

Zeitschrift für Musikwissenschaft

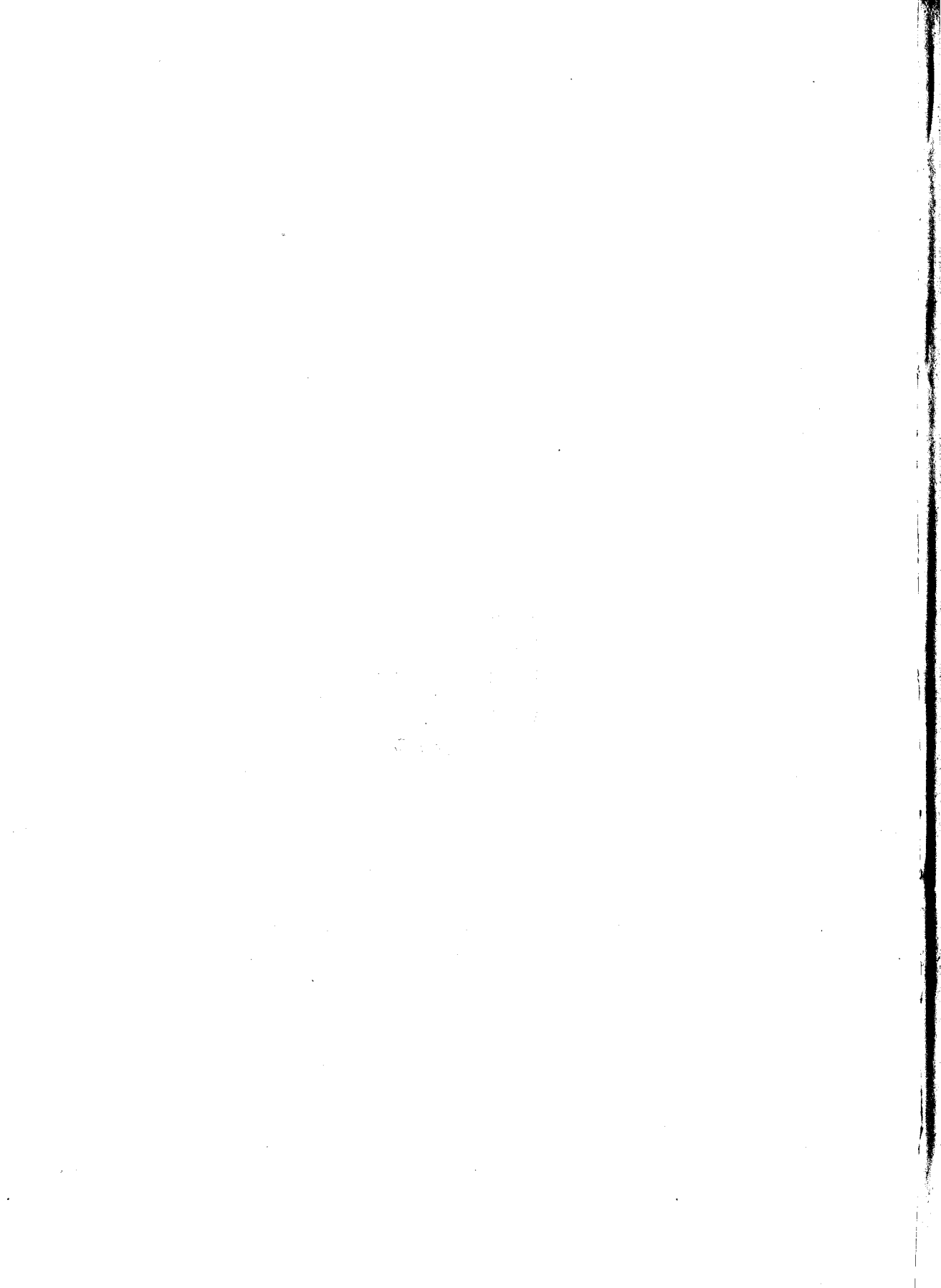
Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Dreizehnter Jahrgang
Oktober 1930 — September 1931

Schriftleitung
DR. ALFRED EINSTEIN



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig



Inhalt

	Seite
Arnold, E. T. (England), Die Viola pomposa	141
Bartha, Dénes von (Budapest), Probleme der Chansongeschichte im 16. Jahrhundert	507
Bessler, Heinrich (Heidelberg), Friedrich Ludwig †	83
Deutsch, Otto Erich (Wien), Beethovens gesammelte Werke	60
Doorslaer, G. van (Mecheln), Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. im Jahre 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte	481
Einstein, Alfred (Berlin), Guido Adler zum 75. Geburtstag	49
— Eine unbekannte Arie der Marcelline	200
— Das Heinrich-Schütz-Fest in Berlin	217
Engländer, Richard (Dresden), Zur Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik	2
Feldmann, Fritz (Breslau), Zwei weltliche Stücke des Breslauer Codex Mf 2016	252
Fellerer, Karl Gustav (Münster), Schulgesänge aus Münsters Humanistenzeit	417
Geiringer, Karl (Wien), Curt Sachs	491
— Christoph Strauß	50
Hamburger, Povl (Kopenhagen), Ein handschriftliches Klavierbuch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts	133
Handschin, Jacques (Basel), Der erste Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Lüttich	29
— Über Estampie und Sequenz II	113
Hasse, Karl (Tübingen), Temperierte Stimmung und musikalische Praxis	353
Herbst, Kurt (Köln), Musikwissenschaft und moderne Musik	400
Heß, Willy (Winterthur), Neues zu Beethovens Volkslieder-Bearbeitungen	317
Heuß, Alfred (Gaschwitz), Mozarts „Idomeneo“ als Quelle für „Don Giovanni“ und „Die Zaubерflöte“	177
Jonas, Oswald (Berlin), Das Autograph zu Beethovens Violinkonzert	443
Koczirz, Adolf (Wien), Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Kaiser Maximilians I.	531
Kosch, Franz (Wien), Erste internationale Arbeits- und Festwoche für katholische Kirchenmusik in Frankfurt a. M.	152
Kraft, Günther (Steinbach-Hallenberg), Johann Steuerlein (1546—1613)	425
Landau, Anneliese (Berlin), Die Klaviermusik Conradin Kreutzers	80
Ludwig, Friedrich †	1
Mies, Paul (Köln), Zu Musikauffassung und Stil der Klassik	432
Nedden, Otto zur (Tübingen), Zur Frühgeschichte der protestantischen Kirchenmusik in Württemberg	309
Refardt, Edgar (Basel), Briefe Hans Georg Nägelis an Breitkopf & Härtel	384
Schmid, Wolfgang M. (München), Zur Passauer Musikgeschichte	289
Schneider, Constantin (Wien), Der Schlagwortkatalog der musikwissenschaftlichen Literatur auf systematischer Grundlage	541
Schröder, Otto (Halle), Das 18. Deutsche Bachfest in Kiel	91
Seiffert, Alfred (Berlin), Die neuesten Forschungen über das Wesen und die Entstehung der Geigenklänge	451
Souchay, Marc-André (Berlin), Zu Schuberts „Winterreise“	266
Spanke, Hans (Duisburg), Der Codex Buranus als Liederbuch	241
Stilz, Ernst (Berlin), Über harmonische Ausfüllung in der Klaviermusik des Rokoko	11
Tenschert, Roland (Salzburg), Musikwissenschaftliche Tagung in Salzburg	553
Volkmann, Hans (Dresden), Christian Heckel, ein sächsischer Kantor des beginnenden 18. Jahrhunderts	369
Wellek, Albert (Wien), Hamburger Tagungsberichte	145
— Zur Typologie des Gehörs und des Musikerlebens überhaupt	21
Wörner, Karl (Berlin), Die Pflege Glucks an der Berliner Oper von 1795—1841	206

Bücherschau	39, 104, 159, 228, 285, 340, 412, 466, 504, 566
Neuausgaben alter Musikwerke	43, 108, 166, 238, 288, 349, 414, 476, 504, 578
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	34, 407, 466
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	479
Ortsgruppe Berlin	583
Ortsgruppe Frankfurt a. M.	170
Ortsgruppe Leipzig	583
Ortsgruppe Wien	240, 416, 584
Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DMG	504
Miszellen	
Bachmair, J., Leichenpredigten auf Gastorius, Capricornus und Joh. Beer.	44
Kraft, Günther, Die Chorbücher der Lutherstube zu Schmalkalden	97
Müller, Erich H., Eine Tabulatur des Dresdner Hoforganisten Kittel	99
Gondolatsch, Max, Zwei Görlitzer Urkunden aus dem 15. Jahrhundert über Orgelbau und Orgelspiel	101
Engel, Hans, Notiz zum Klavierkonzert in f von J. Chr. Bach	154
Albrecht, Hans, Lupus Hellinck und Clemens non Papa	157
Reich, Willi, Alternierende Skalen	158
Tenschert, Roland, Fragment eines Klarinetten-Quintetts von W. A. Mozart	218
— Ein Skizzenblatt Mozarts zu „Cosi fan tutte“	222
Schiffers, H., Wie Berlin sich Carl Maria von Webers Witwe annahm	225
Kinsky, Georg, Nochmals: Die Viola pomposa	325
Szabolcsi, Benedikt, Zur Parallele „Idomeneo“—„Zauberflöte“	328
Nadel, Siegfried F., Zum Begriff des musikalischen „Raumes“	329
Nedden, O. zur, Eine pentatonische Bibelweise	331
— Frauentertze um 1500	332
Böhme, Erdmann Werner, Gottfried Heinrich Stoltzel in Gera.	333
— „Musicomastix“, Die Stralsunder Musikkomödie des Elias Herlitz vom Jahre 1606	334
Fischer-Krückeberg, Elisabeth, Drei weltliche Lieder von Johann Crüger.	335
Szabolcsi, Benedikt, Die metrische Odensammlung des Johann Honterus	338
Schering, Arnold, Zur Chiavette-Frage	493
Kroyer, Theodor, Zur Chiavette-Frage. Replik	494
Kinsky, Georg, Haydn und das Hammerklavier.	500
Weismann, Wilh., Zu Schuberts „Winterreise“	502
Souhay, Marc-André, Zu Schuberts „Winterreise“. Replik	503
Borren, Ch. van den, Einige Bemerkungen über das handschriftliche Klavierbuch (Nr. 376) der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen	556
Einstein, Alfred, Über Paolo Quagliatis Leben	558
Funck, Heinz, Die mehrstimmigen Kompositionen in Cod. Zwickau 119	558
Bartha, Dénes v., Bibliographische Notizen zum Repertoire der Handschrift Cambrai 124. 564	
Mitteilungen	47, 111, 175, 240, 351, 416, 479, 505
Kataloge	48, 112, 176, 352, 416, 480, 506, 586
Zeitschriftenschau	Anhang (Heft 9/10)
Inhaltsverzeichnis	V—XVI

Inhaltsverzeichnis

des

dreizehnten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

I. Namen- und Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen.

- A
- Abel, C. F. 3.
Aber, Adolf 542.
Abert, H. 2, 6, 40, 161, 178, 187, 193, 195, 196, 328, 432, 435, 571, 585.
Abraham, Max 506.
Abraham, O. 21, 27 f.
Adam von St. Viktor 121.
Adler, Guido 32, 49, 50, 51, 548, 568.
Agricola, Alex. 256, 348.
Agricola, Martin 425.
Alaire 509, 565.
Albert, Heinrich 12.
Albrecht, Hans 158.
Albrechtsberger, J. G. 500.
Altenburg, Michael 430.
Altmann, W. 206, 209, 210, 211, 541.
Amati 451.
Ambiela, Miguel 498.
Ambros, A. W. 481, 507, 520, 525.
Ameln, Konrad 111.
Analyse, Musikalische, und Wertedee (Bespr.) 163 f.
Anglès, H. 32, 87.
Anheißer, Siegfried 477.
Anschütz, Georg 21, 146, 149.
Appenzeller, Benedictus 507 ff.
Arcadelt, J. 510, 513, 522.
Arciangoli, Lorenzo 326.
Aristides Quintilianus 548.
Armhold, Adelheid 94, 95.
Arnheim, A. 335.
Arnold, F. T. 141, 325.
Attaignant, Pierre 507 ff., 565 f.
Auda, A. 32.
Aufschneider, Benedict Anton 304.
August, Peter 3 f.
- B
- Bach, C. P. E. 2 ff., 7, 11, 13 ff., 17 ff., 154 ff., 189, 325, 393, 394, 472, 476, 501.
Bach, Joh. Chn. 5, 95, 476. — Zum Klavierkonzert in f 154 ff.
Bach, Joh. Nik. 95.
Bach, Joh. Seb. 4, 7, 12, 100, 163, 217, 235, 325, 369, 379, 389 ff., 403, 436. — Probleme B.s 171 f. — Wohltemperiertes Klavier 363 f. —
Erfinder der Viola pomposa? 141 ff., 325. — Das 18. Bachfest in Kiel 91 ff. u. 176.
Bach, W. F. 154 ff., 393.
Bachmair, J. 47.
Backhaus, Herm. 454 f.
Baehr, Joh. 570.
Baensch, Otto 467, 468.
Bäumker, Clemens 572.
Bäumker, W. 560 f.
Bannister, H. M. 122.
Barclay Squire, W. 525.
Barth, A. 126.
Bartha, Dénes v. 507, 566.
Barthel, Ernst 146.
Bartók, Béla. Bespr.: 582.
Barton 453.
Baum, Franz 152.
Baumgart, E. F. 11, 13, 15, 17, 19.
Baur, L. 572.
Beber, Ambrosius 164.
Becker, C. F. 335, 542.
Becking, G. 435, 506, 554.
Beer, H. 225 ff.
Beer, Johann 46 f.
Beethoven, L. van 6, 10, 112, 186 f., 363 ff., 386, 433 ff., 466 f. — Neue B.-Literatur (Bespr.) 467 ff. — B.s gesammelte Werke. Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe 60 ff. — Die neun Sinfonien (Bespr.) 472 ff. — Das Autograph vom Violinkonzert 443 ff. — Neues zu B.s Volkslieder-Bearbeitgn. 317 ff.
Bellaigue, Camille 47.
Bellardi 11, 16, 19.
Bellermann, Heinrich 85, 258.
Benda, Frz. 325.
Benda, G. 17, 506.
Bennewitz, Appian 452.
Berg, Adam 160.
Berger, Wilhelm 240.
Berlin s. Gluck, Weber.
Bernet-Kempers, R. Ph. 32.
Bernoulli, E. 424.
Berwald, Fr. 352.
Besseler, Heinrich 83, 162.
Beutter, A. 363.
Bidenbach, Balth. 311.
Biehle, H. 32.
Bienenfeld, Elsa 252, 255.
Binder, Christlieb Siegm. 3 f.
Bitter, Karl Herm. 11.
Blois, Peter v. 242.
Blume, Clemens 122.
Blume, Friedrich 164, 239, 471, 583.
Bockflöte 346 ff.
Bodenschatz, Erhard 431.
Bodky, Erwin 218.
Böhme, Erdmann Werner 333 f., 554.
Böhme, F. M. 254.
Böhme, F. W. 335.
Bömer, A. 417, 418.
Boethius, A. M. J. 570.
Boettcher, H. 440.
Bolaerts, Jules 48.
Bomm, Urbanus 87.
Bopp, A. 310.
Borren, Ch. van den 30, 143, 558.
Bossert, Gustav 309 ff.
Botstiber, H. 500, 501.
Brachvogel, A. G. 206, 207.
Brätel, Ulrich 309 f.
Brahm, J. 362, 441, 443.
Brassart, Joh. 31.
Braunfels, W. 153, 175.
Breitkopf, Joh. Gottl. Imm. 583 f.
Breitkopf & Härtel s. Nägeli.
Breßlau, Harry 84.
Bruckner, A. 405.
Brühl, Graf Mor. 9.
Brüning, Joh. David 386.
Bruger, H. D. 96, 176.
Bruhns, Nikolaus 92, 94.
Buchmayer, R. 96.
Buchwald, G. 559.
Bücher, Karl 111.
Bücken, Ernst 9, 11, 162.
Bülow, H. v. 11.
Buhle, E. 15, 17.
Bulthaupt, Heinr. 178.
Burgemeister 101.
Burger, Erich 352.
Burgk, Joachim a 424, 427 f., 430.
Burney, Charles 19, 85.
Busoni, F. 401.
Buxtehude, Dietrich 92, 94, 506.
Byrckherr, Kaspar 538 ff.

C

Cadeac, Pierre 509, 523.
 Caesarius, Joh. 417.
 Calzabigi, R. da 207.
 Cametti, A. 234, 558.
 Canis, C. 509, 512, 514.
 Caplet, A. 153.
 Capricornus, Sam. Friedr. 45 f.
 Carmina Burana s. Lied.
 Casimiri, Raffaele 585.
 Cassirer, Ernst 149.
 Castel, L. B. 146.
 Cauchie, M. 32.
 Caultet, G. 482.
 Certon, Pierre 513, 514, 524.
 Chambonnières, Champion de 133 ff.
 Chanson. — Probleme der Ch.geschichte im 16. Jahrhundert. Gombert-Appenzeller 507 ff.

Charlier, Cl. 32.
 Cherbuliez, A. E. 554.
 Chiavette. — Zur Ch.-Frage 493 ff.
 Chladni, Ernst 451 f.
 Chorlied zwischen Senfl und Haßler (Bespr.) 163.
 Christ, W. 115.
 Chrysaender, F. 178.
 Ciconia, Joh. 31.
 Claudin de Sermisy 508 ff., 522 f., 564 f.
 Clemens, O. 467, 558.
 Clemens non papa (s. a. Hellinck) 98, 564.

Clément 509.
 Clementi, Muzio 187 f., 387 f., 394, 500.

Clodius, Christian 335.
 Cloeter, Hermine 555.
 Closson, Ernest 32, 112, 143, 325.
 Codex Buranus s. Lied.
 Cohn, Arthur 548.
 Commer, Franz 512.
 Corelli, Arcangelo 5.
 Corti, Mario 169 f.

Couperin, F. 394.
 Courtois, Jean 514.
 Coussemaker, E. de 85, 122.
 Crequillon, Thomas 98, 509, 512 ff., 564.

Croner, Daniel 99.
 Crüger, Johann. — Drei weltliche Lieder 335 ff.

D

Daffner, H. 11 ff., 19, 20.
 Dagnino, Ed. 585.
 Danckert, W. 136, 554.
 Da Ponte, Lorenzo 205.
 Daser, Ludwig 312.
 David, Hans Th. 163, 171.
 David, J. N. 153.
 Deffner, Oskar 93.
 Delporte 32.
 Delune, Louis 167.
 Dent, E. 30, 200.
 Dessoir, Max 149, 151.
 Deutsch, O. E. 60, 267.
 Diener, H. 218.
 Dietrich, Friedrich 112.
 Dittersdorf, Karl v. 388, 500.
 Dlabacz, G.-J. 481, 491.
 Doebbelin, Theophil 206.

Doisy, A. G. 387.
 Dolmetsch, Arnold 143, 352.
 Dorslaer, G. van 33.
 Dounias, Minos 168.
 Doussera 524.
 Dreimüller 33.
 Dresden. — (s. a. Instrumentalmusik.)
 Dreßler, Gallus 425.
 Dreyes, G. M. 132.
 Droyscher, Georg 206, 214.
 Du Chemin, Nicolas 508, 515.
 Ducis, Benedictus 510, 525 f.
 Dück, J. 338.
 Durandus, Wilhelm 119.
 Du Mont, H. 31, 134.
 Dziatzko, K. 545.

E

Eberlin, Dan. 393, 394.
 Eccard, Joh. 334, 428.
 Edelstein, H. 570, 571.
 Einstein, Alfred 9, 30, 33, 39, 47, 49, 200, 259, 265, 482, 505, 558, 568.
 Bespr.: 160, 165, 166, 232, 237, 344, 472, 475, 580, 583.

Eitner, Rob. 491, 516, 519, 521 f.
 Eitz, R. 341, 357.

Ekkehard 118.
 Emsheimer, E. 312.
 Engel, Gustav 363.
 Engel, Hans 157, 555. — Bespr.: 41, 170, 413, 415, 474, 477.

Engels, Hans 554.
 Engländer, R. 2 ff., 467.
 Epstein, Peter 105, 164, 469.
 Erb, Karl 92.
 Erbe, Karl Heinz 95.
 Erythraeus, G. 94.
 Estampie, Über, und Sequenz 113 ff.
 Eulenbourg, Kurt 584.
 Evenepoel, Edmond 351.

F

Farbe 26 f. — Die Hamburger Zweite Farbe-Ton-Tagung und ein notationsgeschichtliches Ergebnis 145 ff.

Fasch, Karl 17.
 Fellerer, K. G. 33, 228, 305, 417, 506, 554.

Fellowes, E. H. 31, 33.
 Ferabosco, A. 511.

Fétis, Fr.-J. 481.
 Ficker, Rudolf v. 47, 164, 584.
 Finck, Heinrich 579.
 Fink, Hermann 265.
 Fischer, Hans 206, 216.
 Fischer, J. K. F. 101.
 Fischer, Wilhelm 8, 554.
 Fischer-Krückeberg, Elisabeth 338.
 Fischietti, Domenico 8.
 Flesch, Carl 94, 96, 97.
 Forkel, J. N. 141, 145, 325 f., 397, 542.
 Franciolini, Leopoldo 105.

Franck, Melchior 416.
 Franz, A. 574.
 Franz, Rob. 438.
 Frauentzette um 1500 332.
 Frazzi, Vito 158 f.

Frescobaldi, Gerolamo 234 f., 394.
 Friedlaender, Max 442, 502 f.
 Friedland, M. 432.
 Friedrich August III. 2.
 Frimmel, Theodor 467.
 Froberger, Georg 99.
 Froberger, J. J. 235, 394.
 Frotscher, K. G. 228, 349.
 Fryklund, D. 33.
 Fürstenau, Moritz 2, 100.
 Fuhr 453 f.
 Funck, Heinz 563.

G

Gabrieli, Andr. 98.
 Gabrieli, Giov. 50, 94, 218.
 Gallus, Joh. s. Le Cocq.
 Ganztonleiter 366 f.
 Gardane, Antonio 511, 513.
 Gastorius, Severus 44 f.
 Gazzaniga, Gius 178 ff.
 Gebhard, H. 153.
 Gebhardt, M. 27.
 Gehör s. Hören.
 Geige. — Die neuesten Forschungen über das Wesen und die Entstehung der Geigenklänge 451, 506.

Geiger, M. 347.
 Geiringer, Karl 50, 491.
 Gennrich, F. 87, 132, 175, 243.
 Gerber, E. L. 141, 145, 397.
 Gerber, Heinr. Nik. 141.

Gerbert, M. 85.
 Gerhäußer, Wilhelm 572.
 Gerhartz, K. 326.
 Gerle, Hans 259, 494, 495.
 German, W. 426.
 Gernsheim, Fr. 412 f.
 Ghedini, G. F. 153.
 Gheerkin 564 f.
 Ginster, Ria 92.
 Gitarre 237.

Giuliani, G. F. 240.
 Glarean 497, 499.
 Gluck, Ch. W. 7, 186, 195, 440 ff. — Die Pflege G.s an der Berliner Oper von 1795—1841 206 ff.

Görlitz. — (s. a. Orgel.) — Görlitzer Schulmusik um 1600 (Bespr.) 469 f.

Goethe, Joh. Wolfg. v. — (s. a. Klassik.)

Götz, R. 346.
 Goldschmidt, R. H. 146.
 Gombert, Nicolas 507 ff., 564.
 Gombosi, O. J. 257, 259, 260, 565, 583.
 Gondolatsch, Max 104. — Bespr.: 470.
 Gorke, Manfred 95.
 Gorlier, Simon 133.
 Gossec, F. J. 387.
 Grabmann, Martin 572.
 Gräser, Wolfgang 163.

Grahl, H. 147.
 Graun, K. H. 435.
 Graupner, K. H. 371.
 Greff, Joachim 559.
 Gregor, Joseph 555.
 Grétry, A. E. M. 31.
 Gresnick, A. F. 31.
 Grieser, Ernst Benj. 332.

Großmann, Chrysostomus 505.
 Großmann, Max 452f.
 Großmann, W. 570.
 Grove, G. 568.
 Gruben, Nanette v. 6.
 Grützmaker, Friedrich 167.
 Grundner, Rolf 148.
 Güttler, H. 33.
 Guglielmi, Pietro 8.
 Gurlitt, W. 31, 33, 48, 228, 232, 442, 558, 562, 573.
 Guttmann, Alfred 583.
 Guyot, Jean 31.

H

Haapanen, T. 33.
 Haas, J. 153.
 Haas, Robert 416, 554, 555, 584.
 Haberl, F. X. 234.
 Händel, G. F. 5, 12, 393f., 398.
 Hamal, J. N. 31.
 Hamburger, Povl 133, 556.
 Hammerich, Angul 479.
 Hammerschmidt, A. 335, 374.
 Handschin, J. 29, 33, 47, 113, 172, 229, 570.
 Hans v. Constanz 265.
 Haraszti, A. 33.
 Harding 33.
 Harms, Gottlieb 351.
 Hartmann, C. 206.
 Hasler, Hans Leo 94, 235.
 Haslinger, Tobias 60ff.
 Hasse, Joh. Ad. 2f., 4, 5, 9, 10.
 Hasse, Karl 240, 353, 585.
 Hauer, J. M. 151.
 Haupt, G. 388.
 Haupt, Leop. 101.
 Haydn, Josef. — H. und das Hammerklavier 500f. — Sechstes Konzert für Cembalo (Neuausgabe) 476f. — 2, 6, 7, 8, 10, 318, 388, 434, 437, 442, 584.
 Heckel, Christian, ein sächsischer Kantor des beginnenden 18. Jahrhunderts 369ff.
 Hein, Heinrich 21, 23.
 Heinichen, David 3, 371, 375.
 Heintz, W. 33.
 Heinrich, Christian Wilhelm 327.
 Heinrich, Fritz 583.
 Hellinck, Lupus, und Clemens non Papa 157f., 508, 523, 564.
 Helmbold, Ludwig 427.
 Helmholtz, H. 452ff.
 Hemmel, Sigmund 309ff., 585.
 Hennig, R. 26.
 Herbst, Kurt 400.
 Herlitz, Elias. — „Musicomastix“, die Stralsunder Musikkomödie 334.
 Hertel, Valentin 559.
 Hertzmann, E. 33, 511.
 Heselstine, Philip 240.
 Heß, Willy 317.
 Heuß, Alfred 97, 176, 177, 440.
 Hewlett, W. H. 454f.
 Hikas, Hans 309f.
 Hilka, A. 241.
 Hiller, Joh. Adam 325.
 Hillmer, Friedrich 327.
 Himmel, Heinrich 9.

Hindemith, Rudolf 167, 405.
 Hirschfeld, L. 146.
 Hirzel, Bruno 531.
 Hitzig, Wilhelm 583.
 Hören. — (s. a. Temperierte Stimmung.) — Zur Typologie des Gehörs und des Musikerlebens überhaupt. Neuestes über das absolute Gehör 21 ff.
 Hoffmann v. Fallersleben, H. A. 560.
 Hofhaimer, P. 423.
 Hoffmann, E. T. A. 85.
 Hoffmann, G. 240.
 Hoffmann, Hans 6, 92.
 Hoffmann, Joh. Chr. 325f.
 Hofhaimer, Paul 290.
 Hofmeister, Friedrich 61.
 Hogrebe 85.
 Hohenemser, Richard 173.
 Homilius, Gottfr. Aug. 4, 7.
 Houterus, Johannes. — Die metrische Odensammlung des H. 338ff.
 Hormayr, Josef von 535.
 Hornbostel, Erich M. v. 22, 25, 491.
 Hošek, A. 583.
 Hoyoul, Balduin 585.
 Huber, K. 522.
 Hucbald 116, 121.
 Humanisten s. Schulgesänge.
 Hummel, J. 318.
 Hunziker, Rudolf 384.
 Husmann, Heinz. Bespr.: 349.

I J

Jachet 522.
 Jacobsthal, Gustav 85.
 Jacotin 509, 511, 513, 514, 523, 565.
 Jahn, Otto 222, 553.
 Jannequin 513, 517, 523, 565.
 Jarnach, Ph. 405.
 Jeppesen, K. 33.
 Jlg, Albert 482.
 Illert, Frodewin 95.
 Instrumentalmusik. — Zur Dresdner I. in der Zeit der Wiener Klassik 2ff.
 Joachim, Jos. 444.
 Jochum, O. 153.
 Johannes de Garlandia 130.
 Jonas, Oswald 443.
 Josquin des Prés 497, 507f., 514ff., 564, 579.
 Josten, Hanns H. 105.
 Isaac, Heinr. 538, 579.
 Istel, Edgar. Bespr.: 233, 475.
 Jürgensen, Wilh. 255.

K

Kade, O. 369.
 Kalischer, A. 318f.
 Kalt, Pius 218.
 Kasansky 454.
 Katalogisierung. — Der Schlagwortkatalog der musikwissenschaftlich. Literatur auf systemat. Grundlage 541 ff.
 Katz, Erich 432.
 Kaufmann, G. F. 349.
 Kaul, Oskar 554.
 Kayser, Philipp Christoph 386.

Kegel, Emanuel 333.
 Keiser, Reinh. 4.
 Keller, Hermann 93.
 Kemner, Timann 417, 418.
 Kempers, K. P. Bernet 157f.
 Kerckhoven, A. van 48.
 Kerll, J. C. 235.
 Kiesewetter, R. G. 258.
 Kind. — Musikal. Produktion im Kindesalter 413.
 Kinkeldey, Otto 259.
 Kinsky, Georg 328, 501. — Bespr.: 106, 478, 569.
 Kirchenmusik. — Zur Frühgeschichte d. protestant. K. in Württemberg 309ff. — Erste internat. Arbeits-u. Festwoche f. kathol. Kirchenmusik 152f. — Das handschriftl. liturgische Gesangbuch in Zwickau, Anfang d. 16. Jahrhds. 558ff.
 Kirnberger, Joh. Phil. 17.
 Kittel, Joh. Heinrich 99f.
 Klang. — Primäre Klangformen (Bespr.) 164.
 Klangstile, Historische u. nationale (Bespr.) 162.
 Klarinette s. Mozart.
 Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino (Bespr.) 570ff.
 Klassik. — Zu Musikauffassung und Stil der Klassik. Eine Studie aus dem Goethe-Zelter-Briefwechsel 432ff.
 Klavier, Klaviermusik. — (s. a. Haydn, Kreutzer, Temperierte Stimmung.) — Kl. um 1500 260ff. — Klaviermusik u. Schallplattenwiedergabe 170f. — Ein handschriftl. Klavierbuch a. d. ersten Hälfte d. 17. Jhdts. 133ff. — Dresdener Kl. in d. Zeit d. Wiener Klassik 4ff. — Über harmon. Ausfüllung in d. K. des Rokoko 11f. — Über das handschriftl. Klavierbuch d. K. Bibl. in Kopenhagen 556ff.
 Kleber, Leonh. 265.
 Klingenberg, Joh. 167.
 Knaffl, J. N. F. 471.
 Knefel, Joh. 334.
 Koch, Franz 542f.
 Koch, K. 153.
 Koczirz, Adolf 240. 531. — Bespr.: 237.
 Kolinski, M. 583.
 Koller, Oswald 442.
 Kongresse. — (s. a. Farbe, Musikwissenschaft, Raum.) — Der erste Kongreß d. Internat. Ges. f. Musikwissenschaft in Lüttich 29ff.
 Kopenhagen s. a. Klavier.
 Kosch, Franz 152, 416.
 Kraft, Günther 98, 425.
 Kreisig, Martin 584.
 Kretzschmar, H. 11, 193, 335.
 Kreutzer, Conradin. — Die Klaviermusik Ks 80ff.
 Krick, L. G. 292.
 Krieger, Joh. Phil. 376, 379.
 Kriesstein, Melchior 510, 513, 515, 520, 565f.

Kritik. — Aus der Geschichte der musikal. K. (Bespr.) 163.
 Krohn, J. 33.
 Kroyer, Theodor 106, 163, 493, 500, 504, 505, 584, 585.
 Kruse, Georg Rich. 240
 Kühn, Walter 175
 Kuhnau, Joh. 370f.
 Kuntzen, Aemilius 371, 387.
 Kunz, Otto 555.
 Kurth, Ernst 405.

L

La Barre, Ch. de 134.
 Lach, Robert 553.
 Lamprecht, Karl 84.
 Landau, Anneliese 80.
 Langbecker, E. C. G. 335.
 Langen, Rud. v. 417.
 Langius, Gregor 334.
 Langton, Stephan v. 243.
 Lantias, A. u. H. de 31.
 La Rue, Pierre de 515.
 Lassus, Orlandus 160, 334, 513, 515, 522, 528.
 Lauschmann, Rich. 97.
 Lavoye, L. 33.
 Lebede, Hans 506.
 Lechner, Leonhard 334.
 Lechthaler, J. 153.
 Le Cocq, Jean 509, 514, 520.
 Lehmann, Max 84.
 Lehmann, Paul 573.
 Lehnrdorfer, Frz. 304.
 Leibniz, Joh. Friedr. 370.
 Lejeune, Claudin 515.
 Leist, Friedrich 482.
 Lemacher, H. 153.
 Lenaerts, R. 33.
 Leroy, A. 510, 521f.
 Leschenet, Didier 514, 515, 524.
 Lessing, G. E. 443.
 Leux, J. 2.
 Levezow, Konrad 206ff.
 Levi, Hermann 477.
 Lewicki, Ernst 554.
 Lichtenstein, H. 225ff.
 Lidarti, Cristian Gius. 141, 144, 327.
 Lied. — (s. a. Beethoven, Chanson, Ungarn.) — Der Codex Buranus als Liederbuch 241 ff. — Zum oberchles. Volkslied (Bespr.) 471 f.
 Liliencron, R. v. 339, 423.
 Lindberg, Paula 92.
 Linnemann, Rich. 584.
 Lion, A. Bespr.: 346.
 Lipps, Th. 121.
 Liszt, Franz 161.
 Lodi, J. L. 387.
 Locillet, J.-B. 48.
 Lohmann, Paul 92, 94.
 Losch, Ph. 467.
 Lowack, A. 335.
 Ludforde, Joh. u. Nicholas 562.
 Ludwig, Friedrich 83 ff., 175, 243, 480, 559 ff.
 Luedtke, Hans 349.
 Lütge, W. 317, 324.
 Lütgendorff, W. L. v. 327.
 Lully, J.-B. — Neuausgabe von „Cadmus et Hermione“ 350.

Lupus, Joh. s. Hellinck.
 Luther, Martin 182, 560.

M

Madrigal 515.
 Mahler, G. 401.
 Mahling, Fr. 148.
 Mahrenholz, Christhard 87, 175.
 Majer, Caspar 326.
 Maier, Mathilde 236 f.
 Maillard, Jean 513.
 Maldeghem, R. J. van 512, 517, 523, 527, 564.
 Maler, Wilhelm 505.
 Manchicourt, Pierre 508, 509, 514, 515, 528.
 Mancinus, Thomas 334.
 Mandyczewski, Eusebius 141, 145, 501, 503.
 Mannheim 6.
 Martini, Giamb. (Padre) 6f.
 Martini, Joh. 562.
 Marx, A. B. 206, 209, 216.
 Masson, P. M. 30, 33, 351.
 Mathias, F. 33.
 Mattheson, Joh. 13 ff., 19.
 Matzke, Hermann 550.
 Maupertuis 451, 455.
 Maximilian. — Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode M. s. I. 531 ff.
 Maxton, Willy 94.
 Mechanische Musik. — Elektrische Musik 345 f.
 Meiland, Jakob 430.
 Meili, Max 92.
 Meister, K. S. 560.
 Mendelssohn Bartholdy, F. 216, 363.
 Mennicke, Karl 11, 13.
 Merian, W. 47, 260.
 Mersmann, Hans 11, 12, 14, 17, 20, 149, 554.
 Meyer, Bernhard 99.
 Meyer, Clemens 168.
 Meyer, E. H. Bespr.: 567, 569, 570, 578.
 Meyer, K. Bespr.: 351.
 Meyer, Wilhelm 86.
 Mézangeau, René 556.
 Mies, Paul 154, 280, 441, 506. — Bespr.: 413, 466, 467, 469.
 Miesner, H. 4.
 Milder-Hauptmann, Anna 209 ff.
 Miller 454.
 Millot, Nic. 515.
 Moberg, C. A. 33, 351.
 Moderne, Jaques 507, 518.
 Moderne Musik s. Musikwissenschaft.
 Möckel, Otto 452.
 Moller, Joachim s. Burgk.
 Monnikendam, Marius 153.
 Monte, Philipp de 30, 31. — Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. unter M. 481 ff.
 Montillet, W. 153.
 Mooser, A. 33.
 Moser, Hans Joachim 9, 163, 217, 218, 228, 255, 267, 290, 332, 424, 467, 480, 533.
 Mouton, Jean 515, 520, 529 f., 565.
 Mozart, Carl 222.

Mozart, Leopold 194.

Mozart, W. A. 2, 5, 7 f., 10, 12, 20, 48, 156 f., 212 f., 386, 388 f., 433 ff., 442, 476, 500, 585. — Fragment e. Klarinetten-Quintetts 218 ff. — Eine unbekannte Arie d. Marcel-line 200 ff. — „Idomeneo“ als Quelle f. „Don Giovanni“ u. „Die Zauberflöte“ 177 ff. u. 328 f. — Ein Skizzenblatt zu „Cosi fan tutte“ 222 ff. — „Il Re Pastore“ (Neuausg.) 477 f. — Mozartfor-schung (Salzburger Tagung) 553 ff.

Müller, Aug. Eberh. 388.
 Müller, Erich H. 99, 101.
 Müller, H. 117.
 Müller, H. F. 119.
 Müller, P. 153.
 Müller, Werner 95.
 Müller, Wilhelm 267 f.
 Müller, Willibert 335.
 Müller-Blattau, Jos. 87, 161, 175, 472, 505. — Bespr.: 235.
 Münnich, Rich. 341, 371.
 Münster s. Schulgesänge.
 Murmellius, Joh. 417.
 Musik. — Zwei weltliche Stücke des Breslauer Codex Mf 2016 [aus der Zeit um 1500] 252 ff.

Musikästhetik 162.
 Musikfeste s. Bach, Schütz.
 Musikgesellschaften s. a. Kongresse.
 Musikhandschriften. — (s. a. Kirchen-musik.) — Bibliogr. Notizen zur Handschrift 124, Cambrai 564.
 Musikinstrumente. — Neue Kataloge von Instrumentensammlungen (Frankfurt a. M., Stuttgart, Braun-schweig, Leipzig) 104 ff.
 Musikkongresse s. Kongresse.
 Musiklexika. — Grove's Dictionary, 3. ed. (Bespr.) 568 f.
 Musikunterricht. — R. Münnichs „Jale“, ein Beitrag zur Tonsilben-frage 341 ff.
 Musikwissenschaft. — (s. a. Katalogi-sierung, Kongresse.) — M. und moderne Musik 400. — Musik-geschichte als Geisteswissenschaft (Bespr.) 162. — Gründung der „Vereinigung für Muziekgeschie-denis te Antwerpen“ 48. — Musik-wiss. Tagung in Salzburg 553 ff.

N

Nadel, Siegfried F. 331.
 Nägeli, Hans Georg. — Briefe an Breitkopf & Härtel 384 ff.
 Naumann, Joh. Gottl. 2, 4 ff., 28.
 Neemann, Hans 96, 176.
 Neefe, Chr. G. 2, 6.
 Nef, Karl 20, 33, 163, 416.
 Netti, Paul 554. — Bespr.: 471.
 Neumen 122 f.
 Nichelmann, Christoph 17.
 Nicolas 511 ff.
 Niessen, Wilhelm 335.
 Nietzsche, F. 173 f.
 Nohl, L. 500, 501.
 Norlind, Tobias 133, 135 f., 352.
 Notation s. a. Farbe.

Notendruck. — (Ad. Berg) 160.
 Notker Balbulus 113, 121.
 Nottebohm, M. G. 443 ff.
 Nuffel, van 153.

O

Ockeghem, J. de 259, 260, 514, 579.
 Oberborbeck, Felix 506.
 Obrecht, Jacob 257.
 Odington, Walter 561.
 Oettingen, A. 363.
 Orel, Alfred 51, 60, 554, 555.
 Orgel. — (s. a. Temperierte Stimmung.) — Zwei Görlitzer Urkunden a. d. 15. Jhd. über Orgelbau 101 f. — Orgel, Orgelmusik, ihre Geschichte (Bespr.) 228 ff.
 Ortiz, Diego 265.
 Orto, M. de 524.
 Osiander, Lucas 311 ff.
 Ostermaier, Andreas 97.

P

Paër, Ferd. 10, 467.
 Paisiello, Giov. 188.
 Palestrina 92, 112.
 Paminger, Leonhard 291.
 Pannain, G. 234.
 Passau. — Zur Passauer Musikgeschichte 289 ff.
 Paumgartner, Bernh. 554.
 Peletier 509.
 Pente, Emilio 168 f.
 Pešánek, Zd. 146.
 Petri, J. S. 326 f.
 Petrucci, Ottav. dei 260, 507.
 Pfeiffer, Carl A. 105.
 Phalèse, Pierre 508.
 Piccini, N. 187.
 Pietzsch, G. 570.
 Pinel, Germain.
 Pipelare 564.
 Pirro, A. 30, 31.
 Pisendel, J. G. 3, 6, 325.
 Pistor, A. 425.
 Pizzetti, I. 153.
 Pohl, C. F. 501.
 Porpora, Nicola 4.
 Potirou, H. 153.
 Praetorius, Hieron. 112.
 Praetorius, M. 374. — De Organographia. Neuausgabe 232. — Orgelwerke, Neuausg. 238 f.
 Prota-Giurleo, U. 33.
 Prunières, Henry 350.
 Pujol, R. P. 33.

Q

Quagliati, Paolo. — Über Q.s Leben 558.
 Quodlibet 252 f.

R

Radicciotti, Gius. 480, 505.
 Radziwill, Ant. Hr. 438.
 Rameau, Jean-Ph. Zur Übersetzung der „Démonstration du principe de l'harmonie“ 344.
 Ramin, Günther 94, 96, 584.
 Raphael, A. 253.
 Raum. Der Raum-Zeit-Kongreß der

Gesellschaft für Ästhetik ... 149 ff. — Zum Begriff des musikal. Raumes 329 ff.
 Rautenstrauch, J. 369.
 Reck, Baron von der 207.
 Refardt, Edgar 384.
 Refardt, Ernst 537, 542.
 Reger, Max 360, 401.
 Regnart, Jacob 334.
 Reich, Willi 159.
 Reichardt, J. F. 17.
 Reichenbach, Hermann 368.
 Reichling, D. 417.
 Reinecke, K. 12.
 Reitz, Robert 168.
 Révész, Géza 22 ff.
 Rhan, Georg 559.
 Richafort, Jean 509, 523.
 Richter, Bernhard Fr. 480.
 Riemann, Hugo 2, 11, 135, 258, 342, 568, 585.
 Ries, Ferd. 61.
 Riezler, Walter 150 f.
 Righini, V. 207.
 Rimsky-Korssakow, N. A. 470.
 Ritter, Aug. Gottfr. 265.
 Ritter, Hermann 327.
 Rocourt, Pierre de 31.
 Röder, Johannes 506.
 Rolland, Romain 441, 467.
 Rollberg, Fritz 416.
 Ronsard, Pierre de 522.
 Rosenberg, Herbert. Bespr.: 578, 580.
 Rosenberg, Hilding 352.
 Rossini, Gioacch. 212, 232 f.
 Roth, Stephan 558 f.
 Rousée, Jean 530.
 Rschevkin 454.
 Rudolf II. s. Monte.
 Rüdinger, G. 153.
 Runze, Maximilian 479.

S

Sachs, Curt 105, 259, 583. — Zum 50. Geburtstag 491 ff. — Bespr.: 567.
 Salzburg s. a. Musikwissenschaft.
 Sandberger, Adolf 47, 305, 434, 467, 482, 509, 515, 584.
 Sander, Paul 170.
 Sandrin 509.
 Sannemann, Friedr. 470.
 Sarti, Gius. 8.
 Sarto, Joh. 31.
 Savart, Félix 451 ff.
 Scarlatti, Dom. 394.
 Schäffer, C. 206.
 Schaffrath, Christoph 17, 20.
 Schale, Chr. Fr. 17.
 Scheibe, Joh. Adolf 15.
 Scheidemann, H. 349.
 Scheil, Friedel 95.
 Schein, Joh. Herm. 175, 374.
 Schelle, Joh. 48, 370 f.
 Schenk 555.
 Schering, Arnold 3, 8, 12, 19, 161, 162, 163, 258, 404, 494 ff.
 Scheurleer, Dan. Franç. 586.
 Schick, Margarete 207 ff.
 Schiedermaier, L. 193, 318, 467, 505, 553.

Schiffers, H. 228.
 Schiller, F. v. 433, 443.
 Schindler, A. 317 ff.
 Schliefer, Wolfgang 559.
 Schlick, Arnold 259, 359.
 Schmalz, Auguste 209.
 Schmeltzl, Wolfgang 252 ff.
 Schmid, O. 3.
 Schmid, Wolfgang M. 289.
 Schmidt-Görg, Jos. 506.
 Schmidtmann, Paul 95.
 Schmitz, Arnold 505.
 Schneider, Constantin 541.
 Schneider, Fedor 574.
 Schneider, Georg 544.
 Schneider, L. 206 ff.
 Schneider, Max 95, 96, 151, 325.
 Schnerich, Alfred 584.
 Schobert, Johann 2, 6.
 Schökel, H. P. 5, 168.
 Schönberg, A. 151, 367.
 Scholze, Joh. Gottfr. 382.
 Schrade, Leo 555. — Bespr.: 231, 577.
 Schröder, Hans 106.
 Schröder, Otto 91.
 Schröter, Leonhart 425, 428.
 Schubert, Franz 363, 365, 441. — Zu Sch.s Winterreise 266 ff. u. 502 f.
 Schünemann, Georg 163, 506, 583.
 Schütz, Heinrich 374, 431, 506. — Das Sch.-Fest in Berlin 217 ff.
 Schulgesänge aus Münsters Humanistenzeit 417 ff.
 Schulmusik s. Musikunterricht.
 Schultz, Helmut 106, 584.
 Schumann, O. 241 ff.
 Schumann, Rob. 439, 442.
 Schuster, Joseph 2 ff.
 Schwartz, Rudolf 164, 541.
 Schwartz, Polykarp 372 f.
 Schweitzer, Albert 85.
 Seidel, Friedr. Ludw. 210 f.
 Seiffert, Alfred 451.
 Seiffert, Max 93, 94, 96, 97, 133, 234, 505.
 Seivert, J. 338.
 Senfl, Ludwig 290, 423, 497, 537 ff.
 Sequenz s. Estampie.
 Seydelmann, Franz 2, 4, 6 ff.
 Sietz 87.
 Sillingus, Christoph 331.
 Simon, Alicja 33.
 Simons, Walter 505.
 Simrock 391 ff.
 Skalen, Alternierende 158 f.
 Skordatura 493, 495.
 Smend, Julius 93, 505.
 Smijers, Alb. 491.
 Soehner 33.
 Sohler 509.
 Sondheimer, Rob. 9.
 Sottmann, Annemarie 94, 97.
 Souchay, Marc-André 266, 479, 502 ff. — Bespr.: 472.
 Sowa, H. 576.
 Spanke, Hans 132, 241.
 Spaun, A. 266 f.
 Speer, Daniel 326.
 Spino, A. 33.
 Spitta, F. 560.
 Spitta, H. 87.

Spitta, Ph. 206, 326, 370, 389.
 Spontini, Gasp. 209ff., 226.
 Stadelmann, Rudolf 575.
 Stadler, Anton 221.
 Stechow, Wolfgang 150.
 Steglich, Rudolf 11, 506, 555.
 Steigleder, Ulrich 309, 312.
 Stein, Heinrich 146.
 Stein, Fritz 91ff.
 Steinweg, Theodor 106.
 Stellfeld, J.-A. 48.
 Stephani, Herm. 353, 355, 356, 360, 366f.
 Sterkel, Joh. Franz Xaver 7.
 Steuerlein, Johann 425ff.
 Stilz, Ernst 11.
 Stoeltzel, Gottfr. Heinr., in Gera 333f.
 Stoltzer, Thomas 579.
 Stradivarius, A. 452.
 Straeten, Edm. van der 481, 491.
 Straube, Karl 95.
 Strauß, Christoph, ein Wiener Künstlerdasein am Beginn d. 17. Jahrhunderts 50ff.
 Strauß, Richard 199, 401.
 Streicher, Andreas 467.
 Studeny, Bruno 16.
 Subirá, J. 33.
 Susato, T. 508f.
 Sweelinck, J. P. 135, 235.
 Szabolcsi, Benedikt 329, 340.
 Szabós, K. 338.
 Szarvady, Wilhelmine 154.

T

Tanz 470f.
 Tartini, Gius. 5, 6. — Konzert D f. Violoncello (Hindemith) 167 und Violinkonzerte A (Reitz), E (Meyer), d, G (Pente), A (Corti), A, D (Corti) (Besprechungen der Neuausgaben) 167ff.
 Taubert, Wilh. 216.
 Telemann, G. Ph. 435.
 Temperierte Stimmung und musikalische Praxis 353ff.
 Tenschert, Roland 222, 225, 553.
 Terry, Ch. S. 154.
 Tessier, André 33, 584.
 Tetzel, E. 358.
 Teyber, Anton 8.
 Thayer, A. W. 317f.
 Therstappen, Hans Joachim 94.
 Thomson, G. 317ff.
 Thürings, A. 331, 538.

Thulemeier, Friedr. Wilh. v. 328.
 Tichy, Joh. 327.
 Tirabassi, Antonio 112.
 Tirén, Carl 583.
 Tonleiter s. a. Ganztonleiter.
 Tonsilbe s. Musikunterricht.
 Torrefranca, Fausto 505, 553.
 Transchel, Christoph 4.
 Trautwein, Friedrich 345.
 Tritonius, Peter 339, 423.
 Truslit, A. 146.
 Tunder, F. 235, 349.
 Tutenberg, Fritz 8.
 Tutilo 118.
 Tzwyvel, Dietr. 417.

U

Uldall, H. 3, 154, 157.
 Ulrich, Joh. 99.
 Ungarn 338f. — Ungarische Volkslieder (Bespr.) 580ff.
 Unger, M. 33, 60.
 Usbeck, Martin 93.
 Utitz, Emil 151.

V

Vaet, Jac. 579.
 Verdelot, Ph. 98.
 Vetter, Walther 162, 351.
 Vietinghoff-Scheel, A. 146.
 Viola pomposa 141ff., 325.
 Violine (s. a. Geige).
 Violino pomposo 327.
 Violoncello 325. — Violoncello piccolo 141.
 Virdung, Seb. 259.
 Virneisel, Wilhelm. Bespr.: 344.
 Vogel, Emil 541.
 Vogel, Jorg 537.
 Vogeleis, Martin 47.
 Vogler, G. J. 207, 216. — Neudruck d. Konzertes f. Cembalo (Bespr.) 415.
 Volkmann, Hans 369.
 Volkmann, Ludw. 585.
 Volkslied s. Lied, s. a. Beethoven.
 Vollhardt, R. 369.
 Voß, W. 146.
 Voßler, Karl 151.
 Vulpius, Melchior 427, 431.

W

Wackernagel, Ph. 560.
 Wagner, Peter 32, 561.

Wagner, Richard 403. — W. an Math. Maier (Bespr.) 236f.
 Wallerstein, Lothar 555.
 Wallner, B. A. 292.
 Walter, Georg 386.
 Walther, Curt 369, 374f., 382.
 Walther, Johann 312.
 Ward, G. B. 585.
 Weber, Bernhard Anselm 206ff.
 Weber, Carl Maria 2f., 8ff., 161. — Wie Berlin sich W.s Witwe annahm 225.
 Weckmann 349.
 Weinert, Lothar 21ff.
 Weismann, Wilh. 503.
 Weiß-Mann, Edith 94.
 Weißmann, Ad. 209.
 Wellek, Albert 21, 25, 145, 149.
 Werner, Arno 333.
 Werner, Fritz. Bespr.: 344.
 Werner, Rudolf 175.
 Wien s. Instrumentalmusik, Strauß, Maximilian.
 Willaert, Adriaen 508, 510, 513, 515, 522, 530, 564f., 579, 580.
 Winkler, Louis 83.
 Winter, Sebastian 200.
 Winterfeld, Carl von 85, 311, 427, 430f.
 Winterfeld, Paul v. 113, 114.
 Woehl, W. 346.
 Wörner, Karl 206.
 Wöss, J. V. 153.
 Woldemar, Michel 327.
 Wolf, Joh. 20, 133, 148, 471.
 Wolff, V. E. 442.
 Wolffheim, Werner 47, 583.
 Wortsman, St. 206.
 Württemberg s. Kirchenmusik.
 Wyss, W. v. 545.

Z

Zaacke, Carl Gottfr. 384.
 Zahn, Joh. 339, 431.
 Zarlino, Gios. 499.
 Zastrau, H. 347.
 Zeit s. Raum.
 Zelenka, Joh. D. 3.
 Zelle, Fr. 311.
 Zelter, K. F. (s. a. Klassik) 165, 387.
 Zigeuner 582.
 Zulauf, Max 416.
 Zulehner, Charles 61.
 Zumsteeg, Rud. 388.
 Zur Nedden, Otto 309, 331, 538.

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

Abert, Herm.: Gedenkschrift (Engel) 40.
 d'Agoult: Meine Freundschaft mit Liszt 104.
 Algrain: Religious Music 412.

Altmann: Kammermusik-Katalog 285.
 Andersson: The Bowed Harp 104, 504.
 Andrews: John Briant 504.
 Annuaire du Conservatoire ... de Bruxelles, 52 année (Einstein) 39.
 Anschütz: Musikästhetik 39.

Arenson: Musikal. Plaudereien 285.
 Arnoult: Turner, Wagner et Corot 504.
 Arro: Zum Problem der Kannel 504.
 Artom: Teoria dell' armonia 159.

Auda: Les Modes . . . spéc. de la musique médiév. 340.
— La Musique de l'ancien Pays de Liège 104.
Austin: The American Rhythm 228.

B

Baalfort: De Hollandsche Vioolmakers 504.
Bach, Anna Magd.: Die kleine Chronik 104.
Bachelin: Les Maîtres et la musique de chœur 228.
Baensch: Das Chorfinale in Beethovens IX. Symph. (Mies) 467.
Bäuerle: Allg. Erziehungslehre, III 412.
Baldoni: Un' accademia musicale estense 340.
Barbag: Studjum o piesniach Chopina 412.
Baresel: Schule d. Rhythmus 285.
Bartha: Ben. Ducis u. Appenzeller 104.
Bartók: Hungarian Folk Music 466.
Bates: Reminiscences 104.
Beach: Preparation of the Operetta 228.
Beethoven: Unbekannte Manuskripte (Mies) 466.
Beethoven-Jahrbuch, Neues, IV (Mies) 467.
Bekker: Beethoven 566.
— Das Operntheater 159.
Bellermann: Mensuralnoten 566.
Bericht . . . d. Ges. z. Erforschung d. Musik d. Orients 104.
Berlioz: Correspondance 159, 566.
Bernhard: Les Tendances de la musique française 566.
Biblioteka, muzikolog. H. II 287.
Blancke: A Gateway to music 566.
Blessinger: Melodielehre 159.
Blume: M. Praetorius 39.
— Geistl. Musik in Hessen 566.
Böhm: Musikgesch. Ungarns 39.
Böhme: Musik am Hofe Christians v. Sachsen-Eisenberg 159.
— Die frühdeutsche Oper in Altenburg 159, 566.
Bopp: Das Musikleben in Biberach 159.
Borkowsky: Die Familie Bach 228.
Bory: Liszt et la C. tesse d'Agoult 566.
Bosch: Die Entw. d. Romantischen in Schuberts Liedern 340.
Boschot: La Musique et la vie 566.
Boughton: Bach 285.
Bouvet: Spontini 39.
Brand: A. Orgeni 285.
Brießen: Musikalität in den Reifejahren 39.
Brömme: Warum heiser? 566.
Brophy: Songs of the British soldier 566.
Brown: A Mosaic of muses 566.
Bruyr: L'écran des musiciens 39.
— Grétry 566.
Buck: A History of music 228.
Bülow: Letters to Wagner 566.
Buenzold: Mozart 285.

Bull: Musikkog musikkere 412.
Bumcke: Harmonielehre 566.
Burath: Karl Klingemann 159.
Busch: Principles of conducting 231.

C

Cameron: Natural Singing 228.
Cametti: D'Alibert 469.
Capri: Musica d'Europa 1800—1930 567.
Casella: [Gesamm. Aufsätze] 567.
Cœuroy: Debussy 160.
— Histoire de la musique 567.
— Musique contemporaine (Meyer) 567.
— Panorama et la Radio 160.
Coleman: The Drum Book 567.
— Hymn Tune Voluntaries 285.
Collaer: Strawinsky 340, 567.
Colling: Schumann 567.
Compton: Scenes from the Savoy Operas 469.
Corrodi: O. Schoeck 285.
Corzo: La cumbre . . . de la musica francesa 228.
Cosentino: M. M. Musi 567.
Coussemaker: Chants pop. des Flamands 567.
Crow: Voice and the Vocal Apparatus 567.
Crusha: Tests in Chordal Succession 285.

D

Dachs: Harmonielehre 469.
— Allg. Musiklehre 469.
Dalen: Moussorgsky 288.
Dandelot: Saint-Saëns 340.
Davidson: Stories from the operas 567.
Delmas: Bizet 160.
Del Valle de Paz: La storiografia musicale in Francia . . . 39.
Desderi: La musica contemp. 39.
Della Corte: Dizionario di musica 340.
Deneke: Göttinger Theater i. 18. Jht. 286.
Dirr: Buchwesen im alten München (Einstein) 160.
Doflein: Das Musikseminar 412.
Donati: Donizetti 39.
Doorslaer: Noël Baudoin 160.
— Jean Richafort 160.
Dragoi: 303 Culinde cu text si melodie 286.
Drews: Ideengehalt v. Wagners dramatischen Dichtungen 286.
Düring: Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios 39.
Dumesnil: Musique contemp. en France 286.
Du Moulin Eckart: Die Herrin von Bayreuth 286.
Dyer: Music by British composers 567.

E

Earles: Scientific Pianoforte Playing 228.
Easson: The great Music 412, 469.
Ebel: Das älteste alemann. Hymnar 286.

Eckardt: Korean. Musik 286.
Eidam: Bayreuther Erinnerungen 40.
Einstein: Beispielsammlung zur Musikgesch. 40.
Elis: Neuere Orgeldispositionen 40.
Emmanuel: C. Franck 104, 286.
Engel: Essays on music 567.
— Musik in Greifswalds Vergangenheit 286.
Engelhardt: Bachs geistl. Sologesänge 567.
Engelsmann: Beethovens Kompositionspläne 412.
Engländer: Das musikal. Plagiat 40.
Epstein: Katalog d. Musikinstrumente . . . Frankfurt a. M. 104.
— Görlitzer Schulmusik um 1600 (Gondolatsch) 469.
Erlanger: La musique arabe 160, 286.
Ernest: Brahms 286.

F

Farmer: . . . the Arabian musical influence 40.
— Music in mediaeval Scotland 286, 340.
Farnsworth: Musical Psychology 228.
Fauré: Opinions musicales 40, 286.
Fehr: A. Steiner 286.
Fellerer: Orgel u. Orgelmusik (Schrade) 228.
— Palestrina 286.
Fellowes: English Madrigal Verse 1588—1632 286.
Ferguson: Exercises in Score Reading 472.
Ferpozzi: Beethoven 40.
Festschrift Biehle 160.
Fillingham: The Art of Pianoforte Teaching 231.
Fillmore: Musical History 567.
Fleischer: Philos. Grundanschauungen in d. gegenwärt. Musikästhetik 161.
Flesch: De Kunst van het vioolspel 40.
Flint: The Organ at Yale Univ. 161, 231.
Formen, Musikal., in historischen Reihen 107.
Frank: Taschenbuch d. Musikers 470.
Fraser: Essays on music 286, 340.
Friedland: Das Konzertbuch 108, 414.
— Zeitstil . . . in den Variationenwerken d. musikal. Romantik 106.
Fryklund: Edw. Light 340.
Fuller: The Essentials of pianoforte playing 106.
— Pianoforte Playing 567.
Fuson: Ballads of the Kentucky Highlands 470.

G

Gabeaud: Hist. de la musique 412.
Gallop: A Book of the Basques 106.
Garay: Tradiciones y cantares de Panamá 231 — (Sachs) 567.
Gatti: Dizionario di musica 340.
Gebhardt: Feiern im Jan. 1931 286.
Gedenschrift f. Herm. Abert (Engel) 40.

Gehrels: Muziek in opvoeding 161, 231.
 Gehrkens: Lessons in conducting 231.
 Gibbon: Melody and the lyric 161.
 Gibson: Telephones and gramophones 470.
 Gilse van der Pals: Rimsky-Korssakow (Souchay) 470.
 Goebel: Beethovens IX. Symphonie 286.
 Götz: Blockflötenschule 41, (Husmann) 346.
 Gottschalk: A Collection of original manuscript 286.
 Grabner: Der lineare Satz 107.
 Graves: An Autobiography 567.
 Greenish: Chord Progressions 286.
 Grenon: Nuestra primera musica instrumental 231.
 Grimm: Leitfaden d. Musikgeschichte 161.
 Groß: Das Volksmusikwesen 231.
 Grove: Dictionary (Kinsky) 568.
 Günther: Die musikal. Form in der Erziehung 470.

H

Händel-Jahrbuch III 231.
 Halbig: Gregorian. Formenlehre 161.
 Haren: Themat. Modulieren 286.
 Havel: Stimmbildung im Gesangsunterricht 107.
 Hayes: Musical Instruments 1500—1750 41.
 Heckel: Der Fagott 412.
 Heine: Hundert Jahre Gehegemusik 161.
 Heinitz: Strukturprobleme in primitiver Musik 340.
 Heller: Musik als Geschenk der Natur 286.
 Hensel: La Musique orientale en Egypte 231.
 Hennerberg: P. Struck 287.
 Henseler: Offenbach 161.
 Hereford Music Meeting 161.
 Hering: A. Mendelssohn 287.
 Herriot: Beethoven. Dtsch. 287.
 Hertzmann: A. Willaert 340.
 Hetsch: Andersen og musiken 41.
 Hewitt: An Outline of musical history 340.
 Hill: An Outline of musical history 340.
 Hirsch: Katalog d. Musikbibliothek Hirsch II 287.
 Holl: Gernsheim (Engel) 412.
 Hollez: Musiktheoret. Tafel 161.
 Hollmann: Auch ein Weg zum Notensingen 161.
 Hoppe: Aus dem Liederschatz der Zelterschen Liedertafel 287.
 Hornbostel: Phonographierte isländ. Zwiesengesänge 41.
 Howard: System-künstler. Erziehung 107.
 — Sozialismus u. Musik 41.
 Humpert: Kathol. Kirchenlieder 41.
 Hutschenreuther: Consonanten und dissonanten 231.
 Hutter: Notationis bohém. specimina selecta 340.

I J

Jahr des Kirchenmusiklers, III 287.
 Jahrbuch d. Staatl. Ak. f. Kirchen- u. Schulmusik Berlin, III 287.
 Jahrbuch, Kirchenmusikal., XXV, XXVI 287, 413.
 Jahrbuch d. württ. Landestheater 287.
 Jahrbuch Peters 33.—37. Jg. (Einstein) 161 ff., 569.
 James: Early Keyboard Instruments 41, 231.
 Jancke: Das Spezifisch-Musikalische 340.
 Jaques-Dalcroze: Eurhythmics, art and education 569.
 Jardillier: Histoire de la musique 567.
 Jeannin: La ritmica gregoriana 231.
 Jenner: Brahms 107.
 Jeppesen: Kontrapunkt 165.
 Jevons: Technics of organ teaching 231.
 Johnson: Folk Culture on St. Helena Island 569.
 Josten: Sammlung der Musikinstrumente. Stuttgart 104.
 Junk: Handbuch d. Tanzes (Nettl) 470.

K

Kahan: Dramaturgie des Tonfilms 231.
 Kapp: Paganini 41.
 — Weber 287.
 Karg-Elert: Akustische Ton-... bestimmung 107.
 Kaulbersch: Tonarten-Tabelle f. „Tonica-Do“ 165.
 Kent-Monnet: La grande musique 231.
 Kinkeldey: G. Ebreo 41.
 — An Exhibition of music 231.
 Kirby: The Kettle Drums 107.
 Kitson: Rudiments of music 569.
 — On accompanied vocal writing 41.
 Klier: Neue Anleitung zum Schwegeln 471.
 Knaiff-Handschrift (Müller-Blattau) 471.
 Knayer: Durch Gesang zu Gesundheit 41.
 Koerth: Musical Capacity Measures 577.
 Kongreßbericht, Lütticher 340.
 Kool: Das Saxophon 413.
 Kornerup: Stönige Skalen zu den gold. Tönen elektr. Instrumente 569.
 — Die akustische Atomtheorie 340.
 Kraussold: Operndichtung 569.
 Krinke: An Outline of musical knowledge 231.
 Kruse: Zelter 287.
 Kunst: Musicolog. Onderzoek 569.
 — Pélog en Sléndro 41.
 Kurth: Musikpsychologie 287.

L

Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener, II 107.
 La Laurencie: Les Créateurs de l'opéra français 569.

La Laurencie: Encyclopédie de la musique 569.
 — Les Luthistes (Meyer) 569.
 Landau: Das Lied Kreutzers 41.
 Lapaire: Rollinat 41, 165.
 Lardy: Gibt es noch Stimmbildungsrätsel? 107.
 Leimer: Modernes Klavierspiel 287, 569.
 Le Massena: The Ring of the Nibelung 231.
 Leone: Canto gregoriano 41.
 Lepel: Mozarts Spuren in Dresden 413.
 Lepine: Debussy 41.
 Levien: Sir Charles Santley 569.
 Levy: Das Judentum in d. Musik 413.
 Liuzzi: Drammi musicali dei sec. XI—XIV 165.
 — L'espressione mus. nel dramma liturg. 165.
 Ludwig: Erforschung d. Musik d. Mittelalters 107.
 — Wüllner 107.

M

McCray: Principles of conducting 231.
 MacDowell: Essays 472.
 MacEwan: The first two Years of pianoforte study 41.
 McFarland: Music in New York City 231.
 Magni Duffloq: Storia della musica 41, 42.
 Malipiero: Monteverdi 42.
 Martienßen: Die individuelle Klaviertechnik 42.
 Matzke: Gegenwartskrise d. musikal. Organisation 165.
 Mayne: First Lessons 165, 569.
 Mehrkens: Die Schnitger-Orgel in Hamburg 165.
 Merrill: Master Violins 472.
 Mersmann: Grundlagen einer musikal. Volksliedforschung 107.
 — Die Kammermusik 42.
 — Musiklehre 42.
 — Das Musikseminar 569.
 Meyer: Katalog Hirsch II 287.
 — Linie u. Form 413.
 Michelmann: Agathe v. Siebold 165.
 Miesner: Ph. E. Bach in Hamburg (Souchay) 472.
 Migot: Rameau 42.
 Miller: New harmonic Devices 569.
 Milne: The Reed Organ 472.
 Moberg: O. Rudbeck 341.
 Möckel: Kunst des Geigenbaues 107.
 Moens: De 2 delphische hymnen met muzieknoten 231.
 Monaldi: Cantanti celebri: 1829 bis 1929 42.
 Montanelli: La musica italiana 42.
 Morazzoni: Lettere inedite di Donizetti 107.
 Morris: Exercises in Score-Reading 472.
 Mojsisovics: Bachprobleme 231.
 Morini: La R. Accad. filarmon. di Bologna 569.
 Morold: Mozart 569.

- Moser: Gesch. d. dtshn. Musik I 287
 — Epochen d. Musikgesch. 165.
 Mozart: Ein Brief an sein Augsburger
 Bäsele 569.
 Müller: Janáček 165.
 — Musiker-Lexikon (Einstein) 165.
 — Musiksammlung zu Kronstadt 232.
 — Dresdner Musikstätten 569.
 — Der kirchliche Volksgesang 107.
 Münnich: Jale 42, (Werner) 341.
 Musikerjahrbuch, Österreich. I 414.
 Muziek en Religie 232.
- N
- Nadel: Marimba-Musik 344, 570.
 Nennstiel: Arbeit am Volkslied 344.
 Nef: Die Sinfonien Beethovens (En-
 gel) 472.
 Neretti: Storia della musica 42.
 Nestle: Musikal. Produktion im Kin-
 desalter (Mies) 413.
 Newmarch: The Concert-Goer's Li-
 brary 232.
 de Ninno: Storia della musica 570.
 Noack: Singen u. Musikpflege 570.
 Nohl: Haydn 570.
 Norlind: Svensk folksmusik 42.
- O
- Organisten-Kalender, V 107.
 Orgeldispositionen 413.
 Oterström: Beiträge zur Theorie 232.
- P
- Paoli: Henry . . . Eminent Composers
 of Hebrew music 287.
 Partridge: Songs of the British soldier
 566.
 Perrett: Musical Theory 474.
 Perrier de La Bathies: Orgues savo-
 yardes 232.
 Piersig: Die Einführung d. Hornes in
 die Kunstmusik (Meyer) 570.
 Pietzsch: Klassifikation der Musik
 (Schrade) 570.
 Pirro: La Musique à Paris sous Char-
 les VI. 414.
 Polack: Famous Hymns 577.
 Popp: Thüringer Musiker 107.
 Poppe: Singwoche 414.
 Praetorius: De Organographia (Istel)
 232.
 Proceedings of the Musical Association
 1920—30 577.
 Prunières: Cavalli 414.
 Pruvost: La Musique rénovée selon
 la synthèse acoustique 344.
- R
- Radio times 234.
 Ramos: El caso Strawinsky 234.
 Ramul: Üldise Muusika-Ajaloo Po-
 hialused (Krohn) 474.
 Rameau: Démonstration du principe
 de l'harmonie (Einstein) 344.
 Raugel: Palestrina 234, 287.
 Reger, Elsa: Mein Leben mit Reger
 107, 414.
 Reinecke: Der freie Gesangston 414.
 Reis: American Composers 107.
 Report . . . Library of Congress (Ein-
 stein) 472.
 Rice: Carillon Music 474.
 Richard: La Gamme 42, 234.
 Richardson: Wind-Instruments 234.
 Riedel: Klangfiguren 577.
 Rimsky-Korsakow: Manual of har-
 mony 234.
 Rinaldi: I. Pizzetti 474.
 Robeson: P. Robeson 234.
 Robjohns: Violin Technique 234.
 Röntgen: Grieg 287.
 Rolland: Goethe et Beethoven 287.
 — Grétry. Mozart 287.
 — Het leven van Beethoven 234.
 — Beethovens Meisterjahre (Mies)
 467.
 Roncaglia: Di insigni musicisti mode-
 nesì 42.
 — La rivoluzione musicale ital. 42,
 234.
 Ronga: Frescobaldi (Müller-Blattau)
 234.
 Rokseth: La Musique d'orgue au
 XVe siècle . . . 107.
 Rosenfeld: American Music 107.
 Rosenwald: Das deutsche Lied zw.
 Schubert u. Schumann 474.
 Rougé: La folklore de la Touraine
 474.
 Rückert: Anleitung zum prakt. Schaf-
 fen 108. — Schatzkästlein 577.
 Ryden: The Story of our hymns 577.
- S
- Sabaneev: Modern Russian Compos-
 ers 42.
 Sachs: Vergleich. Musikwissenschaft
 42.
 Salazar: La música contemp. en
 España 235, 344.
 Salerno: Le donne pucciniane (Vir-
 neisel) 344.
 Samuels: Singing and its mastery 235.
 Sanders: Moderne nederland. compo-
 nisten 287.
 Scheide: Zur Gesch. d. Choralvor-
 spiels 235.
 Schemann: Plüddemann 474.
 Schenker: Das Meisterwerk in der
 Musik. III 287.
 Schering: Aufführungspraxis alter
 Musik 577.
 Schiedermaier: Studium der Musik-
 geschichte 42.
 Schlesinger: Grundlagen u. Gesch. d.
 Symbols 235.
 Schmücker: Diktate zur Musikgesch.
 236.
 Schneider: Die Ars Nova des 14. Jhrs.
 42, 474.
 Scholes: The Columbia History of
 music 42.
 — The Listener's History of music 42.
 Schrade: Das propädeut. Ethos in der
 Musikanschauung d. Boethius 108.
 Schrems: Der gregorian. Gesang in d.
 protestant. Gottesdiensten 474.
 Schröder: Sammlung alter Musik-
 instrumente. Braunschweig 104.
 Schünemann: Musik-Erziehung 237.
 Schurè: Il dramma musicale di Wag-
 ner 42.
 Schultz: Das musikwiss. Instrum.-
 Museum, Univ. Leipzig 104.
 — Vesque von Püttlingen 414
 Schulze-Albrecht: Naturell u. Stimme
 474
 Schwebsch: Bach u. d. Kunst d. Fuge
 287.
 Scherke: A. Tansman 577
 Schwes: Das Konzertbuch 108, 414
 Scott: Madrigal Singing 474
 Sephardi Melodies 414
 Servien: Les Rythmes 236
 Servières: Fauré 344
 Sitte: Bach als „Legende“ 414
 Smith: Church School trough music
 236
 — Music of the 17th and 18th cen-
 turies 414
 — The Philharmonic Orchestra of
 Los Angeles 236
 Smijers: Nederlandsche Muziekge-
 schiedenis 108
 Sonner: Musik u. Tanz 42
 Sowa: Ein Mensuraltraktat 1279 236
 Specht: Beethoven
 — Brahms 43, 236
 Speck: A Gateway to music 566
 Stanton: Musical Capacity Measures
 577
 Stiglich: Die elementare Dynamik d.
 musikal. Rhythmus 236, 287.
 Stell: Music through the ages 43
 Stevenson: The Story of southern
 hymnology 577
 Storck: Opernbuch 577
 Stoverock: Die Erfindungsübung 236
 Straube-Orgel d. Univ. Leipzig 43.
 Streatfield: The Opera 577.
 Stringfield: America and her music
 475.
 Studien z. Musikgesch. Festschrift
 Adler 288.
 Studien z. Musikwissenschaft XVIII
 577.
 Stumpp: Musikal. Gedächtnis im Kla-
 vierspiel 577.
 Subirá: La música 236.
 — La participación musical en el
 antiguo teatro español (Istel) 475.
 — La Tonadilla Escénica, II (Istel)
 474.
 Sullivan: Beethoven 578.
 Sumner: The Organs of St. Paul's
 Cathedral 414.
 Swinstead: On musical Intelligence
 43.
 Szabolcsi: Zenei Lexikon 237.
- T
- Taut: Verzeichnis der 1930 ersch.
 Bücher über Musik 578.
 Tenschler: Christ ist erstanden 236.
 Tenschert: Mozart 288, (Einstein) 475.
 Terry: Bach 288.
 Tessier: Couperin (Meyer) 578.
 Tessmer: Wagner 236.
 Thiessen: Grundlage musikal. Bil-
 dung 345.
 Tiersot: La Chanson populaire 345.

Tiersot: La Musique aux temps romantiques 288.
Torrefranca: Le origini ital. del romanticismo ital. 43.
Tournemire: C. Franck 475.
Trautwein: Elektrische Musik 43, (Lion) 345.
Trotter: The Making of musicians 236, 346, 578.
Truslit: Die Dissonanz 43.
Tucker: The Making of musicians 236.
Twinn: Playing at sight for violinists 166.

U

Upton: Art-song in America 578.

V

Valentin: Entwicklung d. Toccata 236.
— Telemann 414.
Vannini: Su alcune esercitazioni per voci . . . del Vannini 43.
Visconti di Modrone: Per la riforma degli istituti musicale 43.
Vogl: Düsseldorf Theater vor Immermann 578.
Volbach: Handbuch d. Musikwiss. 236. — Der Chormeister 578.

W

Wagenmann: H. Knote 236.
Wagner: Zur Gesch. d. Nürnberger Musikdrucker 476.
— Opera e drama 43. — Skizzen zur Ring-Dichtung 237. — Wagner an Math. Maier 42, (Einstein) 236. — Beethoven 578.
Wagner- u. Mozartfestspiele München 1930 237.
Wedge: Applied Harmony 476.
Weiß: Phonographes 166.
Weißmann: Music come to earth 166, 346.
Weitzel: Die kathol. Kirchenmusik d. Gegenwart 166.
Welcker: Das Appoggio 578.
Wellesz: Byzantinische Notationen u. ihre Entzifferung 288.
Wells: A Handbook for music 166.
Werner: Rinckarts Satzungen f. Eilenburg' 166.
Westerby: Beethoven and his piano works 476.
Whelbourn: Celebrated Musicians 43, 288.
White: Light on the voice beautiful 166.
Whitehouse: Reflections of a violoncellist 288.
Whitworth: The electric organ 476.

Widor: L'Orgue moderne 346.
Wiener: Kants Musikästhetik 414.
Wier: What do you know about music? 166, 288.
Wilkinson: Mendelssohn's „Songs without words“ 166.
Woehl: Blockflötenschule (Husmann) 346.
Wohlfahrt: Harmonielehre 476.
Wójcik-Keuprulian: Melodyka Chopina 43.
Wolf-Lategahn: Musizieren im ersten Klavierunterricht 578.
Wolff: Allgem. Musiklehre 288.
Woollet: R. Lenormand 166.
Worship in music 43.

Y

Young: The ABC of music 166.

Z

van Zanten: Das wohltemperierte Wort 578.
Ziebler: Das Symbol in der Kirchenmusik Bachs 43.
Ziegler: Das innere Hören 166.
Zoeller: The Art of modulation 166.
Zorzini: Teoria generale della musica 414.
Zuth: Das künstlerische Gitarrespiel (Koczirz) 237.

III. Verzeichnis der angezeigten bzw. besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

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

A

Abel: Sonata f. Viola da Gamba 349.
Albert: Junges Volk, man rufet euch 476.
Amon: Kirchenwerke I 504.
Anonymus: Duma na 4 instr. 108.
Arien, Teutsche, auf Wiener Theatro . . . 44.
Arnt von Aich: Liederbuch 288.
Arthopius: Die brünlein die do fließen 476.

B

Bach, C. P. E.: Sonate f. Gambe 108.
Bach, J. Chrn.: Konzert f. Cembalo 108 — 12 Arien 108 — Sinfonie f. Doppelorchester 108 — Sonate f. Pfte. zu 4 Händen 578.
Bach, J. Mich.: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt 43.
Bach, J. Seb.: B.s Choralspiel II 43 — Leipziger Orgelchoräle (Frotscher) 349 — Trio . . . 43, 108 — Kantate Nr. 8. 31. 50. 56. 65. 159: 414 u. 578.
Bach, W. F.: KlavierSonaten 43.
Benda: Der Jahrmarkt 108.
Blume: Das Chorwerk (Rosenberg) 578.
Boieldieu: Der Kalif von Bagdad 109.
Bruck: Es get gen diesem summer [u. andere Chorsätze] 109, 110, 477.

Burck: Nu last uns Got den Herren 478 — Was krenckstu dich 109.
Buxtehude: Werke, Bd. 3 166.

C

Cererols: Salms de Vespres 109.
Chorbuch f. Sachsen, D 414.

D

Demantius: Megdlein wolt jhr nicht 110.
Denkmäler d. japan. Tonkunst 238.
Doles: Ein feste Burg 109.
Durante: 18 Duos de chambre (Einstein) 580.

E

Eccard: Christe der du bist 478 — Was mein Gott wil 109 — O Lamb Gottes 583.

F

Fasch: Kantate: „Siehe zu . . .“ 504.
Finck: In Gottes namen faren wir 43 — Acht Hymnen 288.
Formen, Musikalische, in histor. Reihen 166, 582.
Forster: Ist keiner hier 109 — Vom Himmel hoch 108.
Franck, M.: Wilhelmus v. Nassau 476.
Friedrich d. Große: Vier Flötenkonzerte 414.
Frühmeister dtscher. Orgelkunst 109.

G

Galilei: Dal II. Libro de madrigali 350.
Gabrieli: Drei Motetten 476.
Gabielli: Sonaten für Violoncello 166.
Gastoué: Concert vocal histor. 109 — Motets du XVe au XVIIIe siècle 110.
Geminiani: Concerto grosso 109 — Siciliana 238.
Gesius: Wen wir in höchsten Nöhten sein 109.
Gesualdo: Resta di darmi noia 109.
Görner: Ausgew. Oden Nr. 5 109.
Grétry: Emilie. Comédie 580.
Guillemain: Trio f. Fl., V., Va., Klav. 109.
Gumpeltzhaimer: Wenn mein Stündlein 43 — Vom Himmel hoch 108.

H

Händel: Their bodies are buried 478.
Harnisch: Hans mein 110.
Haiden: Mach mir ein lustigs Liedlein 476.
Hasse: Sonata per il cembalo 350.
Haßler: Ihr Musici frisch auf [u. andere Chorsätze] 43, 109, 110.
Haydn: Divertissement 238 — Sinfonie Es 109 — Sinfonie „Le Matin“ 414 — Konzert f. Cembalo 477 — Symphonie Adur 580

I
Isaac: Christ ist erstanden 477 —
Missa carminum 109 — Svesser
vatter 109

K
Keiser: Sonata a tre 477
Klier: 30 Volkslieder aus dem Burgen-
lande 479.
Krieger, J.: Orgelstücke 110.
Krieger, J. Ph.: 24 Lieder 43.

L
Lassus: Der wein der schmeckt [u.
andere Chorsätze] 109, 478, 583.
Lechner: Die Musik geschrieben auf
Papier 43 — Kein größer freud
478 — Weil du dann wilt 109.
Lieder, Geystliche (Das Babstsche
Gesangbuch) 44.
Löwe, J. J.: Zwei Suiten f. Streicher
166.
Lotti: Messen 238.
Lully: Cadmus et Hermione 44,
(Meyer) 350 — Concert f. Streich-
orch. 110 — Instr.-Stücke aus
„Armide et Renaud“ 44 — Les
Ballets 580.

M
Mahu: Ein feste Burg 109.
Marenzio: Herzlich tut mich erfreuen,
Thu dich 109, 110.
Martens: Musikal. Formen in histor.
Reihen 166.
Möller: Ungar. Volkslieder (Bartók)
583.
Monte: Missa La dolce vista 415. —
Missa quaternis vocibus 582.
Monteverdi: Il ritorno d'Ulisse. Part.
166.
Motets et un Prélude (Attaignant)
170.
Motets du XVe au XVIIIe siècle 110.
Motetten, Altniederländ. (Rosenberg)
578.
Moser: Frühmeister dtscher. Orgel-
kunst 109 — Studentenlust 111.
Mozart: Il Re Pastore (Kinsky) 477
— Symphonie gmoll 351.

O
Othmayr: Aia, der Vogel 110.
Otto: Bicinia 288.

P
Pasquini: Arie ed ariette 110.
Perotinus: Sederunt principes 166.
Peurl: 5 Variationensuiten 415.
Praetorius: Orgelwerke (Blume) 238
— Lobt Gott ihr Christen [u. an-
dere Chorsätze] 108, 109, 477, 478.

Q
Quantz: Trio-Sonate 166.

R
Rameau: 5 Pièces de clavecin (Bearb.)
351.
Resinarius: Erhalt vns Herr, Gelobet
seistu, Wir glauben all 108, 109 —
Gott sei gelobt 583.
Rhau: Mitten wir im Leben sind 43.
Rosenmüller: Acht Begräbnisgesänge
44, 110 — Dialog von Tobias u.
Raguel 110 — Sonate d moll 44 —
Studentenmusik 166.
Rosthius: Jderrmann klagt itzt sehr
478 — Ein Edler Jäger 110.

S
Scarlatti, A.: Sonate f. Flöte u. Strei-
cher 44.
Scheidemann: Wie schön leuchtet uns
478.
Schein: All wilden tier, Frisch auf ihr
Klosterbrüder, Ihr Brüder lieben
Brüder, Wo ist deine Freud 109,
110 — O Venus u. Cupido blind
476 — Vater unser 239 — Mein
Freund komme 582.
Schop: Vom Himmel hoch 167.
Schröter: Ein Kindelein [u. andere
Chorsätze] 108, 477, 478.
Schubert: Quartett . . . 478.
Schütz: Geistliche Chormusik, Der
13. Psalm 110f.
Schultze: Das bittere Leiden und
Sterben unseres Herren 110.
Senfl: Weltliche Lieder 111.
Song-Book, An early Latin 504.
Sperontes: Singende Muse 111.

Sporer: Fröhlich muß ich singen 478.
Stahl: Nun laßt uns 43.
Staden: Zu diesem Venuskränzelein
43, Sagt mir, Jungfrewlein 109.
Stamitz, K.: Duo f. Viol. u. Bratsche
44, Drei Duette 111.
Stoltzer: Der 37. Psalm 44 — O du
armer Juda 582.
Strauß, Josef: Drei Walzer 583.
Studentenlust 111.
Szamotul: Psalmus XXX 288.
Szarzynski: Jesu spes mea (Einstein)
583.

T
Tartini: Konzerte f. Violoncell, Vio-
line (Engel) 167 ff., Concerto G 44.
Telemann: Sonate f. Oboe 351,
Sonate a 4 111, Quartett a.
„Tafelmusik“ 351.
Tischer: Clavier-Partien 583.

V
Victoria: Qui Paraclitus 477.
Virdung: Musica getuscht 479.
Vivaldi: Suite Adur 239, Konzert f.
Flöte 111, 239.
Vogler: Konzert f. Cembalo (Engel)
415.
Vulpus: Die helle Sonn 478.

W
Walther: Mit fried und freud 43, Herr
Christ 109 — Christ lag in Todes-
banden 583.
Weinmann: Vater unser 109.
Widmann: Omusica 43, Me-e-ester 110.
Wilbye: Happy oh happy 478.
Willaert u. andere Meister 170, W. u.
italien. Arien 44, Pater noster 111.
Wolf: Sing- u. Spielmusik aus älterer
Zeit (Einstein) 479.

Y
Young: Sonatas, Suites 351.

Z
Zangius: Pip up 43 — Ich gieng ein-
mal spatzieren 110.
Zeuner: Ich dank dir lieber Herre 478.
Zoder: 30 Volkslieder aus d. Burgen-
lande 479.

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft

13. Jahrgang

Oktober 1930

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos



Am 3. Oktober ist in Göttingen

Professor Dr. **Friedrich Ludwig**

unerwartet verschieden: einer der größten Verluste, die die deutsche Musikwissenschaft in diesem Augenblick treffen konnten.

Im nächsten Heft sollen Persönlichkeit und Werk Ludwigs eingehend gewürdigt werden.

Zur Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik

Von

Richard Engländer, Dresden

In seiner „Geschichte der Musik seit Beethoven“ (1911, S. 23) schrieb Hugo Riemann zur Kennzeichnung der Dresdner Kunstatmosphäre gegen 1800: „Die mächtig aufblühende Instrumentalmusik wurde in Dresden kaum bemerkt.“ Diese Ansicht hat sich bis in die jüngste Literatur erhalten¹. Nur ganz vereinzelt und unvermittelt wird einmal auf besondere Äußerungen eines Dresdner Instrumentalwillens die Aufmerksamkeit gelenkt. So konnte eine Gruppe von Violin-Klavier-Sonaten Joseph Schusters, eines echten Dresdner Kindes, in Aberts Mozartbiographie eine erhöhte, über Schober hinausweisende Bedeutung gewinnen. Aber es handelt sich bei solchen Stücken nicht um seltsame, sozusagen programmwidrige Einzelercheinungen. Daß sich der Dresdner Musikerkreis nicht im mindesten mit einer Pflege der Hasse-Tradition oder mit Buffokonvention begnügt, daß er insbesondere sehr entschiedene Fühlung sucht mit dem jungen Instrumentalstreben Mittel- und Südeuropas, das läßt schon die orchestrale Führung innerhalb der Opernproduktion der Naumann, Seydelmann, Schuster unzweideutig erkennen². Die Situation ist weiter zu klären. Nur im Vorübergehen habe ich in meinem Buch über J. G. Naumann (1922) auf ein bis jetzt gänzlich übersehenes Moment von höchster Tragweite hinweisen können, auf die gewaltige und beherrschende Rolle der höfischen Instrumentalpflege um und nach 1780³. Damit erhält nicht allein die musikalische Gestalt Friedrich Augusts III. eine neue Beleuchtung, desselben Monarchen, der als Jüngling den Abgang Hasses mit erlebt und in seinen späten Tagen die Berufung Webers unterschreibt.

Die „Kammermusik“ des Dresdner Hofes, die durch ihre zielbewußte Verbindung mit Ph. Em. Bach auf der einen Seite, mit süddeutscher und besonders mit Wiener Kunst auf der anderen Seite überrascht (Mozart und Haydn obenan), läßt sich auf Grund der Akten aufs genaueste verfolgen. Fürstenau hat dieses Gebiet in seinen „Beiträgen“ mit keinem Wort erwähnt. Eine systematische Betrachtung der Dresdner Instrumentalmusik in der nach-Hasseschen Periode wird dieses klare, überreiche höfische Programm ganz von selbst in den Mittelpunkt rücken und mit

¹ Ein neuer Beweis dafür die irrigen Ausführungen bei I. Leux (Chr. G. Neefe, 1925), S. 45 und 175. Ist doch das Klavierkonzert Neefes nicht allein für den Kurfürsten von Sachsen geschrieben, sondern überdies so sehr wie nur möglich den gleichzeitigen Tendenzen der Dresdner Hofmusik angepaßt.

² Siehe darüber zuletzt meinen Aufsatz über die Opern Schusters, ZfM X, Heft 5 (1928).

³ Vgl. auch meinen Aufsatz in der Wissenschaftlichen Beilage des Dresdner Anzeigers (1. Mai 1928): „Wiener Klassik und Dresdner Musikleben um 1800“. In einem inneren Zusammenhang damit sind die deutschen Opernbestrebungen Dresdens um 1780 zu nennen (ZfM III 1 ff.).

allen Einzelheiten ausbreiten. So wird der rechte Maßstab gewonnen sein zur Charakteristik der Instrumentalpflege Dresdens in der Zeit zwischen Hasse und Weber im allgemeinen und ebenso für die Beurteilung der wesentlichsten Beiträge zur instrumentalen Produktion des gleichen Abschnitts, die auf Dresdner Boden und von Dresdner Musikern geschaffen worden sind. Alles dies soll im Rahmen einer umfassenden Arbeit gegeben werden, die bereits abgeschlossen vorliegt. Der folgende Aufsatz stellt im wesentlichen die Vorveröffentlichung eines Abschnittes dieser Arbeit dar. Mit Rücksicht auf eine spätere Gesamtveröffentlichung braucht hier auf einzelne Werke und Sammlungen nicht näher eingegangen zu werden. Ebenso kann die für die Publikation des Ganzen selbstverständliche reichliche Beigabe von Notenbeispielen an dieser Stelle unterbleiben¹.

* * *

Die Frage ist, inwieweit die Dresdner Instrumentalmusik der klassischen Epoche aus Dresdner und norddeutscher Tradition herauswächst, inwieweit sie mit den großen Bewegungen in Wien, Süddeutschland und Italien zusammenhängt². Zwei Namen treten für die Zeit des Übergangs hervor: Peter August (1726—1787) und Christlieb Siegmund Binder (1724—1789). Diese beiden Männer sind charakteristisch für den künstlerischen Kurs bei Hofe seit 1760, sie spielen eine bemerkenswerte Rolle in der Hausmusik bis in die 80er Jahre. Schon in seinen frühesten Arbeiten zeigt sich August im Banne des galanten Stils: in der Art, wie das Thema gebaut ist, wie ein zweiter Teil modulatorisch beweglich als „modifizierte Exposition“ ansetzt, wie der gelockerte und lichte Klaviersatz angefaßt wird. Es gibt dabei klavier- und kompositionstechnische Liebhabereien, die an Ph. Em. Bach und seinen Kreis anknüpfen und die dann im weiteren Verlaufe der Entwicklung in Dresden stets berücksichtigt bleiben. Binder zwingt sich oftmals erst nach orgelmäßig tokkatahafter Einleitung zu dem Ton des Rokokos. Man erinnert sich, daß große und kleine Meister älterer barocker Gesinnung noch gleichzeitig mit Hasse oder unmittelbar vor ihm in Dresden gewirkt haben, Zelenka, Pisendel, Heinichen. Die eigentümliche und persönliche Kunst Zelenkas († 1745) hat im übrigen nach der Mitte des Jahrhunderts ihre Rolle in Dresden ziemlich ausgespielt. Seine „Ouvertüren“ (d. h. französische Suiten), die mitunter böhmischen Nationalton andeuten, seine Symphonien oder Konzerte, die in hartnäckiger Weise mit Vivaldi-

¹ Überdies sind Neuausgaben aus dem Bereich der älteren Dresdner Kammermusik beabsichtigt. Mit einer Cembalosonate von Hasse und einer Sonate für Gambe mit beziffertem Baß von C. F. Abel soll der Anfang gemacht werden. Beide Werke kamen in einem Sonderabend des Tonkünstlervereins zu Dresden („Dresdner Kammermusik des 18. Jahrhunderts“) im März d. J. unter Mitwirkung von Instrumentalisten der Sächsischen Staatskapelle zur Aufführung. Der Abend brachte u. a. noch (nach den Handschriften der Dresdner Landesbibliothek von mir bearbeitet): eine Triosonate und eine der Violinsonaten von Jos. Schuster, ein Quatro für Cembalo, 2 Geigen und Cello von Chr. S. Binder.

² Von der älteren instrumentalen Tradition in Dresden bis etwa 1770 kann man sich nach den wertvollen Proben bei O. Schmid (Musik am sächsischen Hofe) ein vorläufiges Bild machen. Scherings Publikationen zur Geschichte des Instrumentalkonzerts (besonders sein Denkmälerband) ergänzen es. Im Anschluß an Schering hat neuerdings H. Uldall („Das Klavierkonzert der Berliner Schule“, 1928) im besonderen auf die Bedeutung des Dresdner Klavierkonzerts als der wichtigsten und eigenwilligsten Filiale der Berliner Schule hingewiesen.

schen Figuren arbeiten, in der Art des Hamburgers Keiser gern Violoncell- und Fagottsolo in ein Wechselspiel bringen und solche Partien in ein Andante von Holzbläsern mit Pizzikato einschieben, sie fristen nur noch ein bescheidenes Dasein. In den Partituren der Binderschen Klavierkonzerte lebt zuweilen noch etwas von dieser älteren Kunst.

Dies ist für die Gesamtsituation nach dem Abgang Hasses wesentlich: Zwei Instrumentalmusiker reinsten Schlages, die Hoforganisten P. August und Binder, die durchaus im Zeichen der Klaviermusik und des Klavierkonzertes stehen, verdrängen eine Zeitlang die Fetischisten italienischer Vokalmusik, finden gleichgestimmte Seelen unter führenden und beliebten Musikern der Stadt wie Homilius oder Transchel, der nicht nur Schüler Joh. Sebastians, sondern auch Propagandist Phil. Emanuel Bachs ist. Der galante instrumentale Stil will sich jetzt ausbreiten, ohne viel Rücksicht auf Operndekor¹, aber mit Rücksicht auf orgelmäßigen Ernst und ältere Formenmaße. Sehr bezeichnend der Eifer der beiden Hoforganisten gerade nach 1763, also nach dem Abgang Hasses und dem durch Administration verdeckten Regierungsantritt des jungen Kurfürsten. An diesem Übergangstil aber haben auch Italiener und Deutschitaliener in Dresden mitgewirkt, Porpora, für wenige Jahre der Vertraute der Kurfürstin Maria Antonia, und Hasse selbst, mochte auch deren Wirken die Instrumentalmusik auf ein Nebengleis schieben.

Jetzt, wo es in die Ära der Wiener Klassik hineingeht, wird bei den entscheidenden Dresdner Musikern junger Generation die Ableitung aus neuitalienischer Instrumentallinie und zugleich das instrumentale Ausmünzen der modernen italienischen Gesangsmelodie zur Hauptsache. Die lokale Tradition, durch die eben genannten Männer vertreten, ist für die jüngere Dresdner Musikergruppe der Zeit der Wiener Klassik, für Joh. Gottl. Naumann, Jos. Schuster, Franz Seydelmann von sekundärer Bedeutung gewesen. Sie haben sich ihr Rüstzeug, die Grundlagen ihrer Gesinnung anderwärts geholt, und es ist nur ein Glücksfall, es erleichterte ihre weitere instrumentale Arbeit, daß sie hier in Dresden auf eine gerade und gut ausgebaute Straße trafen, daß sie in einzelnen Zweigen, so vor allem in der Frage der modernen Klaviertechnik, klare Weisungen erhielten, daß das Schaffen Ph. Em. Bachs um 1770 in Dresden eine sichere Resonanz hatte². Musiker wie Binder und zumal P. August kommen ihnen auf halbem Wege entgegen und lassen sich selbst gern in ein lebhafteres Tempo der Entwicklung hineinziehen³. So wird der Zugang und die Anknüpfung erleichtert.

Mit den Instrumentalformen der Zelenka-Zeit bleiben die jungen Dresdner dienstlich noch in loser Fühlung. Man spielt sie zuweilen in der Kirche, jedoch unter Vorbehalt. 1770 wird über den „veralteten Geschmack“ geklagt⁴. Selbst die

¹ Nur der bewegliche, glatte P. August, musikalischer Lehrer und Intimus des Kurfürsten, liebäugelt mit der opera buffa!

² Eine Frage für sich ist, in welchem Maße gelegentliche Dresdner Eindrücke auf Ph. Em. Bachs Stilentwicklung selbst eingewirkt haben, worauf jener persönlich hinweist (dazu H. Miesner, Ph. Em. Bach in Hamburg 1929, S. 55).

³ Die peinlich genauen dynamischen Angaben bei Binder, seine Fähigkeit, aus stark kontrapunktischer Durchführung heraus einen Reprisesbeginn in Konzert und Triosonate scharf herauszuarbeiten, sind hier besonders bemerkenswert.

⁴ Engländer (Naumann), S. 50, Anm. 5.

Namen Corelli und Händel, von Naumann mit Ehrfurcht vor der Vergangenheit in die Debatte geworfen, dürften nicht alle Bedenken beschwichtigt haben. Jeder fühlt, daß eine andere Weise in der Luft liegt. Der Sohn eben jenes Binder, der um die instrumentale Tradition solche Verdienste hat, bittet 1779 um Unterricht bei Naumann, um des „neueren Gusto“ willen¹. Mit der Naumann-Ära bricht eine neue Zeit an. Daß Hasse weiter verehrt wird und Geltung hat, besagt noch nichts. In der Dresdner Katholischen Hofkirche ist es ja heute noch so. Überdies kann das stark rokokohafte Hassesche Melos mit einer Menge Wendungen und Ausdrucksfloskeln in direkter Linie in die Dresdner Spielart der Neuklassik hineingleiten². Aber die Entwicklung eines gesamten Satzes, sei es in Vokal- oder Instrumentalmusik, die Gegenüberstellungen, Grundriß, Satzanordnung, Instrumentalbehandlung, sie gewinnen bald ein völlig anderes Bild, soweit nicht absichtlich archaische Zurückhaltung am Werke ist.

Wie bildet sich der Stil dieser Dresdner Schule der klassischen Periode? Ein Name steht nicht umsonst mit großen Lettern am Kopf der Naumann-Biographie, der Name Gius. Tartini. Auch und gerade für die Dresdner Schule wirkt er in verschiedener Hinsicht grundlegend. Sie knüpft an seine weiche und schmiegsame Phrasenbildung, an seine Manieren, seine edelsingende und kammermusikalische Streicherführung an³. Tartinis Auffassung von Ritornellgliederung, seine Bevorzugung der Soloabschnitte im Konzert war ohnehin schon der älteren Dresdner Schule geläufig. Doch nicht durch Tartini allein wird das Bild der Dresdner Instrumentalkunst in der Zeit Naumanns italienisch bestimmt. Die neuneapolitanische Parole, die den jungen Mozart einfängt, gilt ebenso für Dresden. Daß Naumann dabei mehr Skrupel fühlt als der junge Schuster, ändert nichts an der Tatsache. Es ist vor allem eine Temperaments- und eine Generationsfrage. Für das Verständnis des Dresdner Instrumentalstils kann nicht genug hervorgehoben werden, in welchem Maße die zeitgemäß-moderne Operngestaltung den Aufriß, die großen Bildungen, die Aufbauelemente festlegt, nachdem vor allem Tartini Wesen der Einzelphrase, Interpunktion und Bindungen im kleinen geklärt hat. Von Joh. Christian Bach wird der Kontrast zweier Gruppen, wird die Gegensatzstärke der Kantabilität übernommen. Es ist das in der großen Dal-Segno-Arie (die Hasse nicht kennt) schon in den ersten Opern bei Naumann deutlich ausgeprägt. Hier sind starke Wurzeln eines neuen Dresdner Instrumentalstils, wie er dann in mannigfacher Abwandlung auf Konzert, Ouvertüre, Kammermusik übertragen wird.

Die Opernsinfonie der Dresdner (Seria und Buffa werden identisch behandelt) ist in der Haltung des zweiten Themas anfangs bescheidener als ihre Arie. Das buffohafte Streichertrio nach Konzertinoart, wie es noch Mozart im „Figaro“ andeutet, ist als Gegensatz beliebt. Aber um die „Durchführung“ wird gekämpft. Zwar die Vollreprise mit vorheriger Durchführung will nicht so leicht kommen. Der Opernzweck verlangt Rücksicht in der Ausdehnung. Es bleibt bei der Andeutung. Besonders Naumann schiebt gern nach dem zweiten Teil eines Arienschemas mit seiner

¹ Engländer (Naumann), S. 119, Anm. 4.

² Ebenda, S. 186 und 196.

³ Dazu besonders H. P. Schökel, Joh. Christ. Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit (1926), S. 53 ff. Vgl. Engländer, u. a. S. 207.

modulatorisch schweifenden Vordersatzpartie, er hängt sogar an der Formmanier der starr zweiteiligen Triosonate. Nur daß eben der „durchbrochene Satz“ einer solchen „Pseudodurchführung“ einen veränderten Charakter verleiht. Aber Schusters geistige Beweglichkeit findet die verschiedensten Lösungen. Schon in seinen berühmten italienischen Frühopern gegen 1775 („Didone“, „Amore e Psiche“¹) breitet sich die Durchführung aus, sie greift um sich, klebt nicht nur am ersten Thema. Mit der Ouvertüre zum „Ipocondriaco“ (Dresden 1776) holt Naumann den Vorsprung seines Schülers ein. Solche Stücke muß man kennen. Ohne sie wäre das überlegene und leichte Durchführungsspiel der Schusterschen Violinsonate kaum zu erklären. Denn die Kammerkunst der Dresdner im besonderen ist von Haus aus durch ältere, arteigene italienische Tradition stark gebunden. Schuster selbst huldigt der altitalienischen Kirchensonate und sogar der Fugenstrenge², in Naumanns Kammermusik ist im Formalen (Zweisätzigkeit!) wie im Melos ein Lavieren zu erkennen. Der zweite bedeutende italienische Mentor neben Tartini liegt auf der Lauer: Padre Martini. Er kann aber doch nicht verhindern, daß das Opernschaffen der Dresdner, das besonders der in frühen Tagen geweckte Buffosinn Kammer- und Konzertstil weitertreibt. Und noch weniger, daß spätestens mit den Violinsonaten Schusters die Instrumentalmusik Mannheims und Wiens entscheidungsvoll die Geschicke mitbestimmt. Es ist für die Dresdner Gruppe um 1780 ein Leichtes, Mannheimer Eigenheiten aufzunehmen und einzuschmuggeln. Nicht zufällig erhält um dieselbe Zeit ein Joh. Schobert in der Dresdner Hofmusik in großem Stil Einlaß³. Das Primäre bleibt dennoch das Italienische. Das Buntschillernde der Schusterschen Arie, sogar das Recitativo accompagnato seiner Seria wird instrumental umgedeutet. Und inmitten der schöpferischen Pause Haydns schreibt Schuster sein Paduaner Streichquartett.

Mit den Violinsonaten Schusters, die Mozarts Weg kreuzen, und ein Jahrzehnt später mit den Violinsonaten Seydelmanns (1786), die auf Beethoven zielen⁴, gewinnt die Dresdner Instrumentalschule der klassischen Zeit selbständiges Profil. In der Aktivität dieses Jahrzehntes gelangt sie auf einen Höhepunkt. Sie erfährt in einem Zusammenfließen italienischer, deutscher und, wie sich zeigen wird, schwedisch-französischer Elemente im letzten anderthalb Jahrzehnt

¹ Dazu ZfM X 264.

² Trio a moll a due Violini e basso (Dresdn. Landesbibl. Mscr. Mus. $\frac{3549}{Q|I}$).

³ Hans Hoffmann versucht im Anhang seines Buches: „Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Joh. Gottl. Graun und C. Ph. Em. Bach“ (1927) Aberts Linie: Schobert-Schuster-Mozart zu ergänzen durch die Verbindung: Tartini-Pisendel-Schuster. Dazu ist nun freilich zu sagen, daß von Pisendelschem Geist im Dresdner Musikleben und im Dresdner Orchester zu Beginn der Ära Naumann/Schuster so gut wie nichts mehr zu spüren war, daß für den frühen Schuster Pisendel und Dresden gänzlich ausscheiden, Italien selbst aber alles ist. Die persönliche Bedeutung Tartinis für die junge Dresdner Musikergruppe kann nicht stark genug unterstrichen werden. Diese vertritt vielleicht am deutlichsten die Paduaner Schule des späten Tartini, der um eine moderne Kammermusik kämpft. Die Verbindung ist eine ganz unmittelbare, sie führt in keiner Weise über Pisendel.

⁴ Und die der junge Beethoven zweifellos durch Neefe, sowie die bekannte Bonner Pianistin Nanette v. Gruben, eine Subskribentin des Dresdner Druckes dieser Sonaten, kennen gelernt hat.

des Jahrhunderts eine Nachblüte, bei der allerdings Instrumentalteile und -sätze zyklischer Vokalwerke, also besonders Opern- und Oratoriensinfonie, die Hauptrolle spielen.

Um 1780 sind alle instrumentalen Strebungen in Dresden in vollem Fluß. Das Eintreten der Dresdner Instrumentalmusik in ihren Höhepunkt bedeutet zugleich und in erster Linie — es war schon oben angedeutet — die Vollentwicklung eines neuen Klavierstils und einer neuen Klaviertechnik. Die jüngeren Dresdner konnten da unmittelbar, oft sogar wörtlich an die ältere Dresdner Schule anknüpfen. Die klavieristische Verbindung mit Philipp Emanuel Bach wird weitergeführt und gerät bald in eine Wolke von Wiener Brillanz und Sterkelscher Virtuosität. Wiederum ist Schuster im Miniaturstück wie im Konzert der Mann des vorgeschobenen Postens. Für ihn hat das Cembalo fast nur noch Kuriositätswert. Bei Seydelmann entfaltet sich das Pianoforte in kompakten Übertragungen aus dem Orchestralen, im Rauschen des Akkordischen, im vollen Ausschwingen der tiefen Lage. Bei aller modernen Einstellung aber bringt Seydelmann der Eigenart, der Tradition des Cembalos und des Clavichords fast religiöse Achtung entgegen (siehe die vierstimmige Fuge seiner Sonaten „für zwei Personen auf einem Clavier“ von 1781, sowie seine Klaviersonaten). Das „Cembalo o Pianoforte“ hat bei ihm einen anderen Sinn als bei dem kompromißlerischen Naumann oder dem leichtblütigen Schuster. Schon vor dem Beispiel Mozarts und Haydns wird ein Gewissensruf vernehmlich, wird, inmitten aller Neuerungen, auf die Kunst der Altklassik verwiesen.

Die Ehrfurcht vor Johann Sebastian Bach ist ein Signum der älteren wie der jüngeren Dresdner Schule, ihrer Klaviermusik im besonderen. Von ihr hält sich einzig und allein Schuster fern. Bei Naumann, war dies ein entscheidender Jugend-eindruck: das „Wohltemperierte Klavier“, durch die Brille des Homilius gesehen. Durch Padre Martini wird der von Italiens Neutönern Umschwärmte an diesen Eindruck erinnert¹. Hier aber steckt zugleich eine Gefahr. Die trocknen Sequenzen, die Durchführungsvelleitäten der „Cora“-Ouvertüre lassen sie erkennen. Am Ende desselben Jahrzehnts verbindet sich bei demselben Naumann die Ehrfurcht vor dem deutschen Barock mit zäh erkämpftem sieghaftem Stolz auf glanzvolles französisches Barock (Ouvertüre zu „Medea“ 1788). Es ist nur ein Symptom von vielen. Französische Stilelemente, früh ersichtlich an dem bedenklichen Rondofanatismus in den Schlußsätzen der Opernsinfonie und des Klavierkonzerts haben inzwischen auf dem Umwege über Naumanns Schwedenopern, über französisierendes Nordentum immer mehr von der Dresdner Instrumentalmusik Besitz ergriffen. Der kontrapunktische Ehrgeiz der französischen Ouvertüre verleitet zu einer Veräußerlichung, aber auch zu einer Sicherung altklassischen Stils. Auf der anderen Seite erhält das Periodisierungsgefühl von neuem Antriebe. Glatte französische Liedperiodik und französische Rondotheematik, zuweilen auf Glucksche Weise akzentuiert, drohen mit billiger Manier und zuviel wohlbürgerlichem Anstand (so nicht selten bei Naumann), können aber auch zum Segen gereichen, zur Loslösung von verschnörkelndem Rokoko führen. Das Französische greift weiter und weiter. In dem Maße, wie die Auseinandersetzung mit französischer Grundierung, mit italienischer

¹ Vgl. den Brief an P. Martini im Anhang meines Buches.

Gesinnung und Gewohnheit gelingt, kommt die Eigenart eines im guten Sinne lokalen Dresdner Stils zu ihrem Rechte, wird zugleich Platz für deutsches Sprachgut¹. Ein Werk wie Naumanns Sonaten für die Glasharmonika zeigt mit Gewissenhaftigkeit im kleinen, was der Dresdner Schule inzwischen an frischen Kräften und Grundsätzen gewonnen wurde, im Themenbau, in der formalen Freiheit, in der inneren Betonung.

Im großen offenbart es die veränderte Rolle der Ouvertüre, bei der französische und italienische Grundriß Gleichberechtigung erlangen, ja verquickt werden. Sie wird zunächst mit Umständlichkeit dem Programm verbunden (Naumanns „Amphion“, „Cora“, „Elisa“). Sie verlegt sich nach dieser Station Ende der 80er und in den 90er Jahren immer mehr auf die Bewältigung der Sonatenform, d. h. des ersten Sonatensatzes, ausgerüstet mit den Erfahrungen auf dem Gebiete der Klaviermusik. Alle Möglichkeiten der Dresdner Kunst vereinigen sich in den Opern- und Oratorienouvertüren gegen 1800, von italienischer Grundlinie, Wiener Sonatensicherheit über französische Melodiebildung und -auffassung zu deutsch-romantischem Ausdrucksstreben. Die formalen Elemente, Themengruppen und Durchführung deuten auf den Wiener sinfonischen Standpunkt. Mit der weitgestreckten Einsätzigkeit der Semiseria-Ouvertüre der Dresdner nähert man sich zugleich der italienischen Auffassung eines Sarti und Guglielmi². Das Rondo, nunmehr mit dem Sonatensatz, mit der Durchführung großzügig verbunden, erhält den Hauptplatz (Schusters „Rübezahl“ 1789, Naumanns „Dama soldato“ 1791). Da erweist es sich am deutlichsten, wie Haydn, der in der Hofmusik so Bevorzugte, sich ins Herz der Dresdner Komponistengeneration eingeschlichen hat, was das Rondofinale seiner Sinfonien, seiner Sonaten an Anregungen gebracht hat. Mit der Spätkunst Haydns verbindet auch der neue Orchesterstil, der schließlich über Mozart hinausführen muß³. Die Behandlung der Holzbläser im besonderen erlaubt jetzt einen Ausbau der „Durchführung“, wie er in der frühitalienischen Periode der Dresdner nicht entfernt geahnt werden konnte. Diese Neu-Dresdner Orchestrierung gewinnt allmählich einen Charakter, der geradlinig zu Weber hinführt. Kommt dazu, daß die freie Art, die Programmidee mit der Ouvertürensonate in Einklang zu bringen, schon beträchtlich vor-Weberisch ist, daß in der Gesamtatmosphäre der Dresdner Musik am Ende des Jahrhunderts überhaupt eine Fülle frühromantischer und zumal vor-Weberscher Elemente, im Melos, in der Harmonik zu entdecken sind⁴. Gerade wenn man davor scheut, bei jeder Gelegenheit von „frühromantisch“ zu sprechen, wenn man stärkere und eindeutige Symptome verlangt und den Sprachgebrauch des Wortes auf musikalischem Gebiet gewahrt wissen will, so wird man hier um so entschiedener einsetzen müssen. Diese stilistische Haltung hat sich zunächst aus textlichen Untergründen wichtiger Vokalschöpfungen herausgebildet, sie mußte aber auch dem

¹ Bei Schuster dringt der Dialekt des süddeutschen und Wiener Volksliedes ein. In den Buffosinfonien Fischietti, der von Salzburg und Wien nach Dresden kam und vollends in den Klaviertrios und in der Sinfonie Anton Teybers, der 1787–92 als Nachfolger P. Augusts und als Hoforganist in Dresden wirkt, vernimmt man Ähnliches.

² Dazu Tutenberg in der ZfM IX 92.

³ Dazu W. Fischer in Schnerichs „Jos. Haydn und seine Sendung“ (1926).

⁴ Dazu außer Engländer („Naumann“, Schlußkapitel) auch Schering, Geschichte des Oratoriums.

instrumentalen Schaffen und gerade den instrumentalen Abschnitten in Oper und Oratorium zugute kommen. R. Sondheimer möchte selbst bei einem so zukunfts-frohen Werk wie Naumanns „Protesilao“ (Berlin 1789) noch immer in erster Linie vorklassisches Musikempfinden heraushören¹. Und doch, man braucht nur einige Ballettsätze herauszugreifen, um schon charakteristische Allgemeinzüge des Dresdner und speziell des Naumannschen Übergangsstils vom Ende des Jahrhunderts zu haben. Sondheimer hat kurze Stücke aus „Medea“ und „Protesilao“ im Neudruck für Klavier herausgegeben und verschafft damit selbst Gelegenheit zur Bestätigung des von mir Gesagten².

Bei Naumann ist der Sprung ins Versonnen-Romantische wie gesagt in der Spätzeit ein Charakteristikum, neben vielen irreführenden oder enttäuschenden Zügen des Zopfigen. Und damit ist (trotz grundsätzlicher, praktisch-bewährter Haydn-verehrung) ein gewichtiger Abstand von der dialektisch scharfen und sprühenden Instrumentalsinfonie Wiens von vornherein gegeben. Das gerade Gegenteil Schuster. Hier eine zeitfreudige Nähe zu dem Wiener Ton, der mit vielen Mannheimer Äußerlichkeiten gespickt wird; jedoch eine gewisse Oberflächlichkeit und sanguinische Ungeduld lassen die letzte Ruhe zu sinfonischer Gestaltung über Konzert und Kammermusik hinaus nicht aufkommen. Endlich Seydelmann. Er hätte das Zeug zu einer groß-sinfonischen Schöpfung gehabt, abseits von Oper und Oratorium, er hätte seinen spröden, aber persönlichen und norddeutsch-männlichen Stil weit über die „Arsene“ und ihre kühne Orchestereinleitung hinaus steigern und entwickeln können.

Die Dresdner Instrumentalkunst zwischen Hasse und Weber ist voller Aufnahmefreudigkeit und doch von selbständiger Anschauung. Die Föhlung mit Wien ist eng. Zur Mannheimer Kunst wird mit klarem Kopf, mit einem durch Italien wohl vorbereiteten Sinn, Stellung genommen. Eine eigene lokale Note ist in voller Entwicklung. Jedoch, trotz kühnem Vorstoß (Schuster und Seydelmann) kann es nicht zu einer festen Basis kommen. Die Dresdner Instrumentalmusik — so verlangt es das Gesetz der Stadt seit Hasses Tagen — muß zuguterletzt doch wieder im Schatten der Vokalschöpfungen bleiben. In Verbindung mit ihnen kommt es am ehesten zu einer klaren Sicht. Gesinnungsnah Wien gegenüber, und doch schon das Ziel auf Weber und seine Zeit hellseherisch gerichtet, Zwischenstationen nur in kurzem Aufenthalt berührend und ohne den letzten sinfonischen Ehrgeiz oder Wagemut, so sucht die Dresdner Instrumentalmusik ihren Weg in dem großen Moment deutscher Klassik. Die Vorbereitung des Dresdner Weberstils in italienisch-franzö-

¹ Siehe die Kritik meines Naumannbuches in der ZfM V 392. Bei dieser Gelegenheit nachträglich eine „persönliche“ Bemerkung: Sondheimer vermißt bei mir die Besprechung von Naumanns nachkomponiertem I. Akt „Protesilao“. Es ist ihm also völlig entgangen, daß meine acht Druckseiten umfassende Betrachtung dieser Oper in Wort und Notenbeispiel ganz gleichmäßig auf beide Akte der Naumannschen Komposition Bezug nimmt.

² A. Einstein stellt bei der Anzeige dieser Stücke eine „merkwürdige Vorahnung des allerspezifischsten Weber“ fest (ZfM VI 539). Übrigens wird bei Moser und Bücken Heinrich Himmel allzu einseitig als ante-Weber herausgehoben, also der Naumannschüler, von dem schon Graf Mor. Brühl sagte: „Im allgemeinen ist es erstaunlich, wie man in allem, was Himmel komponiert, Naumann herauskennt!“

sischer und deutsch-klassischer Sphäre zugleich kommt nochmals in der Gestalt Ferdinando Paërs symbolisch zum Ausdruck. Dieser Romane bringt bereits die schmissige elegante Komponente von Webers Stil. Aber auch Paër hält den Wiener Akzent Haydns und Mozarts fest, er unterstreicht ihn¹. Er faßt die inhaltliche Frage der Opernouvertüre im Dresdner Sinn und schon seine Zeitgenossen fühlen in ihm den Vorromantiker.

Der Kreis schließt sich. Die musikalische Atmosphäre Dresdens in der Zeit der Wiener Klassik wird lebendig. Die Epoche Naumann/Paër — oft selbst von Zeitgenossen, die sich nur an Operntitel und an kirchenmusikalische Konvention hielten aus Absicht oder aus Unkenntnis des besonderen künstlerischen Klimas der Stadt mißdeutet — sie enthüllt ihr wahres Gesicht. Wir lernen Sinn und Gewicht einer Dresdner Instrumentalschule kennen, wir können auf einmal das Überraschende, Vorwärtstreibende, ja für Wien Mitentscheidende einzelner lokaler Schöpfungen, aber zugleich das Lückenhafte, Ungerundete der Gesamtanstrengungen durchschauen. Das eigentümlich verschlungene Dresdner Musikleben und Musikstreben dieses halben Jahrhunderts muß endlich einmal auch und gerade von dieser Seite, von der Seite der Instrumentalpflege wie der instrumentalen Produktion her gefaßt werden, will man die inneren Wandlungen voll verstehen, die von einer Ära Hasse zu einer Ära Weber hinführen, diese mit vorbereiten helfen. Erst mit der Klärung der Beziehungen, die Dresden zu den großen Instrumentalbewegungen der Zeit und zumal zur Wiener Klassik unmittelbar hat, wird in Wahrheit der Schleier gelüftet, der so lange auf dieser undurchsichtigen und eigenartigen Zwischenepoche lag.

¹ In öffentlichen Sinfoniekonzerten der Hofkapelle in der Ära Paër zwischen 1803 und 1806 wird überdies die Sinfonie Mozarts, Haydns und Beethovens kultiviert (1803: Septett und Sinfonie Beethovens!). Siehe dazu auch R. Engländer, Ferdinando Paër als sächsischer Hofkapellmeister (Neues Archiv f. sächs. Gesch. 1930).

Über harmonische Ausfüllung in der Klaviermusik des Rokoko

Von

Ernst Stilz, Berlin

Unsere Frage lautet: Soll man in der zweistimmigen Klaviermusik, insbesondere den Klaviersonaten der Mitte des 18. Jahrhunderts nachträglich eine harmonische Ausfüllung vornehmen, oder sollen die betreffenden Werke so gespielt werden, wie sie notiert sind? Über dies Problem ist schon viel gestritten worden, ohne daß man zu einer befriedigenden Lösung gelangt wäre. E. F. Baumgart dürfte im Vorwort zu seiner Ausgabe der Kenner- und Liebhaber-Sonaten Ph. E. Bachs als erster das Problem angeschnitten haben. Mit seinem Ergebnis tritt er in schärfsten Gegensatz zu H. v. Bülow's Editionspraxis: „Wo (Ph. E.) Bach massenhaftes Akkordwesen haben will, hat er es hin geschrieben; wo es nicht steht, will er es auch nicht haben“¹. Im begreiflichen Wunsche, Ph. E. Bachs Sonaten dem heutigen Publikum schmackhaft zu machen, verteidigt Bitter in seiner Biographie der Söhne Bachs² eine harmonische Ausfüllung. Baumgart, heftig angegriffen, setzt sich daraufhin in einem ausführlichen, der klaren Beweisführung wegen noch heute lesenswerten Aufsatz zur Wehr³.

Einige Jahrzehnte lang ruht der Streit, bis ihn H. Kretzschmar von Neuem entfacht⁴. Sein Ergebnis lautet, ohne allerdings durch beweiskräftige Belege hinreichend gestützt zu sein⁵: „Daß es in der alten Musik außer in Fugen und außer in wenigen Ausnahmen thatsächlich weder einstimmigen noch zweistimmigen Satz giebt, steht von Alberts Vorrede zum 2. Teil seiner Arien ab durch zahlreiche Lehrbücher fest“. Auch H. Daffner⁶ glaubt auf Grund zahlreicher Zitate aus den alten Theoretikern hinreichend die Notwendigkeit einer Ausfüllung erwiesen zu haben. Dagegen stehen die Ansichten Riemanns⁷, Mennickes⁸, Steglichs⁹, E. Bückens¹⁰ und Bellardis¹¹. Mersmann¹² betont ganz richtig, daß das Problem verschieden

¹ S. 4.

² I. S. 71 ff.

³ Über harm. Ausfüllung älterer Klaviermusik, hauptsächlich bei Ph. E. Bach. Leipziger (Chrysanders) Allg. Musikalische Zeitung, 1870, S. 185.

⁴ Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik. Jahrb. der Musikbibl. Peters, VII. (1900) S. 51.

⁵ S. 57.

⁶ Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart (S. 15), und vor allem in: Über die Instrumentalpraxis im 18. Jahrh. N. Z. f. M. (Mus. Wochenblatt) 1907, S. 1, 33, 53.

⁷ Nach Daffner (Klavierkonzert, S. 16.) in den Präludien und Studien III, S. 178; doch habe ich in der ganzen Sammlung nichts gefunden!

⁸ Hasse und die Brüder Graun, S. 86.

⁹ Em. Bach und Homilius, Bachjahrbuch 1915, S. 100ff.

¹⁰ Musik des Rokoko und der Klassik (Hb. der Musikwissenschaft) S. 167: Bei Bachs dünnem Klaviersatz handele es sich um „gewollte und höchst bewußte stilistische Eigenart“. (Eine Eigenart, die freilich auch alle andern Berliner Meister haben.)

¹¹ Beiträge zur Gesch. des Klavierkonzerts. (ungedr. Leipziger Diss.) Vom Verfasser mir bei meiner Arbeit über die Berliner Klaviersonate freundlichst zur Verfügung gestellt.

¹² Beitr. z. Aufführungspraxis (Archiv II. S. 107.)

zu lösen sei für die Klaviersolosonate, das Konzert für Cembalo und Orchester und die Sonate für obligates Cembalo und Melodieinstrument. Er fordert, gestützt auf seine Entstehungstheorie (vgl. S. 102), eine Ausfüllung wenigstens bei der Sonate für obl. Cembalo und Melodieinstrument¹, glaubt aber, seine Gesichtspunkte auch auf Klaviersolokompositionen übertragen zu sollen.

Es sei zunächst versucht, die Frage für die Soloklaviersonate zu beantworten. Zwei Methoden der Beweisführung kommen in Betracht:

- 1) Interpretation der Theoretiker,
- 2) Folgerungen aus den Werken selbst.

4 / Von den Verfechtern der Ausfüllungstheorie sind die Theoretiker des 18. Jahrh. eifrig herangezogen worden. Doch begingen sie ausnahmslos den Fehler, Stellen, die sich einwandfrei auf das Generalbassakkompagnement bezogen, für die Klaviersolomusik auszuschlachten. Ein Beispiel für die Beweisführung Daffners: „Was nun hier über das Spiel des Cembalo als Generalbaßinstrument gesagt ist, gilt natürlich (!) auch für sein Solospiel, denn so wenig ein Sänger oder Violinist mit einer hageren „einstimmigen“ Begleitung sich zufrieden gab, ebensowenig wollten ein Solospieler auf dem Klavier und seine Zuhörer eine volle, ausgeführte und nicht bloß angedeutete Harmonie und eine klangliche Sättigung des dünnen Notengerippes auf dem Papier missen, denn daß jene „Zweibeinigkeit“ der alten Musik außer in den ganz strengen Formen tatsächlich niemals im Schwang war, wissen wir bereits aus der Vorrede zum 2. Teil der Arien H. Alberts: Sind demnach allenthalben, wo nicht zahlen oder Signa vberzeichnet stehen / zu ergreifen vnd zu spielen die Quinta vnd Tertia nach dem natürlichen Thon / in welchem ein Stück gesetzt ist“². // Das Zitat sagt natürlich nichts darüber, ob es einen zweistimmigen Klaviersatz gegeben habe oder nicht. Wie könnte es das auch in so früher Zeit, wo es in der ganz polyphon orientierten Klaviermusik wirklich nichts auszufüllen gab! Es ist lediglich der Ausdruck für die selbstverständliche Generalbaßregel, daß in einem bezifferten Baß die gewöhnlichen Dreiklänge nicht beziffert wurden. Außerdem ist es höchst gefährlich, in einer ganz anderen Zeit Antwort auf unsere Frage zu suchen. Ebensowenig wie man den zweistimmigen Klaviersatz Seb. Bachs und Händels etwa zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung machen darf, wo nach Schering³ eine harmonische Ausfüllung zu verteidigen ist, da 1. in dieser frühen Zeit die Generalbaßpraxis noch sehr ausschlaggebend ist⁴, und 2. es sich in der Hauptsache um Übertragung von Kammermusik handelt, wo nach Mersmann eo ipso eine Ausfüllung notwendig ist, ebensowenig — sage ich — darf man von Mozarts Klavierkonzerten ausgehen⁵, um von hier aus Rückschlüsse auf ältere Klaviermusik zu ziehen.

Leider finden wir bei den Theoretikern nicht ein einziges Zeugnis, das restlosen Aufschluß über unsere Frage gäbe. Alle bisher herangezogenen Belege einschließlich der von

¹ Vgl. a. a. O. S. 107—109.

² Instrumentalpraxis S. 35.

³ Der zweistimmige Klaviersatz bei Bach und Händel. N. Z. f. M. 99. S. 533.

⁴ Der neue Klavierstil Em. Bachs, aus der Vermischung von homophonen (monodischen) Elementen der Violinosonate und polyphonen der Suite entstanden, ist etwas von Grund auf Neues.

⁵ Vgl. Reinecke, Über die Mozartschen Klavierkonzerte.

Daffner¹ für so beweiskräftig gehaltenen Äußerungen Matthesons aus der „Großen Generalbaßschule“ verlangen erst wieder eine Interpretation, beziehen sich, wie ich nochmals betonen zu müssen glaube, auf das Akkompagnement.

Was folgt aus diesem auffälligen Schweigen? Doch nur dies: Daß der zweistimmige Klaviersatz damals etwas so selbstverständliches war, daß man darüber kein Wort verlor. Gewiß, dem Ausführenden wurde damals die größte Freiheit gelassen. Er mußte mit „harpeggio“ bezeichnete Stellen selbstschöpferisch ausfüllen, er durfte kolorieren und Fermaten und Kadenzen verzieren, ganz abgesehen von der Freiheit in den Manieren. Aber für all dieses finden sich in den großen Schulwerken der Zeit deutliche Hinweise². Es ist nichts übergangen. Nur über die Ausfüllung sollten sich die Theoretiker in so unverständliches Schweigen gehüllt haben? Ich kann mir nicht denken, daß Ph. E. Bach in seinem „Versuch“ dieses Problem außer Acht gelassen hätte, wenn es eben für ihn ein Problem gewesen wäre.

Ferner hält er doch selbst für das Generalbaßakkompagnement eine genaue Bezifferung für unumgänglich notwendig. „Wir sehen allenthalben aus dem Inhalt unserer Anleitung, daß zu einem guten Akkompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch [d. h. selbst wenn] die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagnieren, und man siehet zugleich die Unmöglichkeit ein, die letzteren dergestalt abzufertigen, daß man nur einigemaßen zufrieden seyn könnte“³. Also Lächerlichkeit und Unmöglichkeit! Nur dort, wo Baß und Melodie gegeben sind, was also bei unseren Sonaten der Fall wäre, kann ein richtiges Akkompagnement von einem „gehörig Unterrichteten“ allenfalls verlangt werden⁴. Die Anforderungen also, die an den Spieler gestellt worden wären, hätte man ihn mit der Ausfüllung behelligt, wären größer gewesen, als an einen Generalbaßspieler, der einen einigermaßen deutlich bezifferten Baß vor sich gehabt hätte. Es ist keinesfalls so, daß ein Liebhaber, ja vielleicht nicht einmal ein Kenner, mit Leichtigkeit ex improviso Füllstimmen hätte mitgreifen können⁵. Ist es doch selbst uns heute, wie Baumgart⁶ nachwies, manchmal schwierig, unter den vielen Möglichkeiten der Ausfüllung beispielsweise Ph. E. Bachscher Sonaten die richtige heraus zu finden. Überhaupt ist man heute geneigt, die Fähigkeiten damaliger Spieler, selbst erfahrener Akkompagnisten, in zu rosigem Lichte

¹ a. a. O. S. 53 und 54. Die Zitate haben auf den ersten Blick etwas Bestrickendes, sind aber irreführend, weil sie aus dem Zusammenhang gerissen sind und ihre Beziehungen auf das Generalbaßakkompagnement nicht mit wünschenswerter Deutlichkeit durchblicken lassen. Die Folgerung, die Daffner aus dem Probestück Matthesons S. 340–43 zieht (vgl. S. 54), nämlich daß „sobald die Harmonie durch eine 2. Note angedeutet ist (Melodie) im Klaviersatz von einer Bezifferung abgesehen wurde ... und daß die harmonischen Füllstimmen auch da anzuwenden waren, wo eine Bezifferung nicht vorhanden war“ ist nicht zwingend, 1. darf man von einem einzelnen Beispiel nicht auf die ganze Praxis überhaupt schließen. 2. handelt es sich nicht um ein Klavierstück (Mattheson: „Keiner wolle sich indessen einbilden, man gebe diese Arie für Handsachen aus.“) Mit seiner Forderung der Vollstimmigkeit im Akkomp. steht übrigens Mattheson im Gegensatz zu der jüngeren Generation. (Vgl. unten S. 14).

² Vgl. Em. Bach, Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, Neudruck I, S. 78 I, S. 26. Vorrede zu den 6 Sonaten mit veränderten Reprisen, Berlin 1760; weiter Quantz.

³ Versuch, Neudr. II, S. 99.

⁴ Versuch, II, S. 9. Vgl. dazu auch Baumgart, a. a. O. S. 193.

⁵ Vgl. Mennicke, a. a. O. S. 87.

⁶ S. 187.

zu sehen. Gute Generalbaßspieler waren selten, denn wozu sonst die vielen bis ins Einzelne gehenden Generalbaßschulen?

Kurz, Ausfüllung war den Dilettanten, für die ja die Mehrzahl der Ph. E. Bachschen und der Sonaten der Mitte des 18. Jahrh. überhaupt geschrieben waren, unmöglich.

Wenn Ph. E. Bach für das Akkompagnement schon einwandfreie Notierung, das heißt genügende Bezifferung forderte, wäre es dann denkbar, daß er sich selbst darüber hinwegsetzte in seinen Klaviersonaten, wo eine einwandfreie Notierung doch viel notwendiger war?

Es bleibt uns also nichts übrig, als unsern Horror vor dem zweistimmigen dünnen Satz zu überwinden und in dieser Satzart eine spezifische Geschmacksrichtung der Zeit zu erblicken.

Fanden wir auch für unser Problem direkt keine Zeugnisse der Theoretiker, so finden sich andererseits deutliche Belege dafür, daß der zweistimmige Satz in der Mitte des 18. Jahrh. tatsächlich im „Schwange“ war. Es sei mir erlaubt, diesmal für das Generalbaßakkompagnement Gesagtes zur Erhärtung dieser Behauptung zu benutzen, denn selbst dieses hat man nicht immer vollgriffig ausgeführt. Ph. E. Bach sagt: „Unter die Zierlichkeiten der Begleitung gehören vornehmlich mit, die gleichen Fortschreitungen in Terzen mit den Grundnoten. Die rechte Hand bindet sich niemals an eine gleiche Vollstimmigkeit. Das durchaus vierstimmige Akkompagnement findet selten, und nur bei langsamen Noten statt, weil diese Terzen, wenn das Zeitmaß hurtig ist, nicht gut hervorgebracht werden können. Die dreystimmige, und am meisten die zweistimmige Begleitung, wo man bloß die Terzen zu den Grundnoten mitspielet, sind hier die vorzüglichsten“¹.

Diese Äußerung wirft ein helles Licht auf den damaligen Geschmack. Gesetzt den Fall, man habe wirklich in der Klaviersolomusik ausgefüllt, so hat man sicher allerhöchstens die Melodie in Terzen- oder Sextenparallelen begleitet². Diskretion, die Bach immer wieder für das Akkompagnement verlangt³, ist sicher auch in den Handstücken oberstes Gesetz! Wenn Mattheson im Gegensatz zu Bach vollgriffiges Generalbaßspiel verlangt, so darf man

1 dies „vollgriffig“ nicht in unserem Sinn verstehen; Matthesons Beispiele beweisen, daß es sich um drei- höchstens vierstimmiges Akkompagnement handelt.

2. erblicke ich gerade darin einen Beweis dafür, daß der dünne, durchsichtige Satz allmählich an Boden gewann (siehe unter 4.); wozu denn sonst die scharfe Forderung der Vollstimmigkeit?

3. darf man aus vollgriffigem Generalbaßspiel immer noch nicht auf vollen Satz in Klaviersolokompositionen schließen (vgl. Fußnote 3).

¹ Versuch, Neudr. II. S. 80.

² Das stimmt auch mit Mersmanns auf S. 108 geäußerter Ausfüllungsmethode bei der Instr.-Sonate mit obl. Klavier überein.

³ Vgl. Versuch II. S. 78 und 79.

Übrigens sagt das von Daffner (S. 35) verfochtene Argument betr. Verstärkung der Harmonie beim Forte (Quantz und Em. Bach) im Akkompagnement keineswegs, daß man nun auch in der Solomusik an Fortestellen vollgriffig zu werden hätte. Beim Generalbaßspiel war es natürlich eine Selbstverständlichkeit, wollte sich das Cembalo als Füllinstrument gegen das Orchester oder auch gegen den Solisten überhaupt durchsetzen; in der Solomusik dagegen ist dies ganz unnötig.

4. muß man den gegensätzlichen Standpunkt der beiden Theoretiker der veränderten Zeit in Rechnung stellen. Mattheson gehört noch dem pathetischen Barock an, während Ph. E. Bach der typische Vertreter des galanten und empfindsamen Rokoko ist, das die großen Affekte entweder gar nicht kennt, oder sie zumindest doch — sozusagen — „verniedlicht“. Diesem Rokoko war ein diskretes, durchsichtiges Akkompagnement durchaus gemäß, und erst recht der zweistimmige Klaviersatz, der andererseits in das Barock kaum hineinpaßt. Man darf eben nicht Ansichten einer Zeit zur Erklärung für eine andere heranziehen.

Doch hören wir auch Scheibe¹: „Die italienische Music liebet einen weit ausgedehnten, aber fließenden Gesang, der aber keine starke harmonische Begleitung verträgt. . . . Der Gesang befindet sich auch allemal in der Hauptstimme, und man wird nicht leicht finden, daß die Nebenstimme auch etwas singen sollte, vielmehr muß diese nur einer nachlässigen Begleitung wegen da sein. . . . Die meisten theatralischen Sachen und Cantaten, wie auch Concerten und Symphonien werden in dieser Musikart abgefaßt.“ Weiter unten fügt er noch hinzu, daß diese Art nicht mehr von den Italienern gepflegt werde, sondern „die Deutschen sind es gewesen, denen wir eigentlich diese Beschaffenheit der italienischen Music zu verdanken haben“.

Der zweistimmige Satz war aber nicht nur der Klaviermusik eigen, man findet ihn auch in der Gattung des Liedes und des Violinsolos. E. Buhle gibt im Vorwort zu DDT 1909² ein Beispiel eines Lautenarrangements von einem Liede, bei dem „selbst auf diesem zu harmonischen Füllgriffen bequemen Instrumente die Zweistimmigkeit bevorzugt wurde . . . und man darf daraus schließen, daß auch bei Ausführung der Musik auf dem Klavier vielfach der zweistimmige Satz gespielt wurde, wie er im Original steht“.

Baumgart³ benutzt die Komposition Gellertscher geistlicher Lieder von Ph. E. Bach, in deren Vorrede Bach schreibt: „Ich habe meiner Melodie die nöthige Harmonie und Manieren beygefügt.“ (Also selbst in einem Generalbaßsatz hielt es Bach manchmal für nötig, sich ganz korrekter Notierung zu befleißigen, wieviel mehr wohl in seinen Klaviersoli. Wo bleibt also die von Daffner angenommene bloß „andeutende“ Notierung?) „Auf diese Art habe ich sie der Willkür eines steifen Generalbaß-Spielers nicht überlassen dürfen, und man kann sie also zugleich als Handstücke brauchen“. (Das ist die Brücke zugleich für die Klaviersolomusik!) Dabei ist der Satz dieser Lieder, der also alles „Nöthige“ enthält, derselbe wie in den Klaversonaten, wie folgende Beispiele bezeugen.

S. 39.

Wer Got - tes We - ge geht, — nur der hat gro - ßen Frie - den,

¹ Critischer Musicus S. 145.

² Band 35, S. XXII.

³ S. 210.

S. 53.

Was ist mein Stand, usw. Ga-be? Ein ...

Hier sind charakteristischerweise bloß die Vor- und Zwischenspiele des Klaviers zweistimmig, was darauf hindeutet, daß die Zweistimmigkeit ein stilistisches Phänomen in erster Linie der Klaviermusik ist. Ferner fallen die zweistimmigen Kadenzen an den Periodenschlüssen auf, z. B. im sonst ganz dreistimmigen Lied „Du klagst o Christ“¹:

S. 26.

usw. S. 60.

Nun noch einen Beweis für die Existenz des zweistimmigen Satzes auch in der Violinsonate. Aus einer Stelle des „Musicalischen Almanachs auf das Jahr 1782“² geht hervor, daß man in Ermangelung des Klaviers nicht selten Sonaten für Violine mit Baß bloß zweistimmig, mit Violine und Violoncello, ausgeführt hat. Auch aus anderen Berichten folgt dasselbe³. Es fragt sich daher, ob nicht doch die Gattung der Sonaten „per il Violino solo col Violoncello“, soweit sie nicht beziffert sind, zweistimmig ausgeführt worden ist, entgegen der Ansicht Studenys⁴. Wenn es auch

¹ Vgl. unten S. 19.

² Bellardi wies schon darauf hin in seiner ungedruckten Diss. Beiträge zu Gesch. des Klavierkonzerts, Leipzig 1919. S. 19.

³ Vgl. DTB, I, S. XXXV. (Sandberger)

⁴ Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrh. München 1911 S. 54.

nicht die Regel gewesen sein mag, so ergab sich sicher doch oft aus besetzungs-technischen Gründen diese zweistimmige Ausführung, an der — das ist für uns wichtig — kein Mensch damals Anstoß genommen hat.

Aus einem Allegro¹ von Kirnberger ergibt sich dasselbe. Da man nicht annehmen kann, daß es in der Fassung für Streicher anders ausgeführt wurde, wie notiert (wenigstens harmonisch; eine melodische Kolorierung kann natürlich vorgenommen worden sein), wird es auch auf dem Klavier ohne Ausfüllung gespielt worden sein, ein Beleg, der mir außerordentlich beweiskräftig erscheint, da er, wie der Titel ja angibt, auch für die Klaviersolomusik gilt.

Sehen wir uns, nachdem uns, wie ich hoffe, die Zeugnisse der Theoretiker hinreichend über den Geschmack der Zeit unterrichtet haben, noch die einzelnen Werke an. Die Sonäten der Berliner Meister (die ja in der Mitte des 18. Jahrh. die Hauptvertreter der Klaviermusik sind), etwa Ph. E. Bachs, Nichelmanns, Schaffraths usw., sind keineswegs durchweg zweistimmig. Immer wieder werden volle Akkordschläge eingestreut. Beispiele erübrigen sich.² Wenn die Ausfüllung so selbstverständlich war, warum hat man hier an einzelnen Stellen „korrekt“ notiert?³ Eine Sonatine von Schale in Birnstiels „Musikalischen Allerley“ 1761—63 (vgl. meine Dissertation, Kapitel über Schale) ist mit Bezifferung versehen. Warum hier durchweg Generalbaß? Weil es sich hier stilistisch und formal um eine Kirchensonate handelt (4 Sätze!), um ein Solo mit Baß sozusagen⁴. Die Sonatine unterscheidet sich von allen anderen Sonaten Schales recht erheblich. Die Berliner Klaviersonate schreitet, was die Satzart anbelangt, kontinuierlich von der Zweistimmigkeit zur Drei- und Mehrstimmigkeit fort⁵. Bei Benda, Fasch und bei Reichardt könnte man nur ganz selten noch Füllstimmen anbringen. Hält man an einer Ausfüllung für die älteste Art fest, so hätte man einen gewaltigen Rückschritt von diesen künstlich vollstimmig gemachten Sonaten zu den freistimmigen der späteren Periode zu konstatieren, eine Theorie, die den Dingen doch offensichtlich Gewalt antut.

Zum Schluß noch den vielleicht überzeugendsten Beweis gegen die Ausfüllung. Der in den Probestücken zu den Klavierschulen Ph. E. Bachs (Versuch)⁶ und Kirnbergers (Klavierübung mit der Bachschen Applikatur) durchweg gesetzte Fingersatz läßt ein Greifen von Füllstimmen in zahlreichen Fällen nicht zu. Einige Beispiele aus den Exempeln nebst 18 Probestücken in 6 Sonaten von Ph. E. Bach⁷ mögen das Gesagte belegen⁸:

¹ „Allegro f. das Clavier allein, wie auch für die Violine mit dem Violoncell zu accompagnieren.“ Berlin 1759, Exemplar auf der Berliner Staatsbibl.

² Vgl. den von Mersmann (Archiv, S. 108) mitgeteilten Anfang einer Schaffrathschen Sonate, die einen deutlichen Einblick in die herrschende Technik, in der Satzart abzuwechseln, gewährt. Weiter die Beispiele in meiner Dissertation „Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Großen“.

³ Vgl. auch die Beispiele Baumgart, a. a. O. S. 201.

⁴ Gerade hier, wie auch in dem eben zitierten Allegro von Kirnberger liegt die Verwandtschaft von Klaviersonate und (Violin)-Solo mit Baß sehr nahe. Vgl. Mersmann, S. 102: Es liegt nahe anzunehmen, daß für die Entstehung der unbegleiteten Cembalosonate die intavolierte Sonate f. Violine u. Baß ebenfalls von Wichtigkeit war.

⁵ Vgl. meine Dissertation.

⁶ Vgl. E. Buhle in DDT 1909, S. XXIII, Anmerkung.

⁷ Wotquenne, them. Verzeichnis, Nr. 63.

⁸ Bei Kirnberger finden sich nur einsätzig Stücke, ebenso in Ph. E. Bachs „Kurzen

Sonate I. I. Satz.

I. *p* *p* *f* *p* *f*

III. I. *p* *f* *p*

III. 3.

V. 3.

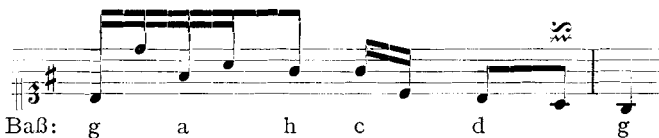
und leichten Clavierstücken mit veränderten Reprisen und beygefüger Fingersezung für Anfänger.⁶ Berlin 1766, 2. Sammlung 1768. (Wotquenne, Nr. 113 u. 114.) Auch diese Stücke liefern Beispiele in großer Menge für die Unmöglichkeit einer Ausfüllung.

Die meisten Sonaten sind durchweg rein zweistimmig, gegen die sonstige Art Bachs; nur die letzten sind mehrstimmig. Im 3. Beispiel ist die Kadenzierung typisch; an die Stelle der harmonischen Ausfüllung tritt gewissermaßen eine melodische (gebrochener Akkord im Baß)¹. Im 4. Beisp. findet sich dieser dünne Periodenschluß sogar mitten in einer vollgriffigen Sonate. Es scheint unbedingt Absicht zu sein, stellten wir dieselbe Eigenart doch auch bei den Gellertschen Liedern fest! Diese Tatsache widerspricht ganz dem Mersmannschen Ausfüllungsprinzip². Die zweistimmigen Kadenzierungen scheinen beliebt gewesen zu sein. Man könnte einwenden, es habe sich dabei um bloße Skizzierung der Notierung gehandelt, bei der die Ausfüllung selbstverständlich gewesen sei, doch ist an der realen Zweistimmigkeit bei diesem Fingersatz nicht mehr zu rütteln.

Es ergibt sich aus alledem, daß der „leere“ Satz der älteren Klaviermusik, insbesondere in Berlin, eine Geschmacksrichtung gewesen sein muß, eine Richtung, die sogar eine Konsequenz der damaligen Ästhetik war. Das Hauptgewicht legte man auf die Melodie³. Sie musste rein erhalten werden, um jederzeit eine weitere Kolorierung und Verzierung zu gestatten⁴, abgesehen davon, daß sie in erster Linie Trägerin des Affekts war. Im Interesse eines guten Vortrags sollte außerdem die rechte Hand möglichst nur die Melodie auszuführen haben⁵. Auch Baumgart⁶ meint, daß oft die Manieren eine vollgriffige Begleitung verhindert haben. Er belegt dies mit einem Zitat aus Burney⁷. Damit stimmen ja auch Matthesons Äußerungen in der Großen Generalbaßschule überein, man solle zwar vollstimmig setzen (im Akkompagnement), dürfe aber die Akkorde nur in der linken Hand greifen⁸.

Eine Ausfüllung muß also aus allen diesen Gründen für die Klaviersolomusik verneint werden, wenn dies auch einer Wirkung der damaligen Klaviermusik in der

¹ Es scheint überhaupt, daß aus der zweistimmigen Faktur gewisse melodische Wendungen resultierten, die die Harmonie „latent“ enthalten, daher in sich „linearer“ Ersatz für die fehlenden Füllstimmen sein können und sollen. Es handelt sich dabei, abgesehen von gebrochenen Akkorden um Wendungen innerhalb des Akkords, etwa:



(s. auch Beisp. 3). Gerade die 2stimmigen Sonaten Bachs bieten viele Beispiele.

² „Betonung der Perioden- oder Teilsatzänderungen durch eine vollstimmige Kadenz“, vgl. S. 108.

³ Vgl. Schering, Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung. ZIMG, S. 320.

⁴ Bellardi weist auf Hiller hin, der das in seinen Wöchentlichen Nachrichten, Jahrg. 3, Anhang S. 140 gedruckte Lied von B. Th. Breitkopf „Die Nacht“ tadelt wegen seiner Dreistimmigkeit, die eine Improvisation der Verzierung hindere.

⁵ Vgl. Em. Bach, Versuch I. S. 85: „Die begleitenden Stimmen muß man, soviel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führet, damit sie selbigen mit aller Freyheit ungehindert geschickt herausbringen kann“.

⁶ S. 195. Vgl. die Beispiele auf S. 200 bei Baumgart.

⁷ Mus. Reise, III. S. 209: „sein (Ph. E. Bachs) Hauptstudium, besonders in den letzten Jahren, sei dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier soviel möglich sangbar zu spielen und zu setzen.“ . . . „die Sache sei nicht so leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und (andererseits) die edle Einfalt des Gesanges nicht verderben wolle“ (zitiert nach Baumgart, S. 195).

⁸ Vgl. Daffner, a. a. O. S. 54.

Gegenwart nicht gerade förderlich ist. Zieht man aber in Betracht, daß die betreffenden Werke gar nicht für unsere modernen Instrumente bestimmt waren, so gewinnt man schon eher die richtige Einstellung zur alten Musik. Auf den alten Instrumenten klingen die dünnstimmigen Stellen ganz anders. „Hier klingt der zweistimmige Satz erträglich und jedenfalls viel voller und angenehmer als auf dem Pianoforte. Der Grund hierfür liegt in der unvollkommeneren Dämpfung. Infolgedessen sind namentlich die tieferen Töne viel obertonreicher. Die Zweiklänge verschmelzen sich besser, auch beim bloß zweistimmigen Spiel ist der Klang rauschend und erscheint deshalb voller als der an sich starke, aber scharf isolierte des Pianoforte“¹.

Eine andere Frage ist die Ausfüllung im Klavierkonzert; sie sei hier wenigstens gestreift. Im Prinzip dürfte diese Frage auch hier verneint werden, aus denselben Gründen, wie bei der Sonate. Da das Konzert aber in erster Linie für den Virtuosen geschrieben ist, ist es wohl möglich, daß in einzelnen Fällen vom Virtuosen (damals waren die Virtuosen auch Komponisten) voller gegriffen wurde, schon um das Cembalo vom Orchester abzuheben. Gerade im Konzert hatte der Spieler größte Freiheit. Er durfte variieren, kolorieren², Kadenzen setzen usw. Außerdem mußte er ja ohnehin beim Tutti gewöhnlich den Generalbaßpart übernehmen³, was unter Umständen auch auf die Soli abgefärbt haben könnte.

In der ersten Zeit wird eine Ausfüllung wohl seltener der Fall und auch seltener Bedürfnis gewesen sein. Je näher es aber Mozart zu geht, umso nachlässiger wird die Notierung im Konzert (nicht in der Sonate!), umso wahrscheinlicher ist auch eine Ausfüllung.

Bei der Ensemblesonate dürfte eine Ausfüllung eher noch zu verteidigen sein⁴. Sie räumt bekanntlich dem Klavier, das zunächst (im „Violinsolo“) nur als Generalbaßinstrument fungiert, immer größere Freiheit ein. So schnell aber wird der Generalbaß nicht überwunden. Er herrscht sicher noch in den aufs Klavier übertragenen Triosonaten, den Sonaten für obligates Klavier und Melodieinstrument. Stereotyp ist bei dieser Gattung ja der Einsatz der Violine mit Bezifferung, die erst beim Hinzutreten des Klaviersoprans aufgegeben wird⁵. Je mehr der Generalbaß ausgemerzt und die Violinsonate (pars pro toto für „Ensemblesonate“) von der Klavier-sonate befruchtet wurde⁶, umso entbehrlicher dürfte eine Ausfüllung geworden sein.

¹ Karl Nef, Clavizymbel und Clavichord. Peters-Jb. 1903, S. 15.

² Vgl. das von Mersmann mitgeteilte Adagio eines Schaffrathschen Klavierkonzertes mit ² Kolorierungsvorschlägen.

³ Vgl. Daffner, Klavierkonzert, S. 14.

⁴ Vgl. Mersmann.

⁵ S. Mersmann, S. 105—106.

⁶ Vgl. den 1. Teil meiner Arbeit, S. 18—20.

Zur Typologie des Gehörs und des Musikerlebens überhaupt

— Neuestes über das absolute Gehör —

Von

Albert Wellek, Wien

Das aufschlußreiche Referat von Heinrich Hein¹ über die so äußerst verdienstvollen experimentellen „Untersuchungen über das absolute Gehör“ von Lothar Weinert lädt zu einigen Nachträgen bezüglich des allerjüngsten Standes der „Typenfrage“ ein: diese ist ja (wie auch Hein hervorhebt) nach den Weinertschen Untersuchungen durchaus offen geblieben.

Die von Weinert getroffene Unterscheidung eines „unipolaren“ und eines „bipolaren“ Typs — die sich mit Unterscheidungen O. Abrahams² vollkommen deckt — betrifft nämlich nicht im engeren und eigentlichen Sinne Typen des absoluten Hörens, insofern hier nicht die Art und Weise der Tonerkennung, sondern gewissermaßen nur ihre Ausdehnung in Frage steht. Ich möchte nicht anstehen, diese Typen quantitative zu nennen. Allerdings handelt es sich hier um die Erstreckung auf einen ausgezeichneten Bereich der möglichen Leistungen des absoluten Tonbewußtseins (nämlich um die Fähigkeit der aktiven Tonhöhenreproduktion); doch zeigen sich hierin gewisse Zusammenhänge auch mit anderen, allgemeineren Ausdehnungsverhältnissen. Weinert selbst vermutet, daß der der Tonreproduktion unfähige „Unipolare“ es ist, der meist auch bei der Tonbeurteilung von der Klangfarbe sehr abhängig und an wenige bestgewohnte timbres mehr oder minder gekettet ist; — was sich nach meinen Beobachtungen in vielen Fällen bestätigt, wenn auch bei weitem nicht immer. Aller Voraussicht nach dürften sich in dieser quantitativen Richtung noch andere Typen und Untertypen ergeben; wozu ja schon jetzt auch die Weinertsche Unterscheidung von totalem und partiellem (d. i. durchgängigem und stückhaftem) absolutem Gehör gezählt werden kann.

Was nun aber meine „Annahme“ gewisser qualitativer Typen angeht — deren einen Hein in seinem Referat besonders heranzieht —, so verlohnt es vielleicht der vorläufigen Mitteilung, daß diese zur Zeit nicht mehr bloß Annahmen, sondern vollauf erwiesen sind, auf Grund eines experimentellen Materials, das an Umfang schon heute hinter dem Weinertschen kaum mehr zurücksteht. Es wurden von mir bislang 20 Fälle (darunter mein eigener) experimentell geprüft, zahlreiche weitere durch bloßes Befragen ermittelt. Von den erstgenannten wurden 15 Fälle in Wien, 3 in Prag und 2 in Hamburg untersucht, welche letztere dem Kreise der Weinertschen Versuchspersonen angehören und mir von Dr. Weinert selbst in lebenswürdiger Weise zugeführt wurden. Meine Untersuchungen an diesen 20 Beispielen fußen zunächst auf derselben auf G. Anschütz zurückgehenden Versuchsordnung wie die Weinertschen; doch wurde dieses Verfahren überdies auf dreierlei Weise ausgebaut:

¹ Neues über das absolute Gehör, ZfM XII, 1930, S. 503—06.

² Das absolute Gehör, SIMG III, 1901, S. 46f.

- | | |
|--------------------|--|
| 1. Oktavzweiklänge | } über die ganze Klaviatur
(je 73 pro Versuchsreihe). |
| 2. Dur- | |
| 3. Moll- | |
- Dreiklänge (4stimmig in enger Oktavlage)

Meine Nachprüfungen an den beiden Weinertschen Versuchspersonen in Hamburg bestätigten nun, auch bei Dreiklangs-Versuchsreihen, durchaus das von ihm gegebene Bild, will sagen, ein entschiedenes Vorwiegen der Halbton-Verwechslungen: mit mindestens $\frac{2}{3}$ bis $\frac{3}{4}$ der Gesamtfehlerzahl. Dahingegen ergab sich in Wien und in Prag schon bei Einzeltonversuchen kaum ein einziger Fall von eindeutig demselben Charakter wie dort! Vielmehr treten hier harmonische Fehlerintervalle, in erster Reihe die Quart- oder Quint-Verwechslung¹, in zweiter auch die Terzen in den Vordergrund. Der äußerste Fall dieser Art, der mir bisher begegnet ist, zeigt etwa 44–46 %, bei Dreiklangs-Versuchsreihen sogar bis zu 50 % Quart-Fehler. Hier wird also die Grenze einer absoluten Mehrheit der Quart-Verwechslung im günstigsten Falle gerade gestreift; doch ergeben die konsonanten Fehlerintervalle (Quarten + Terzen) zusammengenommen eine gute absolute Mehrheit. Im Durchschnittsfalle dagegen hält der Quart-Fehler immerhin auch die relative Mehrheit, zum mindesten aber überwiegen die konsonanten Fehlerintervalle in ihrer Summe den Halbtonfehler. Oft tritt auch die Halbton- hinter der Ganztonverwechslung zurück, wobei letztere manchmal die relative Mehrheit erreicht. Und schließlich ist u. U. auch ein besonderes Hervortreten der Terzen-Fehler zu beobachten.

Die Ordnungssysteme, an denen sich das Gehör in verschiedenen Fällen zu orientieren scheint, können, alles in allem, die folgenden sein:

1. die Tonleiter
 - a) die chromatische,
 - b) die diatonische,
2.
 - a) der Quintenzirkel,
 - b) die beiden Terzenreihen unseres harmonischen Systems.

Schon die bloße Tatsache von Fällen der zweiten Ordnung zieht zunächst nach sich, daß die von Weinert statistisch dargestellten Verhaltensregeln des Absoluthörers nicht das absolute Gehör als solches, sondern nur einen Typ des absoluten Gehörs betreffen. Die Verschiedenheit der Fehlertendenzen beim Weinertschen Typ („I“) und beim Durchschnittstyp meiner Wiener und Prager Versuchspersonen („2“) erzwingt die Deutung, daß beiden Typen ein ungleiches, ja gegensätzliches Tonähnlichkeitserlebnis zugrunde liegt. Der eine Typ bildet lineare Ähnlichkeitsreihen, er orientiert sich an der linearen Funktion der Helligkeiten² („Tonhöhen“ im engeren, Révészschen Sinne); der andere folgt der un stetigen Punktperiode der Tonigkeiten² (nach Révész „Tonqualitäten“), deren Ähnlichkeitsfolge der Quintenzirkel ist und in der chromatischen Abfolge als ein Ineinander irrationaler Funktionen oder Kurven darzustellen wäre. Ich nenne dies 1. lineares, 2. polares

¹ Da bei mir, ebenso wie bei Weinert, eine Bestimmung der Oktavlage der gebotenen Töne im allgemeinen nicht verlangt wurde (auch nicht verlangt werden konnte), war nur eine schematische Buchung der Fehlergrößen möglich. Ein größeres Intervall als die Halboktav (der Triton) kommt demnach hier nicht in Betracht, Quart und Quinten können ebensowenig unterschieden werden wie Terzen und Sexten usw. (Vgl. unten S. 25, Anm. 1.)

² Dieses Begriffspaar der Hornbostelschen Tonpsychologie ist dem von Révész vorzuziehen, welches zu leicht mißverständlich wirkt.

Gehör¹: „linear“, wenn Nachbartöne als nächstähnlich, „polar“, wenn Nachbartöne als gegensätzlich erlebt werden.

Diese beiden Haupttypen des absoluten Gehörs erinnern in dieser theoretischen Fassung an die von Révész versuchte Unterscheidung zweier „Arten des absoluten Gehörs“²; meine „Annahme“ scheint die von Révész (so wie Hein sie gibt) mit einzuschließen. Von den Behauptungen Révész' dürfte indes nur die eine, wesentlichste, standhalten: daß eben die absolute Tonerkennung sich vorwiegend entweder an der „Tonhöhe“ oder aber an der „Tonqualität“ orientieren kann. Auch dies wird indessen nur so zu verstehen sein, daß in der äußerst komplexen Ganzqualität, als welche ausnahmslos der Ton im Bewußtsein des Absoluthörers gegeben ist, einmal die Helligkeit, einmal die Tonigkeit sozusagen an die Spitze, oder an einen ausgezeichneten Punkt treten kann. In dieser Gesamtqualität des Toncharakters spielt neben den Komponenten des Tons „an sich“ vor allem die Klangfarbe, aber auch die Lautheit ihre Rolle, außerdem aber vielerlei Vorstellungselemente (besonders räumliche, visuelle, motorische, taktile) und die Fülle von „gestaltdispositionellen“³ oder musikalischen Erfahrungs-Gegebenheiten, durch die ein Ton seinen Rang und Posten in eben jenen Systemen einnimmt, von welchen besonders Hein nachdrücklich spricht. — Eine typologische Scheidung in meinem Sinne wird von Révész indessen nicht vorgenommen und vor allem keinerlei Kriterium zur empirischen Unterscheidung der beiden Arten herausgefunden, vielmehr die leider hinfällige *petitio principii* vorausgesetzt, daß bei sicherer Tonerkennung „Qualitätenerkennung“, bei unsicherer, tappender aber „Tonhöhenenerkennung“ vorliegen müsse⁴. Unhaltbar ist dementsprechend auch die Annahme Révész', daß Qualitätenerkennung der Mittellage, Höhenenerkennung den Randlagen zukomme.

Zwischen Révész und Weinert liegt in der Mitte die Wahrheit. Es gibt weder bloß eine Art des absoluten Tonerkennens, noch eine doppelte, in bestimmter Weise wechselnde; sondern es gibt zwei Haupttypen, in welchen die eine oder die andere Art grundsätzlich tonangibt (im wörtlichsten Sinne!) oder Fundament der Erkennung ist.

Im einzelnen indessen ist die Diagnose des Typs aus der Fehlerstatistik oft mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Ein Grenzfall — der mir bisher nur einmal begegnet ist — ist der, daß im Gesamtbereich der Klaviatur kein Fehler (vom Standpunkt des Prüfers gesprochen!) erzielt werden kann. Nicht selten ist dagegen der bloße Annäherungsfall, daß ein breiter geschlossener Bereich durchaus fehlerrein bleibt: selbstverständlich immer die Mittellage. Diese ist das Gebiet, in welchem der Toncharakter in reinster Ausprägung, die Tonigkeit aber fast ausschließlich klar in Erscheinung tritt; doch auch die Helligkeit, und folglich die Distanz, erfährt in den Randlagen des musikalischen Tonbereichs Schwankungen

¹ So zuerst in der ZfM XI, 1929, S. 474f. („Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft“).

² ZIMG XIV, 1913, S. 130ff.

³ Der alte Ausdruck „assoziativ“ würde eher auf die vorher genannten Beteiligungen der Vorstellung zutreffen.

⁴ Vgl. auch Révész, Prüfung der Musikalität, Z. f. Psychologie LXXXV, 1920, S. 179f. Hier wird die „Oktaventäuschung“ als Merkmal der „qualitativen“ Gehörart angenommen, ja mit dieser gewissermaßen synonym gebraucht! (Vgl. indessen unten.)

und Verzerrungen (so daß das Weber-Fechnersche Gesetz hier selbst die annähernde Gültigkeit einbüßt, die ihm in der Mittellage zukommt). Diese Tatsache einer musikalischen Mittellage wird indes womöglich noch deutlicher in Fällen, wo sie nicht durch Fehlerreinheit ausgezeichnet ist, jedoch bei einer gesonderten Fehlerstatistik ein ganz anderes Bild bietet als die Randlagen. Es gibt Fälle, deren Gesamtfehlerstatistik ein sehr unklares oder sogar ein einigermaßen „lineares“ Bild zeitigt; wenn man aber von den 7 Oktaven der Klaviatur, je nach dem Fall, 3, 4 oder 5 aus der Mitte heraushebt, so ergibt sich an diesen eine eindeutig polare Fehlerdisposition — bis zu völligem Verschwinden der Halbtonverwechslung. Die eigentlichen musterhaften Tatbestände des Musikerlebens gelangen eben in einem geschlossenen mittleren Tonbereich von fallweise verschiedener Ausdehnung — einer (wenn auch nicht in ihren Grenzen) eben dadurch wohldefinierten „Mittellage“ — zum Ausdruck; während die Randgebiete ein mehr oder minder chaotisches Bild zu weisen pflegen. Gleichwohl hat die Révészsche Annahme, daß hier Tonhöhen-erkennung, dort Tonqualitäten-erkennung herrsche, selbst nur für den polaren Typ keine Gültigkeit: Es gibt polare Fälle, bei welchen sich die polare Anlage auch, und gerade, in den Randlagen äußert; doch dürfte die Vermutung von Révész sehr wahrscheinlich auf eine Verallgemeinerung aus Fällen der eben beschriebenen Art zurückgehen. — Allgemein lassen sich Fälle mit und ohne abgehobene Mittellage unterscheiden; von ersteren liefern diejenigen, deren Mittellage durch Fehlerlosigkeit ausgezeichnet ist, statistisch regelmäßig das Bild des linearen Gehörstyps, ohne daß jedoch mit Sicherheit auf sein Vorhandensein geschlossen werden könnte.

Auf dem Klavier im besonderen, zumal beim Stutzflügel und Pianino, ist ein Baßregister im rein mechanisch-klanglichen Sinne in der Reihe der umspannten Drahtsaiten gegeben. Aber auch ein Diskantregister ist in der Mechanik an der Stelle gleichsam angezeichnet, wo das Dämpferpedal beginnt (oder aufhört), d. h. die Tragfähigkeit der Klänge zur *quantité négligeable* wird. Tatsächlich weist das zwischen diesen beiden Grenzen eingefaßte Gebiet von etwa H_0 bis zur Mitte der dreigestrichenen Oktave — also f^3 , wenn wir dreieinhalb Oktaven nehmen wollen — die oben angegebenen, auch gehörstatistischen Eigenschaften einer Mittellage auf.

Nach alledem ist zur Typologie des absoluten Gehörs neben der Gesamtfehler-schau eine Sonderstatistik der Mittellage einerseits und der Höhen- und Tiefen-lage andererseits unbedingt erforderlich, und hiermit erscheint die Notwendigkeit einer derartigen — unter allen Umständen mehr oder minder gewaltsamen — Abgrenzung methodisch gegeben.

Wie schon gesagt, ist ohne solche getrennte Statistik ein Entscheid über den Typ oft nicht möglich. Da nun in dem von Weinert veröffentlichten Material über die Verteilung der Fehlergrößen auf die einzelnen Oktaven oder Lagen nichts ersichtlich ist, so läßt sich auf Grund dieses im Druck zugänglichen Materials ein linearer Typ für seine sämtlichen 22 Absolut Hörer noch nicht mit Sicherheit behaupten: namentlich die Fälle mit fast oder ganz fehlerfreier Mittellage lassen die Frage offen.

Für die bisher besprochenen beiden Haupttypen des absoluten Gehörs finden sich indessen, glücklicherweise, noch andere Kriterien als bloß die Fehlergrößen-vertelung. Hierher gehört u. a. ein verschiedenes Reagieren auf ungewohnte Stimmungen. (Umstimmungsversuche wurden von mir in größerer Zahl vorgenommen.)

Die Schwelle der absoluten Unterschiedsempfindlichkeit (ohne Sukzessivvergleich) liegt beim polaren Typ höher. Auch eine ungleiche Rolle der Tastenverschiedenheit auf dem Klavier ist zu verzeichnen. Gleiche Bewanderung im Terminologischen gesetzt, ist die Fähigkeit, die Oktavlage eines Tons anzugeben, beim polaren Typ in der Regel geringer, fehlt hier mitunter fast gänzlich¹; dasselbe gilt für die Unterscheidung von Oktavzweiklängen gegenüber Einzeltönen (bei gleicher Lautheit) und für die Bestimmung der genauen Lage an jenen. Nicht als maßgeblich kann hingegen die Introspektion der Versuchspersonen hingenommen werden. Die Verschiedenheit des Toncharakter-Erlebnisses, um die es sich hier handelt, ist noch so wenig sicher geklärt und begrifflich so schwer zu fassen, auch ohne Kenntnis der entgegengesetzten Möglichkeit meist so wenig erfüllbar, daß gerade bei theoretisch gebildeten Versuchspersonen die Frage mit einem Fragezeichen beantwortet zu werden pflegt. Schon die Unterscheidung Helligkeit — Tonigkeit pflegt Schwierigkeiten zu bereiten: wie auch die Versuche Weinerts lehren, sich und seine Versuchspersonen damit auseinanderzusetzen. — Einen besseren Angriffspunkt als diese theoretische Seite des Tonerlebnisses gibt die Frage nach dem Tonähnlichkeitserlebnis ab; aber auch hier ist die Beantwortung je nach den introspektiven Fähigkeiten der Versuchsperson von sehr ungleichem Wert. Zugleich ist auch hier eine gewisse Schwierigkeit der Fragestellung nicht zu unterschätzen. Versuche über Tonähnlichkeit (von der Oktavähnlichkeit abgesehen) sind bisher im allgemeinen negativ verlaufen²; Ähnlichkeiten unter den Tönen in diesem unserem Sinne werden daher z. B. noch von Hornbostel in Abrede gestellt³.

Weitere typologische Kriterien finden sich indessen auch jenseits des absoluten Hörens. Schon die Frage der Tonähnlichkeit kann auch Nicht-Absoluthörern mit Erfolg gestellt werden. Feste Systeme von Toncharakteren und Ähnlichkeitsverhältnissen unter diesen sind auch geistesgeschichtlich aufzuweisen, z. B. in der altindischen Metrik (wo sie also überindividuell sind)⁴; — womit sich auch die Heinsche Hypothese eines allgemeinen latenten absoluten Gehörs begegnet. Auf alle Fälle ist das absolute Gehör nur ein Grenzfall, in welchem in klaren, nämlich bewußteren Zügen (daher auch statistisch am greifbarsten) „Gesetze“ des Musikhörens und Musikerlebens überhaupt beschlossen sind. So kann es nicht wundernehmen, daß beim relativen und Harmoniehören dieselben typologischen Möglichkeiten zum Ausdruck gelangen wie beim absoluten. Wie die Distanz und Klangbreite der Helligkeit, Intervallfarbe und Akkordfarbe aber der Tonigkeit⁵ entspringen und (in höherer Gestaltföpfung) zugeordnet sind, so ist ein Typ beim Intervall- und Akkordhören vorwiegend auf Distanz und Breite, der andre aber auf „Farbe“ eingestellt; übrigens aber mit fortschreitend schwächerer Ausprägung dieser typologischen Gegensätzlichkeit, je einheitlicher die in Frage stehenden Strukturen gefügt

¹ Vgl. auch Révész (a. a. O.) Da indessen die Fähigkeit, die richtigen Zeichen den richtigen Höhen zuzuordnen, eine Übung voraussetzt, die auch bei sehr bewanderten Musikern meist fehlt, ist ein zuverlässiger Befund hierüber oft unmöglich.

² So auch bei Révész im Hinblick auf die „Tonqualität“. (Vgl. ZIMG XIV, 135.)

³ v. Hornbostel, Musikalische Tonsysteme, Handb. d. Physik, Hg. Geiger u. Scheel, Bd. III, Berlin 1927, S. 428; Psychologie der Gehörerscheinungen, Handb. d. Physiologie, Hg. Bethe u. a., Bd. XI, Berlin 1926, S. 718.

⁴ Vgl. Wellek a. a. O., S. 480—83.

⁵ v. Hornbostel, Psychologie der Gehörerscheinungen, a. a. O. (Hier wäre zu Intervall- und Akkordfarbe noch eine Melodiefarbe, zu Distanz und Breite ein Melodie-Profil hinzuzureihen.)

sind. Jener ist der lineare, dieser der polare Gehörtyp, und auch beider Vertreter unter den Absoluthörern zeigen die nämliche gegensätzliche Einstellung zu Tonzweihen und -mehrheiten: hieran sind sie also u. U. auch zu erkennen.

Überflüssig, zu betonen, daß es auch Mischfälle gibt und eine Reihe von Untertypen, deren einige oben bereits angedeutet sind. Vor allem kommt es vor, daß die Gesamthaltung eines Gehörs sich höheren Komplexqualitäten gegenüber verschiebt. Schon die Sicherheit der absoluten Tonerkennung wird Dreiklängen gegenüber manchmal erheblich größer oder geringer, manchmal bleibt sie gleich, manchmal ändert sie sich nur bei Dur- oder nur bei Moll-Dreiklängen, manchmal bei beiden in gleichem, manchmal in ungleichem Grade. Insbesondere die Fehlerneigung in der Mittellage kann relativ verändert sein. Ebenso kann die lineare oder polare Fehlerdisposition bei Dreiklängen (prozentuell) verschoben sein, und dies in denselben gleichen oder ungleichen Verhältnissen. Nicht ganz selten scheint vor allem der Fall, daß ein bei Einzeltönen vorwiegend linear scheinendes Gehör bei Dreiklängen, oder auch nur bei Dreiklängen eines Tongeschlechts, vorwiegend polares Gepräge gewinnt. Ähnlich verhält es sich mit Oktavzusammenklängen, bei welchen das typologische Bild wohl kaum je umschlägt, jedoch die Sicherheit im allgemeinen, aber nicht ohne gegenteilige Ausnahme, zunimmt. —

Nun ist überdies auch ein 3. Typ des absoluten Gehörs von mir auf- und festgestellt worden. Unter den bisher von mir experimentell behandelten Absoluthörern fanden sich zwei analytische Vorstellungs-Synoptiker (Einzelfarbenhörer), bei welchen die Farben im Falle der Unsicherheit wegweisend mitwirkt, und ein Fall von synthetischer Empfindungs-Synopsie (Bilderhören); — diese letztere Art der Synästhesie scheidet hier aus, da sie nicht an den Einzelton anknüpft. Allgemein verstehe ich unter dem 3. Typ ein außertonlich bedingtes, oder auch nur mitbedingtes, absolutes Gehör, insbesondere also durch Farbenhören (Synopsie).

Fälle und Wege von mittelbarer (logischer) Erschließung eines Tonurteils aus außertonlichen Momenten sind schon von Abraham zusammengestellt und bewertet worden, hierunter auch ein von R. Hennig berichteter Fall, in welchem eine einzige Tonart von einem Photisma begleitet war und an diesem erkannt wurde. All dies ergibt nichts dem absoluten Gehör irgendwie Vergleichbares oder Ebenbürtiges; vor allem kommt höchstens etwas wie partielles absolutes Gehör dabei zustande. Aber selbst der hypothetische Fall, daß jedem der 12 Töne eine besondere Farbe zugeordnet und aus dieser auf ihn geschlossen wird, würde noch nicht eigentlich die Aufstellung eines synoptischen Typs des absoluten Gehörs rechtfertigen. Dies erzwingen vielmehr gerade nur Fälle, in welchen eine solche deutlich sukzedane und bewußte Bedingtheit des Tonurteils aus dem Sichtgebilde nicht nachweisbar, wohl aber eine Mitfunktion des Farbengehörs daran erkennbar ist. Die Farbe kann also nicht ausschließliches Mittel der Tonerkennung und doch *conditio sine qua non* für ihr Zustandekommen sein. Nicht immer dürfte es sich zeigen lassen, daß erst die Farbe sozusagen psychisch verarbeitet und nachher, womöglich gar bewußt, auf den Ton geschlossen wird: nicht immer ist die Seele so primitiv. Beide Erlebnisse können ineinander verwachsen sein; es kann „funktionelle Abhängigkeit“ bestehen: Wechselbedingtheit, nicht (im engeren Verstande) Ursächlichkeit. In diesem Sinne wird von manchen Farbenhörern die Farbe in gestalthafter Verschmolzenheit

mit dem Tone, als Eigenschaft am Tone selbst, erlebt und wäre für sie von diesem nicht loszutrennen, ohne daß er zerfiel.

Über diese Probleme ist schon an anderen Orten¹ vorläufig berichtet worden: so über den Fall Lach, bei welchem mit fortschreitenden Jahren das Farbengehör verblaßt und zugleich auch das absolute Gehör geschwunden ist. Wir wollen es hier umso eher bei diesen wenigen Andeutungen bewenden lassen. — Indessen sei noch hervorgehoben, daß wohl auch dieser Typ eine ganze Reihe von Unter- und Zwischentypen zeitigen dürfte: so zu den beiden ersten und Haupttypen des absoluten Gehörs, und je nach dem Grade der Abhängigkeit vom Photisma. Das synoptische absolute Gehör kann seinerseits linear oder polar angelegt sein; es kann durchgängig oder teilweise (total oder partiell) synoptisch bedingt sein; es kann vom Photisma durchaus abhängig oder aber bloß gelegentlich von ihm gestützt sein: letzteres z. B. bei Unsicherheit in extremen Lagen, bei ungewohnten Klangfarben usw., wo dann das Urteil sich unter Umständen an dem „Dazupassen“ einer bloß vorgestellten Farbe gleichsam zurechtastet. Auch dies: welchen Lebhaftigkeitsgrad und eidetischen Charakter das Sichtgebilde an sich trägt, bedingt weitere typologische Möglichkeiten. Im ganzen ist dieser 3. Typ zweifellos selten, aber so ziemlich jeder Fall scheint ein Typ — oder vielmehr nur Untertyp — für sich.

Auch dieser 3. Typ des absoluten Gehörs ist nur Grenzfall eines allgemeineren Typs musikalischer Anlage, welcher kurz als ein visuell mitbeteiligter bezeichnet werden mag. In dieser Richtung ergeben sich denn auch weittragende Konsequenzen der hier umrissenen Tatbestände. Vom linearen Gehörtyp scheint allgemein ein Wesensband zu einem analytischen Verhalten oder Charaktertyp, vom polaren hingegen zu einem synthetischen oder ganzheitlichen Verhalten hinzuführen. Darüber hinaus besteht ein unverkennbarer Zusammenhang zwischen linearem Hören und linear²-polyphoner, zwischen polarem Hören und vertikal-harmonischer Musikalität (auch gesteigertem Klangempfinden). Umso bedeutsamer, daß jener Typ im Norden Deutschlands, dieser im Süden beheimatet zu sein scheint³: und hiermit eröffnet sich vollends ein Ausblick auf eine neue Philosophie der Musikgeschichte auf objektiver Grundlage.

Um indes hierfür breitere Basis zu gewinnen, nehmen wir im folgenden notgedrungenmaßen unsere Zuflucht zum Fragebogen-Verfahren. Nicht daß der Fragebogen irgendwie das Experiment ersetzen sollte und könnte: er soll lediglich experimentell gesicherte Sachverhalte auf größere geographische Breiten ausdehnen helfen, als sie dem Experiment praktisch erreichbar sind.

Im übrigen wollen die vorliegenden Betrachtungen nur eine ganz vorläufige Skizze und Anbahnung einer umfassenden Phänomenologie der Musik bedeuten.

¹ Besonders ZfM IX, 1927, S. 583; auch Arch. f. d. ges. Psychologie, Bd. 76, 1930, S. 201.

² Eine zufällige glückliche Äquivokation!

³ Hierfür bietet die bisherige Literatur noch zwei Anhaltspunkte: 1. Der Fragebogen Abrahams, der wohl vorwiegend in der nördlichen Hälfte Deutschlands zirkuliert haben wird, zeitigte unter 100 Beantwortern „mehrere . . . welche sich leicht um eine Quinte . . . irren, und einen, welcher öfter Fehler um eine große Terz macht. Alle diese Beobachter sind solche, welche sich nur ausnahmsweise um einen Halbton irren“. (A. o. a. O. S. 8.) 2. Eine erst kürzlich, knapp vor der Weinertschen, erschienene Studie von M. Gebhardt („Beiträge zur Erforschung des absoluten Gehörs im vorschulpflichtigen Kindesalter“) schildert einen Fall aus Würzburg mit deutlichen polaren Merkmalen. (Arch. f. d. ges. Psychologie, Bd. 68, 1929, bes. S. 276 u. 280.)

Fragebogen.

Der hier anschließende Fragebogen will sich mit dem Allernötigsten bescheiden, um desto leichter und zahlreicher beantwortet zu werden. Es wird also kein Versuch gemacht, den selbst heute noch geradezu mustergültigen und höchst prägnanten Fragebogen von Abraham (noch sonst einen anderen) zu überbieten. Da es sich uns vor allem um die Klärung einer völkerpsychologischen Vermutung handelt, war es leider unvermeidlich, auch nach der Herkunft des Beantworters zu fragen. Diese Frage möge mir also nicht verdacht werden!

Jeder Absoluthörer von jeder Nationalität ist herzlichst gebeten, meine wenigen Fragen an die Adresse Dr. Albert Wellek, Wien XIX, Pfarrwieseng. 11 zu beantworten. Es wird ersucht, die einzelnen Punkte der Antwort mit den Ziffern der Fragen zu versehen. Auch fremdsprachliche Einsendungen sind willkommen.

1. Name, Beruf, genaue Adresse.
2. Jahr und Ort der Geburt; Nationalität.
3. Wo aufgewachsen? An welchen Orten, und wann, hat Beantworter längere Jahre verlebt?
4. Daten der Eltern: Wo geboren? Wo aufgewachsen? Nationalität?
5. Seit welchem Lebensjahre besitzen Sie Ihres Wissens das absolute Gehör?
6. Welche Töne außer den Oktavtönen — in welchen Intervallen? — erscheinen Ihnen einander ähnlich? Welche besonders unähnlich? (Nicht theoretisch, sondern rein nach dem unmittelbaren Eindruck!) Die Terzen? die Quint? der Halbton? der Ganzton? der Tritonus? die Septimen?
7. Unterscheiden sich für Sie die weißen und schwarzen Tasten des Klaviers grundsätzlich voneinander? Haben also die weißen einerseits und die schwarzen andererseits für Sie etwas Gemeinsames an sich?
8. Was für Fehler — in welchen Intervallen? — beobachten Sie an Ihrem absoluten Gehör:
 - a) in der Mittellage (z. B. bei ungewohnten Instrumenten)?
 - b) in der Höhe?
 - c) in der Tiefe?
 oder in allen Lagen gleich?
9. Kommt es vor, daß Sie Oktaven als Zweiklänge für einfache Töne halten (oder auch umgekehrt)?
10. Können Sie ohne Schwierigkeiten die genaue Lage (Oktave) eines Tones angeben? (Vergewissern Sie sich, ehe Sie Ja sagen!)
11. Beobachten Sie eine Störung in der Leistung Ihres absoluten Gehörs bei Ihnen ungewohnten Stimmungen?

a) wenn eine Stimmung um einen Achtel- bis Viertelton	}	von der Ihnen ver-
b) wenn eine Stimmung um einen Halbton		trauten abweicht?

 Was für Fehler ergeben sich dadurch? (in welchen Intervallen?)
12. Verbinden Sie Musik oder einzelne Töne oder Tonarten mit Farben?
 - a) Immer? Auch unwillkürlich?
 - b) Nur gelegentlich und wenn Sie daran denken?
 Wenn ja, führen Sie diese Farben an!

Der erste Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musik- wissenschaft in Lüttich

vom 1. bis 6. September 1930

Von

J. Handschin, Basel

Das 8. internationale Musikfest, veranstaltet von der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, und der erste der von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstalteten musikwissenschaftlichen Kongresse waren in Lüttich ineinander verflochten. Eine Woche lang wurde Tag für Tag sowohl der Kunst als der Wissenschaft gehuldigt. Als Bindeglied zwischen Praxis und Theorie, zwischen Moderne und Historie diente eine Anzahl von Aufführungen älterer Musik.

Das moderne Musikfest ist hier nicht zu besprechen. Es sei nur der allgemeine Eindruck festgehalten. Dieser war: grau in grau. Es ist offenbar etwas nicht richtig bei den programm bildenden Instanzen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Angenommen sogar, es sei wirklich das Möglichste geschehen, um das Beste an unbekanntem Werken moderner Richtung hervorzuholen, dann legt ein Resultat wie das diesmalige umsomehr die Forderung nahe, man möchte den Rahmen erweitern, um die Qualität heben zu können. Und zwar kann der Rahmen erweitert werden entweder, indem man in noch ausgiebigerer Weise schon aufgeführte Werke, aber dann Hauptwerke der Moderne heranzieht, oder indem man die Grenzscheide nach der Seite des „Unmodernen“ aufgibt und „modern“ kurzerhand durch „zeitgenössisch“ ersetzt. Dieses letztere scheint sich eher zu empfehlen. Der Impetus, der vor einer Reihe von Jahren die Begriffe „lebenskräftig“ und „modern“ so eng verknüpft erscheinen ließ, ist ja heute nicht mehr da. „Neues sagen“ und „sich wild geberden“ beginnen wir hübsch auseinanderzuhalten. Statt neuer Reizmittel suchen wir eine neue Geistigkeit. Gerade in diesem Sinne wäre es höchst erwünscht, der internationalen Zuhörerschaft dieser Feste — und zwar außerhalb Deutschlands — einmal neue deutsche „Gebrauchsmusik“ vorzuführen. Aber wir brauchen gar nicht so weit zu greifen. Innerhalb der Konzertmusik im alten Sinne betätigen sich heute noch Kräfte, die, ohne der Moderne anzugehören, uns Heutigen etwas zu sagen haben und die, gerade umgekehrt als früher, der Moderne gegenüber im Schatten stehen. Dem Schreiber dieser Zeilen sind hierbei besonders einige russische Namen gegenwärtig; andere werden andere wissen!

So war das Lütticher Musikfest dazu angetan, Fragen aufzuwerfen, die an die Grundlagen der Tätigkeit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik rühren. Beim gleichzeitig abgewickelten internationalen Kongreß für Musikwissenschaft sah man sich nicht zu so grundlegender Fragestellung veranlaßt. Aber ohne Fragestellung ging es auch hier nicht ab.

Eine Hauptfrage dieser Kongresse ist stets das Sieben der sich zum Wort Meldenden. Würde man nicht sieben, so würde man überflutet; aber wie soll man

sieben? In Lüttich löste man diese Frage kurzerhand in der Weise, daß nur Mitglieder der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft als Vortragende zugelassen wurden. Damit nahm diese Gesellschaft für sich eine Alleingeltung in Anspruch, die wohl nicht ganz berechtigt ist — ohne doch eine Gewähr für Qualität bieten zu können, da der Zutritt zu der Gesellschaft ja nur an die Voraussetzung des Interesses für ihre Ziele geknüpft ist.

Die andere Frage ist die der Gruppierung des Materials. Diesmal waren die 40 Sektionsvorträge in drei Reihen eingeteilt worden, von denen die erste, von A. Pirro (Paris) präsierte, ungefähr die Epoche der Renaissance umfaßte, die zweite unter dem Vorsitz von J. Wolf (Berlin) das Mittelalter und die Kirchenmusik behandelte und die dritte, mit E. Dent (Cambridge) als Hüter, sich mit neuerer Musik und vergleichender Musikwissenschaft beschäftigte. Der ersten Gruppe war außerdem die Musikgeschichte Belgiens zugewiesen worden, welche diesmal naturgemäß besonders reich vertreten war. Im einzelnen ergaben sich manche Überschneidungen, welche das Bild unübersichtlich machten.

Wenn nun der Schreiber dieser Zeilen eine Vorstellung von der Gesamtheit der Sektionsvorträge geben soll, ist er in der größten Verlegenheit. Er konnte selbst nur etwa ein Drittel der Sektionsvorträge hören. War dies aber gerade das wichtigere Drittel? Soweit er urteilen konnte, war die Qualität sehr unterschiedlich. Es gab Wichtiges, aber auch recht Harmloses. Das weitaus meiste war Einzel- forschung, doch sah man auch einige Versuche zur Zusammenfassung größerer Komplexe. Die Beteiligung war in umfassendem Sinne international. Immerhin war Deutschland nicht im Verhältnis zu der Rolle, die es im Fach spielt, vertreten. Dies hindert nicht, daß ungefähr die Hälfte der Sektionsvorträge in deutscher Sprache stattfand, doch waren dies Redner nicht nur aus Deutschland, ja nicht nur aus dem deutschen Sprachgebiet, sondern auch aus Skandinavien. Der Schreiber dieser Zeilen verweist auf das vollständige Verzeichnis der Sektionsvorträge, das er am Schlusse beifügt, und beschränkt sich hier auf ein hervorragendes Beispiel von deutscher Seite und ein ansprechendes von französischer Seite. A. Einstein, der Herausgeber dieser Zeitschrift, behandelte Philipp de Monte in seiner Eigenschaft als Madrigalkomponist. Die Kirchenmusik dieses Meisters hat neuerdings in Belgien eifrige Vorkämpfer gefunden, seine Madrigale aber sind eine wahre *terra incognita*, und zwar eine Terra von ungeheurer Weite — über 1200 Madrigale, die der Vortragende, soweit erhalten, in Partitur gebracht hat. Philipp de Monte zeigt sich auf diesem Gebiet als Meister von nie erlahmendem Können und ausgeprägt vornehmer Geschmacksrichtung. In den Anfängen seiner Tätigkeit als Madrigalkomponist ist er, vom Gesichtspunkt der Zeitentwicklung aus gesehen, ein Moderner, dann aber verliert er den Zusammenhang mit der Entwicklung, er steht als ein Isolierter da und erweckt bei seiner technischen Meisterschaft sogar manchmal stilistisch den Eindruck der Ratlosigkeit. P. M. Masson (Grenoble) hob einige interessante Berührungspunkte zwischen Rameau und Beethoven hervor. Die Frage der Beeinflussung ließ er offen, doch hätte er immerhin als Verbindungsglied die Musik der französischen Revolution anführen können, der Beethoven bekanntlich Anregungen verdankt.

Nun die vier öffentlichen Vorträge. Ch. Van den Borren (Brüssel) fiel es zu, über die Rolle Belgiens in der Musikgeschichte zu sprechen. Ein äußerst ergiebige

Thema: hat doch kein Land im Verhältnis zu seiner Größe soviel zur europäischen Musikgeschichte beigetragen wie das Territorium des heutigen Belgien! Diesen Reichtum breitete der Vortragende mit Bescheidenheit und Grazie vor dem Zuhörer aus. Hatte dieser Vortrag mehr repräsentativen Charakter, so sah man hierauf in den Vorträgen von W. Gurlitt (Freiburg) und A. Pirro (Paris) die Musikwissenschaft Deutschlands und Frankreichs in scharf ausgeprägten Typen unmittelbar am Werk. Pirro ist der Tatsachenhistoriker im alten Sinne; er ging der interessanten Frage der musikalischen Aufführungspraxis um 1400 mit einer Fülle von Zitaten und Archivnotizen zu Leibe. Gurlitt dagegen betätigte die moderne „geisteswissenschaftliche“ Methode, über deren reiche Anregungen und über deren Schattenseiten hier nicht zu sprechen ist, diesmal in origineller Weise an einem Musikhistoriker, dem Belgier F.-J. Fétis (1784—1871). Dieser vertritt die Ideenwelt der Romantik im Gegensatz zum Rationalismus des 18. Jahrhunderts; sein Satz „*l'art ne progresse pas, il se transforme*“ ist eine Absage an den Fortschrittsglauben der Vergangenheit. Am Vortrag, den E. H. Fellowes (London) über das englische Madrigal des 16. Jahrhunderts, oder genauer: das englische Madrigal um 1600, hielt, waren das Lebendigste die Grammophonvorführungen, mit welchen diese durch die Namen Byrd, Morley, Wilbye, Weelkes und Dowland bezeichnete große Epoche der englischen Musik illustriert wurde.

Gehen wir zu den historischen Aufführungen über. Ein Konzert des Lütticher a cappella-Chors vermittelte alte Musik örtlicher Herkunft, hauptsächlich aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. Der „Übergangsmeister“ Johannes Ciconia und Vertreter des „Trienter“ Zeitalters wie Johannes Sarto, Johannes Brassart, Arnold de Lantins und Hugo de Lantins standen am Anfang; das 16. Jahrhundert vertraten Pierre de Rocourt, ein typischer Meister der französischen Chanson, und Jean Guyot, das 17. der am französischen Königshofe tätige, Berührungspunkte mit Carissimi aufweisende Henri Dumont, das 18. J. N. Hamal, dessen Kirchenmusik glanzvoll und doch etwas provinziell anmutet. Der Gottesdienst in der Kathedrale ließ die imposante Kunst von Philipp de Monte mit der Messe „*Reviens vers moy*“ erstehen; als Einlagen hörte man einige bekanntere Werke der a-cappella-Periode. Und neben der Kirche das Theater: im Lütticher Théâtre du Gymnase kam ein sympathischer örtlicher Meister der komischen Oper, A. F. Gresnick (1755—1799) mit seinen „*Faux mendiants*“ zu Wort, im Brüsseler Théâtre de la Monnaie der größere A. E. M. Grétry, aber nicht mit einer seiner komischen Opern, die heute noch am genußreichsten sind, sondern mit der „großen Oper“ „*Céphale et Procris*“. In ihrer Gesamtheit bildeten diese historischen Aufführungen, wie gesagt, ein Bindeglied zwischen dem musikalischen und musikwissenschaftlichen Interessenkreis der Lütticher Feste. Schade, daß die Festleitung nicht auf den Gedanken gekommen war, eine Aufführung mittelalterlicher Musik beizufügen! Damit hätte sie die Berührungsfläche von Altem und Neuem bei ihrem Brennpunkt erfaßt, bei dem Punkt, wo die Modernsten der Musiker und die Wissenschaftlichsten der Historiker einander begegnet wären!

Vom Organisatorischen, speziell von der Generalversammlung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, ist nicht viel zu berichten. Es weht in solchen Sitzungen eine reichlich akademische Luft und viel Optimismus. Der nächste

internationale Kongreß dürfte 1933 in Cambridge oder in Barcelona stattfinden. Das bisherige Direktorium der Gesellschaft, an dessen Spitze bekanntlich Peter Wagner (Freiburg i. d. Schweiz) steht, wurde wieder gewählt. Ferner beschloß man die Erhöhung des Mitgliedbeitrags von 5 auf 10 Schweizerfranken. Von letzterem wird man nur mit gemischten Gefühlen Kenntnis nehmen, besonders im Hinblick auf die Kollegen in den valutaschwachen romanischen Ländern, welche ohnehin nicht auf Rosen gebettet sind. Als Gegenwert dafür wurde eine Erweiterung des Bulletins der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Aussicht gestellt. Gern hätte man, bevor man um die Erhöhung des Beitrages angegangen wurde, in diesem Organ Proben neuen Lebens, oder wenigstens eines festeren Lebenswillens, einer bestimmteren Zielsetzung gesehen.

Im engeren Kreis fanden auch Sitzungen der Kommission zur Herausgabe des *Corpus scriptorum de musica* unter dem Vorsitz von Guido Adler, sowie der 1925 gegründeten Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie statt. Die erste besaß lediglich informatorischen Charakter; in der zweiten berichtete Hermann Springer (Berlin) und regte an, die Gesellschaft, die begreiflicherweise durch die betrübliche wirtschaftliche Lage in der Weiterarbeit so gut wie völlig mattgesetzt ist, doch nicht der Auflösung verfallen zu lassen, sondern sie mit der Hoffnung auf günstigere Zeiten zu erhalten.

Noch zwei Worte über die Umgebung, den Rahmen der Tagung. Diesen bot das Land Belgien mit seinem regen künstlerischen Sinn und dem Verantwortungsgefühl vor der Wissenschaft, welches erst kürzlich in gewaltigen Stiftungen zum Ausdruck gekommen ist. Was die Musikwissenschaft Belgien verdankt, beweisen die Namen Fétis und Gevaert. Diese Umgebung zeigte sich den beiden musikalischen Tagungen gegenüber sehr wohlwollend. Natürlich konnten sie in diesem Jubeljahr, wo Belgien außer einer zweigeteilten Ausstellung eine ganze Anzahl internationaler Kongresse beherbergt, nicht einen übermäßigen Platz in der öffentlichen Aufmerksamkeit beanspruchen. Dies hindert aber nicht, daß man sich ohne Unterschied der Nation von Freundlichkeit umgeben fühlte, von einer Freundlichkeit, welche durchaus nicht nur, oder nicht einmal so sehr bei den offiziellen Empfängen, wie in der täglichen Berührung mit der Bevölkerung zu fühlen ist. Nach beendeter Tagung wurde man noch von Ernest Closson, dem liebenswürdigen und gelehrten Hüter des Instrumentenmuseums des Brüsseler Konservatoriums, durch die ehrwürdigen Räume dieses Museums mit ihrem reichen Inhalt geführt:

Verzeichnis der Sektionsvorträge

- H. Anglès (Barcelona), La polyphonie religieuse péninsulaire antérieure à la venue des musiciens flamands en Espagne.
 A. Auda (Brüssel), Léonard Terry, professeur, compositeur et musicologue liégeois.
 R. Ph. Bernet-Kempers (Amsterdam), Die französische und niederländische Chanson im 16. Jahrhundert.
 H. Biehle (Berlin), Die textlichen Grundlagen als Gesangsproblem.
 M. Cauchie (Paris), Les Psaumes de Janequin (wurde in Abwesenheit des Verfassers verlesen).
 Cl. Charlier (Lüttich), „L'Echo“, périodique musical liégeois du 18^{me} siècle.
 Kanonikus Delporte (Lille), La messe „Christus resurgens“ de Louis van Pulaer († 1528).

- Dreimüller (Wien), Neue Neumenfunde.
 A. Einstein (Berlin), Philipp de Monte als Madrigalkomponist.
 K. G. Fellerer (Münster), Das Partimentospiel, eine Aufgabe der Organisten im 18. Jahrhundert.
 E. H. Fellowes (London), The Ouseley Library in Tenbury.
 D. Fryklund (Helsingfors), Eine schwedische Sammlung von Briefen von und an Fétis.
 H. Güttler (Königsberg), Joh. Reichardt, ein preußischer Lautenist.
 W. Gurlitt (Freiburg), Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage.
 T. Haapanen (Helsingfors), Eine Introitensammlung in finnischer Sprache vom Jahre 1605.
 J. Handschin (Basel), Zur Ästhetik des 19. Jahrhunderts.
 Derselbe. Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte.
 A. Haraszti (Paris), La question tzigano-hongroise au point de vue de l'histoire de la musique.
 Miß Harding (Cambridge), The pianoforte from 1701 to 1851.
 W. Heinitz (Hamburg), Die Erfassung des subjektiv-motorischen Elements in der musikalischen Produktion Primitiver.
 E. Hertzmann (Berlin), Adrian Willaert im Rahmen der Chanson-Entwicklung.
 K. Jeppesen (Kopenhagen), Die mehrstimmigen italienischen Lauden am Anfang des 16. Jahrhunderts.
 I. Krohn (Helsingfors), Gevaerts Stellung zum gregorianischen Gesang.
 L. Lavoye (Lüttich), Une pièce à quatre voix du temps de la Renaissance, provenant d'un manuscrit de l'abbaye de St. Trond à Liège.
 R. Lenaerts (Gheel), Les chansons polyphoniques néerlandaises aux 15^{me} et 16^{me} siècles.
 P. M. Masson (Grenoble), Rameau et Beethoven.
 F. Mathias (Straßburg), Die Pragmatik der Geschichte des Orgelbaues im Lichte des Silbermann-Archivs.
 C. A. Moberg (Upsala), Zur Geschichte des schwedischen Kirchengesangs.
 A. Mooser (Genf), L'apparition des œuvres de Bach, Haydn, Mozart et Beethoven en Russie à la fin du 18^{me} siècle et au début du 19^{me}.
 K. Nef (Basel), Zur Geschichte der Passion.
 U. Prota-Giurleo (Neapel), Notizie storico-biografiche sul musicista belga Jean Macque, maestro della Reale Cappella di Napoli dal 1599 al 1614 (in Abwesenheit des Verfassers verlesen).
 R. P. Pujol (Montserrat), Les archives musicales de Montserrat.
 Alicja Simon (Warschau), Grétry et le théâtre de Varsovie.
 Soehner (St. Ottilien, Bayern), Gregorianischer Choral und Orgel in Deutschland von 1500 bis 1700.
 A. Spino (Neapel), Del centenario di Sacchini.
 J. Subirá (Madrid), Le théâtre lyrique espagnol au 18^{me} siècle.
 A. Tessier (Paris), Les sources de l'œuvre des luthistes de l'école française du milieu du 18^{me} siècle.
 J. B. Trend (London), Spanish madrigals and madrigal-texts.
 M. Unger (Leipzig), Die sogenannte Charakteristik der Tonarten.
 G. Van Doorslaer (Mecheln), Notes sur Paul van Winde, organiste à la cour impériale de Vienne, mort à Liège en 1598.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1930/31

- Aachen.** Technische Hochschule. Prof. Dr. Peter Raabe: Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte der deutschen Musik im 19. Jahrh. (II), einst.
- Amsterdam.** Dr. K. Ph. Bernet-Kempers: Geschichte der Musik im späten Mittelalter und während der Renaissance, einst. — Geschichte der Oper seit Scarlatti, einst. — Notenschriftkunde (Mensuralnotation), mit Übungen, einst.
- Basel.** Prof. Dr. Karl Nef: Die musikalische Passion, Schütz und Bach, einst. — Probleme der Musikkritik, ein- bis zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar: a cappella-Chormusik, zweist. — Collegium musicum: Praktische Übungen mit Stilerläuterungen, Mittelalter und 16. Jahrh., zweist.
Prof. Dr. Wilhelm Merian: Geschichte des Oratoriums, einst. — Bibliographie der Musikgeschichte, einst.
Prof. Dr. Jacques Handschin: Geschichte der Musiktheorie, einst. — Die Musik der exotischen Kulturvölker, einst.
- Berlin.** Universität. Prof. Dr. Arnold Schering: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis Liszt, dreist. — Metrik und Rhythmik einfacher Liedformen, einst. — Hauptseminar und Proseminar, je zweist. — Collegium musicum (historische Kammermusik- und Orchesterübungen), zweist.
Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Chorübungen für stimmbegabte Kommilitonen (Herren und Damen), verbunden mit einem Kolloquium über Geschichte des Lieds, zweist.
Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des 13. u. 14. Jahrhunderts, zweist. — Georg Friedrich Händel, einst. — Übungen für Fortgeschrittene im Seminar, zweist.
Prof. Dr. Hans Joachim Moser: C. M. v. Webers Leben und Werke, zweist. — Übungen zur musikalischen Romantik, im Seminar, einst.
Prof. Dr. Erich M. v. Hornbostel: Musik des Orients, mit Lichtbildern, einst. — Tonpsychologische Übungen, im Psychol. Institut, einst.
Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte der europäischen Musikinstrumente, im Rahmen der allgemeinen Kulturgeschichte, zweist. — Instrumentenkundliche Übungen, in der Sammlung der Staatl. Hochschule für Musik, zweist.
Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Klaviermusik bis Bach, zweist. — Übungen zur neueren Musik unter Berücksichtigung der Rundfunkmusik, i. der Staatl. Hochschule f. M., zweist.
Privatdozent Dr. Friedrich Blume: Musikgeschichte der Renaissance, zweist. — Stilkritische Übungen, für Anfänger, zweist. — Übungen für Vorgeschr. : Lektüre musiktheoretischer Schriften des 15.—16. Jahrh., zweist. — Collegium musicum vocale (praktische Übungen an alter Chormusik), zweist.
Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Musikwissenschaftlich-psychologische Akustik, einst.
Dr. Erich Schumann: Akustik II, einst. — Übungen zu den physiologischen Hörtheorien, einst.
Prof. Johannes Biehle: Kirchenmusikalische und liturgische Vorträge u. Übungen II, an 6 Sonnabenden, zweieinhalbst. — Akademischer Kirchenchor, zweist. — Einführung in das liturgische Orgelspiel u. in d. Harmonielehre I, zweist. — Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit, an 6 Sonnabenden, dreist. — Orgelstruktur, an 6 Sonnabenden, zweist. (Alles im Rahmen des Instituts für Raum- und Bau-Akustik, Kirchenbau, Orgel-, Glockenwesen und Kirchenmusik.)
Lektor Dr. Erich Drach: Lehrgang der Stimm- und Sprachbildung, für künftige Angehörige redender Berufe: a) Einführung in die Physiologie, Hygiene und Psychologie des Sprechens (und Singens), zweist.; b) sprechtechnische Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweist.
- Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Kulturkunde der Musik: Ausgewählte Opern und Oratorien vom Barock bis zur Romantik, zweist.
Prof. Dr. Hermann Halbig: Allgemeine Musikgeschichte, II. Teil, von 1600—1750 (Oper, Oratorium, Kantate), zweist. — Gregorianische Formen mit Berücksichtigung ihrer Verwendung im Schulmusikunterricht, einst. — Gregorianisches Praktikum, Unter- u. Oberstufe, je einst. — Collegium musicum vocale: ausgewählte polyphone Kirchenmusik des 16. Jahrh., zweist.
Prof. Heinrich Martens: Kunst- u. Schulgesang in ihren Beziehungen zueinander, zweist. — Die Aufgaben der Musikerziehung in der höheren Schule (Musikunterricht, Musikpflege, Chorerziehung, Instrumentalunterricht), zweist. — Das musikpädagogische Schrifttum unserer Zeit, zweist.
Prof. Fritz Jöde: Grundfragen der Erziehungslehre, zweist. — Handwerkslehre der Musik in der Schule, zweist. — Angewandte Liedkunde, zweist.

- Dr. Richard Münnich: Schulmusik, II. Teil (Geschichte der Schulmusik), zweist. — Gemeinsame Kapitel der Musik und Literatur, zweist.
- Prof. DDr. Max Seiffert: Einrichtung älterer Musik, vierst.
- Prof. Dr. Curt Sachs: Das heutige Orchester, einst.
- Prof. Wolfgang Reimann: Gesangbuchkunde; deutsche Messe, Lutherische Vesper, zweist. — Orgelstruktur: Geschichte des Orgelbaus und Aufbau der Orgel, einst.
- Dr. Erich Drach: Bau- und Wirkungsweise der Stimm- und Sprechwerkzeuge, zweist. — Deutsche Phonetik (II), zweist. — Gesundheitspflege der Stimme, zweist.
- Lektor Franz Wethlo: Stimmphysiologie, zweist.
- Staatliche akademische Hochschule für Musik. Prof. Dr. Georg Schünemann: Korrepetitorium der Musikgeschichte für Mitglieder des Seminars, einst. — Anfänge der Musik, einst. — Mozart und seine Zeit, einst. — Musikgeschichte im 19. Jahrhundert, einst. — Übungen zur neueren Musik unter Berücksichtigung der Rundfunkmusik, zweist.
- Prof. DDr. Max Seiffert: Ältere Musik: Die Geschichte der Klaviermusik bis zu Bach u. Händel, einst. — Die Geschichte der Kammermusik bis zu Bach und Händel, einst. — Generalbaßübungen für Anfänger, einst. — Das deutsche Sololied seit dem Anfang des 17. Jahrh., einst. — Die deutschen Orgelmeister vor Bach, einst. — Generalbaßübungen für Fortgeschrittene, einst.
- Prof. Dr. Curt Sachs: Moderne Musikinstrumente, einst. — Alte Musikinstrumente, einst. — Besonderer Kursus über alte und neue Musikinstrumente für Fortgeschrittene, zweist.
- Prof. Dr. med. Karl L. Schaefer: Anatomie, Physiologie u. Hygiene der Stimme, einst.
- Lektor Dr. Ing. F. Trautwein: Physikalische Grundlagen der Akustik (mit Experimenten), I. Teil: Elektroakustik, zweist.
- Lektor Arthur Jahn: Methodik des Violinspiels, zweist.
- Dr. med. Kurt Singer: Wer ist musikalisch?, einst.
- Technische Hochschule. Prof. Dr. Hans Mersmann: Mozart und die Musik des 18. Jahrh. (mit praktischen Vorführungen u. Analysen), zweist. — Arbeitsgemeinschaft: Musiklehre (gemeinsamer Aufbau von Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form), zweist.
- Bern.** Prof. Dr. Ernst Kurth: Übungen in der musikalischen Analyse (zu Werken des 17.—19. Jahrh.), zweist. — Dramaturgie der Oper in historischer Beleuchtung, zweist. — Proseminar: Studien zur Satztechnik G. F. Händels, einst. — Seminar: Heinrich Schütz, zweist. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweist. — Akademisches Orchester (Leitung: Herr stud. phil. Paul Dikenmann), zweist.
- Ernst Graf, Prof. an der ev.-theol. Fakultät und Münsterorganist: Stilgeschichte der Orgelliteratur bis vor J. S. Bach, einst. — Kirchenmusikalisches Konversatorium (gemeinsame Besprechung kirchenmusikalischer Einzelfragen), einst. — Praktikum für kirchliches Orgelspiel (nach Übereinkunft).
- Bonn.** Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, zweist. — Musikalische Paläographie, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist.
- Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Goerg: Grundzüge der musikalischen Akustik, einst. — Übungen, mehrst.
- Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweist. — Der instrumentale Kontrapunkt, zweist. — Instrumentationsübungen, zweist. — Kammermusikübungen, zweist.
- Breslau.** Universität. Prof. Dr. Arnold Schmitz: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters, zweist.
- Dr. Peter Epstein: Beethoven, einst.
- Dr. Ernst Kirsch: Geschichte der Oper in den Grundzügen, einst.
- Musikwissenschaftliches Seminar: Prof. Dr. Arnold Schmitz: Oberstufe, zweist. — Collegium musicum, zweist.
- Dr. Peter Epstein: Mittelstufe (Denkmälerkunde), zweist. — Übungen im Generalbaß- und Partiturspiel, zweist.
- Dr. Ernst Kirsch: Proseminar, zweist. — Die lineare Setzweise, zweist.
- Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. DDr. Johannes Steinbeck: Geschichte des Kirchenliedes, einst.
- Domkapellmeister Dr. Blaschke: Geschichte des gregorianischen Chorals, einst. — Palestrinas Kontrapunkt, zweist. — Choralübungen, zweist.
- Dr. Ernst Kirsch: Satz alter Meister, zweist.
- Technische Hochschule. Dr. Hermann Matzke: Grundzüge der Geschichte der Oper, einst. — Orgelspiel und Orgeltheorie, dreist. — Gesangstheorie u. Stimmbildungskurse, zweist. — Musikalisch-praktische Übungen (Collegium musicum), gemeinsam mit dem Akad. Musikverein an der T. H., zweist.
- Danzig** (Technische Hochschule). Prof. Dr. Gotthold Frotscher: Einführung in die Musikgeschichte, zweist. — Unsere Musikinstrumente, einst. — Übungen zur Geschichte der Musikinstrumente, eineinhalbst. — Goethe und die Musik, einst. — Collegium musicum

- instrumentale et vocale, vierst. — Außerdem Einzelvorträge über ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Musikerziehung und -organisation.
- Darmstadt** (Technische Hochschule). Prof. Dr. Friedrich Noack: Einführung in die Tonkunst neuen Stils, einst. — Musikalische Akustik u. Tonpsychologie, einst. — Joh. Seb. Bach, einst. — Chorübungen, zweist.
- Dresden** (Technische Hochschule). Prof. Dr. Eugen Schmitz: Grundzüge der allgemeinen Musikgeschichte, mit Musikbeispielen, Stundenzahl noch unbestimmt.
- Erlangen**. Privatdozent Dr. Rudolf Steglich: Stilwandlungen der Kirchenmusik vom Barock bis zur Romantik, zweist. — Seminar (Unterstufe): Übungen im Übertragen alter Tonschriften, zweist.; (Oberstufe): Musikalische Rhythmik, zweist. — Collegium musicum instr. et voc., je zweist. — Vorkurse: Musiktheorie, zweist.
- Prof. N. N. [so im amtlichen Vorlesungs-Verzeichnis!]: Das deutsche evangelische Kirchenlied, zweist. — Liturgische Übungen, zweist. — Musiktheorie, Harmonie- u. Modulationslehre, je zweist. — Orgelspiel, einst. — Sprechkurs, zweist. — Akademischer Chorverein, zweist.
- Frankfurt a. M.** Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Oper, zweist. — Geschichte des neueren deutschen Liedes (II. Teil), zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Collegium musicum instrumentaliter, zweist. — Collegium musicum vocaliter, einst.
- Privatdozent Dr. Friedrich Gennrich: Geschichte d. neueren französischen Musik, einst.
- Freiburg i. Br.** Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Die Bachbewegung, Geschichte der Interpretation der Kunst Sebastian Bachs bis zur Gegenwart, zweist. — Die Liedkunst von Machaut bis Dufay, einst. — Seminar: Lektüre ausgewählter Schriften von Johannes Tinctoris, zweist. — Proseminar: Übungen über Quellen und Denkmäler der Bachbewegung, zweist. — Collegium musicum instrumentale et vocale, je zweist.
- Freiburg** (Schweiz). Prof. Dr. Peter Wagner: Die Oper im 17. und 18. Jahrh., dreist. — Die Neumen, zweist. — Seminar, zweist. — Praktischer Choralkurs (Cantus gregorianus, exercitia practica), zweist.
- Gießen**. Privatdozent Dr. Rudolf Gerber: Die Entwicklung der Sinfonie von Beethoven bis Mahler, zweist. — Collegium musicum vocale: Niederländische Motetten d. 15./16. Jahrhunderts, zweist. — Seminar: Übungen zur Geschichte der Klavier- und Orgelmusik von den Anfängen bis Bach und Händel, zweist.
- Göttingen**. Akad. Musikdirektor Karl Hogrebe: Musiktheoretische Übungen für Hörer aller Fakultäten: Das Orchester und seine Instrumente; Entwicklung einer Instrumentationstabelle, einst. — Gehörübungen und Musikdiktat, einst. — Harmonielehre usw. für Anfänger, zweist. — Harmonisieren - Generalbaßübungen f. Fortgeschrittene, zweist. — Kontrapunktieren für Anfänger u. Fortgeschr., je einst. — Ausarbeitung u. Aufführung von: Mozart: Requiem, J. S. Bach: Matthäuspassion.
- Greifswald**. Privatdozent Dr. Hans Engel: Die musikalische Romantik in Deutschland, einst. — Seminar: Übungen und Kolloquium hiezu, einst. — Übungen zum älteren deutschen Lied, einst. — Übungen zu einer soziologischen Musikbetrachtung, einst. — Gemeinschaftliche Arbeiten, dreist. — Collegium musicum: Orchester, Chor, Kammermusik, je zweist.
- Halle a. S.** Prof. Dr. Max Schneider: Haydn, Mozart, Beethoven (mit anschließenden seminaristischen Übungen), vierst. — Proseminar für Anfänger (mit dem Assistenten Dr. Serauky), zweist. — Übungen zur Geschichte der Schulmusik, zweist. — Collegium musicum vocale (mit einem Assistenten), zweist.
- Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. h. c. Alfred Rahlwes: Kompositionslehre, zweist. — Instrumentationsübungen, einst. — Choralatz und Generalbaßbearbeitungen, einst. — Kontrapunkt, zweist. — Harmonielehre II. Teil, zweist.
- Pfarrer Karl Balthasar: Geschichte des Gemeindegesangs, I. Teil, einst. — Liturgische Gottesdienste, einst.
- Hamburg**. Dr. Walter Vetter: Die Kunst Seb. Bachs und ihre geschichtlichen Grundlagen, zweist. — Einführung in den gregorianischen Gesang, einst. — Übungen zur Kunst Bachs, für Anfänger und Fortgeschrittene, je zweist. — Kolloquium über Probleme des gregorianischen Gesangs, einst.
- Dr. Wilhelm Heinitz: Die formale Struktur primitiver Musikäußerungen, einst. — Transkriptionsübungen an musikalisch-phonetischen Erzeugnissen Primitiver (Praktikum), zweist. — Lektüre von Schriften aus d. Gebiet musikalischer Frühstufen, einst. — Die Musik der Primitiven als Aufschlußgebiet für die musikalische Akustik, einst.
- Prof. Dr. Georg Anschütz: Kolloquium über die musikalische Anlage des Kindes, zweist. — Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik, dreimal fünfst.
- Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre II, zweist. — Einführung in die musikalische Formenlehre, zweist.
- Hannover**. Technische Hochschule. Prof. Dr. Theodor W. Werner: Beethovens Streichquartette, einst. — Das deutsche Volkslied, einst. — Musikästhetik des 19. Jahrhunderts, einst. — Fragen der Musikerziehung, einst. — Collegium musicum, einst.
- Heidelberg**. Prof. Dr. Heinrich Bessler: Joh. Seb. Bach und seine Zeit, zweist. — Seminar: Die Motetten und Madrigale Orlando Lassos, zweist. — Proseminar: Musikalische

- Analyse und Stilkritik mit besonderer Berücksichtigung d. Lieds im 19. Jahrh., einst. — Einführung in die Notationskunde I (Mensuralnotenschrift), einst. — Collegium musicum, instrumental und vokal, je zweist.
- Akademischer Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Harmonielehre II, zweist. — Übungen im polyphonen Liedsatz, zweist. — Orgelspiel, nach Vereinbarung. — Akademischer Gesangverein, zweist.
- Innsbruck.** Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte V, vierst. — Joh. Seb. Bachs Gesangswerke, vierst. — Musikgeschichtliche Übungen, zweist.
- Jena.** Dr. Werner Danckert: Musikwissenschaft und Kulturmorphologie, zweist. — Übungen zur Typologie der Personalstile, zweist. — Harmonielehre II, einst. — Collegium musicum (Chor und Orchester), vierst.
- Kiel.** Prof. Dr. Fritz Stein: Einführung in die musikalische Romantik, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen (zur Frühgeschichte der Kantate), zweist. — Kolloquium über Bachs Choralvorspiele, einst. — Collegium musicum: Einübung und Erklärung älterer Orchestermusik (gemeins. mit Dr. Therstappen), zweist.
- Dr. Bernhard Engelke: Allgemeine Geschichte der Oper II, einst. — Geschichte der Instrumentalmusik, zweist. — Musikwissenschaftliche Übung: Ph. Em. Bach, einst.
- Dr. Reinhard Oppel: Die Melodie und ihre Gesetze, einst. — Übungen: 1. für Fortgeschrittene: kontrapunktische Studien bei Glarean und Josquin des Prés, einst. — Analyse für Anfänger, einst.
- Dr. Hans Joachim Therstappen: Proseminar: Übungen zur Klaviermusik der Bachzeit, zweist. — Lektüre von Schriften Matthesons, einst. — Übungen zum Partiturspiel, zweist. — Collegium musicum vocale, zweist. — Arbeitsgruppe f. neue Musik: Einführung i. d. Schaffen Paul Hindemiths, zweist.
- Köln a. Rh.** Prof. Dr. Ernst Bücken: Das musikalische Kunstwerk (Probleme d. Urteilsbildung in der Musikgeschichte), zweist. — Das Volkslied, sein Wesen und seine Beziehungen zur Kunstmusik, einst. — Seminar: Übungen mit Referaten, zweist. — Lektüre ausgewählter musikästhetischer Schriften, einst. — Musikgeschichtliches Kolloquium mit prakt. Beispielen, einst.
- Privatdozent Dr. Willi Kahl: Geschichte der Sinfonie, einst.
- Lektor Dr. Georg Kinsky: Das Instrumentarium des 17. u. 18. Jahrh., einst. — Einführung in die Musikbibliographie, einst.
- Lektor Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Übungen in der Harmonielehre, einst. — Übungen im strengen Satz, einst. — Formenlehre mit praktischen Übungen, zweist.
- Lektor Prof. Dr. Hermann Unger: Übungen in Instrumentation (mit Partiturbeispielen und Gehörbildung), einst.
- Staatl. Hochschule für Musik. Abt. f. Schulmusik. Prof. E. J. Müller: Musikpädagogische Fragen, einst.
- Prof. Dr. Felix Oberborbeck: Volksliedkunde, einst. — Neue musikpädagogische Fragen, einst. — Musikgeschichte in Beispielen, einst. — Besprechung neuer Literatur, einst. — Collegium musicum: Chor- und Orchesterübungen, zweist.
- Pater Prof. Dr. Dominicus Johnner: Einführung in den Gregorianischen Choral, zweist.
- Dr. Wilhelm Kurthen: Übungen zur niederländischen Polyphonie, zweist.
- Prof. Dr. Hermann Unger: Musikgeschichte im Überblick, einst. — Instrumentationsübungen, einst.
- Königsberg i. Pr.** Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau: Die Musik der Goethe-Zeit, dreist. — Die musikalischen Strömungen der Gegenwart, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar für Fortgeschrittene: Übungen z. Musikästhetik des deutschen Idealismus, zweist. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Übungen zur Analyse und Stilkritik klassischer Werke, einst. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweist. — Einstündige Vorlesung über Geschichte der Kirchenmusik u. Orgelkurs für Studierende d. Theologie.
- Privatdozent Dr. Leo Schrade: Guillaume de Machaut als Meister der Musik in der mittelalterlichen Welt, einst. — Übungen zur Musik der Ars nova im 14. Jahrh., einst.
- Studienrat Walter Kühn: Geschichte der Musikerziehung im 16.–17. Jahrh., einst. — Musikerziehung der Gegenwart, einst. — Physiologische, psychologische und musiktheoretische Grundlagen der Musikerziehung, einst. — Musikpädagogisches Seminar: a) Die theoretischen Grundlagen der Musikerziehung, einst.; b) Musikgeschichtliche Stoffe und ihre method. Behandlung, zweist.; c) Lektüre musikpädagogischer Schriften.
- Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität: Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechkunde, Orgel, Klavier, Violine, rhythmische Erziehung, Unterrichtsübung.
- Leipzig.** Prof. Dr. Theodor Kroyer: Beethoven, dreist. — Proseminar (Vorkurse): Historische Instrumentenkunde (durch Assistent Dr. Helmut Schultz), zweist. — Grundzüge der evangel. Kirchenmusik (durch Assistent Dr. Walter Gerstenberg), einst. — Proseminar (Hauptkurse): Referate aus dem Gesamtgebiet der Musikgeschichte, zweist. — Übungen zur Barockoper (durch Assistent Dr. Helmut Schultz), einst. — Seminar: Stilkritik der a-cappella-Zeit, zweist. — Außerdem als publice-Kurs: Der moderne Musik-

verlag (durch Archivar Dr. Wilhelm Hitzig), eineinviertelst. — Collegium musicum instrumentale: Orchester- und Kammermusik des 18. Jahrhs., zweist.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Richard Wagners „Ring“ und seine Aufführung in Bayreuth (Sommer 1931), dreist. — Deutsches Leben im Volkslied, einst. — Übungen: Wagners Schriften „Oper und Drama“ (Teil 2 u. 3) und „Zukunftsmusik“; Joh. Herm. Schein, zus. eineinhalbst.

Privatdoz. Dr. Hermann Zenck: Einführung in die musikalische Rhythmik und Metrik, zweist. — Proseminar (Hauptkurs): Übungen zu Bachs Matthäuspassion, zweist. — Collegium musicum vocale: Heinrich Schütz, zweist.

Lektor Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann Grabner: Einführung in die Musik, einst. — Praktischer Kurs der Harmonielehre I, zweist. — Übungen in Kanon und Fuge, zweist. — Anleitung zum Partiturspielen, einst.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Grundlagen der Stimmbildungslehre, einst. — Stimmbildung, Einzel- und Gruppengesang, Sprechvortrag, einst. — Redeübung, einst. — Bildung der Gesangsstimme, einst. — Stimmtechnische Beratung, einst. — Liturgische Gesangs- und Ausdrucksübungen, einst.

Marburg. Prof. Dr. Hermann Stephani: Die musikalische Romantik und ihre Ausläufer, zweist. — Homophonie - Polyphonie, einst. — Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einst. — Musikwissenschaftl. Seminar: 18. Jahrh., zweist. — Orgelunterricht für Fortgeschrittenere, zweist. — Chorsingen, zweist. — Collegium musicum instrumentale (18. Jahrh.), zweist.

München. Prof. Dr. Alfred Lorenz: Allgemeine Übersicht über die abendländische Musikgeschichte, zweist. — Geschichte der Instrumentalmusik (von 1750 bis zur Gegenwart), zweist. — Anton Bruckner, zweist. — Harmonielehre, II. Kurs, zweist. — Musikalische Formenlehre, einst. — Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweist. — Übungen im Analysieren von Musikstücken, einst.

Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Geschichte der Ouvertüre und des Opernvorspiels bis zum Ausgang des 19. Jahrhs., zweist. — Die Entstehung u. die ersten Entwicklungsperioden der geistlichen und weltlichen mehrstimm. Vokalmusik (bis zur Mitte des 16. Jahrhs.), zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger u. Fortgeschrittene (Paläographie - Stilkritik - Kolloquium - Referate), zweist.

Prof. Dr. Hermann von der Pfördten: Richard Wagners Leben, Werke u. Schriften, vierst.

Prof. Dr. Kurt Huber: Ton- und Musikpsychologie, zweist.

Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich: Harmonielehre unter bes. Berücksichtigung der Begleitung liturgischer Gesänge, zweist.

Münster i. W. Privatdozent Dr. Karl Gustav Fellerer: Geschichte der Musikinstrumente und ihrer Verwendung, dreist. — Kolloquium über Fragen der systematischen Musikwissenschaft, zweist. — Seminar: Vorseminar: Mozarts Opern, zweist. — Hauptseminar: Die Polyphonie des 16. Jahrhs., zweist. — Universitätschor — Collegium musicum instrumentale — Bläsergilde — Kammermusikzirkel.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Die modernen musikalischen Formen, einst. — Die Kunst der Sprache, einst.

Lektor Lilie (Kath.-Theol. Fakultät): Einführung in den gregorianischen Choral, einst. — Die Gregorianischen Formen, einst. — Praktische Gesangsübungen, zweist.

Prag. Prof. Dr. Gustav Becking: Die Musik seit Richard Wagner, dreist. — Seminar: Übungen zur Periodisierung der abendländischen Musikgeschichte, zweist. — Proseminar: Goethe in der Musik, zweist. — Vorkurse nach Bedarf, mit dem Assistenten. — Collegium musicum. Instrumental, mit Privatdoz. Dr. Paul Netti: Ph. Em. Bach, zweist. Vokal: Musik des Mittelalters, zweist.

Privatdozent Dr. Paul Netti: Geschichte der Oper, zweist. — Collegium musicum instrumentale, gemeinsam mit Prof. Becking, zweist.

Lektor Dr. Theodor Veidl: Praktische Übungen in Harmonielehre u. Kontrapunkt, je eineinhalbst.

Rostock. Privatdozent Dr. Erich Schenk: Die instrumentale Kunst des Barockzeitalters, zweist. — Seminar: Tabulaturen, zweist. — Einführung in die musikwissenschaftl. Methode, einst. — Harmonielehre I, für Anfänger, zweist. — Harmonielehre II, für Fortgeschrittene, zweist. — Collegium musicum vocale et instrumentale: Musik des 17. und 18. Jahrhs., vierst.

Stuttgart (Technische Hochschule). Prof. Dr. Hermann Keller: Das deutsche Lied I, einst. — Einführung in die Musiktheorie, einst. — Akademisches Orchester, zweist.

Tübingen. Prof. Dr. Karl Hasse: Geschichte der Symphonie, einst. — Entwicklungsgeschichte des konzertierenden Stils, einst. — Harmonielehre in zwei Kursen, je einst. — Kontrapunkt, einst. — Proseminar: Einführung in die Musikwissenschaft (zus. mit Assistent Dr. zur Nedden), einst. — Seminar: Übungen zur Stilkunde, zweist. — Chorge-sang (Akadem. Musikverein), zweist. — Zusammenspiel (Akadem. Streichorchester), zweist.

- Wien.** Prof. Dr. Robert Lach: Ursprung und Entwicklung des Musikdramas, zweist. — Genie und Entartung in der Musik, einst. — Musikpsychologie, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Gemeinsam mit Prof. Dr. A. Orel: Musikgeschichtliche Übungen für Anfänger (Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik als Vorbereitung für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar), zweist. Prof. Dr. Rudolf Ficker: Die Grundlagen der abendländischen Musik, zweist. — Musikgeschichtliche Übungen für Anfänger (Einführung in die musikgeschichtliche Arbeitstechnik als Vorbereitung für die Aufnahme in das musikwissenschaftl. Seminar), zweist. — Übungen im musikwissenschaftl. Seminar, Abt. B: Musikgeschichte, zweist. Prof. Dr. Alfred Orel: Johannes Brahms, einst. — Musikgeschichtliche Übungen s. unter Lach. Prof. Dr. Robert Haas: Die musikalische Aufführungspraxis im Wechsel der Zeiten, zweist. — Übungen im Quellenstudium, einst. Prof. Dr. Egon Wellesz: Dramaturgie der Oper III (Die romantische Oper), einst. — Musikalische Paläographie (mit Übungen), einst.
- Würzburg.** Prof. Dr. Oskar Kaul: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte des 17. Jahrhs., zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, für Anfänger u. Fortgeschrittene, eineinhalbst. — Collegium musicum: Praktische Ausführung u. Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einst.
- Zürich.** Dr. Fritz Gysi: Bach und seine Zeit, zweist. — Besprechung ausgewählter Tonwerke, zweist. — Komponisten als Schriftsteller (Lektüre aus den Schriften von Busoni, Pfützner und Klose), einst. Dr. Antoine-E. Cherbuliez: Neuere musikwissenschaftliche Forschungsmethoden, einst. — Glareans Dodekachordon (Lektüre und Besprechung), einst.

Bücherschau

- Anschütz, Georg.** Abriß der Musikästhetik. 8°, X, 196 S. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 5 *M.*
- Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles.** 52^e année. 1928—1929. 8°, 144 S. Nivelles 1930, Imprimerie Havaux.
Enthält: S. 118—126 Ernest Closson, De l'enseignement des instruments anciens dans les Conservatoires. — S. 127—135 Ch. van den Borren, Le Fonds de Musique ancienne de la Collégiale SS. Michel et Gudule, à Bruxelles. [Diese Musiksammlung ist 1929 für die Bibl. des Conservatoire erworben worden; sie umfaßt 456 Nummern, meist Messen und Motetten in Stimmbüchern im Ms., darunter 107 anonyme; aber auch Instrumentalwerke. Unter den Autoren figurieren in erster Linie die Kapellmeister der Collegialkirche: Bréhy, J.-H. Fiocco, Ch.-J. und A.-J. Van Helmont, aber auch Musiker der Chapelle royale, Pietro Torri, Abaco, Albicastro u. a.; Wiener Meister wie Fux, Gg. Reutter, Pez, J. A. Hasse usw. A. E.]
- Bouvet, Charles.** Spontini. Maîtres de la musique ancienne et moderne. 5. 8°, 100 und LX S. Paris 1930, Rieder. 20 Fr.
- Böhm, Desider.** Leitfaden der Musikgeschichte Ungarns. kl. 8°, 29 S. Budapest 1930, Gebrüder Scholtz. (In deutscher Sprache).
- Blume, Friedrich.** Michael Praetorius Creuzburgensis. 8°, 23 S., 4 Taf. [Musikergestalten. 1.] Wolfenbüttel 1929, G. Kallmeyer. — 60 *M.*
- Brießen, Maria van.** Die Entwicklung der Musikalität in den Reifejahren. 8°, 127 S. Langensalza 1930, H. Beyer & Söhne. 3.70 *M.*
- Bruyr, José.** L'écran des musiciens. (Les Cahiers de France). 8°. Paris 1930, Les Cahiers de France. 20 Fr.
- Del Valle de Paz, G.** La storiografia musicale in Francia sul finire dell' Ottocento. 8°. Napoli 1929.
- Desderi, Ettore.** La musica contemporanea. Caratteri-Tendenze-Orientamento. gr. 8°, XII und 196 S. Torino 1930, Fratelli Bocca. 26 L.
- Donati Petteni, Giuliano.** Donizetti. (I grandi musicisti italiani e stranieri. Collana di monografie diretta da Carlo Gatti. II). 8°, 300 S. Milano 1930, Treves. 40 L.
- Düring, Ingemar.** Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios. Hrsg. v. I. D. (Göteborgs Högskolas Årsskrift XXXVI 1930:1.) gr. 8°, CVI u. 147 S. Göteborg 1930, Wettergren & Kerbers Förlag. 10 Kr.

- Eidam, Rosa. Bayreuther Erinnerungen. Cosima Wagner. Die Festspiele. Siegfried Wagner. 8°, 123 S., mit 12 Abb. Ansbach 1930, C. Brügel & Sohn. 1.90 RM.
- Einstein, Alfred. Beispielsammlung zur Musikgeschichte. 8°, IV, 152 S. 4. wesentl. erweit. Aufl. Leipzig 1930, B. G. Teubner. 3 RM.
- Elis, Carl. Neuere Orgeldispositionen. 8°, 55 S. Kassel 1930, Bärenreiter Verlag. 1.80 RM.
- Engländer, Richard. Das musikalische Plagiat als ästhetisches Problem. (Archiv für Urheber- Film- und Theaterrecht, Bd. III, Heft 1). Berlin 1930, Julius Springer.
- Farmer, Henry George. Historical Facts for the Arabian Musical Influence: Studies in the Music of the Middle Ages. 8°. London 1930, Reeves. 12/6 sh.
- Fauré, Gabriel. Opinions musicales. 4°. Paris 1930, Rieder. 20 Fr.
- Ferpozzi, L. Beethoven. L'uomo. 8°. Brescia 1930, Tip. Morcelliana.
- Flesch, Karl. De kunst van het vioolspel. In het Nederlandsch vertaalt door L. Couturier. Dl. II. gr. 8°, 233 S. Haarlem 1929. De Erven F. Bohn. 10 fl.
- Gedenkschrift für Hermann Abert. Von seinen Schülern. Hrsg. von Friedrich Blume. Halle a. S. 1928, Max Niemeyer.

Dem am 13. August 1927 verstorbenen großen Gelehrten haben hier seine Schüler in einer Gedenkschrift ein Ehrenmal errichtet. Die von Friedrich Blume bei der Trauerfeier des Musikhistorischen Seminars der Universität Berlin gehaltene Gedenkrede sucht Aberts Stellung in der Geschichte der Musikwissenschaft zu umreißen: vor Aberts Wirken herrschten die beiden gegensätzlichen Richtungen Kretzschmars (die „idealistisch-konstruktive“) und Riemanns (die „realistisch-empirische“). Mit beiden verbanden Abert Teile seines Wesens. Sein Ziel war nicht abstrakte Problemgeschichte, noch das unsichere Ziel einer Künstler- und Kulturgeschichte, sondern Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit. — Aberts Schriften, auch kleinere Aufsätze und Besprechungen, sind zu Anfang des Buches zusammengestellt durch Ernst Laaff. Von Aberts kleineren Aufsätzen war einer der bedeutendsten „Ton und Wort in der Musik des 18. Jahrhunderts“. Er regte an zu der Untersuchung Rudolf Gerbers: „Wort und Ton in den *Cantiones sacrae* von Heinrich Schütz“. Die Betonungsverhältnisse zwischen Text und Rhythmus und Tonhöhe werden scharfsinnig dargestellt. In diesem kleinen Rahmen nimmt sich die Untersuchung trefflich aus. — (Eine Erkenntnis der Eigenart Schützens, wie jedes Meisters, kann freilich auch im Kleinen nicht eine systematische Darstellung allein, sondern diese nur in Verbindung mit einer historischen Vergleichung ergeben. Schütz ist ganz und gar in diesen Dingen Erbe des reifen Madrigals; viele der Prinzipien gehen, wie der Halbtonschritt auf Worte wie *dolce* u. ä. tief ins 16. Jahrh. zurück.) — Karl Gustav Fellerer stellt den Aufbau des Credo in Palestrinas Messe *Ecce Sacerdos* dar. Fellerer erkennt in ihm eine von der Musik ausgehende Gestaltung, die dieser das Wort untertan macht. Palestrina steht in diesem Werke den niederländischen Deklamationsprinzipien noch näher, als denen, die wir mit dem Palestrinastil verbinden. — Neben diesen Aufsätzen über Wort-, Tonprobleme stehen solche über instrumentale Formen und Werke. Günther Oberst untersucht „J. S. Bachs Englische und Französische Suiten“ und glaubt aus Stilgründen W. Fischers Chronologie beider Werke in der Folge: englische-französische Suiten stützen zu können. Ernst Laaff deckt die Einheitlichkeit im thematischen Aufbau von Schuberts *h*-Symphonie recht überzeugend auf. — Laaff sieht u. a. keinen Beweis, daß Schubert die Symphonie in zwei Sätzen für abgeschlossen hielt —, während Marc-André Souchay in einem Aufsatz „Zur Sonate Beethovens“ einen übertriebenen und verfehlten Versuch macht, den Verlauf Beethovenscher Sonatensätze ganz aus der Variation, als „Funktionsvariation“ zu erklären (in diesem Sinne ist fast jede musikalische Fortführung eines Gedankens Variation). Die neue Musik wird in den Kreis musikwissenschaftlicher Betrachtungen gezogen durch Paul Kleemann („Das Kompositionsprinzip Paul Hindemiths und sein Verhältnis zur Atonalität“). Interessante Aufschlüsse über das masurische Kirchenlied gibt Kurt Rattay. — „Die ungarischen Spielleute des Mittelalters“ nimmt sich Benedikt Szabolcsi-Budapest zum Gegenstand einer Untersuchung. Wir erfahren, daß in nordungarischen Städten der deutsche Spielmann hervortrat. — Hans Boettcher gibt einen Beitrag „Neues zu Sebastian Sailer“. Der schwäbische Geistliche und Dialektdichter ist Verfasser einer größeren Anzahl von dramatischen Stücken in Singspielform, von denen die „Schöpfung“ in fünf einander ähnlichen musikalischen Fassungen bekannt ist (veröffentlicht durch R. Lach 1917). Eine bisher unbekannte neue musikalische Fassung „Die Schöpfung des Adam und der Eva“ wird in ihren Melodieanfängen, der Anhang „Von Kain und Abel“ dankenswerterweise ganz als

Notenbeilage veröffentlicht. Spätlinge biblischer Komödien und Laienspiele, verdienen diese Stücke in ihrer starken Volkstümlichkeit und Volksverbundenheit volkskundliches und musikalisches Interesse. Boettcher vermutet in den Melodien meist Instrumentalstücke, einige der Melodien kann er in den „Schweizerliedern“ des Joh. Schmidlin von 1769 nachweisen.

Aus Aberts Hauptforschungsgebiet, der Oper, werden weitere Beiträge geliefert. Fred Hamel und Albert Rodemann geben einen vorläufigen Bericht über „Unbekannte Musikalien im Braunschweiger Landestheater“. Heinz Wichmann liefert einen Beitrag „Das Wesen der ‚Naturbewegung‘ und ihr Einfluß auf die französische Oper“, Walther Vetter einen Aufsatz „Der Opernkomponist Georg Christoph Wagenseil und sein Verhältnis zu Mozart und Gluck“. Er nennt Wagenseil geradezu einen Vorläufer des Reformators Gluck. — Für diese Gedenkschrift mit ihren z. T. bedeutenden Beiträgen, Akt der Pietät nicht nur dem Forscher Abert, sondern auch seiner liebenswürdigen und gütigen Persönlichkeit gegenüber, haben wir dem Herausgeber zu danken.

Hans Engel.

Götz, Robert. Schule des Blockflötenspiels nach Lehr und Art der mittelalterlichen Pfeifer. gr. 8°, 42 S. m. Fig. Köln 1930, P. I. Tonger. 3 *M.*

Hayes, Gerald R. Musical Instruments and their Music 1500—1750. II: The Viols, and other Bowed Instruments. With an Introduction by Arnold Dolmetsch. 8°, XXIV und 266 S. mit Tafeln. London 1930, Oxford University Press.

Hetsch, Gustav. H. G. Andersen og Musiken. 8°. Kopenhagen 1930, Hagerup. 4.50 Kr.

v. Hornbostel, Erich M. Phonographierte isländische Zwiegesänge. S.-A. aus: Deutsche Island-Forschung 1930. 8°, S. 300—320. Breslau 1930, Ferdinand Hirt.

Howard, Walther. Sozialismus und Musik. Vortrag. 8°, 48 S. Berlin 1930, Verlag für Kultur und Kunst. 1 M.

Humpert, Theodor. Katholische Kirchenlieder. Quellennachweis von Texten und Melodien, zunächst für die Lieder des Freiburger Diözesangesangbuches „Magnifikat“ nebst Erklärung der lehrplanmäßigen Lieder. 8°, XII, 178 S. Freiburg 1930, Herder. 5 *M.*

James, Philip. Early Keyboard Instruments: From Their Beginnings to the Year 1820. London 1930, Peter Davies. 30 sh.

Kapp, Julius. Paganini. Vertaling van Willem Landré. (Beroemde musici. Dl. XIV.) s'Gravenhage 1929, J. Philip Kruseman. 3.75 fl.

Kinkeldey, Otto. A Jewish Dancing Master of the Renaissance (Guglielmo Ebreo). Reprinted from the A. S. Freidus Memorial Volume. Gr. 8°, S. 329—372. New York 1929, The Alexander Kohut Memorial Foundation. Distributed by the Jewish Division, New York Public Library.

Kitson, C. H. Six Lectures on Accompanied Vocal Writing. 8°, 72 S. London 1930, Oxford University Press. 5 sh.

Knayer, Lydia. Durch Gesang zu Gesundheit und Schönheit. Die günstigen Einwirkungen der Gesangstudien auf Körper, Seele und Geist. 8°, 78 S. Stuttgart 1930, Heinrich Fink. 2 *M.*

Kunst, J. en R. Machjaar Koesoemadinata. Een en ander over Pélog en Sléndro. S.-A. aus Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde, Deel LXIX, afl. 3 en 4. 8°, S. 320—352, mit mehreren Tafeln. Weltfrieden 1930, Albrecht & Co.

Landau, Anneliese. Das einstimmige Kunstlied Conradin Kreutzers und seine Stellung zum zeitgenössischen Lied in Schwaben. (Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen, Heft 13.) 8°, VII, 107, 106 S. Mit ein. Notenanhang. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 6 *M.*

Lapaire, Hugues. Rollinat. Poète et musicien. (Le génie des provinces françaises 1). 8°. Paris 1920, Mellottée. 15 Fr.

Leone, G. Grammatica di Canto gregoriano. 2ª edizione. 8°. Badia di Cava (Roma, Tip. Senato). 8 L.

Lepine, Jean. La vie de Claude Debussy. 8°. Paris 1930, A. Michel. 15 Fr.

MacEwan, Désirée. The First Two Years of Pianoforte Study. 8°, 46 S. London 1930, Oxford University Press. 3 sh.

Magni Dufflocq, E. Storia della musica. Vol. I. Dalle origini al sec. XVIII. 4°. Milano 1930, Società Libreria.

- Magni Dufflocq**, E. Storia della musica. Vol. II. Dal sec. XVIII ai giorni nostri. 4°. Milano 1930, Società Libraria.
- Malipiero**, G. Francesco. Claudio Monteverdi. (I grandi musicisti italiani e stranieri. Collana di monografie diretta da Carlo Gatti. I). 8°, 300 S. Milano 1930, Treves. 30 L.
- Martienßen**, Carl Adolf. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. (Veröffentl. des kirchenmusikal. Instituts der evang.-luth. Landeskirche i. Sachsen am Landeskonservatorium zu Leipzig. Heft 2.) 8°, XV, 251 S. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 6 *M.*
- Mersmann**, Hans. Die Kammermusik. (H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal.) Bd. 2. Beethoven. 8°, VI, 187 S. 5 *M.*
Bd. 3. Deutsche Romantik. 8°, V, 157 S. 5 *M.*
Bd. 4. Europäische Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts. 8°, VIII, 202 S. 5 *M.* Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel.
- Mersmann**, Hans. Musiklehre. 8°, XVI, 265 S. Berlin 1930. Max Hesse. 8.50 *M.*
- Migot**, Georges. Jean-Philippe Rameau et le génie de la musique française. (Les grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui). 8°. Paris 1930, Delagrave. 10 Fr.
- Montaldi**, Gino. Cantanti celebri: 1829—1929. 8°. Roma 1930, Tiber Edit. 18 L.
- Montanelli**, A. La musica italiana attraverso i secoli. 8°. Forlì 1930, Tipografia Valbonesi.
- Münnich**, Richard. Jale. Ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusikpropädeutik 8°, 121 S. Lahr 1930, M. Schauenburg. 4.30 *M.*
- Neretti**, L. Compendio di storia della musica. 8°. Firenze 1930, Bemporad.
- Norlind**, Tobias. Svensk folksmusik och folkdans. 8°. Stockholm 1930, Natur o. Kultur 2.25 Kr.
- Richard Wagner an Mathilde Maier**. 1862—1878. Herausgeg. von Hans Scholz. gr. 8°, X, 286 S. Mit 8 Bildtafeln u. 2 Handschriftendr. Leipzig 1930, Th. Weicher. 10 *M.*
- Richard**, P. J. La gamme. Introduction à l'étude de la musique. 8°. Paris 1930, Hermann & Cie. 28 Fr.
- Roncaglia**, Gino. Di insigni musicisti modenesi. Estratto dagli „Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi“, Serie VII, vol. II. 4°. Modena 1929.
- Roncaglia**, Gino. La rivoluzione musicale italiana: Secolo XVII. (Biblioteca di cultura musicale 1). 8°. Milano 1930, G. Bolla. 12 L.
- Sabaneev**, Leonid. Modern Russian Composers. (English ed.) 8°, 253 S. London, M. Lawrence, Ltd.
- Sachs**, Curt. Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen. 8°, VIII, 87 S. m. Fig. Leipzig 1930, Quelle & Meyer. 2.80 *M.*
- Schieder**, Ludwig. Einführung in das Studium der Musikgeschichte. 8°, VII, 111 S. 3. Auf. Bonn 1930, K. Schroeder. 4.— *M.*
- Schneider**, Marius. Die Ars nova des 14. Jahrhunderts in Frankreich und Italien. Berliner Dissertation 1930. 8°, 88 S. mit 4 S. Noten. Potsdam 1930, Druck bei A.W. Hayn's Erben.
- Scholes**, Percy A. The Columbia History of Music through Ear and Eye. Period I. To the Opening of the Seventeenth Century. The Musical Examples from English, Flemish, and Italian Masters specially recorded under the direction of Sir Richard Terry, Mr. Arnold Dolmetsch, and Dr. E. H. Fellowes. 8°, 48 S. mit 18 Illustrationen im Text. London 1930, Oxford University Press. 1/6 sh.
- Scholes**, Percy A. The Listener's History of Music Complete. A Book for any Concertgoer, Pianolist or Gramophonist. Providing also a Course of Study for Adult Classes in the Appreciation of Music. With incidental Notes by Sir W. Henry Hadow, Sir Richard R. Terry, Dr. Ernest Walker, and Edwin Evans. Comprising the three volumes of the work together with an Encyclopædic Index. 8°, 672 S. London 1930, Oxford University Press. 17/6 sh.
- Schuré** E. Il dramma musicale di Riccardo Wagner: la sua opera e la sua idea. 8°. Bari 1930, Laterza. 18 L.
- Sonner**, Rudolf. Musik und Tanz. Vom Kulttanz zum Jazz. 8°, 124 S. mit 16 S. Noten- anhang. Leipzig 1930, Quelle & Meyer. 1.80 *M.*

- Specht, Richard.** Johannes Brahms. Translated by Eric Blom. 8°. London 1930, Dent. 21 sh.
- Stell, Maude V.** Music through the Ages. 12°, 198 S. New York 1929. E. P. Dutton & Co.
- Die **Karl Straube-Orgel** des Musikwissenschaftlichen Instituts und Instrumenten-Museums der Universität Leipzig im Großen Saale des Grassimuseums zu Leipzig. Erbaut von P. Furtwängler u. Hammer in Hannover. Einführungsschrift, zusammengest. von Helmut Schultz. 8°, 19 S. Neue Ausg. mit 2 Bildtafeln. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. —.50 *RM.*
- Swinstead, F.** Notes on Musical Intelligence and Initiative Tests for Candidatet preparing for Teachers' Diplomas. 8°, 155 S. London 1930, Oxford Univ. Press. 1 sh.
- Torrefranca, Fausto.** Le origini italiane del romanticismo musicale. I primitivi della sonata moderna. gr. 8°, XX u. 780 S. Torino 1930, Fratelli Bocca. 80 L.
- Trautwein, Friedrich.** Elektrische Musik. (Veröffentlichungen der Rundfunksversuchsstelle bei der Staatl. Akademische Hochschule für Musik. Bd. 1.) 8°, 39 S. m. Abb. Berlin 1930, Weidmann. 1.80 *RM.*
- Truslit, Alexander.** Die Dissonanz als Wettstreit zweier Tonempfindungen. S.-A. aus Passow-Schaefer, Beiträge Bd. XXVIII. 8°, S. 187—212. Berlin 1930, S. Karger.
- Vannini, B.** Notizie su alcune esercitazioni per voci di donna e d'uomo, relative al trattato del M. Vinc. Vannini „Della voce umana“. 8°. Firenze 1930, Tip. Barbera.
- Visconti di Modrone, G.** Per la riforma degli istituti musicali. Discorso. 8°. Rom 1930, Tip. del Senato.
- Wagner, R.** Opera e dramma. Trad. di L. Torchi. 2^a edizione. 8°. Torino 1930, Bocca. 25 L.
- Whelbourn, H.** Celebrated Musicians, Past and Present. 8°, 228 S. London 1930. Werner Laurie. 8/6 sh.
- Wójcik-Keupruliani, Bronisława.** Melodyka Chopina [Chopins Melodik]. (Monografie i Podreczniki, Tom XI). 8°, XII, 304 S. Lwów 1930, K. S. Jakubowski G. m. b. H. 30 zł.
- Worship in Music**, by Edwin Holt Hughes, Robert G. McCutchan, Peter Christian Lutkin, Earl Enyeart Harper, Carl F. Price, Carl P. Haarrington, John M. Walker. 12°, 204 S. New York 1929, The Abington Press.
- Ziebler, Karl.** Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs. gr. 8°, 94 S. u. 1 Taf. Kassel 1930, Bärenreiter Verlag. 5 *RM.*

Neuausgaben alter Musikwerke

- Bach, Joh. Seb.** Bachs Choralspiel. Zweiter Teil. Leipziger Orgelchoräle in analytischem Überblick mit allen Texten von Hans Luedtke. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jg. XXX, Heft 2. 2°, IV u. 66 S. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 6 *RM.*
- Bach, Joh. Seb.** Trio in *d* moll für 2 Violinen, Violoncell und Cembalo. Bearb. von Max Seiffert. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jg. XXXI, Heft 1. 2°, 19 S. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 3 *RM.*
- Bach, W. Fr.** Sämtliche Klaviersonaten. Hrsg. v. F. Blume. Heft 1, Nr. 1—3. Hannover 1930, Adolph Nagel. 3 *RM.*
- Finck, Heinrich,** In Gottes namen faren wir, 4st. (1536). — Georg Rhau, Mitten wir im Leben sind, 4st. (1544). — Joh. Walther, Mit fried und freud, 4st. (1524). — Joh. Stahl, Nun laßt uns den Leib begraben, 5st. (1544). — Ad. Gumpeltzhaimer, Wenn mein Stündlein, 4st. (1619). — Preuß. Meister des 17. Jahrs., Wachtet auf ruft uns die Stimme, 5st. (Ms. von 1647). — J. Mich. Bach, Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, 5st. Lose Blätter der Musikantengilde, Nr. 214. Wolfenbüttel 1930, G. Kallmeyer. —.60 *RM.*
- Haßler, Hans Leo,** Ihr Musici frisch auf, 6st. (1601). — Erasmus Widmann, O Musica, 4st. (1611). — Joh. Staden, Zu diesem Venuskränzelein, 4st. (1610). — L. Lechner, Die Musik geschrieben auf Papier, 5st. (1581). — N. Zangius, Pip up, 3st. (1622). Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 221. Wolfenbüttel 1930, G. Kallmeyer. —.60 *RM.*
- Krieger, Johann Philipp.** 24 Lieder und Arien, ausgewählt und mit Generalbaß-Aussetzung

- versehen von Hans Joachim Moser. Heft 1, Nr. 1—12. Münster i. Westf. 1930, Ernst Bisping. 2.50 *RM*.
- Geystliche **Lieder**. Mit einer newen vorrhede D. Mart. Luth. (Das Babst'sche Gesangbuch 1545, m. e. Nachwort von Konrad Ameln). Neuauflage in Mandruck-Verfahren. Kassel 1930, Bärenreiter-Verl. 12 *RM*.
- Lully, J.-B. Cadmus et Hermione... 1673. Révision du texte d'après les partitions manuscrites et imprimés par Henry Prunières. Réduction pour clavier de parties instrumentales et Réalisation de la Basse Continue par Matthys Vermeulen. (Œuvres complètes de J.-B. Lully 1632—1687 publiées sous la Direction de Henry Prunières. Les Opéras. Tome I). 2^e, XVI u. 200 S. Paris 1930, Éditions de la Revue Musicale.
- Lully, Jean Baptiste. Folge kleiner Instrumentalstücke für Streicher und Holzbläser (ad lib.) aus der Oper „Armide et Renaud“ (1686). Eingerichtet u. mit Spielanweisung vers. von Hilmar Höckner. (Beihefte z. „Musikanten“, 2. Reihe, Instrumentalwerke Nr. 11.) quer 4^o, 24 S. Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. 3 *RM*.
- Rosenmüller, Johann. Acht Begräbnislieder für den Leipziger Thomanerchor. Hrsg. von Fred Hamel. Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 203. Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. —.30 *RM*.
- Rosenmüller, J. Sonate Bdur für 4 Instr. u. B. c. (4 Str. od. Bläser mit Cemb.-Pfte. od. Org.). Hrsg. von E. F. Schmid. Part. Berlin-Lichterfelde 1930, Chr. Fr. Vieweg. 2.75 *RM*.
- Rosenmüller, Johann. Sonate d moll f. 4 Instr. u. B. c. (4 Str. od. Bläser mit Cemb. od. Orgel). Hrsg. von E. F. Schmid. Part. Berlin-Lichterfelde 1930, Chr. Fr. Vieweg. 2.75 *RM*.
- Scarlatti, Alessandro. Sonate für Flöte, zwei Violinen, Baß (Violoncello) und Continuo, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Münster i. W. 1930, Ernst Bisping. 2 *RM*.
- Stamitz, Karl. Duo in Cdur für Violine und Bratsche, hrsg. von Wilhelm Altmann. Münster i. W. 1930, Ernst Bisping. 2 *RM*.
- Stoltzer, Thomas. Der 37. Psalm „Erzürne dich nicht“ zu 6 Stimmen (1526). Hrsg. von Otto Gombosi. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume. Heft 6.) gr. 8^o, 36 S. Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. 3.50 *RM*.
- Tartini, Giuseppe. Concerto Gdur avec. accomp. d'orch. ou de piano. Part., augmenté d'une cadence arrangé et instrumenté par E. Pente. Mainz (1930), B. Schott's Söhne. 6 *RM*.
- Teutsche Arien, welche auf dem Kayserlich-privilegirten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirten Comoedien, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden. Cod. ms. 12706—12709 der Wiener Nationalbibliothek. 8^o, XV, 411 S. Wien 1930, Ed. Strache. 28 *RM*.
- Willaert, Adrian, u. andere Meister [Verdelot, Arcadelt, Cyprian de Rore]. Italienische Madrigale zu 4—5 Stimmen. Hrsg. von Walter Wiora. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume, Heft 5). gr. 8^o, 30 S. Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. 3.25 *RM*.

Miscellen

= Leichenpredigten auf Gastorius, Capricornus und Joh. Beer. Bei Arbeiten in der Universitätsbibliothek Jena kam mir vor einiger Zeit ein Band¹

M. JO. ANDR. Schmidts, | der PHILOSOPH. FACULT. zu Jena | ADJUNCTI, |
Eröffnete | Todten-Grufft, | Oder | Trauer-Reden, | So | bey unterschiedlichen
Fällen | abgeleget, | . . . | JENA, | . . . | AN. MDCLXXXIII.

in die Hand, der auf den Seiten 69—78 eine Rede auf Severus Gastorius, den mutmaßlichen Schöpfer der Chormelodie „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, enthält, unter dem Titel:

Der vor seinem Tod | Singende Schwan, | Welcher | Bey der Leichbegängniß |
TIT. | Herrn | SEVERI GASTORII, | Cantoris der hiesigen | Kirchen und Stadt-

¹ Doppelt vorhanden unter den Signaturen *Th. XXXV. 8^o. 4.* und *Th. XXXV. 8^o. 5.*

Schulen, | den 8. Maji 1682. | in der Kirchen zu S. Johannis | auf dem Gottesacker | auffgeführt worden.

Außer dem Hinweis, daß Gastorius nach kurzer Krankheit gestorben sei, Frau und Kinder hinterlassen habe, finden sich keinerlei biographische Angaben in dieser Rede. Der Begräbnisgesänge des Toten wird mit den Worten „ändern das lasst uns den Leib begraben vorsingend“ gedacht. Sehr alt scheint Gastorius nicht geworden zu sein, da er 1674, laut Titel eines dieser Gelegenheitswerke, noch „Cantor substitutus“ war. Die Sammlung der Trauerreden ist dem u. a. von Scheffelhuts „Lieblichem Frühlingsanfang“ her bekannten Augsburger „Stadtpfleger“ Leonhard Weiß gewidmet.

Die Universitätsbibliothek Jena besitzt auch die Leichenpredigt für Samuel Friedrich Capricornus, „Fürstlich Würtemb. Wolbestellten und weit-berühmten Capellmeister“, die Aufschluß über Geburt und erste Lebenszeit des Komponisten gibt¹. Darnach ist dieser am 21. Dezember 1628 „zu Schertitz², im Königreich Böhmen“ als Sohn des dortigen evangelischen Pfarrers Georg Capricornus und dessen Ehefrau Anna, deren Mädchename nicht genannt wird, geboren³. Die Eltern mußten mit dem „in der Wiegen noch ligenden Kindlein, wegen der dazumal grausamlich wütenden Verfolgung deß Evangelii“ nach Ungarn fliehen, wo der Vater bald starb. Die Mutter, die „wegen ihrer vilen verlassenen Wäißlein, ihm in Studiis selbst fortzuhelffen keineswegs vermochte“, ließ den begabten und höchst lernbegierigen Sohn in die Fremde ziehen, wo er sich „in unterschiedliche Schulen, Gymnasia, auch 1643. in Schlesien, und darauß 1646. vollends in das Römische Reich begeben, und aller Orten schöne Fundamenta in Linguis & Philosophia, bevoorauß in der Religion und Theologia gelegt“. (Er wollte oder sollte also den Beruf des Vaters ergreifen.) Wegen der Kriagsunruhen „selbiger Orten und Zeit“ außerstande, seine Studien fortzusetzen, entschloß er sich, „sich auff die edle Musicam ex professo zu legen. Worüber er auch hinab nacher Wien, daselbsten dises Werck zu perfectioniren, Anno 1649. gereist, und bey Kaiserl. Capell, auch durch Communication mit den vortrefflichsten Componisten grosse Fundamenten und Perfection erlangt“. Wie weit Capricornus damals nach Deutschland hereinkam, und an welchen Orten er sich aufgehalten, wird in den „Personalia“ der Leichenpredigt nicht gesagt. Da er nach dem Wunsch der Mutter „lieber nacher Preßburg umbkehren, als in der verkehrten Welt unnöthiger Weise vil umbziehen“ wollte, „und damit er seinem Exercitio Musico ferners abwarten könte, hat er sich bey Herrn Wilhelm Raygern, vornehmen Doct. Med. und berühmten Practico zu Preßburg, als ein Privatus Paedagogus und Inspector seiner Jugend in die 2. Jahr ungefähr aufgehalten“. Darauf erfolgte 1651 die Berufung durch den Magistrat in Preßburg als Director Musicae „ihrer Kirchen“. Am 10. Oktober des gleichen Jahres heiratete er die Tochter Elisabeth des ehemals in Kaschau (Oberungarn) amtierenden, verstorbenen Superintendenten Elias Knogler und dessen Ehefrau Anna Maria geb. Böckler, aus dem Freundeskreise des Dr. Rayger. Von den vier Kindern dieser Ehe starben zwei Mädchen im zartesten Alter, ein Sohn und eine Tochter überlebten mit der Mutter den Vater. Die Ehe wird geschildert als nicht ungetrübt „durch allerley theils seiner Person, theils deß Fridens gehässige Instrumenta, undandckbare, ungetrewe Haußgenossen und andere vilfältige Widersacher“. 1656 wurde Capricornus „vermittelst getrewer Freund“ als Kapellmeister nach Stuttgart berufen, „welche Stell er auch 1657. bezogen und am Tag Georgii⁴ angetreten“. Der gegen ihn gerichteten Intrigen geschieht nachdrücklich

¹ In einem Leichenpredigtsammelband mit Signatur *Th. XXXV q. 20.*

² Scharditz, rund 40 km südöstlich von Brünn.

³ Da der Vater schon den latinisierten Namen trägt, liegt kein Grund mehr vor, fernerhin den Komponisten in Lexika usw. unter Bockshorn zu führen.

⁴ Offenbar als bedeutungsvolle Verknüpfung mit dem Vornamen des Vaters gedacht.

Erwähnung (wenn natürlich auch ohne Nennung eines Namens), wie auch schon die Überschrift des Titelblattes der Leichenpredigt bezeichnenderweise

Deren Streitter JESU Christi

Herber Stand, und rechter Staat: . . .

lautet. Die letzten 1¹/₂ Jahre seines Lebens war der Vielbefehdete krank. Als Todestag wird Freitag, der 10. („zwischen 7. und 8. Uhr abends“), als Begräbnistag der 13. November 1665 angegeben; begraben wurde Capricornus, „Volck-reichlich begleitet“, „in deß Spittals mittlern Kirchhof“. — Unter den Epicedien sind — der Reihenfolge nach — Tobias Hagell-Ganß², J. A. S.² (nimmt Bezug auf das Neuartige der Kompositionsweise des Capricornus, die trotz der Mängel, die man ihm vorwarf, nicht seinesgleichen in Deutsch- und Welschland habe), der Vetter Georg Christoph Strattner, Hoforganist Petrus Hirschenleutner¹ und der Sohn Samuel Capricornus („*Militiae tua vita fui tristissima imago . . . Pugnare vocatus, pugnasti! . . .*“) vertreten. Man hat den Eindruck, daß der Verfasser des Lebenslaufes sich der Bedeutung des Verstorbenen durchaus bewußt war.

Über einen dritten bekannten Komponisten des 17. Jahrhunderts bringt einiges neue Material die Leichenpredigt für Johann Beer (Bähr) in der Landesbibliothek Weimar³. Die Vita der „Leichen-Rede“ gibt als Geburtstag Beers den 28. März 1655 an, der Titel der Epicedien dagegen den 18.. Nach Auskunft des Bürgermeistersamts St. Georgen i. Attergau⁴ ist Joh. Peer — so die ursprüngliche Schreibung des Familiennamens — jedoch nicht im März, sondern am 28. Februar 1655 geboren⁵. „Herr Wolfgang Bähr, Gastwirth daselbst [St. Georgen, Haus Nr. 7], und Frau Susanna, gebohrne Stadelmayerin von Franckenburg, zwey Meilen von St. Georgen gelegen“ waren die Eltern; auch sie mußten der Gegenreformation weichen und begaben sich mit ihren Kindern nach Regensburg. Nur der Sohn Johann wurde einstweilen zurückgelassen — Ortsangabe (Kloster Lambach) ist in der Leichenpredigt nicht enthalten —, erst „nach Verfliessung einiger Zeit“ ließen ihn die Eltern nachkommen. In Regensburg studierte er am Gymnasium „in die 6. Jahre also, daß Er so wohl in humanioribus, als sonderlich auch in Philosophicis einen stattlichen habitum zuwege brachte“; dazu „erlernete Er unter der Anführung eines berühmten Künstlers [Kradenthaller?] die Musicalische composition“. Der weitere Lebenslauf ist im allgemeinen bekannt (vgl. Mattheson, Gerber; Arno Werner: „Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels“). Ein offensichtlicher Druckfehler ist auch bezüglich Beers Verheiratung in der Leichenpredigt enthalten: darnach „hat er sich An. 1674 [so, statt 1679] mit Jgf. Rosinen Elisabeth, Hn. Joh. Paul Brehmers . . . seel. hinterlassener Jungfer Tochter . . . in ein Christl. Ehe-Verlöbniß eingelassen, und solches bald darauf den 17. Jun. durch Priesterl. Copulation . . . glücklich vollzogen“. Aus dieser Ehe gingen 11 Kinder hervor:

- | | | | |
|--|---|---------------------------------------|---|
| 1. Rosina Elisabeth, * 22. 3. 1680 | — | 2. Johannes, * 1. 10. 1681 | — |
| 3. Regina Elisabeth (I), * 28. 8. 1683 | — | 4. Catharina Elisabeth, * 13. 2. 1685 | — |
| 5. Johanna Sophia, * 17. 11. 1686 | — | 6. Johann Carl, * 24. 2. 1688 | — |
| 7. Johann Christian, * 31. 10. 1689 | — | 8. Johann Heinrich, * 26. 8. 1691 | — |
| 9. Johann Gottfried, * 4. 4. 1693 | — | 10. Johann Paul, * 16. 1. 1695 | — |
| 11. Regina Elisabeth (II), * 31. 10. 1696. | | | |

¹ Nicht bei Eitner.

² Wohl der Komponist des *Zodiacus musicus*.

³ Von M. Joh. Christoph Stange. Weißenfels 1700. — Signatur S, 1:83.

⁴ Nur dieses kommt von den fünf oberösterreichischen Ortschaften gleichen Namens in Betracht.

⁵ „Lt. im Pfarrarchiv vorhandenen Taufbuchindex. Dieses Datum (28. 2.) ist richtig, da die Eintragungen im Index fortlaufend sind und daher eine Verschiebung ausgeschlossen ist“. — Herrn Bürgermeister Hans Wimroither sage ich auch an dieser Stelle für seine freundlichen Bemühungen herzlichen Dank.

Davon starben die unter 3, 5, 7, 8 und 9 genannten noch vor dem Vater. Beer war am „28. Julii [1700; 1705 bei A. Werner ist Druckfehler] durch einen unvermutheten Schuß dergestalt blessiret worden, daß Er an der empfangenen Wunde vorgestern [6. August] frühe um 2. Uhr seinen Geist aufgegeben“. Das erreichte Lebensalter geben einzig Adlung („Anleitung zu der musikalischen Gelaehrtheit“) und der Stich von Pet. Schenk (Amsterdam 1700; Exemplar in der Musikbibliothek Peters) mit 44 Jahren annähernd richtig an. — Von Kompositionen Beers, die Eitner nicht kennt, sind zu nennen: zwei „Leichen-Arien“, Regensburg 1675 (Universitäts-Bibl. Leipzig; Leichenpredigtsammelband mit Sign. V. E. S. 217^e) und vier lateinische Sologesänge (drei für Alt, einer für Alt und Baß) mit Continuo (Bibliothek der Landesschule Grimma, in Abschrift). J. Bachmair (Leipzig).

Mitteilungen

— Am 26. Oktober ist in Berlin in seinem 54. Lebensjahr Dr. Werner Wolffheim gestorben, Jurist, Musikforscher, Bibliophile, ein Mann von der seltensten Lauterkeit und Vornehmheit des Charakters. Schon in seinen juristischen Anfängen — er war bis 1906 an der Berliner Handelskammer tätig — gehörte seine eigentliche Neigung der Musikwissenschaft; im Mittelpunkt seiner Studien stand J. S. Bach, dessen Lebens- und Kunstbeziehungen er in einer Reihe kleinerer liebevoller Arbeiten nachgegangen ist — eine Solokantate Bachs verdankt ihm ihre Wiederauffindung. Am bekanntesten geworden ist er als Besitzer einer der wertvollsten Musikbibliotheken, die sich je in privaten Händen befand; es gelang ihm in verhältnismäßig später Zeit eine Sammlung zu vereinigen, die an Vollständigkeit und Wert einzelner Abteilungen — theoretische Werke, Tabulaturen — auch große öffentliche Musikbibliotheken in Schatten stellte. Ihre Auflösung vor drei Jahren, über deren lange schmerzliche Vorgeschichte er nie ein Wort verlor, war das letzte Ereignis auf dem internationalen Musikbücher-Markt. Der Sammler war, natürlicherweise, auch Musikbibliograph; durch Wolffheims Mithelferschaft hätte die Musikbibliographie auf eine neue Grundlage gestellt werden können. Seiner organisatorischen Begabung verdanken die Kongresse für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft ihre Begründung (1913) und vielfach auch ihre Weiterführung. Er wird im Herzen seiner Freunde weiterleben.

A. E.

— Anfang Oktober starb in Paris Camille Bellaigue, seit 1885 Musikkritiker der *Revue des Deux Mondes*, Verfasser zahlreicher musik-belletristischer Arbeiten, von denen seine populären Biographien Mozarts, Mendelssohns, Gounods besonders bekannt wurden.

— In Schlettstadt starb im Sommer Pfarrer Martin Vogeleis, verdient als Erforscher der Musikgeschichte seiner elsässischen Heimat.

— Das bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus hat die durch die Emeritierung des o. Universitätsprofessors Geheimen Regierungsrats Dr. Adolf Sandberger erledigte außerordentliche Professur für Musikwissenschaft an der Universität München dem a. o. Professor Dr. Rudolf Ficker an der Universität Wien angeboten. — Offenbar hat das bayrische Staatsministerium für Kultus und Unterricht aus Sparsamkeitsgründen das Bestreben, das Münchner Ordinariat für Musikwissenschaft wieder auf ein Extraordinariat herabzudrücken. Dagegen muß im Interesse der deutschen Musikforschung scharfer Widerspruch erhoben werden.

— Der Regierungsrat von Baselstadt hat die Privatdozenten für Musikwissenschaft an der Basler Universität, Dr. J. Handschin und Dr. Wilhelm Merian, zu außerordentlichen Professoren ernannt, unter gleichzeitiger Erteilung eines Lehrauftrags für Musikwissenschaft an Dr. Handschin.

— Die Musiksektion der Deutschen Akademie hat bei ihrer letzten Sitzung den Beschluß gefaßt, eine Preisaufgabe zu stellen. Lösungen sind bis zum 1. August 1932 an den Obmann der Sektion, Prof. Dr. H.-J. Moser, Berlin-Charlottenburg, Schloß, Luisenplatz,

einzusenden. Die Höhe des Preises beträgt 1000 *M.* Das Thema lautet: „Verbreitung und Einwirkung deutscher Volksmelodien im Gebiet der Südslawen“.

- In der Pariser Nationalbibliothek fand Prof. Dr. W. Gurlitt einen an der neugegründeten Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg i. Br. (1457) entstandenen, bisher sonst noch unbekanntem Musiktraktat mit folgender Überschrift: „*Incipit novellus musice artis tractatus pro renovando monocordi usu compilatus In novo studio Friburgensi consummatus et per monochordum novum ad oculum declaratus*“. Der 30 Seiten umfassende Traktat wird zusammen mit dem 1462 im Kloster Melk geschriebenen „*Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo*“ in einer aus dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. hervorgehenden Dissertation bearbeitet.

- Die Neue Zürcher Zeitung vom 7. Sept. 1930 veröffentlicht unter dem Titel „Universität und Musikwissenschaft“ eine Einsendung aus dem Kreis zürcherischer Musikfreunde, in der auf den Mangel eines Ordinariats für Musikwissenschaft in Zürich, der größten schweizerischen Universität, hingewiesen und die Berufung einer Kraft für diesen zu errichtenden Lehrstuhl gefordert wird.

- Unter dem Namen „Vereeniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen“ ist in Antwerpen ein vlämischer Verein für Musikwissenschaft gegründet worden, der die Herausgabe von unveröffentlichten Werken vlämischer und in Belgien tätiger Meister plant. Für den ersten Jahrgang sind vorgesehen: Klaviersuiten von J.-B. Lœillet und Klavierstücke von A. Van Kerckhoven. Als Vorsitzender und Schriftführer fungieren vorläufig J.-A. Stellfeld und Jules Bolaerts, Bibliothekar am Konservatorium.

- In Paris hat sich eine „Société d'Etudes Mozartiennes“ gebildet, die der Internationalen Mozart-Gemeinde angegliedert ist.

- Zur Anzeige und Besprechung der Motette „Christus ist des Gesetzes Ende“ von Joh. Schelle im Februarheft 1930 der ZfM sei ergänzend mitgeteilt, daß ich die Leichenpredigt für Gottfried Egger mit dem vollständigen Stimmendruck der Schelleschen Motette Anfang Juni d. J. auch noch in der Stadtbibliothek Augsburg fand (unter „Leichenreden. Bio. 2^o. Fasz. 14“).
J. Bachmair.

Kataloge

Ed. Beyer's Nachf., Wien I. Katalog 99a. Musik — Theater. 1185 Nrn.

Friedrich Müller, München. Antiquariatskatalog XIV. Autographen, Handschriften, Stammbücher, Urkunden. 533 Nrn., darunter eine Reihe Musikerbriefe usw.

Oktober	Inhalt	1930
		Seite
	Friedrich Ludwig †	I
	Richard Engländer (Dresden), Zur Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik	2
	Ernst Stolz (Berlin), Über harmonische Ausfüllung in der Klaviermusik des Rokoko	11
	Albert Wellek (Wien), Zur Typologie des Gehörs und des Musikerlebens überhaupt	21
	J. Handschin (Basel), Der erste Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Lüttich	29
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen	34
	Bücherschau	39
	Neuausgaben alter Musikwerke	43
	Miszellen	44
	Mitteilungen	47
	Kataloge	48

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein. Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I .

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

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft

13. Jahrgang

November 1930

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Guido Adler zum 75. Geburtstag

(1. November 1930)

Verehrter und lieber Herr Professor,

was soll man Ihnen zum fünfundsiebenzigsten Geburtstag sagen, was Ihnen zum siebenzigsten nicht schon gesagt worden wäre? Damals ist das Bild Ihres Lebenswerkes vor Ihnen und vor uns aufgestellt worden: die Summe Ihrer Studien und Bücher, die einen Kanon des Umfangs der musikwissenschaftlichen Aufgaben enthalten, die die Methode unsrer Forschungsarbeit umgrenzen, die in den Mittelpunkt der zu erstrebenden Erkenntnis die Stilkunde der Epochen rücken; die Früchte Ihrer organisatorischen Tätigkeit, die in bald fünfundsiebenzig Bänden — tot volumina tot anni — beschlossen liegen.

Die Wirkung Ihres Wesens und Ihrer Arbeit ist auch in den verflossenen fünf Jahren nicht geringer geworden. Wir alle bekennen uns heute mehr als je zu Ihrer Schülerschaft; und ich bin stolz, Ihnen gleichsam im Namen aller die Glückwünsche unsrer Forschungsgemeinde darbringen zu dürfen. Wie groß sie ist, wie weit sie reicht, das dokumentiert der Band, der Ihnen als Festschrift am 1. November überreicht worden ist: — er kommt spät, aber er ist doch gekommen. Er ist nur ein äußeres Zeichen der Verehrung und des Dankes, den die gesamte Musikwissenschaft Ihnen schuldet.

Ihr

Alfred Einstein.

Christoph Strauß

Ein Wiener Künstlerdasein am Beginn des 17. Jahrhunderts

Von

Karl Geiringer, Wien.

Die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert bildet eine der bewegtesten Übergangszeiten innerhalb der deutschen Musik. Ererbtes weicht schrittweise dem neuen künstlerischen Empfinden, fremdländisches Kunstgut wird dem heimischen langsam eingefügt. Das musikalische Barock bricht an, ohne daß die Renaissancezeit zu wirken aufgehört hätte; Italien wird zum Lehrmeister genommen, während deutsche Eigenart auch weiterhin erhalten bleibt.

In diese Zeit lebendigsten Flusses fällt das Leben und Schaffen des Wiener Hofkapellmeisters und Kapellmeisters bei St. Stephan Christoph Strauß. Guido Adler hat in seiner Studie „Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der II. Hälfte des 17. Jahrhunderts“¹ auf die Messen des Meisters hingewiesen und auch ein Requiem von Strauß im Neudruck vorgelegt². An dieser Stelle sei nun der Versuch gemacht auf Grund neuer archivalischer Forschungen erstmalig das Leben des Komponisten im Zusammenhang darzustellen. Vorher aber soll eine Kennzeichnung der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters gegeben werden, um seine Stellung innerhalb der musikalischen Entwicklung klarzulegen.

Von Christoph Strauß sind, soweit bisher bekannt wurde³, lediglich zwei Kompositionen — beide geistlichen Charakters — im Druck erschienen: 1613 ein lateinisches Motettenwerk und 1631 eine Sammlung von Messen. Das erste Werk unseres Meisters, die „*Nova ac diversimoda Sacrarum Cantionum Compositio*“⁴ enthält 36 Motetten für 5 bis 10 Stimmen ohne Generalbaß. Die 5-, 6- und 7stimmigen Stücke neigen zur älteren polyphonen Schreibweise. Doch vermitteln harmonische Freiheiten, lebensvolle Rhythmik, melodischer Schwung und die dramatischere Erfassung des Textgehaltes den Anschluß an die neuere Zeit. Die 8-, 9- und 10stimmigen Kompositionen sind bereits überwiegend homophon und im Stile der venezianischen Schule zweichörig gehalten. Die Mehrzahl dieser Stücke, sowie auch einzelne unter den 6- und 7stimmigen Motetten, werden in dem ausführlichen Inhaltsverzeichnis — im Sinne Giovanni Gabrielis — „Concerto“ genannt. Sie unterscheiden sich von den nicht näher gekennzeichneten Motetten durch die ausdrückliche Forderung nach Mitwirkung von Instrumenten. Die Zusammenstellung der Tonwerkzeuge ist hierbei recht abwechslungsreich. In der Motette „*Exaudi Deus*“ sind 5 Violinen und 2 Tenöre vorgeschrieben, in der Motette „*Hodie Christus natus est*“ 3 Posaunen, Kontrafagott, 3 Soprane und 1 Alt; andere Motetten wieder beschäftigen auch Zinken und Gamben. Bei der Wahl der Stimmlagen und der Instrumentation läßt sich Strauß nicht nur

¹ Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) 1916, Hft. 4, S. 5 ff.

² Denkmäler der Tonkunst in Österreich 30. Jahrg. T. I, 1923, B. 59.

³ Vgl. Eitner Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon, Leipzig 1900ff, B. 9, S. 308.

⁴ Komplettes Expl. im Besitze der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.

von klanglichen Rücksichten leiten, sondern er stellt die musikalische Farbe zielbewußt in den Dienst des Textausdruckes. Nur ein Beispiel für viele mag dies veranschaulichen. Die zweichörige Motette „*Gabriel Angelus*“ beschäftigt im 1. Chor 2 Tenöre, 1 „Fagotto piccolo“, 1 „Fagotto commune“ und 1 „Fagotto grande“, im 2. Chor 1 Sopran und 3 Violinen. Während nun der tiefe Chor den erzählenden Teil des Textes vorzutragen hat: „*Gabriel angelus locutus est Mariae dicens*“, ist die direkte Rede des himmlischen Boten „*Ave gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus*“ dem höheren Chor anvertraut. Erst am Schluß vereinigen sich beide Chöre zu dem in tanzmäßigem Tripeltakt jubelnd vorgetragenen: „*in aeternum*“. Die Verkündigungsszene ist hier dramatisch herausgearbeitet. Auf dem neutralen Hintergrund der tiefen Bläser- und Singstimmen erscheinen in leuchtendem Glanz die von hohen Menschen- und Streicherstimmen vorgetragenen Worte des Engels. Charakteristischer Weise ist in dieser Motette, ebenso wie in allen übrigen Konzerten der Sammlung, auch den Instrumentalstimmen — in Anlehnung an die ältere Freizügigkeit des „*da cantarsi ò da suonarsi*“ — Text unterlegt¹. Nur in einem einzigen Stück, der Motette „*Expectans expectavi Dominum*“ sind die Instrumentalstimmen — 6 Posaunen, denen 1 Sopran und 1 Tenor gegenüberstehen — textlos gehalten. Diese Komposition, welche auch mit einer längeren, rein instrumentalen Einleitung versehen ist, führt den Titel „Sonata“. — Für die fortschrittlichen Bestrebungen unseres Tonsetzers spricht auch die Motette „*Judica Domine*“. Hier finden wir nicht nur die dynamischen Vorschriften „*fort.*“ und „*submis.*“ sondern auch die Tempobezeichnung „*velocit.*“ Das rasche Zeitmaß, dessen Wirkung durch den Gebrauch von Fuse und Semifuse noch gesteigert wird, dient der Veranschaulichung des atemlosen Suchens bei dem Worte „*quaerentes*“. Der Einfluß der italienischen Madrigalliteratur ist hier ebenso wie bei den nicht seltenen Tonmalereien zu verspüren. Zusammenfassend können wir daher sagen, daß Strauß' Motettenwerk, welches bisher mit Unrecht von der Forschung unbeachtet blieb, ohne die überkommene Schreibweise aufzugeben, doch im einzelnen zahlreiche Einflüsse der neuen Zeit aufnimmt.

Der charakteristische Januskopf der künstlerischen Erscheinung unseres Meisters ist auch in seiner Hauptschöpfung, dem großen Messenwerk des Jahres 1631, mit Deutlichkeit zu beobachten. Die Sammlung² enthält 16 Messen für 8 bis 20 Stimmen mit Begleitung des Generalbasses. Diese Messen³ sind mehrchörig angelegt⁴ und überwiegend nach dem Parodieverfahren gearbeitet. Am bequemsten läßt sich die

¹ Bei mehreren Motetten finden wir statt einer Besetzungsvorschrift die Angabe „*ad placitum*“. Daß auch diese Stücke gemischt instrumental und vokal ausgeführt wurden, geht aus alten handschriftlichen Eintragungen hervor, welche wir im Expl. der Preußischen Staatsbibliothek finden. In der Motette „*Regina coeli laetare*“ ist bei einigen Stimmen „*Trombon*“, bei anderen ausdrücklich (es handelt sich somit um keine Selbstverständlichkeit!) „*Voce*“ vorgeschrieben.

² „*Missae Christophori Strauß* usw.“ (Der volle Titel, sowie auch das Inhaltsverzeichnis des Werkes ist von Adler im Revisionsbericht zu B. 59 der DTÖ wiedergegeben worden). Ein komplettes Expl. befindet sich im Besitz der Stiftsbibliothek Kremsmünster.

³ Vgl. auch zu den folgenden Ausführungen Guido Adler a. a. O. und A. Orel, Die katholische Kirchenmusik von 1600—1750, in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, II. Aufl. Berlin 1930 S. 507 ff.

⁴ In monumentaler Weise ist die Mehrchörigkeit in der vierchörigen — zwanzigstimmigen — „*Missa Spiritus Sancti*“ ausgebildet.

Parodietechnik bei den beiden Messen „*Gaudent in coelis*“ und „*O sacrum convivium*“ beobachten, die Strauß nach eigenen Modellen, den gleichnamigen Motetten seines Erstlingswerkes, gearbeitet hat. Der Anschluß an die Vorbilder ist hier besonders eng. Immer wieder werden ganze Partien des Modells in allen Stimmen fast notengetreu übernommen. Die Anwendung des Parodieverfahrens geht gewöhnlich schon aus dem Titel der Messe hervor. Doch auch eine „namenlose Messe“, die kleine achtstimmige „*Missa Brevisissima*“, bei der sich gewisse Kompositionsglieder stets wiederholen, ist sichtlich nach einem Modell geschaffen. Den Übergang von den am Hergebrachten festhaltenden Parodiemessen zu den in die Zukunft weisenden konzertierenden Messen vermittelt die 13stimmige Messe „*Veni sponsa Christi*“. Zweifellos liegt ihr ein Modell zu Grunde, da vier Gedanken — nur von Zwischenspielen unterbrochen — in mehr oder minder starker Variierung stets wiederkehren. Doch schon in der Anlage dieser Gedanken zeigen sich fortschrittliche Züge; während in zweien nach venezianischer Art vielstimmige Chöre abwechseln, werden die beiden anderen von einer einzigen Sopranstimme, bzw. einem aus Alt, Tenor und Baß bestehenden Terzett mit Generalbaßbegleitung bestritten. Und selbst in den vielstimmigen Abschnitten ist die Instrumentation eigenartig. Neben 2 in üblicher Weise durch mitgehende Zinken und Posaunen zu verstärkenden Vokalchören ist ein Trompeten- und Paukenchor vorgeschrieben¹. Die Oberstimme dieses Trompetenchores, die „Tuba clarin“ bläst schon in der einleitenden „Symphonia“ und später am Schluß jedes Abschnittes heitere Fanfaren und Signale. Überdies aber wird an Textstellen besonders glänzenden Charakters („*tu solus sanctus*“, am Beginne des *Credo* usw.) den Trompeten Gelegenheit gegeben, zwischen oder selbst während des Gesanges militärische Signale vorzutragen². Dieser merkwürdige Gebrauch legt für die naturalistische Einstellung des zur Herrschaft gelangenden Barocks Zeugnis ab.

Vier Werke der Sammlung erweisen Strauß' in die Zukunft reichende Bedeutung. Ihr fortschrittlicher Charakter ist durchwegs schon im Titel durch Beifügung des Wortes „concertata“ gekennzeichnet³. Diese 4 Messen verzichten auf das Parodieverfahren und sind frei erfunden. Sie bringen das konzertierende Element nicht nur als Wettstreit zwischen Vokal- und Instrumentalgruppen zur Geltung, sondern

¹ Auch diesem Chor ist eine Vokalstimme beigegeben, da Strauß Wert darauf legt, in jedem Chor mindestens eine Stimme für den Vortrag des Textes zur Verfügung zu haben. Er hat hierbei wohl auch die Verringerung der Besetzung im Auge, die von ihm am Ende der Einführung den Ausführenden anheimgestellt wird: „*Quod si personarum adhibendarum . . . defectus esset, principales seu capitales quatuor Voces excerpantur, quibus haec Missae licet non ita integre, bene tamen usurpari possunt*“.

² Ein Seitenstück hierzu bildet die Thematik der „*Missa concertata ad modum tubarum*“. Das Stück, welches keine Trompeten sondern Streicher, Zinken und Posaunen, somit Tonwerkzeuge, die über sämtliche Töne der chromatischen Reihe verfügen, beschäftigt, bringt sowohl in den Instrumental- als auch in den Vokalstimmen immer wieder Fanfarenmotive. So werden zum Beispiel die Worte „*Benedictus qui venit in nomine Domini*“ von 3 Singstimmen ausschließlich in Dreiklangszerlegungen vorgetragen, welche die Naturtonreihe einer Trompete nachahmen. Einer verwandten Geistesrichtung verdankt übrigens auch das rund 2 Jahrhunderte früher — gleichfalls zur Zeit einer Hochblüte des Naturalismus — entstandene „*Gloria ad modum tubae*“ von Dufay seine Entstehung.

³ Eine dieser Messen, das konzertierende Requiem, liegt — als einziges Werk unseres Meisters — in der bereits erwähnten Veröffentlichung der DTÖ im Neudruck vor.

zeigen — wie schon auch teilweise die Parodiemesse „*Veni sponsa Christi*“¹ — das Bestreben, den älteren (venezianischen) Gegensatz verschiedener Chöre in die jüngere Antithese von Solo und Tutti überzuführen. Wenn nach dem mächtigen Vokal- und Instrumentaltutti des „*per quem omnia facta sunt*“ in der „*Missa in Echo concertata*“ ein Vokalquartett von 2 Tenören und 2 Sopranen „*qui propter nos homines*“ in zarter Cantilene singt, oder in dem gleichen Werk die 2 Solotenöre „*Benedictus qui venit*“ in der gesteigerten Ausdrucksmelodik der Florentiner Monodisten vortragen, bei dem Worte „*Osanna*“ jedoch ein jubelndes, rein akkordisches Tutti alle Kräfte zusammenfaßt, so finden wir hier letzten Endes bereits im Keime jene Schreibweise, welche in den Messeschöpfungen des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichen sollte. Bemerkenswert ist in diesem Werk auch der Gebrauch einer bewußten Ausdrucksdynamik. So werden beispielsweise die Worte „*et resurrexit*“ sechsmal, jedesmal auf einer um eine Sekund höheren Tonstufe wiederholt. Bei den beiden ersten Malen finden wir die dynamische Vorschrift „*pian.*“, bei den beiden folgenden „*più fort.*“ und am Schluß „*fortis.*“ (*fortissimo*). Melodik und Dynamik wirken hier zusammen zu einer anschaulichen Textausdeutung, mit welcher sich Strauß unumwunden zur subjektiven Wortauffassung des Barockzeitalters bekennt. Auch an sonstigen Zügen, die in die Zukunft weisen, herrscht in des Meisters konzertierenden Messen kein Mangel. Gedacht sei etwa der breiten kontrapunktischen Verarbeitung (56 Takte) des „*Amen*“ am Schluß des *Credo* in der „*Missa concertata ad modum tubarum*“, eines Vorläufers der späteren traditionellen Amenfuge.

Ist so das Schaffen unseres Meisters in seinem Übergangscharakter durchaus kennzeichnend für die damalige deutsche Tonkunst, so zeigt auch das Leben des Künstlers, welches im folgenden auf Grund aller erreichbaren Dokumente geschildert werden soll², die typischen Züge des Daseins, das ein deutscher Künstler in jener Zeit zu führen hatte.

Christoph Strauß stammt aus einer Musikerfamilie, welche durch mehrere Generationen in ununterbrochener Folge in den Diensten des Hauses Habsburg stand³. Zu seinen Angehörigen mochte auch der Organist Abraham Strauß gehören, der nach den Matrikeln der Pfarre von St. Stephan in Wien 1588 getraut wurde und 1598

¹ Das Inhaltsverzeichnis erwähnt bei diesem Werk einen als „*partim concertatus*“ bezeichneten Chor.

² Zur Verwendung gelangen hierbei Auszüge aus den gegenwärtig im Besitz der Wiener Nationalbibliothek befindlichen Hofzahlamtsrechnungen (H.Z.A.R.), aus den Hof-Cammer Registraturbüchern (H.C.R.B.), den Registraturbüchern der Niederösterreichischen Cammer (N.Ö.C.R.B.), den Akten der Hof Cammer, der Niederösterreichischen Cammer und aus den Niederösterreichischen Herrschaftsakten — sämtlich im Besitz des Hofcammerarchives in Wien — ferner aus den Matrikeln der Pfarre St. Michael — heute in Verwahrung der Pfarre St. Peter — und der Pfarre von St. Stephan in Wien, sowie schließlich aus den Vorreden der beiden gedruckten Werke von Strauß. Auch die früheren archivalischen Arbeiten von Köchel (Die Kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543 bis 1867, Wien 1869), Koczirz (Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchives, Studien zur Musikwissenschaft, Heft 1) und Smijers (Die kaiserliche Hofkapelle von 1543—1619, Studien zur Musikwissenschaft Heft 6, 7, 8, 9) wurden herangezogen.

³ Vgl. in der Widmung der „*Sacrae cantiones*“ an Kaiser Mathias „*... qui non modo ego iam ante sumptam virilem togam, Sacrae tuae Maiestatis Camerae organo inservivi, verum etiam maiores meos, iam pridem et multorum annorum curriculo, continua velut successionem, hinc lorentissimae Domui Austriacae, servitium suum in Musica locasse, satis aperte constat*“.

starb¹. Christoph Strauß erblickte in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts das Licht der Welt. Noch vor Erreichung des Mannesalters trat er 1594 als Organist in kaiserliche Dienste² und erhielt 1601 den Titel eines Kammerorganisten³. Sein Tätigkeitsfeld war die Michaelerkirche⁴, welche damals zu den Hofkirchen zählte. Die dem Künstler zugesicherten Bezüge beliefen sich auf 20 fl. Monatsgehalt und 20 fl. jährliches Kleidergeld. Dieser Gehalt wurde ihm jedoch, wie wir aus Eintragungen in die Hofzahlamtsrechnungen ersehen, erst nach einer Dienstzeit von eineinhalb Jahrzehnten in 3 Raten ausbezahlt⁵, während er bis dahin wohl durch Nebenverdienste sein Leben fristen mußte. Es gehört keine besondere Einbildungskraft dazu, die im Jahre 1604 erfolgte Vermählung des Zwanzigjährigen mit „Lucia, weiland Herrn Michael Schröckingers nachgelassener Wittib“⁶ mit der traurigen wirtschaftlichen Lage des jungen Organisten in Zusammenhang zu bringen. Nach fünfjähriger Ehe entsproß dem Bunde ein Töchterchen, welches in der Taufe nach seiner Patin die Namen Anna Maria erhielt⁷. Im folgenden Jahre wurde dem Paare ein Knabe geschenkt. Kein geringerer als Mathias, König von Ungarn, der nachmalige römische Kaiser, wurde auf „Gfatterschaft und Khündes Tauff“ eingeladen. Er schenkte dem nach ihm benannten Täufling Mathias ein „Pöcherl von 20 fl. Werth“, ließ sich jedoch bei der Taufe selbst vertreten⁸. Der vergrößerte Hausstand nötigte Strauß nach neuen Einnahmequellen Umschau zu halten. Er bewarb sich daher im Jahre 1611 um die Verwaltung der frei gewordenen „Pflege Khatteburg“⁹, einer kaiserlichen Besetzung an der Stelle des heutigen Lustschlosses Schönbrunn, welche damals aus einem Wildpark, einem Jagdschloß und einer Mühle bestand. Doch ein allmächtiger Gegner, Erzherzog Ferdinand, der spätere deutsche Kaiser widersetzte sich seinen Bestrebungen. In einem Schreiben, welches der Erzherzog an den inzwischen zum Kaiser gekrönten Mathias richtet, gibt er dem Zweifel Ausdruck, ob Strauß „khenenter Pfleg zu genügen fürstehen werde, weillen er ohne dasz von Euer Khay. Mt. mit einem ansehnlichen Dienst begabt und schwerlich die Erlaszung wirdt erhalten khunnen“. An seiner statt empfiehlt der Erzherzog ein eigenes Protektionskind, den

¹ Protocollum copulationum von 1588 f. 35 r., Protocollum mortuorum von 1568 bis 1624 f. 197 r.

² Vgl. Anm. 3, S. 53, sowie in der Widmung des im Jahre 1631 erschienenen Messenwerkes: *ego, qui Augustae Domui septem & triginta annis circiter devotissime inservivi* . . .“.

³ Vgl. H.Z.A.R. von 1615 Post 505 f. 247 v. Hier wird Strauß seit dem 25. September 1601 als Cammer Organist geführt.

⁴ Dies geht aus dem Umstand hervor, daß Strauß bei Übernahme der Pflege Katterburg vorerst die Bewilligung der „Orgel bey St. Michaelis“ beibringen mußte (siehe weiter unten). Auch die Tatsache, daß die Trauung des Organisten und die Taufe seiner Kinder in der Michaelerkirche stattfand, bestätigt es.

⁵ Vgl. H.Z.A.R. von 1615, Post Nr. 505 f. 244 v. und Post Nr. 1037 f. 468 v.; H.Z.A.R. von 1616, Post Nr. 362 f. 126 v.; H.Z.A.R. von 1617, Post Nr. 381 f. 194 v.

⁶ Heyrats Buech der Pfarre St. Michael, August 1604 (der Tag fehlt und auch der Monat läßt sich nur vermuten, da etwas später der September beginnt).

⁷ Taufbuch der Pfarre St. Michael, 29. Juni 1609.

⁸ Im Taufbuch der Pfarre St. Michael heißt es unterm 16. September 1610: „*Mathias ex Cristophoro Strauß Patrín. Petrus Disculiev, loco Serenissimi Regis Mathiae, nec non Erasmus de Sayue et Magdalena Huettin*“. Vgl. auch H.C.R.B. vom 13. Oktober 1610 E (Einlauf) Nr. 623 f. 721 v.

⁹ Vgl. N.Ö.C.R.B. vom 4. Juni 1611 E Nr. 219 f. 301 v.: „Der anwesenden Herrn Hoffrath Schreiben auß Prag vom 25. V. 1611, das über Ihrer Kays. Mt. Cammer Organisten Cristoph Strauß...Anlangen von wegen Bewilligung der Pfleg zu Khatteburg Bericht werden solle.“

Hofkurier Hieronymus Mörtt, „so sich viell Jahr in unterschiedlichen Verschickhungen mit Leib und Lebensz Gefahr bei schlechtem Soldt alles Vleisz gebrauchen laszen“¹. Doch der Kaiser — wohl durch die Widmung des im Jahre 1613 erschienenen Motettenwerkes gnädig gestimmt — setzt sich für seinen Cammerorganisten ein und so finden wir unterm 7. Oktober des Jahres 1614 — mehr als 3 Jahre nach Strauß' erster Bewerbung — in den Akten der niederösterreichischen Cammer die folgende Eintragung:

„Von der niederösterreichischen Cammer . . . Seiner Kay. Mt. Cam. Org. Cristoph Straußen hiemit anzuzaiagen. Waß maßen sich . . . Kay. Mt. auf sein undterthäniges Supplizieren wegen . . . Bewilligung der Pflege zu Khatterburg . . . Inhalt Resolution de dato Lynz 22. Septembris dahin resolviert und Ihme . . . angeregter Pfleg und Zugehörung mit gebräuchiger Besoldung und Instruction ehist eingeben . . . zulassen, doch auch mit Vorbehalt der Orgel bey St. Michaelis alhier gnädigst bewilligt und deshalb bevolhen, die mehrer Nottdurft zuverordnen . . . so ist . . . der Camer Bevellh, Er, Strauß, wölle sich mit Nechsten zu Leistung des gewöndlichen Juraments alda für bemelte Camer stellen und zuvor durch dero Thuer Huetter anmelden lassen . . . Wie er rechts zuthun waiß² . . .“

Die kaiserliche Huld lächelte unserm Künstler nun auch weiterhin. In den Jahren 1615, 1616 und 1617 wurde Strauß, wie wir bereits gehört haben, sein seit langem rückständiger Gehalt ausbezahlt. Überdies bewilligte ihm Mathias eine Gehaltaufbesserung von monatlich 5 fl., welche ihm rückwirkend vom 1. Juli 1612 — dem Regierungsantritt des Kaisers — bis zum 1. Juni 1617 gewährt wurde³. Am 1. Juni 1617 aber rückte Strauß ohnehin in eine höhere Gehaltsstufe. Nachdem am 30. April 1617 der Vizekapellmeister Erasmus de Sayue, der Taufpate des kleinen Mathias Strauß, von seiner Stellung zurückgetreten war, wurde Christoph Strauß im Mai des Jahres 1617 mit der „Capellmaisterambtsverwaltung“ betraut⁴. Seine Bezüge beliefen sich nunmehr auf 40 fl. Monatsgehalt, 50 fl. jährliches Kleidergeld, 100 fl. Quar-

¹ Niederösterreichische Herrschaftsakten, Akt „Pflege Khatterburg“, Schreiben Erzherzog Ferdinands an Kaiser Mathias vom 3. Juli 1614.

² Akten der niederösterreichischen Cammer Nr. 44 vom 7. Oktober 1614.

³ Zur Bewerbung um diese Gehaltserhöhung, welche von der Hofkammer befürwortet wurde, vgl. H.C.R.B. vom 27. April 1618, E Nr. 683 f. 115 r. Die Auszahlung ist vermerkt H.Z.A.R. von 1619 Post Nr. 98 f. 125 v.

⁴ Das früheste Dokument für die neue Würde unseres Meisters bildet die weiter unten erwähnte Petition an Kaiser Mathias vom 27. Mai 1617. In den Genuß der erhöhten Bezüge trat Strauß am 1. Juni 1617 (Vgl. H.Z.A.R. von 1619 Post Nr. 1613 f. 526 r.). Anfangs werden ihm in seiner neuen Stellung verschiedene Titel beigelegt. So heißt er beispielsweise in H.Z.A.R. von 1617, Post Nr. 1074 f. 466 „Capelmaister“, in H.C.R.B. vom 22. Juni 1617 E Nr. 680 „Vizekapellmaister“, in H.Z.A.R. von 1618, Post Nr. 1226 f. 482, „Capellmaisterambtsverwalter“. Es geht nicht an, auf Grund dieser regellos durcheinandergehenden Titel anzunehmen, daß Strauß vom 26. Jänner 1616 bis 31. Mai 1617 „Capellmaisterambtsverwalter“, vom 1. Juni 1617 angefangen aber „Capellmaister“ war, wie dies Köchel (a. a. O.) und ihm folgend Smijers (a. a. O.) tun. Dies umsoweniger, als Strauß 1616, sowie in den ersten Monaten des Jahres 1617 — wie aus H.Z.A.R. von 1617, Post Nr. 381 f. 194 v. hervorgeht — noch als Cammerorganist tätig war. Der regellose Wechsel im Gebrauch der Titel läßt sich zwanglos in der Weise erklären, daß Strauß wohl ursprünglich ebenso wie sein Vorgänger Erasmus de Sayue zum Vizekapellmeister ernannt wurde. Da jedoch ein eigentlicher Kapellmeister damals nicht vorhanden war, Strauß also keinen Vorgesetzten hatte, wurde er im Grunde als Kapellmeister schlechthin angesehen und auch wiederholt „Capellmaister“ oder „Capellmaisterambtsverwalter“ genannt.

tiergeld und 40 fl. Neujahrgeld¹. Kaum hatte Strauß seine neue Stellung angetreten, so unternahm er einen Schritt, der ebenso für sein gutes Herz und seine rechtliche Gesinnung, wie für geringe Überlegung spricht. Er richtete an den Kaiser eine Petition, in der er über die mangelhafte Versorgung der ihm nunmehr anvertrauten Sängerknaben Klage führt. Die wichtigsten Stellen aus diesem kulturgeschichtlich bemerkenswerten Dokument seien hier wiedergegeben:

„Aller Durchleuchtigster, Großmechtigster Romischer Kaiser, Allern. Herr!

Eur Khayl. Mt. werden allergn. behertzigen die Armsellikheit dero mirh alberait ubergebenen Capellknaben, so . . . nit allein in Khlaider unsauber und gahr zerrissen, sundern weder Leingewant, Ligerstat, ia nit ein Blat ahn Büchern zu ihren Studiis . . . habhaft wein es dan da sunderlich in der Hitz khein weidern Aufzug leit, wil man anderst, das sie nit gantz verderben, also bit Euer Khayl. Mt. ich aller underthenigst, die wollen der armen Jugent zu Erquickung . . . die allergn. gratia erzaign und mirh 100 fl. zuer Khauffung obbemelter und andere mehr Noturfften auf mein ordentliche Verraitung und Verantwortung als balt verschaffen . . . sindemal es wahrhaftig die eißerste Not erfordert“².

Als diese Petition nicht sogleich Erfolg hat, richtet Strauß kaum 10 Tage später ein Schreiben ähnlichen Inhalts an die Hofkammer³.

Die Hartnäckigkeit des Künstlers erweckte Entrüstung und mit einer sonst durchaus ungebräuchlichen Raschheit nimmt die Hofkammer am 19. Juni 1617 — nur 14 Tage nach Einbringung von Strauß' Eingabe — in einer an den Kaiser gerichteten „Entschuldigung auff die ihr zukhombene harte . . . Bezichtigung“ zu der Angelegenheit Stellung⁴. In diesem Dokument wird festgestellt, daß „zu Kaiser Rudolphi seligisten Gedechnus Zeitten“, die Kapellknaben „nur einmahl des Jahrs klaidt worden, beschehe es doch anitzo zwai mahl“. Scharfe Bemerkungen gelten der Anmaßung des Hofkapellmeisters und der mangelnden Berechtigung seiner Petition. Die Angelegenheit aber scheint damit doch noch nicht erledigt gewesen zu sein, denn in einem am 14. November des gleichen Jahres an den Kaiser gerichteten Schreiben setzt die Hofkammer abermals auseinander, daß im Grunde für die Kapellknaben derzeit weit mehr aufgewendet würde als früher, was angesichts der mißlichen Finanzlage des Reiches keineswegs zu billigen sei. Abschließend wird auch hier wieder die Kühnheit unseres Meisters verurteilt⁵. Nichtsdestoweniger erringt Strauß wenigstens einen bescheidenen Teilerfolg, da ihm — statt der geforderten 100 fl. — „zu Erkauffung weiterer Notturfften für 6 Capellknaben 21 fl. rein. 5 kr. geraicht werden“⁶.

Im März des Jahres 1619 wird Strauß von einem schweren Schicksalsschlag betroffen. Sein Gönner Kaiser Mathias stirbt, nachdem er Strauß in seinem Testa-

¹ Vgl. H.Z.A.R. von 1619 Post Nr. 182 f. 160 r., Post Nr. 463 f. 250 r., Post Nr. 1613 f. 526 r., Post Nr. 1864 f. 590 v.

² Hofkammerarchiv Akt „Oesterreich W 22/5—6“, Nr. 248, Petition vom 27. Mai 1617.

³ Hofkammerarchiv Akt „Oesterreich W 22/5—6“, Nr. 252 vom 5. Juni 1617.

⁴ Das ziemlich umfangreiche Schriftstück befaßt sich auch mit sonstigen Mißständen in der Versorgung des Hofstaates. Der die Kapellknaben behandelnde Teil des Aktes ist bei Smijers a. a. O. Heft 9, S. 72 wiedergegeben.

⁵ Hofkammerarchiv, Akt „Oesterreich W 22/5—6“, Nr. 351 vom 14. November 1617. Das Rubrum dieses Aktes ist bei Koczirz a. a. O. S. 279 wiedergegeben.

⁶ H.Z.A.R. vom 31. März 1618, Post Nr. 1074 f. 466 r.

ment mit einem Legat von 1000 fl. bedacht hatte¹. Der neue Kaiser, Ferdinand II. der schon gelegentlich der Belehnung des Künstlers mit der Pflege Katterburg Schwierigkeiten gemacht hatte, aber entläßt Strauß aus seinen Diensten. Dies hat zunächst zur Folge, daß der Komponist einen Teil seiner rückständigen Bezüge ausgezahlt erhält. Nicht weniger als 8 verschiedene Beträge in der Höhe von zusammen 1271 fl. werden vom Hofzahlamt im Jahre 1619 an ihn bezahlt², wobei allerdings eine noch fast ebenso große Summe ungetilgt bleibt. Die bei dieser Gelegenheit beglichenen Forderungen des Meisters gingen teilweise bis in das Jahr 1612 zurück. Seine unfreiwillige Muße benützte nun Strauß dazu, sich der Pflege Katterburg nachdrücklichst zu widmen. Mit dem Zustand der Besetzung war es nicht zum besten bestellt; dies geht schon aus 2 Eingaben des Jahres 1615 an die niederösterreichische Kammer hervor, in denen Strauß Rückerstattung eines auf die dortige Mühle — wohl für Reparaturen — aufgenommenen Betrages von 65 fl. fordert und um Wahrung seiner durch einen Herrn Muschinger beeinträchtigten Fischrechte ersucht³. Am 30. März 1622 richtet er neuerlich an die niederösterreichische Kammer eine Eingabe „nit allain die zu Khatterburg scheinende Pauhelligkhait zu wenden, sondern auch in die Zimmer Taffeln und Stiehl machen zulassen“.⁴ Der Inhalt, der ihm erteilten Antworten läßt sich leicht aus dem klugen Schreiben ersehen, das Strauß am 15. Juni 1622 an die niederösterreichische Kammer richtete:

Hochlöbliche Wohlverordnete Niederösterreichische Cammer!

Im Namen der Röm. Kayl. Mt. ist von Eur Gd. mir per Decretum den 6. Junii dises 1622 Jahrs anbefolgen worden alle Pauhelligkhaiten in Khatterburg nach Mughlichkeit zu remedieren, auch hierauf angehende Uncosten die weil herzuleihen, als dan zu übergebener Raittung sollte mir alles soliche Darlehen widerumb erstattet werden. Bedanckh mich erstlich des Vertrauens, so Eur Gd. in mich setzen . . . Khünen Eur Gd. leichtlich erachten und laut dieser eingeschlosznen Verzachus abnemen, das dis Gepeute nit allein Auspesserung betarff . . . sondern zum Taihl von Grund auß gemacht mus werden. Dan zu das ziemlicher Verlag notwendig . . . zu wellichem ich . . . nit habhafft, in maßen man mir zuvohr, von etlich Jahren hero wegen Khatterburg ein zimlichen Rest ausstendig⁵, sollichen biß Dato nit bekhumen khünen. Zu dem seint Ihre Mt. mir ehe noch etlich 1000 fl. schuldig⁶, werden dero halben Eur Gd. bei so beschaffnen Sachen meine Entschuldigung und Unmuglichkeit mich wieder in Schulden zu verdieffen . . . in Unwillen nit aufnehmen, sondern denjenigen, so darauf besolt die Gepeute pesser als ich verstehen . . . allen Schaden vohr zukhumen eist anzubefelen wissen . . .

Eur Gd. gehorsamb Underthenigster

Christoff Strauß
Pfleger zu Khatterburg⁷

¹ Vgl. H.C.R.B. vom 19. April 1621, R (Erledigung), Nr. 697 f. 117 r.

² H.Z.A.R. von 1619, Post Nr. 98, 182, 183, 463, 1612, 1613, 1863, 1864, f. 125 v., 160 r., 250 r., 526 r., 590 v.

³ N.Ö.C.R.B. vom 11. Februar und 7. Mai 1615 E Nr. 227, f. 161 v. und 286 r.

⁴ N.Ö.C.R.B. vom 30. März 1622, E Nr. 242, f. 361 v.

⁵ Vermutlich die schon 1615 für die Mühle in Katterburg erbetenen 65 fl.

⁶ Das Legat des Kaiser Mathias in der Höhe von 1000 fl., zuzüglich Zinsen.

⁷ Niederösterreichische Herrschaftsakten, Akt „Pflege Khatterburg“, vom 15. Juni 1622. Diesem Meisterstück diplomatischen Geschickes liegt ein „Verzachus der Pauhelligkhaiten in Khatterburg“ bei, aus dem hervorgeht, daß 1. an 50 Klafter der Umfassungsmauer des Tiergartens durch Überschwemmungen des Wienflusses niedergerissen wurden, 2. das Dach der kaiserlichen Zimmer verfault ist, 3. die Mühle von Katterburg, die Zäune und Fisch-

Auf dieses Schreiben, ebenso wie auf viele andere, die Strauß in den folgenden Jahren in immer dringenderer Form an die niederösterreichische Kammer richtete¹, erfolgt keine Antwort. Im Jahre 1626 macht der Künstler endlich einen letzten Versuch. Den Inhalt dieses vom 12. März datierten Schreibens ersehen wir aus den Einlaufprotokollen der niederösterreichischen Kammer:

„Der St. khombt wieder ein und bericht, daß er der N. Ö. Camer etlich Jahr hero die groß Pauvollgkhait daselbst zu Khatterburg angezaigt und die Verbesserung gebetten hatte. Darauf aber ploß vil Beschauen durch die Werkläute beschehen und khein Arbeit vorbracht worden. Danenhero nunmehr berait ain halber Poden in Ihr Mt. Zimmer auf den großen Saal eingangen unnd da nit baldt Fürstehung beschicht der Uberrest gleicherweis hernach ehist fallen und die Zimber einschlagen werde, bittet demnach nochmallen zum Uberflusz bey Herrn Vizdomb die Verordnung zu thun, daß er disen Schaden restaurieren lasse und weittere Ungelegenheit verhütte. Zum widrigen Fall protestiere er nochmahl, das er an der mehrern Gefahr nit Schuld haben wölle“².

Seither hören wir nichts mehr von der Angelegenheit. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß Strauß alle weiteren Bemühungen aufgegeben hat, als daß tatsächlich Abhilfe geschaffen wurde.

Noch ein weiteres Anliegen hatte Strauß an die Obrigkeit. Als er 1619 aus kaiserlichen Diensten ausgetreten war, hatte man ihm wohl 1271 fl. an rückständigen Gehalten bezahlt, weitere 1222 fl. sowie außerdem die ihm von Kaiser Mathias testamentarisch gewidmeten 1000 fl. aber war man ihm immer noch schuldig geblieben. 1626 gelang es dem Künstler nun endlich eine kaiserliche Entschliebung zu erwirken, wonach diese Beträge — samt 5% jährlichen Zinsen — aus dem im „Erbmarggrafenthumb Mähren von Rindt undt anderem Viech jüngst angerichten neuen Aufschlag“ bezahlt werden sollten³. Ganz allmählich kommt nun die Finanzmaschine in Gang. Der Betrag wird 1627 bzw. 1628 in 2 Raten von dem mit der Verwaltung dieser Steuer betrauten Handgrafen an das Hofzahlamt entrichtet⁴, welches ihn seinerseits wieder in den Jahren 1627—1629 in mehreren Raten an Christoph Strauß weiterleitet⁵. Bei dieser Gelegenheit werden allerdings vom Hofzahlamt 522 fl. zurück behalten, welche Strauß wahrscheinlich überhaupt nicht mehr bekommen hat.

Die Hofzahlamtsrechnungen des Jahres 1628 künden gleichzeitig auch von einer bedeutsamen Wendung im Leben unseres Meisters. Gelegentlich einer kleinen Zahlung,

teiche in sehr schlechtem Zustand sind. Interessant ist in diesem Dokument die Stelle, in der Strauß das Angebot macht: „Ob . . . das Wasser von dem Brunnen im Walt herabgefürt soll werden, wegen das es gleich Ihr Mayt. im Gesicht, khunen Euer Gd. verschaffen“. Es handelt sich hier wohl um den „schönen Brunnen“, dem die Besitzung ihren späteren Namen verdankt. Schließlich er bietet sich Strauß auch — wohl um die Herren der niederösterreichischen Kammer seinem Anliegen noch günstiger zu stimmen — die Räumlichkeiten des kaiserlichen Hofstaates durch Freimachung von Mühlzimmern zu erweitern.

¹ Vgl. etwa N. Ö. C. R. B. vom 5. August 1622, E Nr. 242 f. 854 r., N. Ö. C. R. B. vom 6. September 1623, E Nr. 244 f. 990 v., N. Ö. C. R. B. vom 5. Dezember 1625, E Nr. 250 f., 348 r. usw.

² N. Ö. C. R. B. vom 12. März 1626, E Nr. 250 f. 348.

³ Kaiserliches Schreiben an den Handgrafen in Niederösterreich, datiert Oedenburg 18. November 1625, Beilage zu Hoffinanzakt vom 23. März 1627.

⁴ H. Z. A. R. vom 24. März 1627 f. 547 r., und H. Z. A. R. vom 25. September 1628 f. 581 r.

⁵ Vgl. H. Z. A. R. von 1628, Post Nr. 664 f. 458 r. und H. Z. A. R. von 1629 Post Nr. 1296 f. 477 r.

welche an ihn und seine „undergebne Compagnia“ geleistet wurde, erfahren wir von dem neuen Amt des Künstlers. Er wirkte nunmehr als „Capellmaister bey St. Stephan“¹. Auch in einer Eingabe, die er 2 Jahre später wegen Erlassung des „Weinzehet Geldtes“ für einen Weingarten, den er durch mehrere Jahre nicht bebaut hatte, an die niederösterreichische Cammer richtet², wird ihm der gleiche Titel beigelegt. Dieser neuen Tätigkeit mag Strauß wohl auch die Anregung zur Veröffentlichung seines Hauptwerkes der 16 Messen verdankt haben, welche 1631 im Druck erschienen. Wenn nicht alle, so dürften doch mindestens die 4 bedeutendsten und reifsten Kompositionen der Sammlung, die konzertierenden Messen, während der Tätigkeit des Künstlers an der Hauptkirche Wiens entstanden sein. Diese Messen wurden von den Zeitgenossen des Komponisten hoch geschätzt. Dies geht schon aus der Tatsache hervor, daß die Stadt Wien die Kosten der Drucklegung auf sich nahm³. Strauß sollte das Erscheinen seines Hauptwerkes, dessen Herausgabe er sicher noch selbst vorbereitet hat⁴, jedoch nicht mehr erleben. Noch vor der Fertigstellung des Druckes raffte der Tod den kaum Fünfzigjährigen dahin⁵. Im Juni des Jahres 1631 ist sein Name in den Sterbeprotokollen der Pfarre von St. Stephan verzeichnet⁶. Noch im gleichen Monat aber werden die Witwe und Kinder mit einem in dürren Amtston gehaltenen Schreiben aus Katterburg vertrieben:

„Von der Röm. Khayl. . . Mayt. . . weillandt Christophen Straußens gewesten Khayl. Pflugs Verwalters zu Katterburg hinderlassner Wittib und Erben hiemit anzuzaiagen. Allerhöchstermaßen ihr Khayl. Mayt. hatten sich vom 20. dis Monats Junii dahin resolvirt, das durch Ableiben ihres Ehwirts und Vatters sel. vacirendt Pfleg zu . . . Gatterburg, deroselben Leib Barbier Mang Stuißl in gnedigister Ansehung seiner continuierlichen . . . Dienste conferiert . . . werden solle, . . . als hat man Sy Wittib und Erben hiemit dessen zum Wissen erinnern wollen, hernach sy sich zu richten wissen werden“⁷.

Nicht lange überlebte die Witwe den Gatten. Drei Jahre nach seinem Hinscheiden folgte sie ihm im Tode nach⁸.

Die wechselvollen Schicksale dieses deutschen Künstlerdaseins welches wir an uns vorüberziehen ließen, spiegeln in ihrem ganzen Verlauf die unruhigen Zeiten, in denen es sich abspielte. Christoph Strauß wurde es im Leben nicht leicht gemacht. Er mußte Energie und Tatkraft in reichem Maße aufwenden, um sich wirtschaftlich zu behaupten und seiner künstlerischen Sendung nicht entfremdet zu werden. Einen

¹ H.Z.A.R. von 1628 Post Nr. 357 f. 302 v.

² N.Ö.C.R.B. vom 6. November 1630 E Nr. 254 f. 477 r.

³ Vgl. das den Messen vorangestellte kaiserliche Druckprivileg.

⁴ Das kaiserliche Druckprivileg trägt das Datum 16. Mai 1630. Überdies findet sich weder auf dem Titel noch in der von Strauß selbst unterfertigten Widmung an Kaiser Ferdinand ein direkter Hinweis auf das Hinscheiden des Künstlers.

⁵ Dem Messenwerk ist auch ein in Distichen abgefaßtes Gedicht beigegeben, in dem des Künstlers Sohn, „Mathias Strauß Philosophiae Candidatus“, den Tod des Vaters beklagt.

⁶ f. 109; das genaue Datum fehlt, doch dürfte er annähernd in der Mitte des Monats gestorben sein, da der Name des Künstlers unter den Sterbefällen des Monats Juni ungefähr in der Mitte genannt ist. Auch hat der Kaiser bereits am 20. Juni die Frage der Nachfolge in der Verwaltung der Pflege Katterburg geregelt (siehe weiter unten).

⁷ Akten der niederösterreichischen Cammer vom 28. Juni 1631 Nr. 84

⁸ Sterbe Protokoll der Pfarre St. Michael vom 19. Mai 1634.

Beweis, daß dies auch wirklich gelungen ist, bildet das Erscheinen des großen Messenwerkes inmitten der Wirren des dreißigjährigen Krieges.

Das gleiche Streben und Mühen, das dem Leben des Künstlers das Gepräge gibt, finden wir auch in seinem Werk. Strauß erweist sich — auf dem von ihm allein gepflegten Gebiet der kirchlichen Tonkunst — im Vollbesitz aller musikalischen Mittel der Vergangenheit; mit Sorgfalt bewahrt er das künstlerische Gut seiner Vorfahren. Gleichzeitig erweitert und mehrt er es jedoch nach besten Kräften, indem er sich von den Neuerungen anregen läßt, die eine siegreich heraufziehende junge Zeit über die Alpen zu ihm bringt. So gelingt es ihm ein Werk zu schaffen, das ohne Züge überragender Bedeutung zu besitzen, doch der Beachtung durch den Forscher in gleicher Weise wert ist, wie der Wiederbelebung durch den praktischen Musiker.

Beethovens gesammelte Werke

Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe

Von

Otto Erich Deutsch, Wien

Zu den Rätseln der Beethoven-Biographie gehört der Versuch einer Gesamtausgabe, die der Meister selbst geplant hat und die Tobias Haslinger nach dessen Tod unternahm. Daß diese gesammelten Werke — in der Art der unvollständigen „Oeuvres“ von Seb. Bach bei Hoffmeister (später Peters), von Mozart, Haydn und kleineren Komponisten bei Breitkopf, oder von Kalkbrenner bei Probst, von Hummel, Moscheles, Mayseder, Pixis bei Maurice Schlesinger — wirklich erschienen sind, wenn auch nicht im ganzen Umfang der Anlage, ist merkwürdiger Weise bisher unbekannt geblieben. Während Thayers Biographie auch in der Bearbeitung Riemanns, Nottebohms Thematisches Verzeichnis und Frimmels Handbuch nur die schriftliche Sammlung Haslingers erwähnen, hat Max Unger schon dreimal die Frage nach dieser Gesamtausgabe aufgeworfen: 1913 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (80. Jahrg., Nr. 30/31), 1920 im 1. Heft der „Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn“ und 1921 in der Schrift über Beethoven und seine Verleger Steiner, Haslinger, Schlesinger (S. 10ff.). Aber Unger kannte nur die ersten zwei Hefte der Haslingerschen Stichsammlung, und es sind beinahe 75 erschienen! Auch Alfred Orel, der neulich in der Koczirz-Festschrift (Wien 1930, S. 29ff.) einen Brief Haslingers an Peters über die Gesamtausgabe veröffentlicht hat, meinte noch, daß sie „bald nach ihrem Beginn wieder stecken geblieben“ sei. In der Bibliothek Anthony van Hoboken-Wien wurden diese Hefte nun seit mehreren Jahren gesammelt. Erst in jüngster Zeit aber ergab sich dabei die Möglichkeit, eine Übersicht des Gesamtplanes zu gewinnen und die wenigen Lücken dort festzustellen.

Von der ersten authentischen Ausgabe der gesammelten Werke Beethovens, die m. W. in keiner Bibliothek geschlossen zu finden ist, wird deshalb im folgenden berichtet. Daß diese Kunde neu ist, liegt an der Eigentümlichkeit der Noten-Bibliographie.

Aus Ungers verdienstvollen Forschungen ist bekannt, daß Beethoven wiederholt versucht hat, den — vor allen durch Haydns Beispiel angeeiferten — Plan einer Gesamtausgabe seiner Werke zu verwirklichen. Mitte 1803 wurde Beethoven zuerst durch Breitkopf & Härtel zu einer Sammlung der Klavierwerke angeregt, im Herbst aber auf Charles Zulehner in Mainz gewiesen, von dem ihm ein Massenraub drohte und gegen den er dann am 22. Oktober in der amtlichen „Wiener Zeitung“ protestierte. Während Beethoven in jener „Warnung“, die zugleich eine Verheißung war, aus verlagsrechtlichen Gründen gegen die angekündigte Mainzer „Ausgabe meiner sämtlichen Werke für das Pianoforte und Geigeninstrumente“ sich wehrte, scheint Zulehner seine „Collection complete des Oeuvres de musique pour le Piano Forte composées par Louis van Beethoven“ gleichfalls auf das Klavier allein beschränkt zu haben. Von dieser Sammlung kenne ich nur zwei Hefte mit zwölf kleineren Klavierstücken (Verlagsnummer 52, bei Heft 2 Plattennummer 77, Gesellschaft der Musikfreunde-Wien). Auch Ferdinand Ries spricht in einem Brief an Nikolaus Simrock, 13. September 1803 (Simrock-Jahrbuch 1929, S. 26) nur von einer Pariser Pränumeration auf alle Klavierwerke Beethovens; und da Zulehner damals „französischer Untertan“ war, dürfte es sich um dieselbe Ausgabe gehandelt haben.

Beethovens eigener Plan einer Gesamtausgabe seiner Werke, korrigiert und in jeder Gattung vermehrt, taucht in den Briefen am 21. August 1810 auf. Er unterhandelte zunächst mit Breitkopf & Härtel, die nach Mozarts, Haydns und Clementis „Oeuvres“ auch die von Dussek, Cramer und Steibelt zu verlegen unternommen hatten und die ja ein halbes Jahrhundert später unter ihren Kritischen Gesamtausgaben die bisher einzige von Beethoven herausgebracht haben. Schon damals hemmten wegen der Diaspora seiner Werke Rechtsfragen ein solches Unternehmen, gerade bei einem seriösen Verlag, obzwar noch alle gerne einzelne Werke nachdruckten. Breitkopf wünschte wenigstens ein Privileg für die künftigen Arbeiten Beethovens, um sie nach einer bestimmten Zeit in die „vollständige Ausgabe Ihrer Werke“ aufnehmen zu können.

Im Jahre 1816 soll Beethoven mit Friedrich Hofmeister in Leipzig (Schindler, und danach andere, verwechselt ihn mit Franz Anton Hoffmeister) über eine berechnete Sammlung der Klavierwerke verhandelt haben. Der bequemer gelegene Verlag S. A. Steiner u. Co., wo Tobias Haslinger seit 1814 angestellt und eben als Gesellschafter eingetreten war, vereitelte diesen Plan — nach Schindlers Bericht — durch ein verlockendes Gegenangebot, das alle Werke umfaßte und für die ungedruckten nach einem besonderen Tarif hohe Honorare in Aussicht stellte. Beethoven begehrte 10000 fl. Konventions-Münze für die Gesamtausgabe allein, wogegen er sich wieder verpflichten sollte, seine künftigen Werke nur diesem Verlag zu überlassen (was heute gar nicht bindend wäre). Die anderen Wiener Verleger: Artaria u. Co., Mollo u. Co., Jean Cappi — alle setzten Beethoven zu, darauf nicht einzugehen. Der Plan, den Steiner und Haslinger innerhalb von zwei bis drei Jahren hatten ausführen wollen, blieb also vorläufig liegen.

Von Anfang 1817 bis Ende 1820 ist in Beethovens Briefen an Peter Josef Simrock wiederholt die Rede von der Gesamtausgabe, die mit den Klavierwerken beginnen sollte. Aber der Verlag Simrock, der schon vor 1811 ähnliches wie Zulehner, nur mit einiger moralischer Berechtigung, versucht hatte, gab von 1822 an bloß noch die Partituren der Sinfonien 1 bis 4 (als erster) heraus. Außer Steiner und Artaria u. Co. interessierte sich 1820 ein Herr Eckstein für den Plan, wie aus den Konversationsbüchern zu ersehen ist; es war vielleicht der Vertreter eines anderen Verlages.

Deutlicher und dringender wird der Wunsch Beethovens nach einer noch zu Lebzeiten gedruckten Sammlung seiner Werke — handschriftlich waren sie inzwischen schon vereinigt worden — in einem Briefe vom 5. Juni 1822 an C. F. Peters erkenntlich. Das Honorar war gleich geblieben; aber Beethoven meinte jetzt, in anderthalb Jahren durchzukommen. Auch diese Absicht schlug fehl. Um dieselbe Zeit tauchten wieder Steiner u. Co. als Bewerber auf, Ende 1823 auch Mathias Artaria. Dieser wollte (nach Otto Jahn, „Gesammelte Aufsätze“, Leipzig 1866, S. 285ff.) alle Monat einen Band von etwa 30 Bogen ausgeben, mit den Klavierwerken beginnen, dann Stücke mit Begleitung bringen, endlich Ouvertüren in Partitur; Gesänge und Sinfonien offenbar vorläufig nicht. Im Herbst 1824 bestärkte Andreas Streicher den Meister in seinem alten Plan. 1825 und 1826 konvertierte und korrespondierte er darüber mit den Schlesingers aus Berlin und mit Schott in Mainz. Noch im Oktober 1826 begegnete Haslinger den beabsichtigten Pränumerations-Ausgaben Schlesingers und Schotts durch je einen Brief an Härtel und an Peters, worin er ihnen vorschlug, ihre Originalausgaben mit den seinigen in einer wohlfeilen Sammlung zu vereinigen (etwa 10 Kreuzer Konventionsmünze der Bogen). Nach Haslingers Angaben (s. u.) hätte Beethoven endlich wieder ihm das Unternehmen zgedacht.

Schon um 1820 hatte Tobias Haslinger, offenbar in Zusammenhang mit dem von Steiner u. Co. geplanten Oeuvres-Druck, eine kalligraphierte Sammlung der gedruckten Werke Beethovens angelegt. Es ist das jenes imposante Korpus in 62 roten Großfolio-Bänden, das jetzt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde liegt und das vielleicht zu Unrecht bisher meist nur als Kuriosum angestaunt worden ist. (Es könnte durch Korrekturen, die auf Beethoven zurückgehen, textkritisch noch von Bedeutung sein, obzwar es als Quelle hinter der posthumen Witteczek-Sammlung von Schuberts Werken — am gleichen Orte — rangiert, mehr kalligraphisch als orthographisch wirkt.) Wir wissen, daß daran durch mehrere Jahre, 1818 bis 1821, zwei Meister der Verlagsdruckerei gearbeitet haben: der Notenschreiber Mathias Schwarz, der auch fallweise Sparten anlegen mußte, und der Titelkalligraph Friedrich Warsow, der dem Werk das Aussehen eines sorgfältigen Stiches gab. In Böckhs Führer „Wiens lebende Schriftsteller etc.“ (Wien 1821, abgeschlossen im Juli) wird die Sammlung Seite 98 schon mit 60 Bänden genannt; sie sei in der Wohnung Haslingers aufgestellt (Kohlmarkt 259). Nach dem „Österreichischen Beobachter“ (Wien) vom 7. Dezember 1821 (Nr. 341, S. 1538), den der Wiener Korrespondent der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ am 23. Januar 1822 nicht „wörtlich“ zitiert — er benutzte vielleicht doch eine andere Quelle —, waren 4000 Bogen eines schönen englischen Velinpapieres für 51 (soll heißen: 61) Bände verwendet worden, um alle bis zum 1. Oktober 1821 vorliegenden Werke Beethovens zu ver-

einigen. Hier schon wird Beethovens eigenhändiges Attest beiläufig abgedruckt und der Registerband erwähnt. Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ in Leipzig berichtete am 19. Februar 1823 nachträglich, daß das Werk noch um zwei Bände (richtig: einen) vermehrt worden sei und leider nach England verkauft werden solle. Weber, der im Herbst 1823 bei Steiner u. Co. die dort aufgelegten Probebände gesehen hatte, war der Anreger dieses Geschäftes, mit dem Beethoven — ohne jedes Entgelt für sich — einverstanden gewesen wäre. Endlich kaufte sein Gönner Erzherzog Rudolf das Prachtwerk um 4000 fl. C. M. Der Revers des Grafen Ferdinand Troyer über die Erwerbung ist vom 20. September 1823 datiert. Eine Notiz in „Johann Pezzls Beschreibung von Wien“ (7. Ausgabe, besorgt von Franz Ziska, 1826, S. 410) nennt im Herbst 1825 die Sammlung — mit „40 000“ Bogen! — schon als Besitz des Erzherzogs, der sie durch Nachträge auf den freigelassenen Seiten fortsetzen und mindestens einen Band (Nr. 22) neu schreiben ließ. Die Übergabe von Haslinger an den Erzherzog ist von Franz Gräffer novellistisch behandelt worden, in dem Kapitel „Ein Dejeuner“ seiner „Kleinen Wiener Memoiren“ (II. 75 ff., Wien 1845).

Der Titel dieser Haslinger-Rudolfinischen Sammlung, die später durch Erbschaft an die Gesellschaft der Musikfreunde kam, lautet: „Ludwig van / Beethoven's / [Leier mit Lorbeer vor umwölkter Sonne] / sämtliche Werke / gesammelt / von / Tobias Haslinger“. Sie umfaßt folgende Teile: 1. Register, 2. bis 4. Messen und Hymnen, 5. bis 6. Oratorien, 7. (drei Bände) „Fidelio“, 8. „Egmont“, 9. Gesänge mit Orchester, 10. (zwei Bände) Gesänge mit Pianoforte, 11. (neun Bände) Sinfonien, 12. „Schlacht bei Vittoria“, 13. „Prometheus“, 14. (zwei Bände) Ouvertüren für Orchester, 15. (zwei Bände) Tänze für Orchester, 16. (vier Bände) Konzerte für Pianoforte, 17. Konzerte (Romanzen) für Violine, 18. Konzertante für Klavier, Violine und Cello, 19. Musik für Bläser, 20. Septett und Sextett, 21. Quintette, 22. (ein späterer Band) und 23. (vier Bände) Quartette für Violine, 24. Phantasie und Quartett für Klavier, 25. (drei Bände) Terzette für Pianoforte, 26. Terzette für Violine, 27. (drei Bände) Duette für Pianoforte, 28. (zwei Bände) Klavier-Variationen mit Begleitung, 29. Vermischte Klavierwerke, 30. (vier Bände) Sonaten für Pianoforte, 31. Sonaten und Variationen für Pianoforte 4händig, 32. (zwei Bände) Variationen für Pianoforte allein.

Nach dem Titel folgt im Registerband ein Porträt Beethovens (Stich von Höfel nach Letronne 1814, Verlag Artaria u. Co.), dann aber seine Erklärung: „Daß sämtliche in dieser von Herrn / Tobias Haslinger veranstalteten vollständigen / Sammlung meiner Tonwerke, enthaltenen / Stücke, von mir componirt sind, bestätige ich / der Wahrheit angemessen, indem ich diese / Beglaubigung eigenhändig mit meiner Namensfertigung unterzeichne. / Ludwig van Beethoven / M. p.“ Der in deutscher Schrift gehaltene Namenszug scheint eigenhändig zu sein; der Text des Attestes ist kalligraphiert und umrahmt: oben Leier in Sonne, links Mitte Laute mit Triangel und Notenheft, rechts Mitte Schellentrommel und zwei Bockflöten, außerdem seitwärts Blattranken um „englische“ Linien, unten ähnlich aber durch Stern geteilt. Es folgt die für diese Sammlung bestimmte autographe Fuge op. 137, deren erstes Blatt mit dem Datum des 28. November 1817 und vielleicht einer Widmung jetzt leider fehlt, dann ein thematisches und ein chronologisches Verzeichnis, endlich drei Übersichten der Werke ohne Opuszahlen aber mit Nummern (also der „prähistorischen“ Stücke),

der Werke ohne nähere Bezeichnung und der in Almanachen oder Zeitschriften erschienenen; alles nicht ganz verlässlich.

In Haslingers handschriftlicher Firmenskizze, die Unger mit spätestens 1835 ansetzt, heißt es: „Daß H. auch die Absicht hatte, einstens diese Sammlung zu drucken, gab ein gedruckter Prospekt bekannt. Obschon nun einige der betreffenden Original-Verleger ihm zu diesem vaterländischen Unternehmen bereitwilligst entgegen gekommen, und die Zustimmung zur Aufnahme ihrer Artikel gegen angemessene Entschädigung bewilligten, das Unternehmen sogar von den Behörden unterstützt und gerne gesehen war, so mußte dieses große Vorhaben dennoch unterbleiben, da er von anderer Seite auf eine incollegialische Weise daran gehindert worden war. Wenn nun schon die Nichtausführung aus dem tatsächlichen Grunde zu bedauern ist, daß im Auslande diese Sammlung in unrechtlichen Nachdrucken bewerkstelligt wurde, so kann man aber Haslinger nur dazu Glück wünschen . . . Behaupten wollen wir, daß er seine Rechnung dabey . . . gewiß nicht gefunden würde haben. . . Er gibt nun selbe [die meisten Beethoven-Werke] in überaus schönen, correcten neuen Auflagen (jedoch nur ganz gemächlich) heraus.“ Dieser scheinbare Verzicht auf die Gesamtausgabe war aber nicht endgiltig.

Was Haslinger über die Rechtsschwierigkeiten sagt, wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß die deutschen Musikalienhändler um Ostern 1829 ein „Vereinsarchiv“ zum Schutz gegen den Nachdruck gegründet hatten, dem die Firma, die seit 1826 (erster Verlagskatalog) seinen Namen trug, natürlich angehörte. Die spätere Freiheit des Autors, daß er seine verstreut erschienenen Werke nach angemessener Frist für eine Gesamtausgabe (nicht aber im Einzelverkauf) wieder verwerten darf, hätte Beethoven — nach 1803 — schon gerne für sich in Anspruch genommen. So aber mußte Haslinger, auch wenn er im Einverständnis mit Beethovens Erben vorging, sich die Zustimmung seiner anderen Verleger einzeln beschaffen. Nach Unger sind bei Haslingers Nachfolgern, den Brüdern Lienau, solche Verträge mit Mechetti, Bermann (früher Eder), Diabelli u. Co. (auch als Nachfolger Mathias Artarias) und Joseph Czerny (früher Jean Cappi) erhalten geblieben. Riedls Firma (früher Kunst- und Industrie-Comptoir oder Bureau des Arts et d'Industrie) hatten Steiner u. Co. schon vor 1824, Mollos Verlag aber hat Haslinger erst vor 1834 ganz erworben. Mit Peters erzielte er fallweise ein Einvernehmen. Dagegen fehlen Abmachungen mit Simrock, Artaria u. Co., Breitkopf, Schlesinger und Schott. Besonders die Zustimmung der Firmen Artaria und Breitkopf scheint unerreichbar gewesen zu sein, und daran vor allem wohl ist Haslingers Unternehmen, wenn nicht gescheitert, doch gestrandet.

Übrigens hatte Maurice Schlesinger in Paris, wie schon in Beethovens Konversationsheften von 1825 und seinen Briefen an Schott 1826 erwähnt ist, um 1827 eine prächtige Sammlung der Streichmusik (fünf Stimmbände) unternommen: „Collection Complète des Trios, Quatuors, Quintetti, composés Pour Instrumens à Cordes“ (mit einem von Vigneron nach Decker lithographierten Bildnis, einem thematischen Verzeichnis und einem Faksimile aus dem Quartett op. 135). Probst gab 1828 eine „Collection complète des Sinfonies de L. van Beethoven“ in vierhändigen Arrangements Ch. Czernys (neun Hefte) heraus; Dunst in Frankfurt a. M. eine lithographierte Sammlung aller Werke mit Pianoforte, in mehreren Serien, die sogar

einige Erstlinge bieten konnte, und 1837 eine „Collection complète des Concertes“, die aber nur auf vier Partituren (op. 15, 19, 37 und 56) gekommen zu sein scheint. Auch André in Offenbach unternahm eine Sammlung der Sonaten (kenntlich an dem violetten Titelrahmen mit Beethovens Namen in Astwerk). Von Kühnel in Leipzig ist eine Auswahl von „Gesängen mit Begleitung des Klaviers“ bekannt, wie sie auch schon Steiner versucht hatte, und von Kühnells Nachfolger Peters eine späte Sammlung der Partituren zu Beethovens „Klavier-Concerten und Violin-Concert“ (eilvernehmlich mit Carl Haslinger). Der Pariser Farrenc aber nannte sich zu Unrecht „Editeur des Oeuvres de Beethoven, Hummel, F. Kuhlau, F. Hünten, Reissiger“, weil er nur einzelne Sonaten Beethovens dem Bonner Simrock nachgedruckt hatte, der selbst bloß Originalverleger des op. 47 war und dessen Beethoven-Sammlungen (Sonaten vor 1811, Sinfonien in Partitur nach 1821) stecken geblieben waren. Erst nach 1850 gab der volkstümliche Verlag Holle in Wolfenbüttel die „Sämtlichen Lieder“ heraus. Der Nachdruck erfolgte bei allen diesen Kollektionen auf Grund der Originalausgaben oder, wie bei Farrenc, aus zweiter Hand.

Im Zusammenhang mit der Kopie oder dem Plan scheint noch ein eigenhändiges „Verzeichnis der sämtlichen Werke von Ludwig van Beethoven. Gesammelt von Tobias Haslinger“ zu stehen, das die Bibliothek van Hoboken seit 1927 besitzt. Darin sind, ähnlich wie in der handschriftlichen Sammlung, aber gleich über den Tod des Meisters hinaus, besonders die gedruckten Werke (meist thematisch) notiert, mit zahlreichen Angaben über Entstehung, Widmung, Opuszahl und Erscheinen (nicht immer richtig), auch mit Zahlen, die dem Inventar des Verlagsarchivs entsprechen haben dürften.

Zur Zeit, als Haslinger jene undatierte Firmengeschichte für Schillings noch zu nennendes „Universallexikon der Tonkunst“ entwarf, scheint er mit seiner Gesamtausgabe, die auf große Schwierigkeiten gestoßen war, wirklich noch nicht weit gekommen zu sein. Die Zweifel Ungers, ob die beiden ersten Hefte (die allein er kannte) schon zu Lebzeiten Beethovens erschienen seien, erwiesen sich als begründet: die Ausgabe begann erst nach des Meisters Tod, und zwar in zwei Etappen.

Das wichtigste Dokument darüber, zugleich das zuerst gedruckte, fand sich knapp vor Abschluß dieser Arbeit in Wiener Privatbesitz — ein Unikum, das seither für die Bibliothek van Hoboken erworben wurde. Es ist der Prospekt, den Haslinger in der zitierten Skizze nennt, erschienen Ende 1828 als erste Seite eines Auszuges (12 S. Folio) von Haslingers zweitem, verschollenen Verlags-Katalog, der — 5200 Nummern stark — gleichzeitig ausgegeben worden sei. Möglicherweise ist die Prospektseite, die hier wörtlich abgedruckt wird, später auch auf einem Einzelblatt abgezogen worden.

Pränumerations-Ankündigung.

Sämmtliche Werke

von

LUDW. VAN BEETHOVEN.

(Mit Angabe der Tempo-Bezeichnungen nach Mälzl's Metronom.)

Sr. kaiserl. Hoheit und Eminenz,

dem Durchlachtigsten Hochwürdigsten Herrn Herrn

ERZHERZOG RUDOLPH VON ÖSTERREICH,

Cardinal und Erzbischof von Olmütz etc. etc. etc.

in tiefster Ehrfurcht zugeeignet

von

Tobias Haslinger,

Musikverleger und Herausgeber der Beethoven'schen Werke in Wien.

Von der ersten Abtheilung, welche die Sonaten für das Pianoforte allein enthält
sind bereits acht Lieferungen erschienen.

Die Fortsetzungen dieser Abtheilung erscheinen von 14 zu 14 Tagen,

Beethoven! Der Name sagt Alles, sagt mehr als man selbst mit den glänzendsten Bezeichnungen: classischer Tonmeister, unsterbliches Genie, seltener Kunstheros auszudrücken vermöchte. Um so begreiflicher ist denn auch das schon längst gefühlte, mehrfach ausgesprochene Bedürfniss einer Gesammtausgabe seiner Werke; es ist wirklich ein Gegenstand vaterländischer Ehre; ja Beethoven's entsprechendstes, eigentlichstes, würdigstes Denkmahl.

Diese Gesammtausgabe erscheint in 21 Abtheilungen, wovon jede in mehr oder weniger Lieferungen bestehen wird. Auf jede dieser Abtheilungen kann man auch einzeln pränumeriren, und ist also nicht zum Ganzen verbunden. Die Fortsetzungen erscheinen in ungebundenen Zeiträumen, möglichst schnell.

Die Verlagshandlung hat, um den Ankauf dieser kostbaren Sammlung zu erleichtern, den Preis auf das allerbilligste, nämlich: den Musikbogen auf 7 kr. C. M. (oder 2 gr. sächs.) festgesetzt. Die äussere Ausstattung soll den Anforderungen unserer Zeit entsprechen, und die Verlagshandlung wird nichts versäumen, selbe durch schönes weisses Papier, Stich (auf guten Zinnplatten) und Druck in eigener Officin zu bewerkstelligen.

So wie eine Abtheilung geschlossen ist, hört der Pränumerationspreis für diese Abtheilung auf, und durch die öffentlichen Blätter wird immer die folgende Abtheilung bekannt gemacht. Jede dieser 21 Abtheilungen erhält einen höchst geschmackvollen Haupt-Titel und ein thematisches Verzeichniss. Die einzelnen Lieferungen werden überdiess mit einem einfachen (das Werk bezeichnenden) Kupfertitel und einem farbigen Umschlage versehen seyn.

Die Redaction für Tempo-Bezeichnungen, Correcturen, Vortrags-Nuancen und überhaupt alle erforderlichen Revisionen etc. haben die so sehr in Beethoven's Werke eingeweihten Kunstgenossen, und des Verstorbenen Freunde, die Herren Carl Czerny, Ignaz Schuppanzigh und Carl Holz, aus Liebe und Verehrung für den verbliebenen Tonmeister, und aus besonderer Gefälligkeit für die Verlagshandlung mit freundlicher Bereitwilligkeit übernommen.

Dieser Gesammtausgabe werden auch alle jene schon früher gesammelten noch nicht im Drucke erschienenen Piecen, so wie die von dem Verleger im Jahre 1814 von dem Tonsetzer käuflich an sich gebrachten grössern und bedeutendern Werke,

und jene von dem Verleger in der Beethoven'schen Verlassenschaft erstandenen Manuscripte (zusammen über 40 an der Zahl) einverleibt.

Eine von den ersten musikalischen Gelehrten bearbeitete kritische Analyse der sämtlichen Beethoven'schen Werke wird besonders aufgelegt, und nebst einem vollständigen thematischen Cataloge und chronologischen Verzeichnisse, dem Ganzen angereiht. Das Titelkupfer hierzu wird Beethoven's höchst gelungenes Porträt (von einem der besten Künstler Wiens verfertigt) seyn.

Von dieser Gesamtausgabe sind nur jene Artikel der Herren Artaria und Mollo, in Wien, ausgeschlossen; dagegen wird ihr Alles einverleibt, was die andern hiesigen Verlagshandlungen an Beethoven'schen Werken eigenthümlich besitzen, nämlich: der Herren J. Berrmann, Jos. Czerny, A. Diabelli u. Comp. und P. Mechetti, welche dieses grosse vaterländische Unternehmen auf das bereitwilligste und freundschaftlichste durch ihren Beytritt unterstützen, und bey welchen ebenfalls Pränumeration angenommen wird. Ein gleiches, dieses Unternehmen förderndes Uebereinkommen ist und wird noch mit den auswärtigen einsichtsvollen Original-Verlegern Beethoven'scher Werke getroffen.

Bekanntlich hat endlich der Unterzeichnete schon vor mehreren Jahren die sämtlichen Werke Beethoven's mit vieler Mühe, Zeit und Kostenaufwand gesammelt, und auf das prächtigste in Partitur schreiben lassen, welche Pracht-Sammlung sich nun in den Händen des erhabenen Kenners und huldvollsten Förderers und Beschützers der Tonkunst befindet; bey dieser Gelegenheit geschah es auch, daß der Verewigte ausdrücklich den Wunsch gegen den Unterfertigten kund gab, er möchte doch, bey so vielen Quellen eine Gesamtausgabe zum Drucke vorbereiten, und schon damahls gab der Autor dem unterzeichneten Verleger folgende eigenhändig unterfertigte Bestätigung des Inhalts:

„Dass sämtliche, in dieser von Herrn Tobias Haslinger veranstalteten vollständigen Sammlung meiner Tonwerke, enthaltenen Stücke, von mir componirt sind, bestätige ich der Wahrheit angemessen, indem ich diese Beglaubigung eigenhändig mit meiner Namens-Fertigung unterzeichne.“

Ludwig van Beethoven.
m. p.

Alles wurde von jener Zeit an mit Beethoven besprochen, und selbst noch während seiner Krankheit drückte er seinen Beyfall über diese Unternehmung und die getroffenen Einleitungen aus. Diese Gesamtausgabe der Beethoven'schen Werke würde der Verleger auch schon früher eingeleitet haben, wenn derselbe nicht inzwischen die grosse Klavierschule von Hummel in Verlag übernommen hätte, welches riesenhafte durch die ausserordentliche Theilnahme so vieler Abnehmer, seine ganze Thätigkeit in Anspruch nahm. Da nun diese grosse Hummel'sche Klavierschule vollendet und erschienen ist, so wird die Verlagshandlung, die im rechtlichen Besitze von mehr als $\frac{2}{3}$ Theilen der Beethoven'schen Werke ist, und welcher darum auch die Herausgabe einer solchen Gesamtausgabe ausschliesslich zustehen dürfte, nichts versäumen, die diessfälligen Theilnehmer an diesem vaterländischen Unternehmen nach Möglichkeit zu befriedigen.

Wien, im December 1828.

Tobias Haslinger,
Musikverleger

Alle Kunst-, Musik- und Buchhandlungen des gesammten Deutschland und der benachbarten Länder nehmen hierauf Bestellungen an.

Wir sehen aus dieser interessanten Ankündigung, daß von „Sämmtlichen Werken“ und von einer „Gesamtausgabe“ die Rede ist, die Haslinger plante. Als „Herausgeber der Beethovensche Werke“ widmet er auch dieses Unternehmen dem Erzherzog Rudolf, dem Besitzer seiner handschriftlichen Sammlung. Es waren 21 Abteilungen vorgesehen, verschieden im Umfang, die nacheinander ausgegeben werden sollten; tatsächlich sind dann nur neun unvollständige Serien erschienen. Der Preis der in Zinn gestochenen Textbogen sollte je 7 Kreuzer betragen, was nur für die Subskribenten galt. Jedes Heft sollte einen einfachen Kupfertitel und einen farbigen Umschlag erhalten; wir kennen aber nur ein paar Frühdrucke mit dem weißen Kupfertitel und sonst die normale Auflage mit dem farbigen Umschlag allein. Jeder Abteilung sollte ein Haupttitel und ein Thematisches Serien-Verzeichnis nachgeliefert werden, was unseres Wissens unterblieb. Auch das verheißene Supplement mit der Analyse, dem Thematischen Hauptkatalog, dem Chronologischen Verzeichnis und dem Porträtkupfer (von Höfel?) sind nie erschienen, und neue Werke hat die Ausgabe nicht gebracht. Von den Redaktoren kann 1828 nur Carl Czerny tätig gewesen sein, bei der ersten Abteilung; ob die anderen Beethovenianer — Schuppanzigh und Holz — später mitgewirkt haben, ist unbekannt. Die Echtheitserklärung Beethovens, die den Wunsch nach dieser Gesamtausgabe und die Vollmacht für Haslinger bezeugen soll, kennen wir schon von dem Handschriften-Korpus. Wenn Haslinger sich rühmt, daß zwei Drittel der Werke Beethovens als rechtlicher Besitz seinem Verlage gehöre, so ist das wohl erst auf Grund der Abmachungen mit den vier Wiener Kollegen möglich, die oben erwähnt sind. Die Schwierigkeiten mit Mollo wurden, wie gesagt, später dadurch überwunden, daß Haslinger den ganzen Verlag für sich erwarb. Aber Artaria u. Co. blieben in Wien ein unüberwindliches Hindernis seines Unternehmens. Und von den auswärtigen Originalverlegern hat sich dann nur Peters als „einsichtsvoll“ im Sinne des Prospekts erwiesen. . . Für die Datierung des Anfangs ist hier noch die Mitteilung wichtig, daß Ende 1828 bereits acht Lieferungen der ersten Serie, der Klaviersonaten, vorlagen. Es waren wohl die Hefte 1 bis 3 (Kurfürsten-Sonaten), 8 bis 10 (op. 10), 15 (op. 26) und 18 (op. 28) in der noch näher zu beschreibenden Frühaufgabe mit dem französischen Titel. Wenn das beabsichtigte Tempo wenigstens bei dieser Abteilung eingehalten worden wäre, so hätte die „Section I“ Ende 1829 fertig vorliegen müssen. Allerdings sollte sie damals nicht nur dreißig, sondern 35 Hefte umfassen, wie sich aus dem Verzeichnis auf Seite 11 dieses Verlagsauszuges ergibt, das wohl ebenso in dem verlorenen Gesamtkatalog von 1828 stand: „Ludw. van Beethoven's sämmtliche Werke. I. Abtheilung. Sonaten für das Pianoforte allein.“ Die hier genannten Lieferungen sind: 1—3 (Kurfürsten-Sonaten), 4—6 (op. 2 von Artaria u. Co.), 7 (op. 7 ebenso), 8—10 (op. 10 von Bermann), 11 (op. 13 ebenso), 12—13 (op. 14 von Mollo), 14 (op. 22 von Czerny), 15 (op. 26 ebenso), 16—17 (op. 27 Nr. 2 und 1 ebenso), 18 (op. 28 als Eigentum Haslingers), 19—21 (op. 31 von Czerny), 22—23 (op. 49 als Eigentum), 24 (op. 53 ebenso), 25 (op. 54 ebenso), 26 (op. 57 ebenso), 27 (op. 78 von Breilkopf), 28 (op. 79 ebenso), 29 (op. 81a ebenso), 30 (op. 90 als Eigentum), 31 (op. 101 ebenso), 32 (op. 106 von Artaria u. Co.), 33 (op. 109 von Schlesinger), 34 (op. 110 ebenso) und 35 (op. 111 ebenso). Daß Haslinger noch die Sonaten aus dem Verlag Artaria u. Co. nennt, auf die er doch in der Prospektseite verzichtet

hatte, ist wohl daraus zu erklären, daß der Satz der Seite 11 aus dem schon früher fertig gestellten Gesamtkatalog übernommen wurde; diese fünf Sonaten blieben ausgeschlossen. In anderen Fällen, bei Breitkopf und Schlesinger, hat sich Haslinger dann durch unerlaubten Nachdruck geholfen. Die Sonaten aus Mollos Verlag bekam er später ja rechtmäßig, und hier mußte er also seinen Verzicht nicht aufrecht erhalten. Merkwürdig ist aber die Angabe Czerny bei op. 22, das doch von Hoffmeister über Kühnel (zwei Titelaufgaben) an Peters (zweite Auflage) gelangt war; tatsächlich ist aber bei Jean Cappi, dem Vorgänger Josef Czernys, als Verlagsnummer 870 eine Wiener Nebenausgabe erschienen gewesen, von der mir nur die „2^e Edition“ bekannt ist, der Peters-Auflage entsprechend. Als Haslinger sich später auch mit Peters verständigte, hat er den Originalverleger bei op. 22 richtig genannt. — Der Zusatz: „(Die Fortsetzungen folgen schnell.)“ auf Seite 11 bedeutet, daß nur acht Hefte von den 35 geplanten fertig waren. Schon wird hier auch „Die zweyte Abtheilung“ genannt, die „Die kleineren verschiedenen Werke für das Pianof. allein“ enthalten soll.

Einen weiteren Faden durch das Labyrinth dieses Unternehmens hat Haslinger in jener Skizze geboten, wo er auf „seinen Katalog und ein Verzeichnis, welches bei Beethovens Studien angehängt ist“, als Zeugnis dafür hinweist, daß er „der alleinige und rechtmäßige Eigentümer von dem größten Teil der Beethovenschen Werke“ sei.

In Haslingers drittem Verlagskatalog, der im Winter 1830 auf 31 erschien (Gesellschaft der Musikfreunde) heißt es Seite 15; „Beethoven (L. v.) Sonaten für das Pianoforte allein, mit Angabe der Tempo-Bezeichnungen nach Mälzls Metronome . . . (Rechtmäßige Ausgabe.) . . . (Werden fortgesetzt.) (Ein ausführlicher Prospect wird unentgeltlich ausgegeben.)“ Die Sammlung ist Seite 34 nochmals als „L. van Beethovens Original-Werke. / I. Abtheilung. / Sonaten für das Pianoforte allein.“ mit folgenden Heften genannt: Nr. 1 bis 3, 8 bis 10, 11, 15, 16 und 17, 18, 19 bis 21, 22 und 23, 24, 25, 26, 30 und 31. Das war z. T. noch immer Programm, mit dem alten Zusatz: „(Die Fortsetzungen folgen schnell.)“ Die Hefte 4 bis 7 waren, wie bemerkt, für op. 2 (drei Sonaten) und 7 reserviert gewesen, die Haslinger von Artaria u. Co. nicht frei bekam. Die Hefte 12 bis 14 für op. 14 (zwei Sonaten) und 22; davon gehörte ihm jenes bald als Nachfolger Mollos, dieses aber durfte er dann mit Nennung des Verlages Peters drucken. Die Hefte 27 bis 29 galten für op. 78, 79 und 81a, die Breitkopf gehörten, aber endlich auch von Haslinger nachgedruckt wurden. Obzwar er noch — bei Verzicht auf op. 106 (Artaria u. Co.) — die Opera 109, 110 und 111 anfügte, die auch er — unter anderen Kollegen — Schlesinger nachdrucken mußte, hat die Abteilung schließlich nur dreißig Hefte umfaßt.

In „Beethoven's Studien“, die Ignaz v. Seyfried 1832 bei Haslinger herausgab, ist auf Seite 128 des Anhangs dieselbe Liste, aber nur bis einschließlich Heft 21 (op. 31 Nr. 3) als „bereits erschienen“ genannt, was sich noch immer auf die unvollständig gebliebene Frühaufgabe der Sonaten bezieht. Die Fortsetzungen sollten auch danach „möglichst schnell“ erfolgen. Übersrieben aber ist die Ankündigung jetzt: „Neue wohlfeile Pränumeration auf: Ludwig van Beethovens Werke . . . Rechtmässige Originalausgabe. . . Erste Haupt-Abtheilung. Sonaten für

das Pianoforte allein.“ Der Musikbogen kostete nach wie vor 7 kr. C. M. für die Pränumeranten, z. B. 28 kr. für die erste und dritte der Kurfürsten-Sonate, deren Preis sonst einheitlich 45 kr. war.

Daß die Musikzeitschriften anderer Verleger (Breitkopf, Schott) von diesem Unternehmen keine Notiz nahmen, läßt sich verstehen. Aber in Haslingers eigener Hauszeitschrift, dem seit 1829 von J. F. Castelli herausgegebenen „Allgemeinen Musikalischen Anzeiger“ findet sich erst am 28. November 1833 (V. Jahrg., Nr. 48, S. 192) eine Ankündigung der Streichtrios op. 3 und 9 sowie der Streichquartette op. 18, „In neuer rechtmässiger und correcter Prachtausgabe“, ohne Nennung der Gesammelten Werke. (Die Streichquartette „Werden fortgesetzt.“) Anfang 1837 endlich bringt der „Anzeiger“ eine Besprechung der Sonaten-Hefte 1 bis 22 in der endgiltigen Folge und Ausstattung. Die mit der kryptonymen Ziffer 6 signierte Rezension lief vom 23. Februar bis 30. März 1837 (IX. Jahrg., Nr. 8—13) und besagt: „Diese Sonaten, die rein und correct gestochen und einzeln mit einem geschmackvollen Umschlag geziert sind, gehören zu einer vollständigen Sammlung der Werke des grossen Tonsetzers, welche die Verlagshandlung herauszugeben beabsichtigt, und der verewigte Verfasser hat durch eine dem Werk vorangehende Erklärung selbst bestätigt, daß alle in dieser Reihenfolge seiner Compositionen enthaltenen Stücke von ihm componirt sind, wornach über die Authenticität derselben kein Zweifel obwalten kann.“

Im zweiten Ergänzungsband von Adolf Hofmeisters „Handbuch der musikalischen Literatur“ (Leipzig 1834, S. 129), der die Jahre 1829 bis 33 umfaßt, sind schon alle dreißig Hefte in der letzten Ordnung genannt, was aber z. T. nur auf Ankündigungen des Verlags beruhen kann, der 1837 doch erst 22 Hefte rezensieren ließ. Allgemeiner spricht Gräffer in der „Österreichischen National-Encyclopädie“ (Wien 1835, II. 521) bei Haslinger von „Beethovens Werken . . . in einer neuen Prachtausgabe“ und ähnlich nennt Schillings „Universal-Lexikon der Tonkunst“ (Stuttgart 1836, III. 492) unter den Verlagswerken Haslingers: „Beethoven's Sonaten in einer neuen, eben so schönen als correcten Edition; desgl. dessen Quartetten, Concerte, Ouvertüren und Sinfonien in Partitur . . .“; auch das war aber vielfach nur Zukunftsmusik. Dennoch hat Wurzbach in seinem „Biographischen Lexikon des Kaiserthums Österreich“ (Wien 1862, VIII. 30) diese Liste noch durch „Lieder“ — siehe S. 72 — erweitert.

Der Umschlag aller dieser Hochfolio-Hefte hat einen rostbraunen, in späteren Abdrucken ziegelroten Rahmenschmuck (ähnlich dem der etwa gleichzeitigen Querfolio-Ausgabe von Schuberts „Nachgelassenen musikalischen Dichtungen“ aus dem Verlag Diabelli), worauf Haslingers Offizin besonders stolz war. Das ovale Titelfeld, mit schwarzem Eindruck, ist von einem Sternenkranz umgeben; oben steht im Rund der ewigen Schlange eine Leier mit Palmette über dem Schalloch, unter ihr ein Falter, der durch Wolken zum Licht fliegt. Am Fuße des strahlengeschmückten Grundes ist der österreichische Doppeladler als Zeichen des Hofhändlers zu sehen, unter dessen Firma (beide im Ton des Grundes) die schwarzen Nummern der Serie und des Heftes: römisch und arabisch. Auch die Textplatten tragen — abgesehen von den Konzerten — keine Verlagsnummern, was die Datierung bisher erschwert hat.

Das erste Heft (I. 1) der Sammlung, enthaltend die Kurfürsten-Sonate in *Es dur*, hat auf dem Vorsatzblatt in beiden Auflagen folgende Widmung: „Seiner / kaiserlichen Hoheit und Eminenz dem / durchlauchtigsten hochwürdigsten / Herrn Herrn ; [Wappen in Sonnenkreis] / Erzherzog Rudolph von Österreich / Cardinal und Erzbischof von Olmütz / & . & . & . / in tiefester Ehrfurcht zugeeignet / vom / Verleger.“ Die Seite 1 vor dem Text zeigt, wieder in beiden Auflagen, das schon bekannte Attest, gestochen in ziemlich getreuer Nachbildung der Kalligraphie: der Rahmen ähnlich, die Zeilentrennung etwas anders (auch z. B. das Wort „Nahmens-Fertigung“ geteilt, wie im Prospekt), aber vor der faksimilierten Unterschrift Beethovens ein Datum: „Wien, den 17. Novbr. 1822.“

Es ist nun klar, daß Beethovens Attest nur für die handschriftliche Sammlung bestimmt war, und sicher, daß er Haslingers verlegerisches Unternehmen (das in Nr. 6 der Abteilung II wirklich einen apokryphen Trauermarsch brachte) nicht im Vorhinein damit sanktionieren konnte. Schon Alfred Orel („Ein Wiener Beethoven-Buch“, 1921, S. 200f.), der einige Hefte dieser Ausgabe aus der Wiener Stadtbibliothek „vielleicht erst nach dem Tode Beethovens“ datiert hat, erkannte es als möglich, „daß Haslinger die Beglaubigung in die Druckausgabe der handschriftlichen Gesamtausgabe einfach übernahm“. Rätselhaft bleibt, woher der Verleger nachträglich das Datum des Attestes beibrachte; er muß wohl einen Schein besessen haben, den er zuerst in der Abschrift und dann in der Ausgabe nachbilden und schmücken ließ. Die Jahreszahl hier aber ist sicher falsch; denn der Wiener „Beobachter“ kannte schon Ende 1821 den Wortlaut der Beglaubigung. Das hat Unger bereits in seiner Bonner Publikation, wo er den Korrespondenten der Leipziger Zeitschrift zitiert, mit Recht betont; aber der von ihm genannte Brief Beethovens an den Bruder Johann, vom 27. Juli 1822, dürfte sich nur darauf beziehen, daß der Meister seine künftigen Werke Steiner u. Co. nicht schriftlich zusichern wollte. Aus dieser Zeit mag auch das von Unger publizierte Schriftstück — eine Art Exposé Beethovens für seine „Oeuvres“ — stammen (Beethovenarchiv in Bonn), dessen erster Paragraph mit der These beginnt: „Ein Autor hat das recht eine revidirte ausgabe seiner werke zu veranstalten“, dessen zweiter Paragraph aber — wohl gegen das Ansinnen des Verlags — mit den Worten anhebt: „Das Menschengehirn ist an sich unveräußerlich“.

Auch spätere Kataloge des Verlags Haslinger — bei der Gesellschaft der Musikfreunde — konnten zur Aufhellung des Sachverhalts noch herangezogen werden. Das mit 1846 angesetzte Verzeichnis von „Haslingers Witwe und Sohn“ (Vater Tobias war Mitte 1842 gestorben) gibt Seite 84f. eine Übersicht für „L. v. Beethoven's Werke / in neuer gleichförmiger und correcter Ausgabe“. Wir finden hier ohne Serien-Nummern die Sonaten in der vollständigen Reihe ihrer endgiltigen Hefteordnung, dann die Klavierkonzerte (die keine Seriennummern tragen), die kleineren Klavierwerke (die zuletzt erschienen waren), Klavier-Duos, -Trios, -Quatuor und -Quintuor, endlich Streich-Trios und Streich-Quartette: also alles, was überhaupt erschienen ist. Die näheren Angaben sind in der unten folgenden Liste verwertet.

Auf Seite 92 jenes Verzeichnisses steht die Subskriptions-Einladung für „eine neue und elegante Ausgabe von Ludwig van Beethoven's Sinfonien und Pianoforte-

Concerten“ in Stimmen: A. die Sinfonien 2, 3, 4, 7, 8 — Nr. 1, 5, 6, 9 waren von Peters, Breitkopf, Schott belegt — und op. 91 („Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria“); B. die Klavierkonzerte 1, 3, 4, 5, 6 — Nr. 2 gehörte Peters —, wobei op. 56 (die „Concertante“) als Nr. 4 gilt und op. 61 (das Violinkonzert) als Nr. 6; vgl. die Bearbeitungen in der Sonderreihe der Liste. Das erste Konzert (op. 15), das einzig neue Werk für den Verlag, war schon 1837 ausgegeben worden, mit der Absicht, eine ganze Serie dieser Art in Stimmen und in Partitur¹ auch in Bearbeitungen zu verlegen. Aber nun sollten abwechselnd je eine Sinfonie und ein Konzert in dieser einheitlichen Stimmenausgabe folgen. Nach den Supplementen des Verlagsverzeichnisses von 1846 erschienen die 2. und die 3. Sinfonie vor Ostern 1847, die 4. vor Ostern 1848. Das 3. Konzert wurde Ostern 1848 in Neuer Ausgabe angekündigt; es war schon vom „Bureau“ her Verlageigentum. Diese Stimmenausgaben, die alle bei Haslinger erschienen, gehörten aber nicht mehr zu den Gesammelten Werken; ebensowenig die „Neue und billige Concurrenz-Ausgabe“ von Beethovens „Gesängen und Liedern“, die erst Carl Haslinger verlegte (geboren 1816 und angestellt 1830: in zwei Schicksalsjahren des Vaters).

Nach den Tode der Witwe Caroline (Frühjahr 1848) blieb auch in Carl Haslingers, des Sohnes, Verzeichnis von Ostern 1857, Seite 54 f., der Stand jener Oeuvres unverändert notiert. Das Unternehmen war endgiltig aufgegeben. Und eine Neuauflage der Sonaten um 1865, ohne die drei Jugendstücke, brachte es offenbar nur auf den Druck der fehlenden Opera 2, 7 und 106 als Heft 1 bis 3, 4 und 29. Das Verzeichnis der Neuordnung steht auf dem Titelblatt dieser Hefte (vgl. S. 74, Anm. 13).

Übersicht der Gesammelten Werke Beethovens im Verlag Haslinger

Bibliographische Vorbemerkung: Eine nähere Bezeichnung der Hefte als Gesamtausgabe oder dergleichen fehlt, mit Ausnahme der Beglaubigung in I. 1, sowie der Fußnote in der Frühaufgabe der Opera 10 und 26. Über die Ausstattung ist noch zu sagen, daß die Hefte innen fallweise im Kopftitel die Widmung des Werkes und gewöhnlich am Fuße der Textseiten links die Plattenbezeichnung „Beethoven, I. N° 1“ usw. tragen, bei einzelnen Werken auf der ersten Textseite in der Mitte unten „Eigenthum und Verlag von Tobias Haslinger in Wien“ (wahrscheinlich vor September 1830 gestochen, weil Haslinger im August dieses Jahres den Hoftitel bekommen hatte), dann — vor Dezember 1833 — „Eigenthum u. Verlag der k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhandlung / des Tobias Haslinger in Wien.“ (I. 8 und 9 sowie X. 1), später — ein- oder zweizeilig — ohne die Worte „u. priv.“. Abweichungen werden in den Fußnoten erwähnt. Der Kopftitel gibt gewöhnlich die Opus-Nummer an, die auch im Oval des Titels genannt ist („1^{tes} Werk. / N° 1.“). Unter Titel und Zahl des Werkes ist außen auch fallweise „Eigenthum des Verlegers“ (in der Liste mit E. bezeichnet) und immer der Preis angegeben, dann normalerweise die ältere Formel: „Wien, bei Tobias Haslinger, / k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler.“ Darüber Doppeladler, darunter

¹ Nach einer Rezension in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom 22. April 1835 war die 1833 ausgegebene Partitur des op. 15 — vgl. S. 78, Anm. 6 — bei Haslinger als Nr. 1 der „Sämtlichen Concerte von Ludwig van Beethoven“ erschienen, mit Auslieferung bei Breitkopf und bei Peters in Leipzig (was etwa Haslingers Plan von 1826 entsprach).

„I. 1.“ usw. Die sechs Konzerte für Pianoforte, die keine Serienbezeichnung tragen, sind mit Verlags- und Plattennummern versehen, die sie in die Zeit von etwa 1837 bis 1843 fixieren. Die Vorlagen sind in der Bibliothek van Hoboken, mit Ausnahme der Hefte I. 17 und 23, VII. 1 bis 4, VIII. 2, XI. 5 und 7 (Gesellschaft der Musikfreunde, Wien), II. 3 (Beethovenarchiv, Bonn), sowie der Hefte II. 4 und 5, XI. 11 und eventuell 12, die vorläufig nicht zu finden waren. Über einzelne Nummern ist in den Fußnoten Besonderes vermerkt. Auf die Angabe der Seitenzahlen wird in diesem Zusammenhang verzichtet.

Serie I

„Sonaten für das Pianoforte allein“

Nr.	1	—	1	tes	Werk	Nr. 1:	<i>Es</i> dur (Nottebohm S. 147) ¹
„	2	—	1	„	„	2:	<i>f</i> moll
„	3	—	3	„	„	3:	<i>D</i> dur
„	4	—	10	„	„	1:	<i>c</i> moll ²
„	5	—	10	„	„	2:	<i>F</i> dur
„	6	—	10	„	„	3:	<i>D</i> dur

¹ Über das Widmungsblatt und die Beglaubigung der Ausgabe in diesem Heft siehe oben. Die Opus-Nummer 1 ist hier willkürlich verwendet und mußte bei VII. 1—3 wiederholt werden. Im Kopftitel der drei Sonaten steht: „Geschrieben im 10^{ten} Lebensjahre.“, während ihre Originalausgabe bei Bößler in Speier „alt eilf Jahre“ besagt. Die ursprüngliche Widmung an Kurfürst Maximilian (Erzherzog von Österreich) fehlt im Kopftitel. Die Fußnote „Eigenthum und [Heft 3 „u.“] Verlag von Tobias Haslinger in Wien“ ist bei diesen drei ersten Heften nur programmatisch zu verstehen. Von ihnen gibt es eine frühere Auflage mit denselben Textplatten, bezeichnet als „Nouvelle Edition exacte“, gemeinsamer Titel ohne Farbdruck, Schmuck, Preis und Opus-Nummer, mit handschriftlicher Heft-Nummer oben; Kopftitel mit (später im Stich getilgter) Heft-Nummer. Diese Auflage, die in der Ausstattung dann geändert wurde, ist ganz französisch betitelt, z. B.: „N^o 1. / Sonate / pour le / Piano-Forte / par / L. van Beethoven. / Section I. / (Nouvelle Edition exacte.) / Vienne chez Tobie Haslinger, / Editeur de Musique.“ Von der „Section I.“, wie die Sonatenserie hier heißt, sind vor 1829 noch op. 10 (als Heft 8 bis 10), op. 26 (Heft 15) und op. 28 (Heft 18), aber dann offenbar auch op. 27 (Heft 16 und 17) erschienen; vielleicht noch op. 13 (Heft 11), op. 22 (Heft 14), op. 31 (Heft 19 bis 21), op. 49 (Heft 22 und 23), op. 54 (Heft 25) und op. 101 (Heft 31, in der Ordnung der ersten Anlage). Die Opera 2 (Heft 4 bis 6), 7 (Heft 7), 14 (Heft 12 und 13), 53 (Heft 24), 57 (Heft 26) und 90 (Heft 30) scheinen jedenfalls erst für die deutsche Auflage gestochen worden zu sein, wie man nach dem Zustand ihrer Kopftitel annehmen kann. Von „Op. 1“, das hier auch im Kopftitel nicht als „1^{tes} Werk“ bezeichnet steht, ist Nr. 1 so, mit Widmungsblatt und Beglaubigung, bei Max Unger, Edward Speyer und van Hoboken, Nr. 3 ebendort und in der Nationalbibliothek Wien, wo auch op. 10 Nr. 2 in dieser Frühaufgabe zu finden war, von der van Hoboken noch op. 10 Nr. 1, op. 26 und 28 besitzt. Bei den Opera 10, 26 und 28 sind in der Frühaufgabe auch die Eigentumsvermerke auf den ersten Textplatten etwas anders wie später gehalten (s. u.). Die Nationalbibliothek Wien hat übrigens auch eine um 1865 erschienene Titelaufgabe des Heftes I. 1, mit der Firma: „Wien, Carl Haslinger Q^m Tobias / k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler. — Medaille London 1862.“ (Vgl. S. 75, Anm. 6 und S. 77, Anm. 1, 4.)

² Die Hefte des Opus 10 kosteten allgemein schon je 1 fl. C. M. (bei Opus „1“ nur 45 kr.). Sie tragen innen den Vermerk: „Eigenthum von J. Bermann in Wien. / Mit dessen Einwilligung in diese Ausgabe aufgenommen. / Wien, bei Tobias Haslinger.“ Bermann war der Nachfolger des Original-Verlegers Joseph Eder. Frühe Auflage (Heft 8 bis 10) siehe vorige Anmerkung; die Fußnote hat hier „Eigenthum und Verlag . . . Gesamtausgabe“. Im Heft 8 der Frühaufgabe ist auf S. (1) die Beglaubigung wieder faksimiliert, in seinem Kopftitel die Metronom-Bezeichnung 80 (später 69).

Nr.	7	—	13	tes	Werk	Nr.	:	<i>c</i> moll ¹
..	8	—	14	1:	<i>E</i> dur E. ²
..	9	—	14	2:	<i>G</i> dur E.
..	10	—	22	:	<i>B</i> dur ³
..	11	—	26	:	<i>A</i> sdur ⁴
..	12	—	27	1:	<i>cis</i> moll (recte op. 27 Nr. 2) ⁵
..	13	—	27	2:	<i>E</i> sdur (recte op. 27 Nr. 1)
..	14	—	28	:	<i>D</i> dur E. ⁶
..	15	—	29	1:	<i>G</i> dur (recte op. 31 Nr. 1) ⁷
..	16	—	29	2:	<i>d</i> moll (recte op. 31 Nr. 2)
..	17	—	29	3:	<i>E</i> sdur (recte op. 31 Nr. 3)
..	18	—	49	1:	<i>g</i> moll E.
..	19	—	49	2:	<i>G</i> dur E.
..	20	—	53	:	<i>C</i> dur E.
..	21	—	54	:	<i>F</i> dur E.
..	22	—	57	:	<i>f</i> moll E. ⁸
..	23	—	78	:	<i>Fis</i> dur
..	24	—	79	:	<i>G</i> dur ⁹
..	25	—	81[a]	:	<i>E</i> sdur ¹⁰
..	26	—	90	:	<i>e</i> moll E.
..	27	—	101	:	<i>A</i> dur E.
..	28	—	109	:	<i>E</i> dur ¹¹
..	29	—	110	:	<i>A</i> sdur ¹²
..	30	—	III	:	<i>c</i> moll ¹³ .

¹ Preis und Vermerk wie bei op. 10 (rote Auflage).

² Eigentumsklausel mit dem Hofitel samt den Worten „u. priv.“ (s. Vorbemerkung und S. 77, Anm. 2).

³ „Original bei C. F. Peters in Leipzig. / Wien, bei Tobias Haslinger.“

⁴ „Eigenthum und Verlag von Joseph Czerny in Wien. / Mit dessen Einwilligung in diese Ausgabe aufgenommen. / Wien, bei Tobias Haslinger.“ Czerny war der Nachfolger Jean Cappis. Zur frühen Auflage (Heft 15) vgl. S. 73, Anm. 1 (die Fußnote hat hier wieder „... Gesamtausgabe aufgenommen“) und zum Marsch S. 74, Anm. 6.

⁵ Die gewöhnliche Reihenfolge der Nummern in op. 27 ist hier (wie im Katalogauszug von 1828 und in Haslingers eigenhändigem Verzeichnis der Werke Beethovens) vertauscht. „Original-Verlag von Joseph Czerny in Wien, / Mit dessen Einwilligung ...“ (wie oben). In Nr. 2: „... Jos: ... aufgenommen ...“.

⁶ Eigentumsklausel mit Hofitel, aber zum ersten Male ohne die Worte „u. priv.“ (s. Vorbemerkung). Frühaufgabe (Heft 18) mit alter Fußnote, wie S. 73, Anm. 1 genannt; Metronom-Bezeichnung 76 (später 72).

⁷ „Verlag von Joseph Czerny in Wien, / Mit dessen Einwilligung ... aufgenommen ...“ (sonst wie oben). Das dritte Heft des op. 31 (dessen falsche Bezeichnung als op. 29 Haslinger von der Wiener Originalausgabe Jean Cappis übernahm) lag nur in der Auflage vor: „Wien, bei Carl Haslinger, quondam Tobias“. Nach dem Zustand der Platten, die vor 1831 gestochen sein dürften, müßte man annehmen, daß dieser schon früher in drei Katalogen mitgenannte, aber auch ursprünglich nachgetragene Teil des Werkes erst um 1850 ausgegeben worden sei.

⁸ Heft 1 bis 22 dieser Serie sind vor Februar 1837 erschienen, z. T. nur in der farbigen Auflage. Nach der genannten Rezension kosteten sie 45 kr., 1 fl., 1 fl. 15 kr. und 1 fl. 30 kr. (Heft 20 tatsächlich 2 fl., Heft 21 aber 1 fl. 45 kr.).

⁹ Die Sonatine op. 79, die Breitkopf gehörte, war in Wien schon 1810 von Artaria u. Co. und um 1815 von Jean Cappi nachgestochen worden. Haslingers Raubdruck ist dann von Challier-Berlin (Verlagsnummer 1029) bis auf den Umschlag nachgebildet worden, wo statt des Doppeladlers eine Leier steht.

¹⁰ Auch op. 81a (Breitkopf) ist von Artaria u. Co. sowie von Tr. Mollo nachgestochen worden, dessen Verlag Haslinger freilich übernommen hatte.

¹¹ Das op. 109 (Schlesinger) hatten Jean Cappi, sowie Cappi & Diabelli bereits nachgestochen.

Serie II

„Kleinere Kompositionen für das Pianoforte allein“

- Nr. 1 — 33tes Werk: Sieben Bagatellen¹
 .. 2 — N° 35, 28, 29; 137tes Werk: Andante *F*dur (Nott. S. 151 u.), Menuet
*E*sdur (S. 149 m.), Präludium *f*moll (S. 149 u.),
 Fuge *D*dur op. 137²
 .. 3 — N° 25, 26: 7 Variationen *C*dur über „God save the King“ (Nott. S. 159 o.),
 5 Variationen *D*dur über „Rule Britannia“ (Nott. S. 159 m.)³
 .. 4 — N° 34: 6 Variationen *F*dur über ein Original-Thema, op. 34⁴
 .. 5 — N° 36: 32 Variationen *c*moll (Nott. S. 159 u.)⁵
 .. 6 — 114tes Werk usw.: Klavierauszug des Einzugs-Marsches *E*sdur aus „Die
 Ruinen von Athen“ op. 114, ebenso des Triumph-
 Marsches *C*dur zu „Tarpeja“ (Nott. S. 139 o.), Trauer-
 marsch aus op. 26, Trauermarsch in *B*dur (S. 189 u.,
 posthum, apokryph)⁶.

Serie V

„Duetten für Pianoforte und Violine“

(In Stimmen)

- Nr. 1 — nicht erschienen (s. VI. 1)
 .. 2 — 23tes Werk : Sonate *a*moll E.⁷

¹² Ebenso (Cappi & Diabelli schon 1822).

¹³ Ebenso Jean Cappi sowie Sauer & Leidesdorf (später M. J. Leidesdorf). Nur der Kopftitel trägt die Widmung an Erzherzog Rudolf. — Die fünf Sonaten op. 2, 7 und 106 (Artaria u. Co.) hat Tobias Haslinger in dieser Serie nicht nachgedruckt. Erst um 1865 besorgte das sein Sohn in der schon erwähnten Sammlung: „Clavier-Sonaten / von Ludwig van Beethoven. / Neueste, genau revidierte, wohlfeile / Original-Ausgabe“ (Nationalbibliothek Wien), die statt 30 Heften doch wenigstens 32 umfassen sollte (ohne das falsch bezeichnete op. 1), aber nicht über diese fünf neuen Hefte hinausgekommen zu sein scheint.

¹ „Eigenthum und Verlag der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung Tobias Haslinger's Witwe und Sohn in Wien.“ Titel (ohne Eigentumsvermerk): „Wien, Carl Haslinger Q^m Tobias / k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler.“, mit neuer, offener Leier oben. Dieses Heft scheint (wie die ganze Serie) erst um 1845 gestochen und später von Carl Haslinger in der vorliegenden Titelaufgabe (mit schon schwachen Platten) wieder ausgegeben worden zu sein. Aber bereits Tobias Haslinger hatte das Werk vor 1829 angezeigt: wahrscheinlich noch eine Titelaufgabe des „Bureaus“ (Querfolio).

² Ebenso, aber Titel (ohne Eigentumsvermerk) von Tobias Haslinger. Wohl auch erst um 1845 gestochen, jedoch mit der normalen Verlagsangabe auf dem Titel versehen. Die hier nur bearbeitet vorliegende Fuge für Streichquintett war Beethovens besondere Widmung für Haslingers handschriftliche Sammlung.

³ Ebenso, Titel (ohne Eigentumsvermerk) von Tobias Haslinger. Exemplar im Beethovenarchiv zu Bonn.

⁴ Nicht gesehen. Eigentum Breitkopf & Härtels.

⁵ Nicht gesehen. Original-Verlag.

⁶ Wie bei Heft 2 dieser Serie; kommt aber auch in einer späteren Titelaufgabe vor, mit Carl Haslingers Namen, Angabe seiner Londoner Medaille von 1862 und Leier wie bei II. 1 (Stadtbibliothek Wien). Eigentumsrechte hatte der Verlag nur an den beiden ersten Nummern des Heftes. Aus op. 26 (I. 11) ist hier der beliebte Marsch in neuem Stich wiederholt. Das apokryphe Stück wird bei Nottebohm unter den Ausgaben nicht genannt. — Diese Serie, die offenbar wegen der noch vorhandenen Einzelnummern von Tobias Haslinger nicht mehr ausgegeben wurde, ist mit den sechs Heften sehr unvollständig geblieben. Es fehlen nicht nur Werke, die bei Artaria u. Co., Breitkopf, Peters, Schott erschienen waren; auch solche, die Mechetti und Diabelli u. Co. gehörten, mit denen sich Haslinger doch verständigt hatte.

⁷ Eigentum des Verlags (als Nachfolger Mollos).

Nr. 3	—	24tes	Werk	Nr. 1:	Sonate	<i>F</i> dur	E.
„ 4	—	30	„	:	„	<i>A</i> dur	E. ¹
„ 5	—	30	„	2:	„	<i>G</i> dur (recte Nr. 3)	E.
„ 6	—	30	„	3:	„	<i>c</i> moll (recte Nr. 2)	E.
„ 7	—	47	„	:	„	<i>A</i> dur ²	
„ 8	—	96	„	:	„	<i>G</i> dur	E. ³

Serie VI

[Duetten für Pianoforte und Violoncelle]

(In Stimmen)

Nr. 1 — 17tes Werk: Sonate *F*dur (für Horn oder Violoncello).
 Ursprünglich als Nr. 1 der V. Serie vorgesehen. E.⁴

Serie VII

„Terzetten für Pianoforte, Violine und Violoncelle“

(Später „Trios“ benannt, in Stimmen)

Nr. 1	—	1tes	Werk	Nr. 1:	Trio	<i>E</i> sdur	E. ⁵
„ 2	—	I	„	2:	„	<i>G</i> dur	E.
„ 3	—	I	„	3:	„	<i>c</i> moll	E.
„ 4	—	II	„	:	„	<i>B</i> dur (für Klarinette oder Violine)	E. ⁶
„ 5	—	97	„	:	„	<i>B</i> dur	E. ⁷

¹ Original-Verlag, aber innen ohne Eigentumsvermerk. Die Nummern 2 und 3 waren schon in der Titelaufgabe umgestellt worden.

² Titel: „Große Sonate“, Kopftitel: „Grande Sonate“. Preis in Gulden und Rheintalern. Schon unter Steiner u. Co. (Verlagsnummer 4041) hatte die Firma Simrocks Ausgabe nachgestochen; die Platten wurden denn auch für diese Auflage in den Gesammelten Werken wieder verwendet: die einzige erkennbare Titelaufgabe dieser Art.

³ Preis in Gulden und Rheintalern. Auch dem Erzherzog Rudolf gewidmet. — Die drei Sonaten op. 12 (Artaria u. Co.) fehlen in der Serie.

⁴ Den Titel dieser Serie hat der Verlag in seinen Katalogen nicht genannt; sie scheint infolge der Umstellung des Werkes von V. 1 auf VI. 1 erst nachträglich eingeschoben worden zu sein. Die Violoncell-Stimme steht hier an erster Stelle; außer der Horn- ist eine Flötenstimme zur Wahl beigelegt, während die Titel- und die zweite Auflage Mollos dafür eine Violinstimme enthielten. — Die fünf eigentlichen Violoncell-Sonaten op. 5, 69, 102 (Artaria u. Co., Breitkopf) fehlen in der Serie.

⁵ Für die drei Hefte des echten op. 1 mußten hier die schon in Serie I gebrauchten Werkziffern verwendet werden: „1tes Werk No 1“ auf dem Titel und „op. 1. No 1“ im Kopf. Fußnote: „Wien bei Tobias Haslinger. / Im Einverständnis mit Jos. Czerny.“ (als Nachfolger Jean Cappis). Ohne die Widmung an Fürst Karl Lichnowsky im Kopftitel. Vor 1831 gestochen.

⁶ Statt „... Clarinette (oder Violine) ...“ heißt es hier wieder „Violine (oder Clarinette)“. Ohne die Widmung an die Gräfin Thun im Kopftitel.

⁷ Der Titel „Großes Trio“ und der Eigentumsvermerk nur außen. Preis in Gulden und Rheintalern. Vorsatzblatt: „Seiner kaiserl. Hoheit dem durchlauchtigsten Prinzen / Rudolph / Erzherzog von Oesterreich / etc: etc: / in tiefster Ehrfurcht / gewidmet / von / Ludw. van Beethoven.“ (Das Wappen in Wolken, ähnlich dem Titel der Originalausgabe bei Steiner u. Co., wo aber „tiefer“ steht.) Die Widmung auch im Kopftitel („Trio“). Am 25. Oktober 1838 in Haslingers „Allgemeinem Musikalischen Anzeiger“ inseriert. — Die beiden Trios op. 70 (Breitkopf), die zwei nachgelassenen (Dunst) und die Variationen op. 44 (Peters) sowie op. 121 a (Haslinger!) fehlen in dieser Serie; aber auch die dem Verlag gehörenden Original-Bearbeitungen des Septetts und der zweiten Sinfonie.

Serie VIII¹

[Quartetten und Quintetten für Pianoforte und andere Instrumente]

(In Stimmen)

- Nr. 1 — 16tes Werk: „Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncelle“, *Es*dur, authentische Bearbeitung nach dem folgenden Klavier-Quintett. E.
- „ 2 — 16tes Werk: „Quintett für Pianoforte, Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott“, *Es*dur. E.

Serie X

„Terzetten für Violine, Viola und Violoncelle“

(Später „Trios“ benannt, in Stimmen)

- | | | | | | | |
|-------|---|-----------|---|--------|-----------------|-----------------|
| Nr. 1 | — | 3tes Werk | : | Trio | <i>Es</i> dur | E. ² |
| „ 2 | — | 9 „ | „ | Nr. 1: | „ <i>G</i> dur | E. ³ |
| „ 3 | — | 9 „ | „ | „ 2: | „ <i>D</i> dur | E. |
| „ 4 | — | 9 „ | „ | „ 3: | „ <i>c</i> moll | E. |

Serie XI

„Quartetten für zwey Violinen, Viola und Violoncello“

(In Stimmen)

- | | | | | | | |
|-------|---|------------|--------|----------|---------------|-----------------|
| Nr. 1 | — | 18tes Werk | Nr. 1: | Quartett | <i>F</i> dur | E. ⁴ |
| „ 2 | — | 18 „ | „ 2: | „ | <i>G</i> dur | E. |
| „ 3 | — | 18 „ | „ 3: | „ | <i>D</i> dur | E. |
| „ 4 | — | 18 „ | „ 4: | „ | <i>c</i> moll | E. |
| „ 5 | — | 18 „ | „ 5: | „ | <i>A</i> dur | E. |
| „ 6 | — | 18 „ | „ 6: | „ | <i>B</i> dur | E. |

¹ Auch Serie VIII ist in den Katalogen des Verlags nicht benannt. Sie ergab sich wohl erst durch diese „Neueste Original-Ausgabe“ des Werkes, dessen Eigentum nur im Titel vermerkt ist. Haslingers zweite Auflage des Quintetts, das er von Mollo übernommen hatte, ist im „Allgemeinen Musikalischen Anzeiger“ am 6. April 1837 zugleich mit der Quartettbearbeitung inseriert und erst am 3. Januar 1839 besprochen worden (beide Ausgaben in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ schon am 20. September 1837). Preise in Gulden und Rheintalern. Die Klavierstimme, für beide Ausgaben identisch, hat die Plattenbezeichnung: „Beethoven, VIII. N^o 1. u. 2.“ Ohne die Widmung an Fürst Schwarzenberg in den Kopftiteln. Eine Titelaufgabe der Quartettbearbeitung nach 1862 bei Carl Haslinger (Sammlung van Hoboken, Leier wie bei II. 1). — Die drei posthum erschienenen Klavier-Quartette (Artaria u. Co.) fehlen in dieser Serie.

² Die ganze Serie in zwei Auflagen (eine Titelaufgabe) vor 1834 erschienen: 1. mit dem Sammeltitle „Terzett“, ohne Angabe der Tonart, Eigentumsvermerk und Preis, aber Opus- und Heftnummern mit Tinte eingesetzt; 2. mit den Einzeltiteln „1tes Terzett (in *Es*)“ usw., „Eigenthum des Verlegers.“ Preise in Gulden und Rheintalern, Nummern gestochen. Bei Heft 1 Kopftitel: „Großes Trio“, Fußnote innen: „u. priv.“ (s. Anm. 4), sonst Plattenbezeichnung (Mitte): „T. H.“ (Tobias Haslinger).

³ Die Widmung an den Grafen Browne nur in den Kopftiteln der Violinstimmen. Fußnoten innen: „Eigenthum und [Nr. 1 „u.“] Verlag von Tobias Haslinger in Wien.“ — Die Serenade op. 8 (Artaria u. Co.) fehlt in dieser Serie.

⁴ Erschien zuerst mit dem Sammeltitle „Quartett“, handschriftlich eingesetzten Opus- und Heftzahlen, ohne Preis und Eigentumsvermerk. Dann in einer Titelaufgabe als „1tes Quartett“ ff. mit Preisen in Gulden und Rheintalern. Plattenbezeichnung (Mitte): „T. H.“, wie Anm. 2. Vor Dezember 1833 ausgegeben. Auch nach 1862 in einer zweiten Titelaufgabe Carl Haslingers erschienen (Gesellschaft der Musikfreunde, Leier wie bei II. 1). Op. 18 wurde wie op. 3 und 9 (Anm. 2 und 3) in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ am 22. April 1835 besprochen.

Nr. 7	—	59tes Werk	Nr. 1: Quartett	Fdur	E. ¹
.. 8	—	59 2: ..	emoll	E.
.. 9	—	59 3: ..	Cdur	E.
.. 10	—	95 ..	: ..	f moll	E. ²
.. 11	—	130 ..	: ..	Bdur	(posthum) ³
.. 12 [?]	—	133 ..	: Große Fuge	Bdur	(..) ⁴

Sonderreihe⁵

„Concerte für das Pianoforte allein“

(Arrangements)

Nr. 1	—	15tes Werk:	Erstes Klavierkonzert	Cdur,	Verlags-Nr. 7075, Platten-Nr. 7074—77. E. ⁶
.. 2	—	19 ..	: Zweites Klavierkonzert	Bdur,	Verlags-Nr. 8395, Platten-Nr. 8395—8398. E. ⁷
.. 3	—	37 ..	: Drittes Klavierkonzert	emoll,	Verlags- u. Platten-Nr. 8467. E. ⁸
.. 4	—	56 ..	: Konzertante	Cdur (als „Viertes Concert“ bezeichnet),	Verlags- und Platten-Nr. 8497. E. ⁹
.. 5	—	58 ..	: Viertes Klavierkonzert	Gdur (als „Fünftes“ bezeichnet),	Verlags- und Platten-Nr. 8547. E. ¹⁰
.. 6	—	61 ..	: Violinkonzert	Ddur (als „Sechstes Concert“ bezeichnet),	authentische Bearbeitung, Verlags- u. Platten-Nr. 8747. E. ¹¹

¹ Heft 1 hat den Eigentumsvermerk innen einzeilig, die Hefte 2 und 3 zweizeilig.² Eigentumsvermerk nur im Titel.³ Nicht gesehen. Das Recht war von Mathias Artaria durch Diabelli erworben worden.⁴ Nicht gesehen. Vielleicht auch nicht in dieser Serie erschienen. — Es fehlen darin mehrere Werke, die Artaria u. Co., Breitkopf, Schlesinger, Schott gehörten; merkwürdigerweise auch die authentische Bearbeitung der Sonate op. 14 Nr. 1, die in beiden Fassungen Eigentum des Verlags war.⁵ Ohne Serienbezeichnung erschienen; nach den Verlagsnummern zwischen 1837 und 1843 circa, um dieselbe Zeit also, da Haslinger Domenico Scarlattis „Sämtliche Werke für das Pianoforte“ (25 Hefte Hochfolio, Nr. 7601—25) verlegte. Diese Konzerte sind im Titel etwas anders gehalten als die übrigen Hefte, mit denen sie den Titelgrund gemein haben. Links und rechts vom Doppeladler steht ihre Ordnungsnummer und „Eingetragen in das Archiv/der Musikalienhändler“, dann der Preis (meist: f 2 C. M., nur bei op. 15: f 6.— und bei op. 56: f 3.—); auch die Firma ist hier schwarz gedruckt. — Vgl. zu der Konzertfolge die oben erwähnte Partituren-Sammlung Tobias Haslingers und die Stimmen-Sammlung seiner Erben.⁶ Preis in Gulden und Rheintalern. Ohne die Widmung an Fürstin Odescalchi im Kopftitel. Angekündigt im „Allgemeinen Musikalischen Anzeiger“ am 20. Juli und besprochen dort am 2. November 1837, zugleich mit der Partitur (die schon am 20. Juni 1833 angezeigt war) sowie den Stimmen der Originalfassung und mit anderen Bearbeitungen (das „Adagio favori“ daraus für Pianoforte bereits am 13. Juli 1837 inseriert). Vgl. auch die Rezension in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom 20. September 1837.⁷ „Verlag von Tobias Haslinger in Wien. / im Einverständniss mit C. F. Peters in Leipzig.“ Auch auf dem Titelblatt steht nach Haslingers Namen: „Leipzig, bei C. F. Peters.“ Vor 1831 schon gestochen. Ohne die Widmung an Nikl v. Nikelsberg im Kopftitel. Nottebohms Angabe (S. 23), daß diese Bearbeitung bei Haslinger mit op. 22 bezeichnet sei, gilt jedenfalls nicht für die Gesammelten Werke, deren Hefte er sonst meist ohne nähere Angabe zitiert.⁸ Ebenso ohne Namen des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen.⁹ Ebenso ohne Namen des Fürsten Lobkowitz.¹⁰ Ohne jede Widmung an Erzherzog Rudolf.

Schlußwort: Man sieht also, daß diese Gesammelten Werke Beethovens am Ende nur acht fragmentarische Serien: I, II, V, VI, VII, VIII, X, XI, und eine Sonderreihe (Arrangements der Konzerte) umfaßten. Die Anlage ist etwa umgekehrt wie in der handschriftlichen Sammlung Haslingers, beginnend mit den Klaviersonaten, wie auch er es 1826 Peters vorgeschlagen hatte. Es ist schwer zu erraten, welche Bestimmung die fehlenden Serien III, IV und IX hatten. Man könnte bei III an die vierhändigen Klavierwerke denken (wovon op. 45 und die Variationen Nr. 27 Eigentum des Verlags waren), bei IV an die Variationen für Pianoforte mit anderen Instrumenten, bei IX an die Klavier-Phantasie (die Haslinger vor 1829 wenigstens in einer neuen Bearbeitung herausbrachte) und das Rondo in *B* dur mit Orchesterbegleitung. Immer aber bliebe es fraglich, wie Haslinger die übrigen Werke in weiteren neun Serien unterbringen wollte: Streich-Quintette (von denen die posthum erschienene Fuge op. 137 aus Haslingers Sammlung ihm besonders gehörte), Sextette, Septett, Serenaden, Bläsermusik, Romanzen, Tänze und Ouvertüren für Orchester, Theatermusik, Lieder und Gesänge, Oratorien, Messen, und endlich die Sinfonien. Nach dem Beispiel der Konzerte und dem Muster anderer „Oeuvres“ der Zeit kann man annehmen, daß alle Orchesterwerke hier nur in Klavierauszügen geboten werden sollten.

Die Sammlung enthält die Opera: 1, 3, 9, 10, 11, 13 bis 19, 22 bis 24, 26 bis 28, 30, 31, 33, 34, 37, 47, 49, 53, 54, 56 bis 59, 61, 78, 79, 81a, 90, 95 bis 97, 101, 109 bis 111, 114, 130 und 137; ferner die Kurfürsten-Sonaten, den Triumphmarsch zu „Tarpeja“, neben dem Trauermarsch aus op. 26 (besonders noch einen apokryphen, endlich von den kleineren Klavierstücken die „prähistorischen“ Nummern 25, 26, 28, 29, 35 und 36. Einige Werke sind arrangiert.

Der Stich der Sammlung scheint 1828 mit Abteilung I begonnen und um 1845 mit Abteilung II beendet worden zu sein. Die schmucklose Frühaufgabe einiger Klaviersonaten (mindestens acht) erschien um 1829 zuerst. Vor 1831 wurden auch die Opera 1, 9 und 19 gestochen, dann vor 1834 Opus 3, 14 und 18. Die Ausgabe der 73 bis 74 farbigen Hefte, einschließlich der Konzerte, erfolgte etwa zwischen 1835 und 1845. Auch der zweite, große Versuch des Verlags ist dann aufgegeben worden.

„Quod si deficient vires, audacia certe
Laus erit: in magnis et voluisse sat est.“

¹¹ Ohne Namen Stefan v. Breunings. — Das wirklich fünfte Konzert in *Es* dur, op. 73 (Breitkopf), fehlt in dieser Serie.

Die Klaviermusik Conradin Kreutzers

Zu seinem 150. Geburtstage am 22. November

Von

Anneliese Landau, Berlin

Kreutzer begann seinen Weg als Pianist und Panmelodiconspieler, und die hohen Opus-Zahlen seiner erhaltenen Klavierkompositionen zeigen, daß der „k. u. k. Hofkapellenmeister“ in Wien zwischen Opern, Liedern und Chören immer wieder gern zum Klavier zurückgekehrt ist, um Unterhaltungsmusik für die häusliche Geselligkeit zu schreiben, „Musik für Frauenzimmer“, wie die „Allgemeine musikalische Zeitung“ 1826 (S. 463) schreibt, „denn diese lieben sie besonders, führen sie besonders gut aus und gefallen damit und dadurch besonders: und das alles von Rechtswegen“.

Kreutzers reine zweihändige Klaviermusik ist einsätzig: Tänze, Romanzen, Märsche, Andante- und Allegretto-Sätze; die vierhändige bringt außer Tänzen und Märschen auch „Sonatinen“, die aber eigentlich nur ein Rondo oder eine Variationenreihe mit einem selbständigen Thema einleiten, das reprisesartig nach der letzten Variation etwas verändert wiederkehrt. Die reine Sonatenform, die Fantasie und das Konzert bleiben der zweihändigen Klaviermusik „mit obligaten Instrumenten“ vorbehalten; wobei die obligaten Instrumente fast ausschließlich auf die Verstärkung des Klavierparts beschränkt sind und nur selten die thematische Führung übernehmen. Mit der Größe der Besetzung wächst also auch die Größe der äußeren Form, während der innere formale Aufbau eines Satzes — ganz gleichgültig, ob es sich um einen Marsch, Tanz, eine Fantasie oder ein Konzert handelt — immer dem Prinzip des Rondos oder dem des einthematischen Fortspinnungstypus folgt.

Die primitivste Rondoform, die reine Dreiteiligkeit ABA oder ABA' zeigen z. B. das „Molto allegro e scherzando“ in A dur zu 2 Händen, die „3 marches à quatre mains“ oder auch die beiden Ländler und die Polonaise des vierhändigen opus 34, ebenso schließt das „Grand Concerto“ opus 50 Nr. 2 seinen 2. und 3. Satz zu einem ABA' zusammen. Doch der größere Teil der Kreutzerschen Klaviermusik, die mit zwei oder mehreren Themen arbeitet, ist in einer weiter ausgebauten Rondoform gestaltet. Es sind traditionelle Formen: ABAC . . ., wie in der zweihändigen h moll-Romanze oder in dem vierhändigen C dur-Walzer aus opus 34; ABA'CA''DA''E . . . wie in dem 3., direkt „Rondo“ bezeichneten Satz der „Militär-Fantasie“ für Klavier und obligate Instrumente (op. 76 Nr. 1) oder, in einer Verquickung beider Formen: ABACB' wie im C dur-Walzer des vierhändigen op. 34. Mitunter schachtelt Kreutzer seine Rondos in eine reine Dreiteiligkeit ein, so folgt die „Sonatine ou Fantaisie pour le Pfte. à quatre mains“ opus 61 in C dur mit ihrem beginnenden C dur-Adagio, dem folgenden a moll-Allegretto und der verkürzten variierten Wiederholung des Adagios schon im Großen gesehen der ABA'-Gesetzmäßigkeit, außerdem aber ist das Adagio selbst ABA' und das Allegretto als Rondo von der Form ABA'CA'' aufgebaut. Typisch wird für Kreutzers Klaviermusik

ein formaler Aufbau, den man vielleicht — da er eine Zwischenform zwischen dem Rondo und dem Fortspinnungstypus ist — als „rondoartigen Fortspinnungstypus“ bezeichnen kann: zwei gegensätzliche Themen werden aufgestellt und abwechselnd hintereinander mehrmals abgewandelt (ohne daß eine Originalreprise folgt!): ABA'B'A''B'' . . . (siehe die zweihändige *emoll*-Romanze oder das zweihändige *Gdur*-Menuett). Interessant ist noch eine andere Zwischenform zwischen Dreiteiligkeit und Fortspinnungstypus: ABA''A', d. h. in einen reinen einthematischen Fortspinnungstypus wird ein zweites Thema eingeschaltet, auf das nie wieder zurückgegriffen wird (z. B. „Tempo di marcia“ in *Ddur* zu 2 Händen).

Der einthematische Fortspinnungstypus wird ebenso wie die Rondoform von Kreutzer für alle Arten der Klaviermusik als Aufbauprinzip verwandt: das Adagio des zweihändigen opus 31 zeigt ihn in gleicher Weise wie die Intrada der vierhändigen *Esdur*-Suite (op. 34) oder wie die „Fantaisie melancolique“ op. 76 Nr. 4 für Pfte. „Violoncelle ou Basson“. Manchmal schiebt sich zwischen Thema und Fortspinnung ein mehrtaktiges akkordisches Zwischenspiel wie im „Andante con espressione“ *Fdur* für 2 Hände, oder wie im ersten Satz des „Grand Concerto“ op. 50 Nr. 2. Ein zweithematischer Fortspinnungstyp führt — sofern er nicht zum rondoartigen Fortspinnungstyp abgewandelt wird — zum Kreutzerschen Sonatensatz, der einzig nur in den namentlich als „Sonate“ gekennzeichneten Kompositionen zu finden ist (siehe op. 23 Nr. 1 „Grand Sonate pour le Pfte. avec accompagnement de Violon et Violoncelle“).

Beide Formtypen, das Rondo und die Fortspinnung, arbeiten mit dem Mittel der Variation. Und zwar kennt Kreutzer hauptsächlich nur drei Arten der Veränderung: eine rhythmische, eine melodische und eine der Klangfarbe. Die rhythmischen Veränderungen bringen merkwürdigerweise immer nur rhythmische Verkleinerungen, oft mit Punktierung oder Synkopierung (z. B. ist das op. 55 „Fantaisie sur un thème suisse“ eine Folge von vier verschiedenen rein rhythmischen und zwar verkleinernden Variationen über ein gegebenes Thema). Die melodischen Variationen — deren reinsten Typus die „Veränderung über einen Walzer von Diabelli“ zeigt — greifen selten ändernd in die Intervallschritte ein, sie verzieren sie meist nur. Die Veränderungen der Klangfarbe verschieben das Thema besonders gern in die zwei- und dreigestrichene Oktave, oder sie übergeben der Baßstimme das Thema und dem Sopran die Begleitung, und bei der Klaviermusik mit obligaten Instrumenten dürfen die Instrumente einmal wenigstens die Rolle der Begleitung aufgeben und die thematische Führung übernehmen. Selbstverständlich fehlt bei Kreutzer auch nicht der romantische Effekt der Echowirkung (siehe *Esdur*-Allegretto). Die modulatorische Variation gehört bei Kreutzer zu den großen Seltenheiten, denn die Modulation spielt in Kreutzers gesamtem Schaffen überhaupt eine nebensächliche Rolle; seine Kompositionen bewegen sich immer nur zwischen I—IV—V—I, allenfalls wird der Dominant- und Subdominantkreis mit auskomponiert und mit Hilfe des verminderten Septimenakkordes moduliert¹. Kommen einmal starke Affektverschiebungen vor, so wird die Tonikaparallele, öfter noch die für die ganze Frühromantik

¹ Vgl. hierzu S. 46ff. in meinem „Das einstimmige Kunstlied Conradin Kreutzers und seine Stellung zum zeitgenössischen Lied in Schwaben“, Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel.

charakteristische Tonikavariante herangezogen. Doch eine Modulation in eine fremde, nicht zum Tonalitätskreis unmittelbar gehörige Tonart — wie im Adagio des *B*dur-Konzerts op. 42, das von *Es*dur nach *Ges*dur und durch enharmonische Verwechslung nach *Fis*dur rückt — ist für Kreutzers Stil schon „kühn“ zu nennen. Deshalb kann die modulatorische Variation nicht zu einem für Kreutzer typischen Stilmerkmal werden. Im op. 25, der „Sonatine en Fantasia à quatre mains“ wird sie unfreiwillig durch die äußere Romanzenform bedingt: die 4. Variation steht als *Minore* in *f*moll, die 5. als *Maggiore* in *F*dur. 1830 findet sie sich noch einmal im op. 76 Nr. 5 „Masurka varié pour le Pfte., Clarinette ou Violon obligé“: die beiden ersten Motivbildungen des Themas stehen im Variantenverhältnis *es*moll — *Es*dur. Die 3. Variation bringt nun eine modulatorische Verschiebung nach *Des*dur, die 5. Variation eine nach *G*dur.

Entsprechend bewegen sich auch Kreutzers meist achttaktige thematische Erfindungen, selbst wenn sie zwei gegensätzliche Motive in sich schließen, meist nur innerhalb der Tonika selbst, allenfalls noch in deren Dominante oder Parallele; eine thematische Erfindung wie die des ersten Satzes des *B*dur-Konzerts, das schon innerhalb von acht Takten Tonika, Dominante und Tonikaparallele gleichberechtigt nebeneinanderstellt, ist etwas Außergewöhnliches. Melodisch beweisen die thematischen Erfindungen Kreutzers starke Abhängigkeit von Wien. Nur einige Beispiele:

Aus dem „Andante con espressione“:

The musical score is presented in three systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system features an *oder* marking, showing an alternative melodic line for the right hand. The third system continues the melodic and harmonic development.

Vergleiche außerdem das Thema des „Molto allegro e scherzando“ mit dem Thema des zweiten Satzes der 1. Beethovenschen Sinfonie:



Überall dort, wo Kreutzers Klaviermusik im Wiener Lokal- oder Singspielstil befangen ist, ist sie für die heutige Zeit spielbar geblieben, was auch Louis Winkler in seiner Neuausgabe von „8 kleine Clavierstücke“ (Litolf) zum Teil berücksichtigt hat, nur hätte er statt des *As*-dur-Ländlers (den er wahrscheinlich nach der verkürzten Stuttgarter Ausgabe: C. A. Zumsteeg herausgab, der aber im Original das op. 55 „Fantaisie sur un thème suisse pour Pfte., Clarinette Alto et Violoncelle“ ist) lieber die *B*-dur-Sonate op. 23 Nr. 1 aufnehmen sollen. Sie ist eine Neuausgabe durchaus wert.

Die übrige Klaviermusik Kreutzers ist für die heutige Zeit verloren, denn sie geht nicht über das Niveau der biedermeierlichen Unterhaltungsmusik hinaus und wollte auch garnicht darüber hinausgehen. Sie ist zeitgebundene Gebrauchsmusik, für die Kreuzer nicht den individuellen Stil fand oder finden wollte, der seinen Liedern und Balladen eigen ist.

Friedrich Ludwig †

Von

Heinrich Bessler, Heidelberg

Am 3. Oktober ist Friedrich Ludwig heimgegangen. Es war der Grundton des „inserviendo consumidor“, der auf dem Göttinger Friedhof durch die Abschiedsworte von Universitäts- und Regierungsvertretern, Schülern und Freunden hindurchklang. Unter diesem Zeichen hat sein ganzes Leben gestanden, das mit seltener Reinheit im Dienst einer Idee aufging. Aus dieser Hingabe erwuchs die strengste Sachlichkeit des Forschers und zugleich seine unbedingte Gewissenhaftigkeit in allen menschlichen Beziehungen.

Als Ludwig 1929 durch das einmütige Vertrauen der Kollegenschaft an die Spitze einer der angesehensten deutschen Universitäten berufen wurde, neigte sich sein Leben, das äußerlich auf der Höhe der Kraft zu stehen schien, bereits dem Ende zu. Wiederholt nötigten ihn Krankheitsanfälle, sich von den ausgedehnten Rektoratspflichten wenigstens für kurze Zeit zurückzuziehen. Doch er zwang es, mit Einsatz seiner letzten Kräfte das Amtsjahr in verantwortungsreicher Pflichterfüllung voll zu Ende zu führen. Wenige Tage nach Übergabe der Geschäfte an den Nachfolger mußte die kaum angetretene, längst ersehnte Erholungsreise abgebrochen werden, und schon einen Monat später setzte der Tod diesem Leben rastloser Arbeit ein Ziel.

Die Musikwissenschaft verliert in Friedrich Ludwig einen ihrer größten Forscher. Auch wer seinem speziellen Arbeitsgebiet ferner stand, spürte hinter den Veröffentlichungen, die im Verlauf von drei Jahrzehnten fast alle Probleme der mittelalterlichen Musik behandelten, eine Lebensarbeit von bewundernswürdiger Einheit und Konsequenz. Auf ihr beruhte die unbestrittene fachliche Autorität des Verstorbenen in der wissenschaftlichen Welt, die ihn für die jüngeren Forscher schließlich zur letzten Instanz in allen musikalischen Mittelalterfragen erhoben hat. Auf ihr beruhte auch die moralische Autorität eines Mannes, in dem man die besten Traditionen deutschen Gelehrtentums verkörpert sah. Das Bewußtsein der besonderen Verantwortung, eine junge Wissenschaft im Kreise ihrer älteren Schwestern zu vertreten, hat ihn vom Beginn seiner akademischen Tätigkeit bis zur Amtsführung als Göttinger Dekan und Rektor vor allem erfüllt.

Ludwigs Anfänge zeigen ihn in einer Reihe mit deutschen, englischen und französischen Forschern, die seit den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts das Mittelalterstudium, das zu wesentlichen Teilen längere Zeit brachgelegen hatte, wieder umfassend in Angriff nahmen. Für die erste Zeit trat sein Name weniger hervor, da seine Arbeit von vornherein auf lange Sicht angelegt war. Was jedoch von ihr der Öffentlichkeit bekannt wurde, ließ sogleich die beiden Eigenschaften erkennen, die seinem Lebenswerk die eigentümliche Prägung verleihen: eine ungewöhnliche Intensität, sich in jedes Einzelproblem bis in seine letzten Verzweigungen einzubohren, und auf der Gegenseite einen Willen zum Ganzen, der jede zeitlich oder räumlich begrenzte Spezialstudie unausgesprochen in den Rahmen einer ihm vorschwebenden universellen Musikgeschichte des Mittelalters einfügt.

Die Antrittsrede des Straßburger Privatdozenten von 1905 über „die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte“ verrät neben dieser weitgreifenden Zielsetzung auch eine schon seit Jahren erprobte Entschlossenheit, die umfassendsten und entsagungsvollsten Vorarbeiten selbst durchzuführen. Als der Göttinger Rektor in seiner Festrede von 1930 auf „die Erforschung der Musik des Mittelalters“ zurückblickte, durfte ihn bei diesem Bericht, der, wie stets in sachlichster Form gehalten, die eigene Leistung bescheiden zurücktreten läßt, das stolze Bewußtsein erfüllen, daß der mühevollste Teil seiner Lebensaufgabe im wesentlichen vollendet und die Zeit der Ernte gekommen sei. Von den musikalischen Werken Guillaume de Machauts, mit denen die Erschließung der handschriftlich angesammelten Schätze beginnen sollte, lagen bereits drei Bände vor. Auch die erste Gesamtdarstellung der Musik des Mittelalters in Adlers Handbuch war nur als Versuch gedacht, dem die eingehende Ausführung folgen sollte. Da rief der Tod den 58jährigen ab, gerade als der Ertrag seiner Lebensarbeit für die breitere wissenschaftliche Welt zugänglich und fruchtbar zu werden begann.

Die Forschertätigkeit Ludwigs fand ihre Grundlage in seiner Ausbildung als Historiker, die er in Marburg durch Lamprecht und Max Lehmann empfing und unter Breßlaus Leitung 1896 in Straßburg mit der Promotion abschloß. Dieses Studium gab ihm zugleich mit der Beherrschung historischer Methodik eine Gesamtkenntnis der Geschichte, auf der die musikwissenschaftlichen, durch Gustav Jacobsthal angeregten Studien sich aufbauen konnten.

Straßburg war dem in Potsdam Aufgewachsenen bereits zur zweiten Heimat

geworden. Die junge Reichsuniversität erlebte damals ihre Glanzzeit, an die auch Albert Schweitzer, in denselben Jahren herangereift, sich dankbar erinnert¹. Die Musikwissenschaft vertrat dort seit 1872 Gustav Jacobsthal. In ihm verkörperte sich die Berliner Tradition der romantischen Palestrina-Erneuerung aus den Tagen E. T. A. Hoffmanns und Carl von Winterfelds. Selbst Schüler Heinrich Bellermanns, erblickte er in der a cappella-Kunst des 16. Jahrhunderts das teuerste Vermächtnis der musikalischen Vergangenheit, das seinem Wirken als Forscher wie als Theoretiker und schaffender Musiker die Richtung wies. Ursprung und Voraussetzungen dieser Kunst in den vorangehenden Jahrhunderten aufzuhellen, war bereits das Ziel seiner Arbeit, und Ludwig hat sich zeitlebens dem Lehrer in tiefster Dankbarkeit verpflichtet gefühlt². Jacobsthals Beschränkung auf festumrissene Einzelprobleme und ihre überaus gründliche Durcharbeitung, die „die Unsicherheit unseres Wissens aufs Stärkste erkennen läßt“, wurde als „unvergleichliche Schule der Methodik“ im privaten Gespräch wie in Vorlesungen immer wieder als Vorbild genannt.

In dieser Vermittlung gab das Palestrina-Erlebnis der norddeutschen Romantik auch der Mittelalterforschung Friedrich Ludwigs ihren letzten geistigen Hintergrund. Noch seine Rektoratsrede von 1930 ließ er durch einen a cappella-Chor Jacobsthals („Die Lehrer werden leuchten wie des Himmels Glanz“) einleiten, und schon vorher hatte er zu Hogrebe, dem Akademischen Musikdirektor Göttingens, den Wunsch geäußert, zur eigenen Totenfeier möchte ein Requiem des verehrten Straßburger Lehrers gesungen werden.

Durch die Anregungen Jacobsthals war das Ziel der künftigen Lebensarbeit gewiesen: die Musik des Mittelalters aus den hinterlassenen Werken selbst zu erkennen und so grundsätzlich über die Theoretikeraussagen hinauszugelangen, die seit Gerberts Publikation zu sehr im Vordergrund gestanden hatten. Dieses Ziel begann Ludwig mit umfassenden Vorbereitungen von allen Seiten einzukreisen. Von der Gründlichkeit, mit der die Arbeiten der Vorgänger, vor allem Coussemakers, Burneys, Gerberts, aber auch die geringere, hauptsächlich französische Literatur durchgepflügt wurde, zeugen die mit Notizen übersäten Handexemplare seiner Privatbibliothek, die durch Aufnahme und entsprechende Bearbeitung der wichtigsten Nachbarliteratur philologischer, historischer, liturgiegeschichtlicher und hymnologischer Herkunft allmählich zu einem unvergleichlichen Arbeitsinstrument ausgebaut wurde. Nachdem auch noch alle irgend erreichbaren Handschriftenkataloge systematisch durchgesehen waren, begannen 1899 die Forschungsreisen, auf denen zunächst in Italien (Winter 1899/1900) und Frankreich (1901/1903) die vorhandenen Quellen in sorgfältiger Abschrift gesammelt wurden. Was im Verlauf dieser jahrelangen planmäßigen Tätigkeit an Kopien, Übertragungen und sofort anschließenden stilkritischen Untersuchungen sich anhäufte, ist dem jüngeren Forscher, dem die bequemen photographischen Hilfsmittel zur Verfügung stehen, schon als äußere Arbeitsleistung kaum noch faßbar.

Zunächst wurde die terra incognita des 14. Jahrhunderts in Angriff genommen.

¹ Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen VII, 1929. — Ludwig, mit Schweitzer gut bekannt, hat dessen Bachwerk sogleich ausführlich im Bach-Jahrbuch angezeigt.

² Man vergleiche Ludwigs Nachruf auf Jacobsthal († 1912), ZIMG 14, 1912/13, S. 67 ff.

Für den geplanten, aber dann gescheiterten römischen Historikerkongreß vom Frühjahr 1902 war eine größere Studie bestimmt, die, aus vollständiger Kenntnis der nachweisbaren Quellen geschöpft, zum erstenmal die Formenwelt des italienischen und französischen Trecento darstellt und neben einer Charakteristik der Hauptmeister auch die Grundlinien der Entwicklung aufzeigt¹. Die Duplizität der Ereignisse fügte es, daß zur selben Zeit Johannes Wolfs Studie über die Florentiner Trecentomusik und zwei Jahre später seine Geschichte der Mensural-Notation erschien, wodurch die auch von Ludwig geplante Veröffentlichung von Werken dieser Epoche zu einem Teil vorweggenommen wurde. Der Schwerpunkt seiner Studien verlagerte sich nun weiter rückwärts in das 13. Jahrhundert. Erst mit der Machaut-Ausgabe kehrte er gegen Ende der Lebensarbeit wieder zu ihren Anfängen zurück.

Der Erschließung des 13. Jahrhunderts hatte sich nach Coussemaker bereits Jacobsthal zugewandt, mit dessen Nachlaß die Berliner Staatsbibliothek seine überaus sorgfältige Kopie der Motettenhandschrift von Montpellier bewahrt. Die Rücksicht auf den Lehrer mag Ludwig mitveranlaßt haben, seiner ersten Arbeit ein anderes Thema zu geben. Als jedoch Jacobsthal infolge dauernder Krankheit vom Lehramt zurücktrat und Ludwig sich an seiner Stelle 1905 habilitierte, stand dem in Straßburg seßhaft Gewordenen das große Ziel vor Augen: die Erkenntnis der musikalischen Gotik. Sie mußte bei der zentralen Form der Motette ansetzen, auf deren Ursprung im liturgischen Organum der Göttinger Philologe Wilhelm Meyer 1898 zuerst hingewiesen hatte. Ludwigs Studien, die von Jahr zu Jahr größere Kreise zogen, zu neuen Forschungsreisen und einer Reihe von Einzelveröffentlichungen in den Jahren 1905—09 führten, gipfelten in seinem Hauptwerk, dem „Repertorium Organorum“, dessen erster Band, Gustav Jacobsthal gewidmet, 1910 erschien.

Was dieses Werk für die Mittelalterforschung bedeutet, braucht den Lesern dieser Zeitschrift kaum gesagt zu werden. Mit ihm ist nicht nur für die Erkenntnis der Organa- und Motettenkunst des 13. Jahrhunderts die breiteste Grundlage geschaffen, die Übertragung der modalen Quadratnotation und Ligatureschrift methodisch gesichert, mit den Ausblicken auf die älteren Organa, die Kondukten und Rondelli, die Trouvèrelieder und Refrains sowie auf die literarischen Quellen als Hintergrund die musikalische Gesamtwelt der Gotik sichtbar gemacht — es ist vor allem das Rüstzeug der historisch-philologischen Methode und ihre äußerste Akribie in die musikalische Mittelalterforschung eingeführt, nach ihren eigenen Forderungen umgeprägt und damit ein Richtmaß hingestellt, das nicht angetastet werden kann. Krieg und Inflation haben den Abschluß des monumentalen Werkes verhindert, von dessen beiden ausstehenden Bänden die ersten 112 bzw. 64 Seiten bereits ausgedruckt sind. Ohne das musikalische Anfangsverzeichnis und die Register des zweiten Teils ist leider der vorliegende Torso für den nicht speziell Eingearbeiteten fast unbenutzbar.

Am Kriege hat Ludwig als Leutnant der Landwehr — die Reserveübungen waren seit Jahren zugunsten von Forschungsreisen und Arbeiten aufgegeben worden — von 1914 bis 1918 im Osten und Westen ununterbrochen teilgenommen. Eilige Notizen aus den Bibliotheken von Warschau, Brüssel, Lille u. a. zeigen ihn selbst

¹ Sie erschien Ende des Jahres in den Sammelbänden der IM G (4, 1902/03, S. 16—69)

hier auf jede Möglichkeit bedacht, seine Kenntnis der musikalischen Quellen zu erweitern. Der Zusammenbruch des Vaterlandes traf ihn persönlich besonders schwer in der Ausweisung aus Straßburg. Dem Elsaß, das ihm die Gattin gegeben und in dem er durch persönliche Erlebnisse und Beziehungen verwurzelt war, hat er bis zuletzt die Anhänglichkeit bewahrt.

1920 erreichte ihn in Charlottenburg, wo er sich nach der Ausweisung zunächst aufhielt, der Ruf auf den neu errichteten Göttinger Lehrstuhl. Die dortige philosophische Fakultät, in deren Kreise er ein Jahrzehnt als Ordinarius wirkte, machte es ihm mit ihrer reichen historischen und philologischen Tradition nicht schwer, im norddeutschen Boden wieder Wurzel zu fassen. Seinem Werk und Namen gab die überall erwachende Neigung zur Musik des Mittelalters eine vorher unbekannte Resonanz, und so fällt seine fruchtbarste Wirksamkeit in diese Göttinger Jahre, mochten auch aus den äußeren Verhältnissen der Nachkriegszeit zunächst manche Schwierigkeiten erwachsen. Eine Wendung zum Besseren brachte der Leipziger Kongreß 1925, an dem Ludwig mit einem Vortrag über die Messe des 14. Jahrhunderts teilnahm. Die neubegründete „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft“ eröffnete die Aussicht, nun endlich mit der Herausgabe der angesammelten Schätze beginnen zu können. Auch der Abschluß des „Repertorium“ schien durch gleichzeitige Verhandlungen mit dem Verleger in greifbare Nähe zu rücken, und hätten nicht die akademischen Verpflichtungen der letzten Jahre zuviel Zeit und Kraft beansprucht, so wäre das Hauptwerk vermutlich kein Torso geblieben.

Unübersehbar sind die Anregungen und Auskünfte, die der stets Hilfsbereite in dieser Zeit dem wachsenden Kreise von Schülern, Freunden und Fachkollegen erteilt hat. Als akademischer Lehrer in peinlichst vorbereiteten Vorlesungen und Seminaren, als unermüdlicher Helfer bei der Durchsicht von Arbeiten seiner Schüler und Freunde, deren Korrektur man ihm zu übersenden pflegte, als Berater für Programme mittelalterlicher Aufführungen und der von ihm in Göttingen eingerichteten „Musikalischen Feierstunden“ hat er, jedem persönlichen Hervortreten abgeneigt, nur der Sache gedient. Zu den alten Straßburger Schülern und Freunden, Gennrich und Müller-Blattau, gesellten sich neue, die teils um des freien Mittelalterstudiums willen nach Göttingen pilgerten, wie Mn. Anglès aus Barcelona und der Schreiber dieser Zeilen, teils ihre dortige Ausbildung mit der Promotion abschlossen. Die Dissertationen behandeln mehrfach Gebiete, die der Verstorbene eingehend untersucht hatte, ohne sich zu eigenen Veröffentlichungen entschließen zu können. Um die wichtigsten zu nennen, sei etwa auf P. Urbanus Bomms Arbeit über die Modalitätsbestimmung in Gregorianischen Meßgesängen hingewiesen, weiter auf die Scheidt- und Schützstudien von Mahrenholz und H. Spitta, sowie auf die 1930 eingereichte Untersuchung von Sietz über die Schüler J. S. Bachs.

Ich hatte das Glück, in der Göttinger Zeit Friedrich Ludwigs akademischen Unterricht und persönliche Unterweisung zu erfahren und ihm seitdem nahestehen zu dürfen. Mein dortiger Aufenthalt begann im Herbst 1923, als das Chaos der Ruhrbesetzung und die dem Höhepunkt zutreibende Inflation auch in der stillen hannoveranischen Kleinstadt den Boden unter den Füßen schwanken ließ. Aber diese vordergründige Realität verschwand fast vor dem Eindruck eines Mannes,

dessen Werk und Leben in überzeugender Einheit an einer geistigen Welt orientiert war. In der unbedingten Macht dieses Glaubens erschien er wie die sichtbar gewordene Tradition aus der Zeit des Idealismus und der ersten romantischen Forschung.

Trotzdem wäre nichts falscher, als wegen der Entscheidung für die „*vita contemplativa*“, die das ganze Leben hindurch unverrückbar feststand, in Ludwig einen weltfremden Gelehrten zu sehen. Wie scharf er beobachtete und auf Sammlung des Dokumentarischen bedacht war, wird zunächst jeden überrascht haben, der ihn von seinen Reisen erzählen hörte. Es war für ihn selbstverständliche Aufgabe einer Gelehrtenexistenz, die Wirklichkeit, die ihn umgab, mit derselben Sorgfalt und Objektivität zu erkennen wie die Historie, um auf diesem Wege zum richtigen Handeln zu gelangen. Seine Führung der Dekanatsgeschäfte ließ auf ihn aufmerksam, und es ist kein Geheimnis, daß seine Wahl zum Rektor mehr bedeutete als das anderwärts übliche Aufrücken nach der Anciennitätsfolge. Man sah in einer schwierigen Situation in ihm den Mann, der umfassende Sachkenntnis mit unbedingter Festigkeit des Auftretens verbinden würde.

Die wissenschaftliche Gesinnung konnte sich in Ludwigs Leben so rein und überzeugend auswirken, weil sie durch keinerlei Machttrieb gefährdet war. Ihm lag nur an der Erkenntnis und galt nur die Leistung, die einer Propaganda nicht bedurfte. Am Getriebe des Allzumenschlichen, auch in den harmlosesten Graden, blieb er unbeteiligt — eine *anima candida*, die Achtung und Distanz gebot. In seiner Korrektheit, die bei der persönlichen Begegnung zuerst auffiel, prägte sich zweifellos altpreußisches Pflichtbewußtsein aus, in dem der ehemalige Schüler des Potsdamer Viktoria-Gymnasiums herangewachsen war. Aber es muß ein Weiteres in ihm lebendig gewesen sein, das die Strenge seines wissenschaftlichen Ethos und das Geheimnis seiner Persönlichkeit ausmachte. Vielleicht darf man es als Ehrfurcht vor dem Wirklichen bezeichnen. Tatsachen vergewaltigen, gleichgültig ob aus mangelnder Kenntnis oder Absicht, gedanklicher Konstruktion oder Flüchtigkeit, war ihm die eigentliche Sünde gegen den Geist. Es war für den Schreiber dieser Zeilen und wohl für jeden, der von Ludwig unterwiesen wurde, die eindrucksvollste Lehre seiner freundschaftlichen Kritik, daß Sturm- und Dranggesinnung wenig zur Erkenntnis taugt, vielmehr das Wort Dürers voranzustehen hat: „Es gilt nicht, daß man obenhin laufe und überrumple ein Ding“. In Auftreten und Äußerungen völlig unpathetisch, war Ludwig besessen von der Leidenschaft der Gerechtigkeit, ein Anwalt und Streiter für die Dinge, denen sein Erkenntnisdrang galt. In seinen schneidigen Kritiken und Repliken, seiner präzisen, oft unter innerem Druck fast heftigen Sprechweise verriet sich die Spannung seines Inneren — der Zwiespalt von kühlem Kopf und heißem Herzen.

Die Wissenschaftskrisis des letzten Jahrzehnts und die Diskussionen einer jüngeren Generation beobachtete er, frei von allem Ressentiment, ebenso unbefangen wie jede andere Erscheinung. Sein Mittelalterbeitrag in Adlers Handbuch zeigt, wie er sich eine synthetische Darstellung dachte: aus profunder Sachkenntnis gleichsam von selbst gewachsen, ohne Konstruktivität und Gewalttätigkeit. Über Prinzipienfragen zu diskutieren, war nicht Sache eines Mannes, der nur ein — über jede Diskussion erhabenes — Prinzip anerkannte: die Sachlichkeit, die weder neu noch alt ist, sondern *conditio sine qua non* aller Wissenschaft.

Im Vorwort zum „Repertorium“ begründet Ludwig die Widmung an Jacobs-
thal als ein „lautes Bekenntnis zur wissenschaftlichen Methode dieses Meisters musik-
wissenschaftlicher methodischer Forschung“, das zu betonen ihm „im gegenwärtigen
Stadium der Musikwissenschaft nicht ohne Bedeutung“ erschiene. Wieviel mehr
gelten diese Worte heute für das Werk Friedrich Ludwigs! Wenn er eine Sendung
hatte, so war es die, im Zeitalter einer Wissenschaftskrisis, die alles in Frage zu
stellen schien, die Fundamente zu verteidigen. Er hat seine Lebensarbeit und die
Wucht seiner Persönlichkeit dafür eingesetzt, in großartiger Beschränkung diese
Fundamente: die Sachlichkeit und die Ehrfurcht vor den Dingen, zu „stabilieren
wie einen rocher de bronze“. Die Ergebnisse seiner Arbeit zu beurteilen und sich
mit ihnen auseinanderzusetzen, ist Aufgabe der Zukunft. Heute betrauern wir den
allzufrühen Heimgang des großen Forschers und reinen Menschen.

* * *

Eine Festschrift, die zu Ludwigs 60. Geburtstage von seinen nächsten Schülern
vorbereitet wurde, sollte auch das Verzeichnis seiner vielfach zerstreuten Veröffent-
lichungen bringen. Da ihr Erscheinen nunmehr fortfällt, möge in diesem Zusammen-
hang die vollständige Übersicht folgen.

Arbeiten zur Musik des Mittelalters

- Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts. SIMG IV, 1902/03, S. 16—69.
Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. II. Die 50 Bei-
spiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier. SIMG V, 1904,
S. 177—224.
Studien usw. 1. Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Litur-
gie. — 2. Ein mehrstimmiges St. Jakobs-Offizium des 12. Jahrhunderts. Kirchen-
musikal. Jb. XIX, 1905, S. 1—16.
Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460. Nach den theoretischen und
praktischen Quellen bearbeitet von Johannes Wolf (Rezension). SIMG VI, 1905,
S. 597—641.
Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte
(Straßburger Antrittsvorlesung 1905). Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München,
vom 17. u. 18. Jan. 1906, S. 97—99 und 107—109.
Studien usw. III. Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen
und französischen Motette in musikalischer Beziehung. SIMG VII, 1906, S. 514
—528.
Victor Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst (Rezen-
sion). ZIMG VII, 1906, S. 404—414. — Erwiderung auf V. Lederer's „Tatsäch-
liche Berichtigung“. SIMG VIII, 1907, S. 630—637.
Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314. Kirchenmus. Jb. 21,
1908, S. 48—61.
Die liturgischen Organa Leonins und Perotins. Riemann-Festschrift, 1909, S. 200—213.
Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts (Wiener Kongreßvortrag 1909).
Bericht über den III. Kongreß der Intern. Musikgesellschaft, 1910, S. 101—108.
Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili. Bd. I, Catalogue
raisonné der Quellen. Abt. 1, Handschriften in Quadrat-Notation. Halle 1910.
La musique des intermèdes lyriques dans le Remede de Fortune. In: Œuvres de
Guillaume de Machaut ed. E. Hoepffner (Société des anciens textes français) 2,
1911, S. 405—414 und (Kritische Edition) 1—23.
Mehrstimmige Musik des 12. oder 13. Jahrhunderts im Schlettstädter St. Fides-Codex.

- In: Festschrift Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstag überreicht, 1918, S. 80—84.
- Perotinus Magnus (Festrede im Bückeburger Institut für musikwissenschaftliche Forschung 1921). AfM III, 1921, S. 361—370.
- Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe. ZfM V, 1923, S. 434—460 und Nachtrag S. 640.
- Die Quellen der Motetten ältesten Stils. AfM V, 1923, S. 185—222 u. 273—315.
- Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. In: Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von G. Adler, 1924, S. 127—250. — 2. Aufl. 1930, S. 157—295.
- Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts (Leipziger Kongreßvortrag 1925). AfM VII, 1925, S. 417—435. — Berichtigung ib. VIII, 1926, S. 130. — Inhaltsangabe im Bericht über den 1. musikwiss. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft, 1926, S. 218.
- Guillaume de Machaut, Musikalische Werke. Bd. I (Balladen, Rondeaux und Virelais) in: Publikationen älterer Musik I, 1, 1926. — II (Einleitung) ib. III, 1, 1928. — III (Motetten) ib. IV, 2, 1929¹.
- Über den Entstehungsort der großen Notre Dame-Handschriften. In: Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag. 1930, S. 45—49.
- Die Erforschung der Musik des Mittelalters (Göttinger Rektoratsrede 1930). Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen, 12, 1930, S. 1—30.

Kleine Beiträge, Berichte und Gelegenheitsschriften

- Noch einmal: Rezon's Rondelet in Stainer's „Dufay“. ZIMG VI, 1905, S. 502f.
- Die gregorianische Choralrestauration und der Internationale Kongreß für gregorianischen Gesang in Straßburg vom 16. bis 19. August 1905. ZIMG VII, 1906, S. 129—135.
- Zur „modalen Interpretation“ von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts. ZIMG XI, 1910, S. 379—382.
- Gustav Jacobsthal (Nachruf). Straßburger Post vom 18. Nov. 1912 und ZIMG XIV, 1912/13, S. 67—70.
- Die älteren Musikwerke der von Gustav Jacobsthal († 1912) begründeten Bibliothek des „Akademischen Gesangvereins“ Straßburg (zu einem Bericht an den Kurator der Universität Straßburg). Straßburg 1913.
- Beethovens Skizzen. Göttinger Zeitung vom 12. Dez. 1920, Beilage: Beethoven zum 150. Geburtstag.
- Ergänzungen zur Anzeige von H. Kjellman, Le troubadour Raimon-Jordan (1922). Zs. f. rom. Phil. 43, 1923, S. 502—504.
- Nochmals „Zu den liturgischen Organa“. AfM VI, 1924, S. 245f.
- Versuch einer Übertragung der Motetten Herenthals Nr. 4 und 5. ZfM VIII, 1926, S. 196—200.
- Beethovens Leonore (Vortrag, gehalten am 27. März 1927 im Stadttheater zu Göttingen). Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen IX, 1927, S. 12—32.

Rezensionen und kurze Anzeigen

- H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie (1898): Neues Archiv f. ältere deutsche Geschichtskunde 24, 1899, S. 783.
- Schriften zur Geißlerbewegung von 1349: Zs. f. Gesch. des Oberrheins, Neue Folge, XVI. 2, 1901, S. 321—323.

¹ Der Schlußband der Machaut-Ausgabe (IV. Messe und Lais) wird aus dem Nachlaß herausgegeben werden.

- Über Bach in Paris: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst VII, 1902, S. 313.
 Kirchenmusikalisches Jahrbuch 18 (1903): ZIMG V, 1904, S. 421f.
 J. W. Lyra, Luther's deutsche Messe (1904): ZIMG V, 1904, S. 422f.
 P. Raphael Molitor, Deutsche Choral-Wiegendrucke (1904): ZIMG V, 1904, S. 464f.
 Sechs Trienter Codices (DTÖ VII u. XI. 1): Neue Zs. f. Musik 71, 1904, S. 601f. und 617f.
 P. Coelestin Vivell, Der Gregorianische Gesang (1904): ZIMG VI, 1904/05, S. 87—89.
 A. Schweitzer, J. S. Bach le musicien-poète (1905): Bach-Jb. 1905, S. III—III.
 H. E. Wooldridge, The Oxford History of Music II (1905): ZIMG VII, 1906, S. 393f. und: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst XI, 1906, S. 243.
 K. Valentin, Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. (1906): Hist. Zs. 99 (3. Folge, Bd. 3), 1907, S. 467f.
 Fr. Leitner, Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum (1906): Monatschrift f. Gottesd. u. kirchl. Kunst XIII, 1908, S. 60.
 Joh. Wolf's Ausgabe der Weltlichen Werke H. Isaac's (DTÖ XIV. 1): SIMG X, 1909, S. 320—322.
 G. Hase, Der Minneleich Meister Alexanders (1921): Zs. f. Deutsches Altertum 59 (Neue Folge Bd. 47), Anzeiger 41, 1922, S. 191—193.
 G. Borghesio, Poesie musicali latine e francesi in un codice ignorato della Bibl. capitolare d'Ivrea (Archivum Romanicum 1921): Zs. f. rom. Phil. 43, 1923, S. 489.

Das 18. Deutsche Bachfest in Kiel

(4.—6. Oktober 1930)

Von

Otto Schröder, Halle (S.)

Wenn Kiel, dessen „Verein der Musikfreunde“, „Oratorienverein“ und „Lehrer-Gesangverein“ als Veranstalter des 18. Deutschen Bachfestes zeichneten, im letzten anderthalb Jahrzehnt zu einer sehr bedeutenden Stätte der Musikpflege in der Nordmark geworden ist, so dankt es dies vornehmlich seinem tatkräftigen Generalmusikdirektor Professor Dr. Fritz Stein. Er hat es verstanden, über Hemmungen hinweg sich durchzusetzen, als kluger und weitblickender Organisator alle verfügbaren Kräfte zusammenzufassen und sie zu immer größerer Leistungsfähigkeit für die höchsten musikalischen Aufgaben heranzubilden, sein Publikum zu interessieren, kurzum: dem Musikleben Kiels Charakter aufzuprägen. Deutsche Städte ähnlicher Größe dürfte es wenige geben, in deren Mauern so viele verschiedenartige Musikfeste unter ein und demselben Dirigenten veranstaltet worden sind, wie in Kiel unter Fritz Stein.

Nun konnte Kiel auch ein Bachfest feiern. Es war geradezu das Bachfest Fritz Steins, trotzdem dieser bei aller Impulsivität, bei allem Temperament, mit dem er es von Anfang bis Ende leitete, seine Person stets hinter die Sache zurücktreten ließ. In dem Bestreben, möglichst viele Zweige der Kunst Bachs zu vereinen, bot er ein fast erdrückendes Übermaß an Gaben. Waren die Bachfeste der letzten Jahre immer umfangreicher geworden, sodaß vor einem Zuviel gewarnt werden mußte, so übertraf darin das diesjährige manche Vorgänger bei weitem; das nahezu ununterbrochene „attacca“ der Veranstaltungen hob die an sich begrüßenswerte Beschränkung auf drei Tage wieder auf. Und welche Gefahren daraus entsprangen, bewies der Schluß des im ganzen so glanzvoll verlaufenen Festes abermals. Möge der Vorstand der Neuen

Bachgesellschaft künftig erreichen, daß die Grenzen der Spannkraft der Ausführenden wie der Hörer bei den Bachfesten praktisch beachtet werden!

Löblicher Grundsatz für die Kieler Vortragsfolgen war gewesen, sie tunlichst mit Werken auszustatten, die bisher auf Bachfesten noch nicht gehört wurden. So lenkten gleich bei der einleitenden „Motette“ am Nachmittag des 4. Oktober in der Nikolaikirche zwei vom a cappella-Chor des Oratorienvereins gesungene Kompositionen: Kyrie und Gloria aus der „Missa sine nomine“ von Palestrina und die bekannte Bachsche Motette „Fürchte dich nicht“ die Aufmerksamkeit besonders dadurch auf sich, daß sie mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wurden, wie dies zu Bachs Zeit gang und gäbe war (a cappella-Gesang ohne jede Begleitung war damals nicht das übliche). Für die seraphischen Sätze des großen Pränestiners werden wir uns ein solches Verfahren kaum wieder angewöhnen, um ihren Charakter nicht empfindlich zu verändern. Aber auch für eine instrumentale Begleitung seiner eignen Motetten hat ja Bach selbst ein Muster gegeben: in einer Partitur der vielgesungenen (übrigens merkwürdig oft im Tempo verschleppten) Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“¹. Es braucht also niemand davor zurückzuschrecken, seinen Chor beim Vortrag Bachscher Motetten durch Instrumente zu stützen. — Von vorbachischen Tonsetzern hörten wir zwei nordische: den frühverstorbenen Husumer Stadtorganisten Nikolaus Bruhns (1665—1697) und dessen Lehrer, den Lübecker Großmeister Dietrich Buxtehude (1637—1707). Des Erstgenannten bisher noch unbekanntes Solokantate „Paratum cor meum“ wurde von den beiden vortrefflichen Tenören Max Meili und Dr. Hans Hoffmann und dem sehr stimmbegabten Bassisten Paul Lohmann gesungen; sie verfehlte in Bruhns' schlichter, aber kerniger, mit Steigerungen bereicherter Tonsprache ihre Wirkung nicht. Hierzu trugen auch die mit den Sängern wetteifernden Instrumente bei (Violine: Konzertmeister Träger, 1. Gambe: v. Beckerath, 2. Gambe: Gaul, Violoncell: Konzertmeister de Jager, Orgel: Dr. Deffner).

Das hervorragendste und wichtigste Kernstück eines jeden Bachfestes bleibt nach wie vor der Kirchenkantatenabend. Diesmal wurde er, den ersten Festtag beschließend, unter den Chorleistungen überhaupt zum erfreulichsten Höhepunkt. Die von Stein ausgewählten Kantaten: Nr. 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, Nr. 55 „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“, Nr. 146 „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“ und Nr. 175 „Er ruft seinen Schafen mit Namen“ gelangten mit Hilfe von schon oft bewährten Bassängern: Ria Ginster (Sopran), Paula Lindberg (Alt), Karl Erb (Tenor) und Paul Lohmann (Baß) zu durchweg ausgezeichnete Wiedergabe. Erb erreichte mit der stimmlich wie seelisch die höchsten Ansprüche an den Sänger stellenden Tenorkantate („Ich armer Mensch“), die ihm so leicht niemand nachsingen wird, besonders tiefe Wirkungen. — Der erste Chorsatz in der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“, den Bach in den zweiten Satz seines berühmten *d*-moll-Klavierkonzerts hineingebaut hat, wurde von einem kleinen Elitechor so schön und stimmungsvoll vorgetragen, daß man ihn am liebsten da capo verlangt hätte. Diesen vier Kantaten, die wahrlich für ein Konzert völlig ausgereicht haben würden, ließ Stein nun noch ein „Pasticcio“ folgen, das geradezu mit Raffinement ausgesucht war. Es setzte sich aus vier Stücken zusammen: 1. Eingangschor der Weihnachtskantate „Unser Mund sei voll Lachens“, für den Bach die Ouvertüre der zweiten *D*-dur-Orchestersuite verwendet und deren fugiertes Allegro er in erstaunlichster Meisterschaft zum Chor umgebildet hat; 2. Baßarie „O du angenehmes Paar“ aus der Trauungskantate „Gott ist unsre Zuversicht“, eine der herrlichsten Hochzeitsmusiken, die je geschrieben wurden; 3. ein überaus köstliches, förmlich elektrisierendes Sopran-Alt-Duett „Gesegnete Christen“ aus der Kantate „Erwünschtes Freudenlicht“, ein Stück, das wohl bald Allgemeingut von duettierenden Sängerinnen werden dürfte; und 4. der Anfangs- und zugleich Schlußchor aus der Johannistags-

¹ Der $\frac{3}{8}$ Takt ist nachweisbar ein schnelles Tempo. Auch bei Bach!

kantate „Freue dich, erlöste Schar“, der mit seinem alles fortreibenden Schwung ein überaus wirkungsvolles Finale des ganzen Konzertes bildete. — Man wurde mit neuem Staunen über die grenzenlose Mannigfaltigkeit und den gewaltigen Stimmungsreichtum der Kantatenwelt Bachs erfüllt, den auszuschöpfen es wohl noch zahlreicher Bachfeste bedürfen wird. Nicht unerwähnt bleibe, daß sämtliche Cembalo- und Orgelstimmen von Max Seiffert ausgearbeitet waren und er selbst am Cembalo, Oskar Deffner an der Orgel begleitete. Bei der starken Besetzung des künstlerisch hochstehenden Kieler Städtischen Orchesters, das sich mindestens ebenso verdient machte wie der vorzüglich disziplinierte Chor, — die Oboen waren achtfach vertreten und hatten in den Gebrüdern Lauschmann ausgezeichnete Führer — entsteht die Frage, ob beim Akkompagnement nicht doch mehr als ein Cembalo notwendig gewesen wäre, um eben dieses Akkompagnement klanglich in das richtige Verhältnis zur heutigen Orchesterbesetzung zu bringen; die Cembalobegleitung soll gewiß nicht vorlaut hervortreten wie der heute noch als Continuo-Instrument vielfach falsch behandelte Flügel, aber erst recht nicht darf sie (wie es oft geschah) nahezu unhörbar sein: auch der Anschein der nicht immer gewollten „Leere“ muß vermieden werden. Indessen, man verließ nach diesem ungewöhnlich eindrucksvollen Konzert das Gotteshaus mit dem Bewußtsein, daß nicht auf jedem Bachfest so erhebend und beglückend musiziert wurde wie an diesem Abend.

Eine fünfte, zweiteilige Kantate: Nr. 117 „Sei Lob und Ehr“ umrahmte die Predigt des Geh. Konsistorialrats Professor D. Dr. Baumgarten im Festgottesdienst am Sonntagmorgen des 5. Oktober. Daß ein Gottesdienst im Mittelpunkt jedes Bachfestes stehen sollte, war das unbeirrbar Betreiben Julius Smends, des der Neuen Bachgesellschaft vor kurzem durch den Tod entrissenen Vorsitzenden, gewesen. Er, seit Jahren der geistvolle, die Herzen bewegende Bachfestprediger, fehlte zum ersten Male! — Die Liturgie bereicherte der von Deffner geleitete Nikolai-Kirchenchor durch Kyrie und Gloria der Gdur-Messe Bachs. Das Buxtehudesche Vorspiel (Deffner) zu dem Choral „Nun lob mein Seel“, der im Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde gesungen wurde, bildete den Eingang, Bachs von Martin Usbeck gespieltes Cdur-Präludium und Fuge den Schluß des sehr stark besuchten Gottesdienstes.

Nachgeholt sei, daß der Organist an St. Nikolai, Dr. Deffner, in der „Motette“ tags zuvor die beiden Choralbearbeitungen von Bach „Komm, Gott Schöpfer“ und „An Wasserflüssen Babylons“ und außer dem Präludium und Fuge Cdur (Gesamtausgabe XV, Nr. 17) die virtuose Edur-Tokkata gespielt hatte.

Nach dem Festgottesdienst, um 12 Uhr, war dem Orgelkomponisten Bach aber eine „Orgelstunde“ ganz seltener Art gewidmet worden. Sie gab dem Stuttgarter Meisterorganisten Professor Dr. Hermann Keller die günstigste Gelegenheit, einmal in geschlossenem Zusammenhange eine ganze Reihe der den „3. Teil der Klavierübung“ ausfüllenden „Katechismus-Choräle“ (1739) vorzuführen. Diese gehören, wie Keller in seinen dem Programmbuch eingefügten Erläuterungen bemerkt, „zu den strengsten und geistig höchststehenden Choralbearbeitungen, die Bach geschrieben hat . . . Vielleicht hat Bach nie ein Werk geschaffen, das so stark den Geist der Reformation atmet, wie dieser Zyklus. Als Portal steht das bekannte große E₃dur-Präludium da, als Schluß die Tripelfuge in E₃, deren drei Themen nach alter Überlieferung als Symbol der heiligen Dreieinigkeit aufzufassen sind. Dazwischen sind es im ganzen 21 Bearbeitungen von 10 Liedern, die als reformatorische Glaubenslieder in besonderem Ansehen standen; der innere Zusammenhang ist der einer protestantischen Messe für Orgel“. Von den jetzt endlich bekannter werdenden mächtigen Spätwerken Bachs ist gerade neben den Zyklen der „Goldbergvariationen“, des „Musikalischen Opfers“ und der „Kunst der Fuge“ der Zyklus dieser Reformationschoräle bisher am unbekanntesten geblieben. Es war daher eine nicht genug zu rühmende Tat Kellers, der den sämtlichen von ihm gewählten Stücken eine vollendete Interpretation zuteil werden ließ, seinen Hörern einen tiefen Eindruck von dem Werke zu vermitteln. Die Orgelstunde bildete eine besondere Zierde dieses Bachfestes, dessen Riesenausmaße einem

erst hinterher, bei kühler Betrachtung zum Bewußtsein kommen. Da zum vollen Verstehen der Bearbeitungen dieser heute zum Teil sehr unbekanntem Choräle eine ausreichende Kenntnis von Wort und Weise gehört, wurden vom Nikolaichor geeignete vierstimmige Sätze alter Meister zu den Melodien der gespielten Orgelchoräle vorausgeschickt, z. B. Sätze von Erythraeus, von Hans Leo Hasler, auch einige von Bach selbst.

Noch etwas Besonderes brachte der Sonntagnachmittag: der eindrucksvollen Kantate „Ich liege und schlafe“ von Nikolaus Bruhns (Erstaufführung) folgend eine dreiteilige „Abendmusik“ Dietrich Buxtehudes, und zwar „Das jüngste Gericht“ („Das allerschrecklichste und allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit“, Lübeck 1683). Die volle Größe des für den jungen(!) Bach einst bedeutsamen nordischen Meisters werden wir wohl erst erkennen, sobald die noch in den Anfängen stehende Gesamtausgabe von etwa 150 Kantaten (Ugrino-Verlag) fertig vorliegt. Um Kantaten handelt es sich bei den „Abendmusiken“, die Buxtehude, wie bekannt, an den Adventsonntagen zu veranstalten pflegte, allerdings nicht, sondern um geschlossene dramatische, also mehr oratorische Werke, deren Aufführung sich je nach Anzahl der „Akte“ oder „Abhandlungen“ auf mehrere Sonntage erstreckte. Die jetzt auf einem Bachfest zum ersten Male erscheinende Abendmusik wurde von Willy Maxton 1924 in der Universitätsbibliothek Uppsala vorgefunden¹ und am ersten Advent 1928 in der Lübecker Marienkirche als „neuzeitliche Uraufführung“ dargeboten. Man hatte natürlich stark gekürzt, um einen wenigstens ungefähren Eindruck vom Ganzen ohne Verteilung der Wiedergabe auf mehrere Tage zu ermöglichen. Charakteristisch für den Geist dieser Werke, welche (nach Maxtons Angaben im Programmbuch) vom Textdichter frei erfunden und gestaltet, zahlreiche aus dem alten wie dem neuen Testament entnommene Bibelstellen und ebenso die verwendeten Choräle ganz dem dramatischen Zweck unterstellt zeigen, ist eine unserer Gegenwart völlig fremd gewordene Naivität, die vor der rücksichtslos wahrhaftigen Schilderung der elementarsten menschlichen Erscheinungen nicht zurückschreckt. Das eigentlich Treibende der Handlung ist „die göttliche Stimme“. Sie fand mit ihrem Bibelwort in Paul Lohmann einen sehr befähigten Sänger, der nur im Eifer, wirkungsvoll zu charakterisieren, sich vor stimmlichen, die Intonationsklarheit beeinträchtigenden Übertreibungen hüten muß. Zur Wiedergabe der verschiedenen allegorischen Figuren (Geiz, Leichtfertigkeit, Hoffart, gute Seele, böse Seele) waren außer schon genannten Solisten noch Adelheid Armhold und Annemarie Sottmann (Soprane) herangezogen. Auch Chor und Orchester hatten teil an der gegen Schluß hin sich mächtig verstärkenden Wirkung des bedeutenden und höchst interessanten Werkes, das bald weitgehende Beachtung finden dürfte.

Das Orchesterkonzert am Sonntagabend im Stadttheater bot außer der (auf einem Bachfest erstmalig gespielten) „Sonata pian e forte“ von Giovanni Gabrieli, deren Feierlichkeit und klangliche Schönheit in den weiten Hallen der Kirche unter Mitwirkung auch der Orgel wohl noch großartiger hervorgetreten wäre, drei bekannte Prachtstücke Bachs. Carl Flesch entzückte mit dem Violinkonzert *E* dur, Günther Ramin, Edith Weiß-Mann und Dr. Hans Joachim Therstappen (der vielbeschäftigte Akkompagnist des Festes) mit dem auf drei Cembali vorgetragenen *C*dur-Konzert. Dem ausgezeichnet spielenden Orchester gab die dritte Suite *D*dur noch besondere Gelegenheit, hohe Klangkultur und vorzügliche Disziplin zu beweisen. Max Seiffert, der auch zu diesen Stücken den Generalbaß ausgearbeitet hatte, begleitete im Orchester des Konzerts für drei Cembali auf einem vierten Cembalo. Vier Cembali! Historisch wahr, stilistisch echt; und rein musikalisch? — Blieb da nicht doch ein Rest, trotz, vielleicht sogar: wegen der im Klang sich kaum von einander unterscheidenden Cembali? Jedenfalls war diese Demonstration ebenso dankenswert wie lehrreich. —

Unter normalen Verhältnissen wäre die Vortragsfolge mit den vier Nummern² ausreichend gewesen. Die festlich gestimmten Zuhörer mußten jedoch noch bis Mitter-

¹ S. ZfM 1928, Aprilheft. Dasselbst ausführliche Angaben mit Notenbeispielen.

nacht ausharren, denn die zweite Hälfte des Programms verhieß eine „Gemüterer-götzung“, wie sie auf Bachfesten wohl noch nie da war: „Der Humor im Bachschen Geschlecht“, auf den sich der große Sebastian verstand wie alle andern „Bache“, sollte auch einmal zu seinem Rechte kommen. Und zwar auch in sichtbarer Gestalt, nämlich in einer Art „Singe-Spiele“ auf der Bühne, betitelt „Ein Bachscher Familientag“. Daß diese Form die nötige Abrundung durch einen wirkungsvollen Schluß erhalten konnte, ist im Grunde dem Zufall zu danken, hauptsächlich aber dem freundlichen Entgegenkommen des in letzter Zeit oft genannten glücklichen Besitzers einer recht bedeutsamen „Bachsammlung“, Manfred Gorke in Eisenach. Nach der Überlieferung pflegte auf den Familientagen der Bachs ein „Quodlibet“ nicht zu fehlen. Wohl sind diese einst gern gesungenen, mehr oder weniger kunstvollen und witzigen Späße in Druck und Handschrift aus früheren Jahrhunderten erhalten geblieben. Aber von den Bachs ist dabei nichts. Es wird ja auch erzählt, daß sie ihre Quodlibets gewöhnlich aus dem Stegreif gesungen hätten. Manfred Gorke sieht sich nun seit kurzem in der beneidenswerten Lage, ein Bachsches Familientag-Quodlibet zu besitzen. Leider fehlen Anfangs- und Schlußblatt, doch ist das erhaltene gebliebene unzerstückelt und läßt den „Vorgang“ ganz deutlich werden. Einer der zweifellos besten Kenner und gründlichsten Beurteiler Bachscher Handschriften, Max Schneider, hat die kostbare Rarität zuerst erkannt und ihre Echtheit als frühes Autograph Johann Sebastians festgestellt. Das Quodlibet ist geschrieben für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo; als Hauptthema behandelt es eine verunglückte Wasserfahrt im Backtrog; auch auf Bachs Schwester Salome wird angespielt. Das Stück scheint möglicherweise bei einer Hochzeit gesungen worden zu sein. — Beim Kieler Bachfest gründete sich die Darstellung eines Bachschen Familientages auf die Kaffeeantate und die Bauernkantate des Thomaskantors, zwischen die „Der jenaische Wein- und Bierrufer“ Johann Nikolaus Bachs eingereiht war; den Schluß bildete das Quodlibet, welches mit seinen übermütigen Zuspitzungen auf den Backtrog vergnügtes Lachen weckte. Den vier Stücken hatte man einen szenischen Rahmen gegeben und konnte dadurch in der Tat „ein sehr charmantes Spielgen praestiren, so von Herrn Magister Johann Joachim Resomius (Moser) eygens teyls in Knüttelversen, teyls in fürnehmerem göüt ist verfasset worden sub titulo Ein Bachischer Familientag. Und ist solliche favorable Invention bloß ganz bescheidenlich als eine soidisant Guirlande um den eygentlichen Kern herumgewickelt“. — Das Singspiel Nikolaus Bachs, das beim Lesen der (von Fritz Stein herausgegebenen) Partitur nicht gleich als besonders anziehend erscheinen will, gewann ungemein durch seine drastische, groteske Darstellung, für die der Regisseur Werner Müller die Shakespeare-Bühne parodistisch geschickt verwendet hatte. Von den zahlreichen Acteurs und Actrices seien wenigstens die singenden genannt: Adelheid Armhold (Liesgen, Mieke), Friedel Scheil (Mons. Peter), Dr. Frodewin Illert (Schlendrian, Bauernbursche), Paul Schmidtman (Testo, Mons. Clemon) und ganz besonders Karl Heinz Erbe (der hahnebüchene „Hahnrei“ Johannes); sie alle fanden für die gelungene Durchführung ihrer zum Teil sehr umfangreichen und nicht leichten Partien den reichen, wohlverdienten Beifall der höchst animierten Zuhörerschaft. Daß Fritz Stein auch noch Zeit gefunden hatte, als Philipp Emanuel Bach in köstlicher Maske mitzuagieren und dabei die Kantaten vom Cembalo aus zu leiten, dürfte die Bewunderung für ihn wohl nicht geschmälert haben. — Zum Überfluß war dieser theatralische Teil des Abends mit einer vom Kapellmeister Hans Gahlenbeck dirigierten reiz- und wertvollen Sinfonie für Doppelorchester¹ (*D*dur, op. 18 Nr. 3) Johann Christian Bachs, des immer bekannter werdenden und bedeutender erscheinenden jüngsten Bachsohnes, eröffnet worden.

Am Morgen des dritten Festtages fand in der Universitätsaula die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft statt. Karl Straube ließ in feinen schlichten Gedenkworten auf den im Juni für manchen unerwartet heimgegangenen Vorsitzenden

¹ Nicht für Massenorchester.

Julius Smend ein lebensvolles Bild dieses edlen, geistesstarken und liebenswerten Mannes erstehen, der, Theologe und Musiker zugleich, die Neue Bachgesellschaft dreizehn Jahre lang mit größtem und nachhaltigem Erfolge geleitet hat. Ein aus dem Kreise der Mitglieder gestellter Antrag (Freifrau v. Troschke-Ludwigslust) auf Errichtung einer Julius Smend-Stiftung zu dem Zwecke, bachbegeisterten Studierenden der Theologie die Teilnahme an den Bachfesten zu ermöglichen, fand Zustimmung. Die Neue Bachgesellschaft eröffnete die hierzu nötige Sammlung mit einem namhaften Beitrage. — Zum Nachfolger Smends im Amt des Vorsitzenden wurde der ehemalige Reichsgerichts-Präsident DDr. Simons gewählt, zu seinem Stellvertreter Max Seiffert. Bekanntgegeben wurde ferner, daß das 19. Bachfest für 1931 von Königsberg, das 20. für 1932 von Heidelberg übernommen ist.

Der nun folgende, außerordentlich fesselnde, mit viel Zustimmung und starkem Beifall begleitete Vortrag Max Schneiders über „Schrift- und Klangsymbolik bei Bach“ zeigte an Hand einer Reihe besonders charakteristischer Beispiele aus Bachs Partituren im Lichtbild, wie an vielen Stellen gerade im Schrift- und Klangbild der Gestaltungs- und Ausdruckswille des Meisters klar zu erkennen ist. Schneider betonte, das sei durchaus nichts Neues. Es werde aber praktisch nicht ausgewertet; wahrscheinlich, weil es doch vielen Dirigenten und zuhörenden Bachverehrer eben nicht bekannt genug sei. Darum war es nur zweckmäßig und sehr verdienstlich, in geeigneter Weise den Blick dafür zu schärfen. Für die richtige Interpretation und Ausführung mancher Stücke in den Kantaten und Passionen, auch in den Orgelchorälen, sind derartige Beobachtungen keineswegs überflüssig.

Die mittägliche Kammermusik, die wegen zu starken Andranges aus der Universitätsaula in den großen Saal des Gewerkschaftshauses hatte verlegt werden müssen, brachte zuerst ein von Seiffert aufgefundenes¹, wie vermutet wird, frühes *d* moll-Trio Bachs, das Flesch, Träger (Violinen) und Ramin delikate spielten. Zum ersten Male erklangen dann die (beim vorjährigen Bachfest in Leipzig von Serkin auf dem modernen Flügel wiedergegebenen) großartigen „Goldberg-Variationen“ („der Clavierübung vierter Theil“) originaliter. Ramin spielte sie technisch wie geistig so überlegen, daß selbst die Länge des Werkes zurücktrat. — Der moderne Flügel war auf dem Kieler Bachfest grundsätzlich verpönt. Anscheinend hat also das Cembalo die bisherigen Widerstände siegreich überwunden. (Das ungeschickte gehandhabte Nebeneinander von Hammerflügel und Cembalo auf dem Kasseler Bachfest war alles andere als ein Fortschritt.) Sind nun angesichts so großer Säle wie z. B. im Kieler Gewerkschaftshaus wirklich und endgiltig alle Bedenken geschwunden? Sehr erfreulich, daß die Erkenntnis der Notwendigkeit immer mehr gewachsen ist, für die Musik früherer Jahrhunderte auch entsprechende Instrumente wieder zu verwenden. Müßten jedoch diese Instrumente nicht auch in Räumen weniger großen Ausmaßes erklingen oder durch Vervielfachung größeren Räumen klangproportional besetzt werden? Hier klafft noch immer ein Widerspruch, und es entsteht die Frage, ob z. B. Buchmayers (wohl schon halb vergessene) Erörterungen über „Cembalo oder Pianoforte“² nicht von neuem zur Diskussion zu stellen wären. In erster Linie handelt es sich doch darum, den künstlerischen Absichten der Meister und dem Geist ihrer Werke in jedem Betracht gerecht zu werden. Ähnlich war es bei den erstmalig auf einem Bachfest gebotenen Lautenvorträgen, die natürlich nur in kleinen Räumen klanglich ausreichen können. Aus der bereits in 3. Auflage erschienenen H. D. Brugerschen Sammlung von Bachs Kompositionen für Laute (ob diese Stücke ursprünglich für Laute geschrieben oder nur Übertragungen sind, ist noch nicht restlos geklärt), hatte Hans Neemann Gavotte I und II (en Rondeau) aus der *g* moll-Suite, die aus der *g* moll-Sonate für Violine solo bekannte Fuge und aus der *c* moll-Suite Prelude, Sarabande und Gigue gewählt; sein Vortrag der schwierigen Sätze schien technisch wie musi-

¹ Erstdruck und Näheres darüber im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904.

² Bachjahrbuch 1908.

kalisch mitunter etwas gehemmt. — Drei von Annemarie Sottmann gesungene Lieder aus Schemellis Gesangbuch 1736 folgten. Fleisch, sicherlich einer der stillkundigsten Bachgeiger, meisterte dann die g-moll-Sonate für Violine allein und brachte als zündenden Schluß des anstrengenden Programms mit dem vorzüglichen Oboer Richard Lauschmann das diesmal von Max Seiffert in ein Konzert für Violine und Oboe zurückverwandelte c-moll-Konzert für zwei Klaviere, dessen beibehaltene Tonart c-moll sich freilich für die Oboe als nicht sehr günstig erwies.

Die Idee Steins, an das Ende dieser zahlreichen ausgedehnten und schweren Programme als krönenden Abschluß das kolossalste Werk Bachs, die erhabene h-moll-Messe, zu stellen, bleibt gewiß kühn und grandios. Leider war nun aber die Aufnahme-fähigkeit der überanstrengten Hörer erheblich herabgemindert und auch die Ausführenden standen naturgemäß nicht mehr auf der vollen Höhe ihrer Spannkraft. Stimmliche Ermüdungserscheinungen und vereinzelte, im Augenblick behobene kleine Divergenzen ließen sich daher nicht immer vermeiden. War auch im großen Ganzen die Wiedergabe dank der energischen und verständnisvollen Leitung Steins des gewaltigen Werkes nach keiner Richtung hin unwürdig, so wurde doch der vom Dirigenten mit dieser Aufführung sicher erwartete Gipfel, welcher den des herrlichen Kantatenabends noch hätte überhöhen können, leider nicht mehr ganz erreicht. Jedenfalls wird die bereits im Frühjahr vorausgegangene Aufführung der Messe für sich allein völlig unbeeinträchtigt stattgefunden haben. Mögen künftige Bachfest-dirigenten aus dieser Erfahrung ihre Lehre ziehen!

Wie dem auch sei: wohl jeder Teilnehmer am Fest, für das Alfred Heuß wieder das willkommene Programmbuch geschrieben hatte, schied mit dem Hochgefühl, eines der großartigsten und schönsten Bachfeste erlebt zu haben.

Miszellen

= Die Chorbücher der Lutherstube zu Schmalkalden. Die eingehende Prüfung des in der ZfM XII, 8 besprochenen Materials hat eine weitere Sammlung vierstimmiger Gesänge zutage gefördert, die ebenfalls von Andreas Ostermaier zusammengestellt und am Schlusse seines Chorbuches mitaufgenommen wurde. Der Inhalt dieser Sammlung geht aus folgendem Verzeichnis hervor:

- (S. 1) Cantica Beatae Mariae Virginis
 Quatuor
 Vocibus, per oēs octo Ton:
 A
 Diversis Excellentissimis
 Authoribus
 compo-
 sita.
- 1) S. 4—15 Primus Tonus (Discantus, Bassus; Tenor, Altus)
 a) *Anima mea dominum* (Magnificat);
 b) *Quia respexit humilitatem;*
 c) *Et misericordia eius;*
 d) *Deposuit potentes de sede;*
 e) *Suscepit Israel puerum suum;*
 f) *Gloria patri et filio;*
- 2) S. 16—27 Tertius Tonus
 a)—f) wie unter 1¹

¹ Die Kompositionen sind untereinander verschieden.

- 3) S. 28—39 Quintus Tonus
 a) *Et exultavit spirit. meus;*
 b) *Quia fecit mihi magna;*
 c) *Fecit potentiam in brachio suo;*
 d) *Esurientes implevit bonis;*
 e) *Sicut locut. est ad patres;*
 f) *Sicut erat in principio;*
- 4) S. 40—51 Sextus Tonus
 a)—f) wie unter 3.
 — d) trium vocum, Bassus tacet —
- 5) S. 52—63 Secundus Tonus
 a)—f) wie unter 3.
- 6) S. 64—75 Quartus Tonus
 a)—f) wie unter 3.
 — f) Bassus: Fuga unisono post tempus cum dimidio —
- 7) S. 76—87 Septimus Tonus
 a)—f) wie unter 3.
 — f) = 5stimmig —
- 8) S. 88—99 Octavus Tonus
 a)—f) wie unter 1.

Register oder Autorenhinweise, wie bei den übrigen in diesen Chorbüchern enthaltenen Kompositionen, sind bei dieser Sammlung nicht vorhanden. Die Chorbücher wurden offensichtlich vor langer Zeit, ohne besondere Sorgfalt¹, umgebunden, wobei auch die von Ostermaier im Index der Motettensammlung erwähnte 8stimmige Komposition: *Exurgat Deus* von Andr. Gabrieli abhanden gekommen sein mag, da sie heute nicht mehr vorzufinden ist. Hingegen ist noch eine vom Verfasser nicht registrierte Motette darin enthalten: *Paratum cor meum, Deus* für Cantus, Quinta vox, Bassus, Altus und Tenor, vielleicht als 2. Teil einer der übrigen 5stimmigen Motetten vorgesehen.

Als Ergänzung des Berichts in ZfM XII, 8 teile ich noch, soweit festzustellen, den Inhalt des zweiten, defekten Chorbuches mit:

1. Thomas Crequillon: *Domine da nobis auxilium* f. Discantus I u. II, Tenor I u. II, Altus u. Bassus;
2. Philippus Verdecloth: *Ave Jesu Christe rex regum* f. Disc., Altus I u. II, Tenor, Bassus I u. II;
3. Unbekannt: *Deus virtutem convertere*, f. Disc., Vagans, Bassus, Altus, (Crequillon?) Tenor;
4. Thomas Crequillon: *Et perfice eam*, f. Disc., Vagans, Bassus, Altus, Tenor;
5. Clemens non Papa: *Peccantem me cotidie*, f. Disc., Bassus, Altus, Tenor;
6. Clemens non Papa: *Cum Christo omnes pii*, f. Disc., Bassus, Altus, Tenor (fehlt Schluß des Alt und Tenor);
7. Unvollständige Meßgesänge.

Dieses defekte Chorbuch ist offensichtlich das ältere und praktisch im Gebrauch gewesen. Als Verfasser dürfte Ostermaier nicht in Betracht kommen, wie ein Vergleich der Schriftproben ergibt. Auch weicht die stilistische Zusammenstellung dieses Bandes von der Ostermaierschen Sammlung wesentlich ab.

Günther Kraft (Steinbach-Hallenberg).

¹ Einzelne Blätter sind verwechselt worden.

= Eine Tabulatur des Dresdner Hoforganisten Kittel. Die Bibliothek zu Kronstadt in Siebenbürgen, deren Musiksammlung bisher von der Forschung nicht benutzt wurde, bewahrt unter der Signatur Mus. Ms. 808 ein Tabulaturbuch auf¹, das für die Geschichte der Klaviermusik von starkem Interesse ist.

Der Schreiber des Buches ist Daniel Croner, der am 22. März 1656 in Kronstadt geboren und am 23. April 1740 in Heldsdorf bei Kronstadt verstorbene Pfarrer und Prodekan des burzenländischen Kapitels². Er hat das Buch während seiner Studentenjahre, die er in Deutschland verbrachte, angelegt. Da er selbst als Komponist tätig war, so dürfen wir annehmen, daß ihm die gesammelten Stücke besonders gefallen haben.

Der Band ist in kleinem Quartformat und besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil umfaßt 57 Blätter und trägt den Titel: „*Tabulatura Fugarum, Praeludiorum, Canzonarum, Toccatarum (!) et Phantasiarum*“. Er stammt aus dem Jahre 1681. Die Sammlung umfaßt außer einem „Kurtzen vnterricht, der Applicaturen auff Instrumenten zum Vnter- v. Hinaufflauffen in beyden Händen“, 70 Stücke für ein Tasteninstrument in deutscher Tabulatur. Die meisten Stücke scheinen Daniel Croners eigene Schöpfungen zu sein³. Bei zwei Stücken ist Johann Ulichs⁴ Name als Komponist genannt, eines ist eine Fuge Georg Frobergers und bei drei Stücken ist als Verfasser B. Meyer⁵ angegeben.

Der zweite — uns hier beschäftigende — Teil umfaßt die Blätter 58—90. Er trägt den Titel:

Tabulatura

Num: 12. *Praeambulorum* und
einem *Capriccio* von eben 12 *Variationen*; durch alle *Claves* und *Tonos* auff *Clavichordien* und *Spinnetten*
zu gebrauchen, gesetzt, von
Johann George Kittelen
Weitberühmten Churf. Hoff-
Organisten in Dreßden.

Anno:

1682 *Mense Majo*

Wittenbergae

Ad: 1682. d. 16. Maj.

Scrib: Dan: C. T. St.
mp.

Aus diesem Titelblatt ergibt sich, daß „Daniel Croner, Coronensis, Theologiae Studiosus“ sich diese Tabulatur 1682 anlegte bzw. abschrieb. Ein Johann Georg Kittel ist in Dresden nicht nachweisbar, es wird sich aber wohl um einen Schreibfehler handeln und Johann Heinrich Kittel⁶ als Verfasser anzusprechen sein.

¹ Vgl. Erich H. Müller, Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt. (Kronstadt 1930.)

² Vgl. Bibliotheca Coronensis 26a (Leichenkarten, Bd. II) fol. 42.

³ Von Croner existiert noch eine zweite, ursprünglich 100 Nummern umfassende „*Tabulatura Fugarum et Praeludiorum*“ in der Kronstädter Bibliothek (Mus. Ms. 948 Misc. 5). Prof. Viktor Bickerich-Kronstadt bereitet eine Arbeit über das musikalische Schaffen Croners vor, so daß sich hier z. Z. eine Untersuchung erübrigt.

⁴ Johann Ulich, geb. 7. Juli 1634 in Leipzig, war noch um 1680 Organist in Wittenberg. Eitner (Quellenlexikon) kennt keine Instrumentalstücke von ihm.

⁵ Bernhard Meyer war 1680 Organist und Kammermusikus der verwitweten Fürstin Sophia Augusta von Anhalt. E. L. Gerber besaß von ihm verschiedene handschriftliche Orgelstücke von 1673, die anscheinend verschollen sind.

⁶ Es könnte die Vermutung ausgesprochen werden, daß Christian Kittel, der von 1651—1681 in der Dresdner Kapelle tätig war und am 18. Nov. 1705 in Dresden starb, als

Johann Heinrich Kittel wurde am 13. Oktober 1652¹ in Dresden geboren. Er war vermutlich ein Sohn des Hoforganisten Christoph Kittel², des bekannten Herausgebers der „Zwölf geistlichen Gesänge“ von Heinrich Schütz, des Instrumenteninspektors Kaspar Kittel³, der 1669 ein Gnadengeschenk von 12 Thlr. als Hoforganist empfangt oder von dessen Bruder, dem am 13. September 1631 als Bassisten bestellten Jonas Kittel⁴. Schon im Alter von vierzehn Jahren war Johann Heinrich Kittel 1666 mit 200 RThlr. als Hoforganist bestallt⁵. Am 7. September 1674 verheiratete er sich mit Anna Sabine Gleyner⁶. Im Jahre 1680 betrug sein Gehalt 400 RThlr⁷. Er war auch Inspektor und Leiter des Unterrichts der Kapellknaben. Am 17. Juli 1682 starb er in Dresden.

Die dreizehn von Kittel überlieferten Stücke, deren Veröffentlichung an anderer Stelle in Aussicht genommen ist, tragen folgende Bezeichnungen:

- | | |
|--|----------------------------------|
| 1. Praeambulum ex C [?] moll | 2. Praeludium ex C [?] |
| 3. Praeambulum ex D [?] | 4. Praeludium ex D [?] |
| 5. Praeambulum ex E | 6. Praeludium ex F |
| 7. Praeambulum ex G [?] | 8. Praeludium ex G [?] |
| 9. Praeambulum ex A [?] | 10. Praeludium ex A [?] |
| 11. Praeambulum ex B | 12. Praeludium ex H |
| 13. Capriccio supra Brevem Bassum ⁸ . | |

Kittel hat also je 6 Praeambeln und 6 Praeludien einander gegenüber gestellt. Einen stilistischen Unterschied zwischen ihnen festzustellen vermag man nicht; Kittel selbst faßt sie auf dem Titelblatt unter dem Begriff Praeambeln zusammen.

Die 12 Stücke gehen in der Reihe der verwendeten Tonarten über Froberger, der in seinen Suiten nur bis A dur bzw. a moll geht, hinaus, ohne aber so weit vorzustoßen wie Pachelbel, der in seinem Suitenwerk bereits 17 Tonarten anwendet.

Die Stücke Kittels selbst bieten zu kritischen Bemerkungen kaum irgendwelchen Anlaß. Sie sind aus einem akkordischen oder gangartigen Motiv etüdenartig gesponnen. Die lediglich Spieltechnik erweisende Figuration steht im Vordergrund von Kittels Interesse, Das Capriccio ist hier kein fugenartig imitierendes Stück, sondern eine Reihe von Variationen im Umfang von je 2 Takten. Die Verwendung der Agréments (|| +, ×) ist sparsam. Der Tonumfang geht von C—c'''.

Wertvoll ist die genaue Bezeichnung der Applikatur, die uns zu reichlich erscheint, aber durch den Wunsch nach möglichst leichter Spielbarkeit — Cröner war nur Musikliebhaber — erklärt werden dürfte.

Der Wert der Stücke liegt darin, daß wir hier ein Werk vor uns haben, das in die Reihe der Vorläufer von Joh. Seb. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ gehört.

Verfasser in Frage kommen könne. Diese erscheint aber als haltlos, wenn man in Betracht zieht, daß er niemals Hoforganist war, sondern Instrumentist und Bassist.

¹ M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 1861. Bd. I, S. 285 gibt den 14. Oktober als Geburtstag an.

² Christoph Kittel wurde Reminiscere 1645 zum „Hoforganisten vnd Instrumentisten bestellt vndt aufgenommen“. (Hauptstaatsarchiv Dresden, Abt. K. S. Finanzarchiv LII, Gen. 1944, Bl. 36.)

³ Kaspar Kittel, „Instrumentist vnd musico leistete die Pflicht“ (d. h. seinen Dienst) am 12. Juli 1630 (Hauptstaatsarchiv Dresden, Abt. K. S. Finanzarchiv LII, Gen. 570, Bl. 31). Seine Bestallung datiert vom 24. März 1630 (Hauptstaatsarchiv Dresden, Abt. K. S., Finanzarchiv LII, Gen. 1943, Bl. 52).

⁴ Hauptstaatsarchiv Dresden. K. S. Finanzarchiv. LII, Gen. 1943. Bl. 142b.

⁵ Kapellverzeichnis von 1665.

⁶ Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 4518. Allerhand Invitations- und Bittschreiben 1638 ff.

⁷ Kapellverzeichnis von 1680.

⁸ Am Schluß hat Cröner am 26. Nov. 1684 noch als Nr. 14 eine eigene „Fuge ex E“ hinzugefügt.

Es ist — soweit zu übersehen — das erste Werk, das nicht Suiten, sondern Präludien wenigstens 12 Tonarten durchmessen läßt. Außerdem kommt hinzu, daß es in erster Linie für das Clavichord bestimmt war, was sich deutlich aus seinem Stil erkennen läßt. Die Linie der Entwicklung führt von Kittel ein reichliches Menschenalter später zu J. K. F. Fischer¹, dessen Präludien aber freilich an die Orgel (Pedalverwendung!) gebunden sind, und schließlich zu Joh. Seb. Bach.

Erich H. Müller (Dresden).

= Zwei Görlitzer Urkunden aus dem 15. Jahrhundert über Orgelbau und Orgelspiel. Die Peterskirche in Görlitz wird 1298 zum erstenmal urkundlich erwähnt; sie dürfte etwa 70 Jahre älter sein. Sie scheint von Anfang an eine Orgel gehabt zu haben. Die Frenzelsche Chronik² meldet nämlich vom Jahre 1340: „Ist die Orgel zu S. Petri u. Pauli allhier vom Wetter angezündet, und gar weggebrannt: *unde versus*:

*Anno milleno tercenteno quadrageno
Juppiter iratus tonuit sonnitumque beatus,
Horrisonum ruit istud opus, quod et impetum egit,
Qui plumbum tolles ligna in frusta redegit,
Sed civitas fecit ipsunquē honesta rejecit“.*

Hierzu bemerkt Burgemeister³: „Es ist die erste Nachricht über eine Orgel im Bereich des heutigen Schlesiens überhaupt“. Hundert Jahre später erwähnen die seit 1375 erhaltenen Görlitzer Ratsrechnungen die Orgel: „1438, 6. Juli: Item Schabekesen bothen von der orgeln wegen, als man im geschreiben hatte, 6 gr.“ Es scheint sich hier um die Vorbereitung eines Orgelbaus gehandelt zu haben, denn die oben erwähnte Frenzelsche Chronik weiß von 1441 zu berichten: „In der Fasten zu St. Petri eine Orgel gesetzt, die 61½ Thlr. 5 Gr. 11 ³/₄ gestanden“⁴. Die Ratsrechnungen aus diesem Jahre enthalten keine Rechnung für das neue Werk; nur unter dem 20. Dezember 1439 steht: „Item eynen botin kein Kotbusz (nach Kotbus) umbe eynen orgelmeister 7 gr.“; das kann sich aber auch auf einen Organisten beziehen.

Eine Nachricht aus dem Jahre 1454 ist insofern von Wichtigkeit, als sie von der „großen Orgel“ spricht; im Hypothekenbuch 1434 ff.⁵ heißt es: „Andreas Stange, Altarist des Altares etwenne unter der grossen orgeln gelegin“. Man muß demnach annehmen, daß die Peterskirche bereits 1454 zwei Orgeln gehabt habe, was ja von 1586 bezeugt ist⁶. — Über den nächsten Orgelbau — die Lebensdauer einer Orgel scheint damals etwa 30 Jahre betragen zu haben — besitzen wir folgende Nachrichten: „1474 ist eine neue Orgel in S. Peters Kirchen aufgerichtet, kostet 400 Gld.“⁷ Neumann⁸ berichtet ohne Quellenangabe, daß 1472 auf Andringen des Pfarrers Peter Bartholomäus eine neue Orgel gebaut worden sei. Leop. Haupt erzählt in seiner „Geschichte der Orgel in der Haupt- und Pfarrkirche zu St. Peter und Paul in Görlitz“⁹, daß die Orgel am 2. Juni 1469 vom Blitz zerstört worden sei. Durch einen Fund im Ratsarchiv sind wir nun in der Lage, das Tatsächliche über diesen Orgelbau sicher angeben zu können. In den Beilagen zu den Rats-

¹ Vgl. Ariadne Musica Neo-Organodum (1702?) 1715.

² *Annalium urbes Lusatae Super. Gorlicii . . . M. Abr. Frenzelius . . . 1717.* S. 10 (handschriftlich).

³ Orgelbau in Schlesien, S. 8.

⁴ Dieselbe Angabe hat Knauthe in seinem Manuskript *Lus. III*, 102, *Bibl. d. Oberl. Ges. d. Wiss.*

⁵ *Cod. dipl. Lus. sup.* IV, S. 850, 34.

⁶ Reisetagebuch des Studenten Michael Frank, Wegweiser, 7. Jahrg. 1838, S. 234.

⁷ Knauthe, *Mskr. Lus. III*, 102 s. o.

⁸ *N. Laus. Mag.* Bd. 36, S. 108.

⁹ *Geschichte von Görlitz*, 1850, S. 242.

rechnungen aus dem 15. Jahrhundert, Bd. III.. 1436—79, findet sich unter Nr. 37 die Orgelrechnung von 1470—72. Sie lautet:

- Item uf dy neue orgil außgegebun Anno [14]70.
 Item an send lucien tage (13. Dez.) habin wir kirchenvetir gesant mit Starkin vom Buntzlaw 8 ung. guldin uff das neue Werg dem orgilmeister.
 Anno 1471.
 Item Her Kirstan¹ hat geantwort dem orgilmeyster *dmca. vocem jocundidatis* (19. Mai) 1 ung. gulden. Item 1 Schock groschin.
 Item dy kirchenvetir habin geantwort meister Stephan 1 ung. guldin in *vigilia trinitatis* (8. Juni).
 Item an dem achten Tage des heyligin leichnams (20. Juni) hat meister Stephan entphangin 2 Schock.
 Item *sabbato in die petri et pauli* (29. Juni) hat meister Stephans frawe entphangin zum hern Math. Axt² 2 Schock.
 Item dem Bretmüller brete zu sneydin zu Schonau 7 mr.
 Item in *die margarete* (19. Juli) hat Hr. Kirsten meister Stephan geantwort 2 Schck.
 Item Hr. Math. Axt hat gegeben meister Stephans frawe *feria secunda ante ad vincula petri* (29. Juli) 2 Schock.
 Item Hr. Math. Axt hat gegeben des orgilmeisters frawe am Dornstage vor *Egidii* (29. Aug.) 2 Schock.
 Item zu der wochin nach *exaltationis sancte crucis* (14. Sept.) hat Hr. Kirstan gegeben dem bretsneider 3 Schill. 3 Gr. zu Schone.
 Item Hr. Math. Axt hat gegeb. dem orgilmeister 2 Schock am sonabende an sand Nicklaß obenda (6. Dez. — S. Niclas war Freitag!)
 Item Hr. Math. Axt hat geantwort an die mitwoche vor allin gotes heyligin tage (30. Okt.) der orgilmeistryne 2 Schock.
 Item in *vigilia presentationis Marie* (20. Nov.) hat Hr. Math. Axt gegeben dem orgilmeister 2 Schock.
 Item an der Meteweche nach Katharinen (27. Nov.) hat Hr. Math. Axt meister Stephans frawe gegeben 2 Schock.
 Item habin wir kirchenvetir gegeben dem orgilmeister an der Meteweche vor *Lucie* (11. Dez.) 30 Schock.
 Item mit meister Stephan abe gerechint an der meteweche vor *Lucie*, so habin wir zu gelde vorricht 66 Schock 15 Gr.
Summa in toto ane czehen vnd bley [ohne Zinn und Blei] 77 Schock und 15¹/₂ Gr.
 Item 7 Marg habin wir zu hußczynse [Hauszins-Miete] vor meister Stephan gegeben Anno 1472 uf Johan baptiste (24. Juni).
 Item 6 Gr. daß man dy eysen eyngewahen hat zu der grosin orgil. Item vor dy selbin eysen ¹/₂ Sch. 1 Gr. dem smede.
 Item 15 Gr. vor dy drey fel [Felle] dy Hr. Kirstan gezalt hat, daß hat der orgilmeister genommen, und sint dy ersten fele.
 Item des smeris [Schmer] ist gewest 3¹/₂ steyn 3 pfunt, den steyn vor 28 Gr. zu den blasin balgin. [1 Stein = 22 Pfund.]
 Item den schustern 3 Schill. zu tranggelde gegeben, das sy dy ledir schmerzen zu den balgin.
 Item Hr. Kirstan hat meister Stephan gegeben 1 Sch., alß die Herren des rates mit im zu andern mole gedingit habin und sullin em alle wochen 2 Schck. gebin.

¹ Joh. K. war 1471 und 72 Ratsherr, Kurbuch des Scultetus.

² Matthes Axt war 1471 Ratsherr, Kurbuch des Scultetus.

Item so hat Hr. Kirstan auch meister Stephan loßen zustehen 1 firtil eynes nochbirs [Bier] vor 6 Schill. 1 1/2 Gr.

Summa 11 Sch. minus 1/2 Gr. außgenommen czehen und bley, daß ist em nicht gerechnet, das ernach geschreben stet.

Item haben wir meister Stephan an czehen geantwort von der aldin orgil 29 steyn minus 1 firtil. Item wir habin em gelaßin drey czentner czehen, uf daß er dy rören [Pfeifen] eytel czehern machen sal, als denne *mgr.* Johannes [Frauenburg, s. Kurbuch 1473] von des rathes wegin gemacht hat, unde das darff man em nicht abe rechin.

Über den Orgelbauer Meister Stephan konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Ob er in Bunzlau ansässig war, ist zweifelhaft. Die Bunzlauer Chroniken schweigen über ihn. Die Rechnung bringt die Bestätigung, daß die Peterskirche in so früher Zeit zwei Orgeln hatte, da von der „großen“ Orgel die Rede ist.

* * *

Neben dieser alten Orgelrechnung ist in den Görlitzer Urkunden ein Dokument über das Orgelspiel im 15. Jahrhundert erhalten, das wegen der Seltenheit derartiger Zeugnisse bemerkenswert sein dürfte. — Der Görlitzer Pfarrer Johann Behem hatte mit dem Rat einen langen Streit gehabt, weil er fremdes Bier auf seinem Pfarrhofe ausgeschenkt hatte. Die Sache kam vor den Bischof von Meißen, der am 23. März 1489 die Parteien in seinem Schlosse Stolpen zur Verantwortung zog. Neben dem eigentlichen „Bierstreit“ kamen dort noch zahlreiche andere Beschwerden von beiden Seiten zur Sprache, darunter eine über den Kirchengesang, die hier übergangen werden soll, da wir uns auf das Orgelspiel beschränken wollen. In dem Schreiben, das die Abgesandten des Rats mit nach Stolpen genommen hatten, heißt es zunächst¹: „Gnediger herr, vor dreyen jaren an sandt peters oband² under der messen hat sichs zum irsten begeben, das unser pharher zu dem Burgermeister vor das gestuel in der kirchen komen ist und begert, her wulde zur vesper und fruhe zur messen uff der orgel singen lassen, die weil er ein patron und houbtherr der kirchen were, doruff der Burgermeister geantwort, is were eine alde ordnung, So sendt Peterstag in die fasten gefiel, sulde man nicht orgeln, gefiele er aber vor fastnacht, so sulde man orgeln, is were auch vor manchen tzeiten also gehalden gewest, im fuge soliche ordnung hinder dem Rathe nicht zu wandeln, man pflegitte auch keyn fest in der fasten, denne alleine unser lieben frauen verkündigung, uff der orgel zu singen, wulde er dovon nicht begnugig sein, mochte er vor den Rath komen, wurde er des Rathes menung wol vernehmen, doruff hat der pharher mit schreyen und ungestumyckheit gesaget Sendt Peter were ein patron der kirchen, wulden die herren nicht lassen orgeln, her wulde alle toffeln [an den Altären] uffthuen, und den tag gleichsam den ostertag begehen lassen, hat der Burgermeister gedult gehabt und geschwegen und sich mit im nicht weiter tzencken noch eynlegen wullen, als ist der pharher vom im gegangen. — Des morgens frue an sandt peterss tag ist der prediger offgetreten und hat gesaget offentlig under andern worten, Du machst is in deynen hause wie du wilt, sandt peter sal is aber in seinen hause nicht machen wie er wil, Czu Budissen [Bautzen] zu Freyberg do sandt peter ein patron ist, sunge man uff der orgel und begynne den tag mit aller herlichkeit etc.“ — Der Pfarrer ließ in Stolpen vorbringen: „Der Rath hette eyne ordnung der orgel Orgel halben begreifen und one seine wissen und willen machen lassen, in bedeucht die weyle er eyn pharher were, man sulde billich soliche ordnung der orgel und des singens halben, mit synem wissen und willen gesatz und gemacht haben. Czum andern, der Rath hette den lohn von der Orgel und von

¹ Ratsannalen B. I. (Ratsarchiv Var. 60), gedr. in *Script. rev. Lus.* Neue Folge, Bd. II, S. 215 ff.

² Petri Stuhlfeier, 22. Februar. Vorabend: 21. Febr. 1486.

dem geleuth, so die leuth wulden votiven singen lassen, gehobt, machten domit, das wenig votiven gesungen wurden . . ." Antwort der von Görlitz: „Die weile die orgel von arm und reich, und nicht von der kirchen gellt getzeuget, und gesatzt, und der Rath den orgelmeister offzunehmen hat, hofften sie, der Rath muge wol eine tzymliche ordenung, wenne und welche fest man uff der orgel singen sal, an irsuchung des pharhers, machen und begreifen, is sey auch gar billich, das man kein fest in der fasten, alleine unser lieben frauen tag vorkundigung hydanne gesatzt, uff der orgel syngen lasse, nach dem solliche ordenung bey manchen jaren unvorbrochlichen gehalten gewest ist. Czum andern, der Rath hat den lohn vom geleuth und von der orgel, so man votiven leht singen, gehobt, dorumbe das arm und reich, glocken und orgel dister bass bessern und enthalden mugen . . ." Des Bischofs Entscheid lautete: „Der orgel halben sal is bleyben wie das von alders gewest, und so sendt peters tag in die fasten gefellt, sol man nicht orgeln, als man auch in der kirchen zu Meissen tut, gefellt er aber vor der fastnacht, sal man uff der orgel singen und das fest mit aller herlichkeit begehen lassen“.

Max Gondolatsch (Görlitz).

Bücherschau

- d'Agoult, Marie.** Meine Freundschaft mit Franz Liszt. Ein Roman der Liebe aus den Memoiren einer berühmten Frau. Übertragen von Egas v. Wenden. 7^o, 256 S. Dresden 1930, C. Reissner. 5.50 *ℳ*.
- Andersson, Otto.** The Bowed Harp. 8^o. London 1930, Reeves. 21 sh.
- Auda, Antoine.** La Musique et les Musiciens de l'Ancien Pays de Liège. Essai bio-bibliographique sur la Musique Liégeoise depuis ses origines jusqu'à la fin de la Principauté (1800). 4^o, 292 S. Brüssel (Librairie Saint-Georges), Paris, Lüttich (Librairie Salésienne) 1930.
- [Anonym]. Die kleine Chronik der Anna Magdalena **Bach**. 8^o, 300 S. m. 1 Abb. u. mehr. Taf. Leipzig 1930; Koehler & Amelang. 6.50 *ℳ*.
- Bartha, Dénes.** Benedictus Ducis und Appenzeller. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des 16. Jahrh. 8^o, 81 S. m. Notenbeisp. Wolfenbüttel 1930, G. Kallmeyer. 4 *ℳ*.
- Bates, Frank.** Reminiscences and Autobiography of a Musician in Retirement. 8^o, 160 S. Norwich 1930, Jarrold. 6/6 sh.
- Bericht** über die 1. Sitzung der Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients am 27. April 1930. (Robert Lachmann: Musikalische Forschungsaufgaben im vorderen Orient). 8^o, 16 S. [Berlin 1930, Druck von Paul Funk.]
- Emmanuel, Maurice.** César Franck. Collection des „Musiciens célèbres“. 8^o. Paris 1930, Laurens. 10 Fr.
- Neue Kataloge von Instrumentensammlungen:
- Epstein, Peter.** Katalog der Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Frankfurt a. M. 8^o, 32 S. nebst 8 Tfln. Frankfurt a. M. 1927.
- Württembergisches Landesmuseum. Die Sammlung der Musikinstrumente. Im Auftrag der Museumsdirektion bearbeitet von Hanns H. **Josten**. 8^o, 120 S. mit 53 Abbildgn. Stuttgart 1928.
- Hans Schröder.** Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig. Instrumente, Instrumentenmacher und Instrumentisten in Braunschweig. 8^o, 124 S. mit 43 Abbildgn. („Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek der Stadt Braunschweig“, III.) Braunschweig 1928, E. Appelhaus & Co.
- Helmut Schultz,** Führer durch das musikwissenschaftliche Instrumenten-Museum der Universität Leipzig. kl. 8^o, 85 S. nebst Bilderanhang von XIX Tafeln. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel.

„Kataloglose Sammlungen sind der wissenschaftlichen Benutzung und Fruchtbarmachung entzogen“, sagt Curt Sachs zutreffend. Es ist daher dankbar zu begrüßen, daß in den letzten drei Jahren die Bestände einiger bemerkenswerter Instrumentensammlungen in sachkundigen und hübsch bebilderten Verzeichnissen beschrieben worden sind, die bisherige fühlbare Lücken ausfüllen und der in erfreulichem Aufschwung begriffenen Instrumentenkunde neuen ergiebigen Forschungsstoff erschließen. Ein schöner Erfolg wäre es, wenn durch diese Beispiele angespornt nun auch Kataloge der Sammlungen zu Breslau, Darmstadt, Hamburg, München, Nürnberg und Salzburg nicht mehr lange auf sich warten ließen!

Der etwa 150 Stücke zählende Instrumentenbesitz des Historischen Museums zu Frankfurt a. M. ist in einem gediegenen Verzeichnis behandelt, das Peter Epstein in Anlehnung an Sachs' Berliner Katalog verfaßt hat. Grundstock und wertvollsten Bestand der Sammlung bilden die Blasinstrumente der städtischen Kapellmusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die in der Barfüßerkirche benutzt worden sind: acht Blockflöten (Nr. 114—121) in ihren ursprünglichen Behältern, vier Dulziane (Nr. 138—141) und ein Tenorzink (Nr. 91). Geschichtlich bedeutsam sind auch vier Blasinstrumente Nürnberger Ursprungs des aus der Abhandlung von Joh. H. H. Fries v. J. 1752 und aus Goethes „Dichtung und Wahrheit“ bekannten Frankfurter Pfeifergerichts: eine Trompete von Hans Hainlein 1658 (Nr. 102), eine Tenorposaune von Sebastian Hainlein 1631 (Nr. 109), ein Altpommer und eine Oboe (Nr. 135/36) von J. C. Denner und J. Denner Sohn. Erwähnung verdienen ferner ein Cembalo von B. Steffanini v. J. 1694 (Nr. 36), eine Drehleier in Lautenform von Jean Louvet, Paris 1748 (Nr. 46), zwei angeblich aus einem oberbayerischen Frauenkloster stammende Trumscheits (Nr. 47/48), mehrere hübsche Sistrum und Gitarren (die „Gitarre in Lautenform“ Nr. 63 von Dietrich Bochem, Köln 1671, ist wohl zutreffender als „Gitarrisierte Laute“ zu benennen), eine schöne Laute von J. Tielke (Nr. 64) und als besondere Seltenheit ein Orpheon (Nr. 56), das indes nicht als „Unikum für Deutschland“ angesprochen werden kann, da diese Baßsister auch im städtischen Museum zu Braunschweig (s. u.) vertreten ist. Angefügt ist eine Aufzählung der fünf Instrumente des Frankfurter Goethehauses, von denen außer einer Edlingerschen Laute der Pyramidenflügel von Chr. Ernst Friederici, Gera 1745, hervorzuheben ist: ein Frühzeugnis des deutschen Hammerklavierbaues, das nur im Conservatoire de musique zu Brüssel ein Seitenstück hat.

Hanns H. Jostens ausführlichem Bericht über die Instrumentensammlung des württembergischen Landesmuseums in Stuttgart hat schon C. Sachs im Oktoberheft 1928 dieser Zeitschrift eine kurze anerkennende Besprechung gewidmet. Der als Schau- und Studiensammlung höchst beachtenswerte Stuttgarter Instrumentenbestand ist zu einem großen Teile eine Stiftung des 1927 verstorbenen einheimischen Klavierfabrikanten Dr. h. c. Carl A. Pfeiffer, dessen Gönnerschaft auch das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Freiburg i. Br. seine kleine Klaviersammlung verdankt. Insbesondere bietet die auf den Seiten 102 bis 120 beschriebene Pfeiffersche Modellsammlung zur Entwicklung der Klaviermechanik ein getreues Abbild der Geschichte und Technik der Klavierbaukunst, wie es in dieser Übersichtlichkeit und Vollzähligkeit nirgends sonst anzutreffen ist. — Josten hat für seinen Führer nicht die übliche Katalogform gewählt, sondern in ihm an Hand der vorhandenen Instrumente und Modelle eine auf gründlicher Quellenkenntnis beruhende zusammenhängende Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Klaviers gegeben. Allerdings soll nicht verschwiegen werden, daß die Echtheit der alten italienischen Tasteninstrumente, zu denen auch ein dreimanualiges Cembalo gehört (*Vestigia terrent!*), nicht zweifelsfrei erscheint, da sie zum Teil aus der berüchtigten Handlung und Werkstatt von Leopoldo Franciolini in Florenz stammen; zum mindesten sind die Signierungen gefälscht oder doch stark verdächtig. (Bei Cristoforis Gehilfen und Nachfolger Giovanni Ferrini hätte schon die frühe Jahreszahl 1699 stutzig machen müssen; bezeugt ist er durch datierte Arbeiten aus den Jahren 1730 und 1755.) — Gegenüber der stattlichen Klaviersammlung beschränkt sich der Besitz des Stuttgarter Museums an Zupf- und Streichinstrumenten auf eine kleine Auswahl kunstgewerblich bemerkenswerter Stücke, darunter eine später zur Theorie umgearbeitete deutsche Prunklaute vom Jahre 1593, eine prächtige Mandoline von Antonio Vinaccia und Gioacchino da Imperato, Neapel 1780, je eine reizvoll eingelegte italienische Gitarre und Pochette und eine französische Violine mit Lackmalerei. Als „Hauptzierde“ der Sammlung (im Kuriositätensinne!) sei dann noch auf das „Panharmonikon“ des durch seine Beziehungen zu Beethoven und als Erfinder des Metronoms bekannten Regensburger Mechanikers Joh. Nepomuk Maelzl (Wien 1805) hingewiesen, ein großes mechanisches Orgelwerk, das in sich ein stark besetztes Blasorchester mit Janitscharenmusik ver-

einigt. Das mit freischwingenden Zungenstimmen ausgestattete monstrosöse Automatenwerk wurde von seinem Erfinder 1807 in Paris entweder an Napoleon oder an Eugène Beauharnais verkauft und ist als dauernde Leihgabe der herzoglichen Familie v. Urach in das Stuttgarter Museum gelangt. (Zu Seite 98 seien hier einige kleine Irrtümer angemerkt: die Schlacht bei Vittoria wurde am 21. Juni 1813 geschlagen, hat also mit Belle-Alliance nichts zu tun; der Herzog v. Leuchtenberg Eugène Beauharnais ist nicht der Schwiegersohn, sondern der Stiefsohn Napoleons, und ein Menuett kommt in Mozarts Figaro nicht vor!)

Als willkommene Bereicherung der Fachkunde darf auch Hans Schröders Verzeichnis der Instrumentensammlung zu Braunschweig gelten, bei dessen Anlage ebenfalls Sachs' großer Berliner Katalog zur Richtschnur gedient hat. Die Braunschweiger Sammlung, die sich aus einigen alten Beständen des Rathauses und der Brüdernkirche und einer größeren Stiftung des Klavierfabrikanten Theodor Steinweg zusammensetzt, bietet trotz ihres kleinen Umfangs von nur 113 Nummern einen guten Überblick über die Hauptformen des Instrumentariums und ermangelt auch nicht mancher seltener und merkwürdiger Stücke. Dazu gehören z. B. das Dekachordon des Braunschweiger Kantors Heinrich Grimm (1593—1637, s. Eitner IV, 378) vom Jahre 1634 (Nr. 11), eine schöne Viola da gamba des Hamburger Meisters Joachim Tielke mit der frühen Jahreszahl 1672 (Nr. 25), eine andere bemalte Gambe aus der Michaeliskirche zu Hildesheim (Nr. 26), die erste Geige Louis Spohrs (Nr. 29), ein Orpheon aus dem 16./17. Jahrhundert (Nr. 39, ein Seitenstück zu dem oben erwähnten Frankfurter Instrument), zwei wenn auch später umgearbeitete Lauten von Wendelin Tieffenbrucker, Padua 1578/79 (Nr. 48 u. 51), sieben deutsche Zinken aus der Zeit um 1690 (Nr. 60—66), vier schöne Nürnberger Trompeten aus der Brüdernkirche (Nr. 73—75, 78) und eine Trompete von J. H. Eichentopf (nicht Eichendorf!), Leipzig 1726 (Nr. 76), ferner mehrere alte Holzblasinstrumente wie Blockflöten, Pommern, Dulziane u. a. m. — Eine wertvolle Ergänzung des Verzeichnisses bilden die beigegebenen urkundlichen Auszüge über Braunschweiger Instrumente, Instrumentenmacher und Instrumentisten aus dem 14. bis 18. Jahrhundert, die nach Schlagworten angeordnet sind und eine Fülle von Beiträgen zur Musikgeschichte der alten Stadt und der angrenzenden niederdeutschen Gebiete bergen, auch wie alle derartigen archivalischen Zusammenstellungen kulturgeschichtlich belangreich sind. (Auf Seite 48 wäre bei den Angaben über den angesehenen Klavierbauer Berthold Fritze der Nekrolog aus Hillers wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen v. J. 1766 nachzutragen. Auch besitzt nicht das Britische Museum, sondern das Victoria and Albert-Museum zu London eines seiner Instrumente: ein Clavichord vom Jahre 1751.)

Abgeschlossen wird die Reihe der neuen Kataloge mit dem kleinen Führer durch das Ende Mai 1929 eröffnete Instrumentenmuseum der Universität zu Leipzig, in dem die ehemalige Heyersche Sammlung eine neue schöne Heimstätte gefunden hat. Das durch ein aufschlußreiches Vorwort Th. Kroyers eingeleitete Büchlein hat Helmuth Schultz mit Fleiß und Geschick zusammengestellt und mit knappen erläuternden Begleitworten versehen. Es will lediglich ein Führer sein, durch den der Besucher „vor Einzelstück und Schrank statt erschöpfender Beschreibung die Unterlage zum Selbstbetrachten und Selbsterpähen empfangen soll“. Erfreulicherweise ist die alte Kölner Nummerngebung beibehalten worden, um Unstimmigkeiten bei Erwähnungen usw. zu vermeiden. Der Zuwachs der Heyer-Sammlung seit der Übersiedlung nach Leipzig beträgt rund hundert Stücke, so daß die Gesamtzahl nunmehr auf 2700 gestiegen ist. Die gewichtigste Neuerwerbung ist die von mehreren Gönnern gestiftete „Barockorgel“, die von Furtwängler & Hammer in Hannover erbaut und auf den Namen des Thomaskantors Karl Straube getauft worden ist. Ihre praktische und ideelle Bedeutung für die von Leipzig aus angestrebte Wiederbelebung des Klangideals der Barockzeit ist an dieser Stelle (im Juni/Juli-Heft des elften Jahrgangs, Seite 587) bereits gebührend gewürdigt worden. G. Kinsky.

Friedland, Martin. Zeitstil und Persönlichkeitstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. Zur Geistesgeschichte u. Schaffenspsychologie der Romantik. (Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen, Heft 14.) gr. 8°, VI, 87 S. u. X S. Notenbeispiele. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 4 M.

Fuller, Janet E. A Complete Knowledge of the Essentials of Pianoforte Playing. Part I. 4°, 38 S. London 1930, Pitman Hart. 2/6 sh.

Gallop, Rodney. A Book of the Basques. 8°; XII, 294 S. London 1930, Macmillan and Co. 15 sh.

[Enthält: Chap. VII. Folk-Song: The words. Chap. VIII. Folk-Song: The Music, S. 109—159. Chap. X. Folke-Dance, S. 178—202.]

- Grabner, Hermann.** Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunkts. 187 S. Stuttgart 1930, E. Klett. 9.50 *RM.*
- Havel, Hans.** Der Wert der Stimmbildung im Gesangsunterricht. 8°, 62 S. Wien 1930, L. Doblinger. 2.50 *RM.*
- Howard, Walther.** Systematisch-künstlerische Erziehung. Eine Schriftenreihe. Bd. I Grundübungen für Klavier. Teil I Intervall-Leitern. 8°, IX, 63 S. Berlin-Hermsdorf 1930, Verlag für Kultur u. Kunst. 4 *RM.*
- Jenner, Gustav.** Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien u. Erlebnisse. 2. Aufl. III, 78 S. Marburg (Lahn) 1930, N. G. Elwertsche Verlagsh. 2.50 *RM.*
- Karg-Elert, Sigfrid.** Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung. Die Polarität der naturgegebenen Ton- und Klangproportionen. Ein Beitrag zu jeder Lehre von der Harmonik in musikalischer Akustik. 4°, IV, 104 autogr. S. m. Fig. Leipzig 1930, C. M. F. Rothe. 6 *RM.*
- Kirby, P.** The Kettle Drums. A Book for Composers, Conductors and Drummers. 8°, 73 S. m. 5 Illustr. London 1930, Oxford Univ. Press. 6 sh.
- Lach, Robert.** Gesänge russischer Kriegsgefangener, aufgen. u. hrsg. Bd. 2. Turkestani-sche Völker. Abt. 1. Krimtatarische Gesänge. Transkript. u. Übersetz. v. Herbert Jansky. 8°, 187 S. (Mitteilung d. Phonogrammarchiv-Komm. 61. Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 211. Abh. 3. Wien 1930, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G. 10.50 *RM.*
- Lardy, Emil.** Gibt es noch Stimmbildungsrätsel? 8°, VII; 71 S. Hannover 1930, Ad. Nagel. 3 *RM.*
- Ludwig, Franz.** Ludwig Wüllner. Sein Leben und seine Kunst. Mit 14 Beiträgen zeitgenöss. Persönlichkeiten. (Biographien deutscher Schauspieler, Bd. I.) gr. 8°, XXXII, 253 S. Mit 41 Taf. Leipzig 1930, E. Weibezahl. 12.50 *RM.*
- Ludwig †, Friedrich.** Die Erforschung der Musik des Mittelalters. Festrede, im Namen der Georg August-Universität zur Jahresfeier der Universität am 4. Juni 1930. 8°, 32 S. Göttingen 1930, Dieterichsche Universitäts-Buchdruckerei (W. Fr. Kaestner).
- Mersmann, Hans.** Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung. 4°, IV, 140 S. u. 1 Musikbeilage. Leipzig 1930, Kistner & Siegel. 4.50 *RM.*
- Möckel, Otto.** Die Kunst des Geigenbaues. Ein Handbuch des Kunstgeigenbaues. Akustik, Geschichte des Geigenbaues u. a. m. 4°, VII, 397 S. Mit 128 Textabb. u. 31 Taf. Leipzig 1930, Bernh. Friedr. Voigt. 35 *RM.*
- Morazzoni, G.** Lettere inedite di Gaetano Donizetti. Saggio iconografico. 8°, 82 S. (Ausg. in 200 Exemplaren.) Milano 1930, Bolletino bibliografico musicale. 20 L.
- Müller, Josef.** Der kirchliche Volksgesang. 12 Betrachtungen über sein Wesen u. Werden (Liturgische Praxis, Heft VII). 8°, 120 S. Klosterneuburg b. Wien 1930, Volksliturg. Apostolat. 1.30 *RM.*
- Musikalische Formen in historischen Reihen.** Spiel- u. Singmusik f. d. Musikunterricht u. f. d. häusl. Musizieren. Hrsg. v. Heinrich Martens. Bd. I Menuett. Bearb. v. Heinrich Martens. 41 S. 22,5 × 27 cm. Bd. II Die Variation. Bearb. v. Hans Fischer. 41 S. 22,5 × 27 cm. je 4.50 *RM.* Berlin-Lichterfelde 1930, Chr. F. Vieweg.
- Deutscher Organisten-Kalender.** Hrsg. von Fritz Lubrich und Eduard Philipp. Jahrg. 5, 1931. kl. 8°, 80 S. m. Abb. Leipzig 1930 [Königstr. 5], E. Philipp. 1 *RM.*
- Popp, Max.** Thüringer Musiker daheim und draußen. gr. 8°, VI, 54 S. Gotha 1930, Engelhard-Reyher Verlag. 1.30 *RM.*
- Reger, Elsa.** Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen. 8°, 247 S. Leipzig 1930, Koehler & Amelang. 8.50 *RM.*
- Reis, Claire.** American Composers of Today. A Catalogue, Compiled by Cl. R. First Edition, Sept. 1930. Published by The International Society for Contemporary Music, United States Section. 8°, VI u. 54 S. New York 1930.
- Rokseth, Yvonne.** La musique d'orgue au XV^e siècle et au début du XVI^e. 8°, XII u. 418 S. Paris 1930. E. Droz. 80 Fr.
- Rosenfeld, P.** An Hour with American Music. One Hour Series. 179 S. London 1930, Lippincott. 4/6 sh.

- Rückert**, Theodor. Anleitung zum praktischen Schaffen in der Musik. 8°, 34 S. Hildburghausen 1930. F. W. Gadow u. Sohn. 1 *M.*
- Schrade**, Leo. Das propädeutische Ethos in der Musikanschauung des Boethius. S.-A. aus: Zeitschr. f. Gesch. der Erziehung u. des Unterrichts . . . Hrsg. von der Gesellsch. f. Deutsche Erziehungs- u. Schulgeschichte. 20. Jahrg., Heft 3. 8°, S. 179—215. Berlin 1930, Weidmannsche Buchhandlung.
- Schwers**, Paul, und Martin **Friedland**. Das Konzertbuch. Bd. I Sinfonische Werke. 8°, XXX, 573 S. 2. verb. u. verm. Aufl. Stuttgart 1930, Muth. 6 *M.*
- Smijers**, A. Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Rede, uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleeraar in de theorie en de geschiedenis der muziek aan de Rijksuniversiteit te Utrecht op maandag 13. Oct. 1930. 8°. 32 S. 1930, Drukkerij van het Institut voor Doofstommen te St. Michiels-Gestel.

Neuausgaben alter Musikwerke

Anonym: Dies est laetitiae, 3st. (Trienter Codices). — **B. Resinarius**, Gelobet seistu Jhesu Christ, 4st. (1544). — **Leonh. Schröter**, Ein Kindelein so löblich, 4st. (1587). — **M. Praetorius**, Lobt Gott, ihr Christen all zugleich, 4st. (1609). — Derselbe, Psallite unigenito, 4st. (1609). — Derselbe, En natus est Emanuel, 4st. (1609). — Derselbe, Von Himmel hoch da komb ich her, 3st. (1611). — **Georg Forster**, Von Himmel hoch da kom ich her, 5st. (1544). — **A. Gumpelzhaimer**, Von Himmel hoch da komm ich her, 4st. (1618). — („Weihnachtszeit“. — Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 211). Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. — 60 *M.*

Anonymus (Polski nieznany kompozytor) (s. XVI). „Duma“ na 4 instrumenty (2 Violini, Viola e Violoncello). Wydali z rękopisu i opracowali Marja Szczepańska i Tadeusz Ochlewski. Publications de la musique ancienne polonaise VIII. 2°, 6 S. Warschau [1930].

Textloses Stück aus Ms. 4173 der Majorats-Bibl. der Grafen Krasiński zu Warschau. Der Name „Duma“ deutet zwar auf eine vokale Komposition; doch handelt es sich um ein echtes Instrumentalstück, merkwürdig durch die solistische Behandlung der Oberstimme gegenüber den kompakteren, begleitartig zusammengefaßten drei Unterstimmen, und die ochetusartige Melodik. Es gehört zweifellos ins frühe 16. Jahrhundert.

- Bach**, Joh. Chr. Konzert (*B*dur) für Cembalo oder Klavier u. Orchester. Op. XIII, Nr. 4. Hrsg. v. Ludwig Landshoff. Part. 2°, 32 S. Leipzig [1930], C. F. Peters.
- Bach**, Joh. Chr. 12 Konzert- u. Opernarien, zum prakt. Gebrauch hrsg. v. Ludwig Landshoff. Kl.-A. 4°, VI u. 101 S. Leipzig [1930], C. F. Peters. 4 *M.*
- Bach**, Joh. Chr. Sinfonia [*D*dur] für Doppelorchester. Op. XVIII Nr. 3. Für d. Aufführung einger. u. hrsg. von Fritz Stein. 2°, 28 S. Leipzig [1930], C. F. Peters.
- Bach**, Carl Phil. Em. Sonate in *C*dur für Gambe und unbeziff. Baß. Bearb. für Violoncell (oder Violine) und Klavier von Paul Klengel. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 2 *M.*
- Bach**, Carl Phil. Em. Sonate in *D*dur für Gambe und unbeziff. Baß. Bearb. f. Violoncell (oder Violine) und Klavier von Paul Klengel. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 2 *M.*
- Bach**, Joh. Seb. Trio in *d*moll für 2 Violinen, Violoncell und Cembalo. Bearb. von Max Seiffert. (Veröffentl. der Neuen Bachgesellschaft Jahrg. XXXI, Heft 1.) Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 3 *M.*
- Bach**, Joh. Seb. Kantatensatz Nr. 50. Nun ist das Heil und die Kraft. Rev. u. mit Einf. vers. von Arnold Schering. Part. 8°. Leipzig 1930, Ernst Eulenburg. — 80 *M.*
- Bach**, Joh. Seb. Kantate Nr. 65. Sie werden aus Saba alle kommen. Nach der Ausg. der Bach-Ges. u. dem Autograph rev. u. mit Vorwort vers. v. Arnold Schering. Part. 8°. Leipzig 1930, Ernst Eulenburg. 1 *M.*
- Benda**, Georg. Der Jahrmakt. Eine komische Oper. Hrsg. von Th. W. Werner. Denkmäler Deutscher Tonkunst. Hrsg. von der musikgeschichtl. Kommission unter Leitung von Arnold Schering. Bd. 64. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 30 *M.*

- Boieldieu**, Fr. A. Der Kalif von Bagdad. Komische Oper. Overture. Rev. v. M. Cauchie. Part. 8°. Leipzig 1930, Ernst Eulenburg. 1 *RM.*
- Cererols**, Joan. Salmes de Vespres . . . Completes . . . Antifones finals. Transcripció , revisió i anotació de Dom David Pujol, Monjo de Montserrat (Mestres de l'escolania de Montserrat. Obres musicals dels monjos del Monestir de Montserrat 1500—1800 editades per primera vegada. I. 2º, XVI, 212 S. Monestir de Montserrat M.CM.XXX.
- Doles**, J. Fr. Ein' feste Burg, 4st. (MS.) — Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 220. Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. — 60 *RM.*
- Forster**, Georg. Ist keiner hier, 4st. (1540). — **Arn. von Bruck**, So trinken wir, 5st. (1536). **Lasso**, Der wein der schmeckt, 5st. (1567). — **Lasso**, Wer frisch wil sein, 5st. (1567). — **J. H. Schein**, Frisch auf, ihr Klosterbrüder mein, 5st. (1626). — Derselbe, Ihr Brüder, lieben Brüder mein, 5st. (1626). („Geselligkeit“ — Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 227.) Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. — 60 *RM.*
- Frühmeister der deutschen Orgelkunst**, gesammelt u. übertragen v. Hans Joachim Moser, für den prakt. Gebrauch bezeichnet von Fritz Heitmann. (Veröffentl. der Staatl. Akademie für Kirchen- u. Schulmusik Berlin.) Edition Breitkopf 5510. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 6 *RM.*
- (A. **Gastoué**.) Concert vocal historique. Pièces choisies de polyphonie religieuse du IX^e au XV^e siècle. 1^{re} série. Paris [1930], Procure générale de musique religieuse. 8 Fr.
- Geminiani**, Francesco. Concerto grosso op. 2 Nr. 3. Für Streich-Orch. mit Cemb. hrsg. von W. Upmeyer. Berlin-Lichterfelde 1930, Chr. Fr. Vieweg. 2.25 *RM.*
- B. **Gesius**, Wen wir in höchsten Nöthen sein, 5st. (1601). — **Arnold von Bruck**, Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn, 4st. (1544). — **B. Resinarius**, Wir glauben all, 3st. (1544). — **Joachim von Burck**, Was krenckstu dich, 4st. (1575). — **Joh. Eccard**, Was mein Gott wil, 5st. (1597). — **Stephan Mahu**, Ein feste Burg, 5st. (1544). — **M. Praetorius**, Allein auf Gottes Wort, 4st. (1609) („Zuversicht“). Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 218.) Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. — 60 *RM.*
- Gesualdo**, Carlo. *Resta di darmi noia*. Für 5st. gem. Chor hrsg. von Karl Thiel. Berlin 1930, W. Sulzbach. — 80 *RM.*
- Görner**, J. V. Ausgewählte neue Oden und Lieder für eine Singstimme und Generalbaß. Nr. 5 mit Begl. von 2 Hörnern. Für den prakt. Gebrauch hrsg. von Max Seiffert. Leipzig 1930, Kistner & Siegel. 2.75 *RM.*
- Guillemain**, L. G. Conversation galante et amusante entre une Flûte, un Violon, une Basse de Viole et Basse continue. Op. 12 I. Für Flöte, Violine, Viola (oder Violoncell) u. Klavier bearb. v. Paul Klengel. Collegium musicum Nr. 58. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 4.80 *RM.*
- Haßler**, H. L. Fahr hin guts Liedelein. 6st. (1596). — Derselbe, Ich brinn, 4st. (1596). — **Luca Marenzio**, Thu dich, 3st. (1605, nach Haufmann). — **Joh. Staden**, Sagt mir, Jungfrewlein zart, 4st. (1609). — **L. Lechner**, Weil du dann wilt, 4st. (1579). — **J. H. Schein**, Wo ist dein Freund hingangen, 3st. (1615). — („Von der Minne“. — Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 225.) Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. — 60 *RM.*
- Haydn**, Jos. Sinfonie Nr. 48 Cdur. Zum erstenmal in Part. hrsg. von W. Altmann. 16°. Leipzig 1930, Ernst Eulenburg. 1.20 *RM.*
- Haydn**, Jos. Sinfonie Ar. 55 Esdur. Zum erstenmal in Part. hrsg. von W. Altmann. 16°. Leipzig 1930, Ernst Eulenburg. 1.20 *RM.*
- Isaac**, Heinrich. Missa carminum. Hrsg. von Reinhold Heyden. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume. Heft 7.) 4º, 24 S. Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. 2.75 *RM.*
- Isaac**, Heinrich. Svesser vatter, herre got, 3st. — **Anonymus**. Dich muter gottes ruf wir an, 4st. (aus Oeglins Liederbuch 1512). — **Arnold von Bruck**, Gott der Vater, wohn uns bei, 4st. (1534). — **Joh. Walther**, Herr Christ, der einig Gotts son, 4st. (1524). — **Joh. Weinmann**, Vater vnser im himelreich, 4st. (1544). — **Lasso**, Ich rief zu dir Herr Jesu Christ, 5st. (1567). — **B. Resinarius**, Erhalt vns Herr bey deinem wort, 4st. (1544). — („Gebet“. — Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 216.) Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. — 60 *RM.*

- Krieger, Johann.** Ausgewählte Orgelstücke. Kritisch durchgesehen u. für den prakt. Gebrauch bearb. von Max Seiffert. Leipzig 1930, Kistner & Siegel. 3.50 *RM.*
- Lully, Giovanni Battista.** Concerto für Streichorchester. Zum Konzertvortrag bearb. von Felix Weingartner. Breitkopf & Härtels Part.-Bibl. Nr. 3276. Part. 6 *RM.*, Stimmen 6.30 *RM.* Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel.
- Marenzio, Luca.** Herzlich tut mich erfreuen, 3st. (1608, aus „Neue teutsche Kanzonetten“). — J. H. Schein, All wilden tier, 5st. (1624). — H. L. Haßler, Im külen Mayen, 8st. (1601). — Chr. Demantius, Megdlein wolt jhr nicht, 4st. (1601). — Arnold von Bruck, Es get gen disem summer, 4st. (1534). — Anonymus (aus Forster). Ey Jäger / liebster Jäger, 4st. (1540). — N. Rosthius, Ein Edler Jäger, 4st. (1593). — Der Wallt hat sich entlaubet (aus dem Lochamer Liederbuch), 3st. („Von den Jahreszeiten“ — Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 223.) Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. —.60 *RM.*
- Motets choisis des maîtres du XV^e au XVIII^e siècle.** Recueillis et annotés par Amédée Gastoué. Paris [1930], Procure générale.
- Othmayr, Kaspar (?)**, Aia, der Vogel aß ein ayo, 4st. (handschr.). — H. L. Haßler, Ein alter Greis, 4st. (1601). — O. S. Harnisch, Hans mein, 4st. (1604). — Erasmus Widmann, Me-e-e-ster, 4st. (1611). — N. Zangius, Ich gieng einmal Spatzieren, 4st. (1603). — („Scherz und Spott“ — Lose Blätter der Musikantengilde N. 226.) Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. —.60.
- Pasquini, Bernardo.** Arie ed ariette. Hrsg. von Felice Boghen. 4°, 32 S. Mailand 1930, Ricordi & Co.
- Rosenmüller, Johann.** Acht Begräbnisgesänge zu fünf Stimmen. Hrsg. von Fred Hamel. 8°, 10 S. Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. —.50 *RM.*
- Rosenmüller, Joh.** Dialog von Tobias und Raguel. Für T. u. B.-Solo, gem. Ch., 2 Viol., Fag. (Vc., Kb.) u. Orgel. Für den prakt. Gebr. hrsg. von Max Seiffert. Leipzig 1930, Kistner & Siegel. Part. 3 *RM.*
- Schultze, Christoph.** Das bittere Leiden und Sterben unsers Herren und Erlösers Jesu Christi aus dem heiligen Evangelisten Luca nach den Personen mit 2 Stimmen komp. „Lucas-Passion“. (Veröffentl. d. Musik-Bibl. Paul Hirsch, Frankfurt a. M. X.) 4°, XIX S., davon 3 mit faks. Text u. Abb., 18 S. Berlin 1930, M. Breslauer. 5 *RM.*
- Schütz, Heinrich.** Der 13. Psalm „Herr, wie lang willst du“. Aus den Deutschen Konzerten, Bearb. von Fritz Sporn. Part. 4.50 *RM.*, Stimmen 2 *RM.*, Chorstimmen 1.60 *RM.* Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel.
- Schütz, Heinrich.** Geistliche Chormusik 1648. Im Anschluß an den 8. Band der Gesamtausgabe der Werke Heinrich Schützens hrsg. von Kurt Thomas. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel.
- Nr. 1. Es wird das Scepter von Juda, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3351. —.40 *RM.*
- Nr. 2. Er wird sein Kleid in Wein waschen, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3352. —.40 *RM.*
- Nr. 3. Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3353. —.60 *RM.*
- Nr. 4. Verleih uns Frieden, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3354. —.40 *RM.*
- Nr. 5. Gib unsern Fürsten, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3355. —.40 *RM.*
- Nr. 6. Unser keiner lebet ihm selber, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3356. —.40 *RM.*
- Nr. 7. Viel werden kommen von Morgen und von Abend, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3357. —.40 *RM.*
- Nr. 8. Sammet zuvor das Unkraut, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3358. —.40 *RM.*
- Nr. 9. Herr, auf dich traue ich, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3359. —.40 *RM.*
- Nr. 10. Die mit Tränen säen, 5st. Part.-Bibl. Nr. 5360. —.60 *RM.*
- Nr. 11. So fahr ich hin, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3361. —.40 *RM.*
- Nr. 12. Also hat Gott die Welt geliebt, 5st. Part.-Bibl. Nr. 3362. —.40 *RM.*
- Nr. 13. O lieber Herre Gott, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3363. —.40 *RM.*
- Nr. 14. Tröstet mein Volk, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3364. —.60 *RM.*
- Nr. 15. Ich bin eine rufende Stimme, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3365. —.60 *RM.*
- Nr. 16. Ein Kind ist uns geboren, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3366. —.60 *RM.*
- Nr. 17. Das Wort ward Fleisch, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3367. —.60 *RM.*
- Nr. 18. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3368. —.60.

- Nr. 19. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3369. —.90 *RM.*
 Nr. 20. Das ist je gewißlich war, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3370. —.90 *RM.*
 Nr. 21. Ich bin ein rechter Weinstock; 6st. Part.-Bibl. Nr. 3371. —.60 *RM.*
 Nr. 22. Unser Wandel ist im Himmel, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3372. —.60 *RM.*
 Nr. 23. Selig sind die Toten, 6st. Part.-Bibl. Nr. 3373. —.40 *RM.*
 Nr. 24. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit, 6st., mit Instr. u. Orgel. Part.-Bibl. Nr. 3374. —.60 *RM.*
 Nr. 25. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, 7st. Part.)Bibl. Nr. 3375. —.60 *RM.*
 Nr. 26. Sehet an den Feigenbaum, 7st., mit Instr. u. Orgel. Part.-Bibl. Nr. 3376. —.90 *RM.*
 Nr. 27. Der Engel sprach zu den Hirten, 7st., mit Instr. u. Orgel. Part.-Bibl. Nr. 3377. —.60 *RM.*
 Nr. 28. Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, 7st., mit Instr. u. Orgel. Part.-Bibl. Nr. 3378. —.90 *RM.*
 Nr. 29. Du Schalksknecht, alle diese Schuld hab' ich dir erlassen, 7st., mit Instr. u. Orgel. Part.-Bibl. Nr. 3379. —.60 *RM.*
- Senfl**, Ludwig. Weltliche Lieder f. vierst. gem. Chor (oder eine Tenorst. mit Instr.). Ausgewählt u. hrsg. von Willi Schuh. (Schweizer Sing- u. Spielmusik, hrsg. v. Alfred Stern u. Dr. Willi Schuh. Heft 3.) 8°, 24 S. Zürich u. Leipzig [1930], Gebr. Hug & Co. 1 *RM.*
- Sperontes**. Singende Muse an der Pleiße. Ausgew. Lieder für 1 Singstimme u. Generalbaß. F. d. prakt. Gebr. hrsg. von Max Seiffert. Heft I/II. Leipzig 1930, Kistner & Siegel. je 3 *RM.*
- Stamitz**, K. Drei Duette f. 2 Flöten (oder Violinen), op. 27, 1—3. Hrsg. von M. Hölder. Hannover 1930, Adolph Nagel. 2 *RM.*
- Steuerlein**, Johann. Weltliche Lieder (1575) für vierstimmigen Chor. Bearb. von Günther Kraft. 8°, 20 S. Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. 1.20 *RM.*
- „**Studentenlust**“. Allerlei alte, lustige studentische Lieder für vier-, fünf- u. achtstimmigen Chor hrsg. von Hans Joachim Moser. (Der Auswahlchor. Hrsg. von Heinrich Martens u. Dr. Rich. Münnich. Nr. 7.) Sängerpertitur. 27 S. Lahr [1930], Moritz Schauenburg. 1.70 *RM.*
- (Inhalt: Incertus um 1550, Meum est propositum. — Zwei Horazoden von Tritonius und Hofhaimer. — Ivo de Vento, Wohlauf ihr Brüder allzumal, 1571. — Joh. Jeep, Gespräch zwischen Mutter und Tochter, 1618. — Daniel Friderici, Rundadinella, 1632. — J. H. Schein, Frisch auf ihr Klosterbrüder mein, 1626. — Er. Widmann, Es war ein reicher Bürgersmann, 1622.)
- Telemann**, Georg Phil. Sonate a 4 per Fl. traverso, due Viole da Gamba et Cemb. Bearbeitet von Chr. Döbereiner. Mainz 1930, B. Schott's Söhne. 5 *RM.*
- Vivaldi**, Antonio. Op. 10, 3. Concerto Ddur f. Flöte mit Streichorch. Hrsg. u. mit Einf. vers. von A. Einstein. Part. 8°. Leipzig 1930, Ernst Eulenburg. —.80 *RM.*
- Vivaldi**, Antonio. Konzert für Flöte mit Streichorch. u. Cemb. Op. 10 Nr. 3. Hrsg. von G. Lenzewski sen. Berlin-Lichterfelde 1930, Chr. Fr. Vieweg. 4 *RM.*
- Willaert**, Adrian. *Pater noster*. Für 4st. gem. Chor hrsg. von Karl Thiel. Berlin 1930, W. Sulzbach. —.80 *RM.*

Mitteilungen

— Am 12. November starb in Leipzig, 84jährig, Prof. Dr. Karl Bücher, Prof. der Nationalökonomie i. B., der Musikforschung ein verehrter Name durch sein grundlegendes Buch über „Arbeit und Rhythmus“ (1896), das der Urgeschichte der Musik ganz neue Impulse gegeben hat.

— Dr. Konrad Ameln in Kassel ist zum Dozenten für evangelische Kirchenmusik an der Universität Münster i. W. ernannt worden.

— Nachtrag zum Vorlesungsverzeichnis: Marburg. Dr. Herbert Birtner: Musik im Zeitalter des Humanismus, der Renaissance und der Reformation, einst. — Seminar:

Übungen zur Musik und Musiklehre des ausgehenden Mittelalters, zweist. — Collegium musicum vocale: im Anschluß an die Vorlesung, zweist.

– In „L'Indépendance Belge“ vom 26. Oktober führt Ernest Closson Klage über die barbarische Zerstörung des Beethoven-Hauses in Mecheln. Eine Brauerei hat, um für ihre Lastautomobile mehr Platz zum Kehren zu gewinnen, kurzerhand das Gebäude niedergelegt, in dem Beethovens Urgroßvater (1698–1749) und Großvater Ludwig (1712–1773) gelebt haben.

– Als dritte Veröffentlichung des Kirchenmusikalischen Instituts beim Landeskonservatorium zu Leipzig bereitet Dr. Friedrich Dietrich einen Band mit 8 großen Magnificaten für Orgel von Hieronymus Prätorius vor. Dieser Veröffentlichung werden sich gregorianische Choralbearbeitungen aus dem 16. Jahrhundert nach einer bisher unveröffentlichten deutschen Orgeltabulatur durch den gleichen Herausgeber anschließen.

– Dr. Antonio Tirabassi in Strombeek-lez-Bruxelles kündigt eine „Edition Internationale des Œuvres de Palestrina“ an, die sich durch eine getreueren Übertragung der Originalausgaben auszeichnen und deren erster Band die fünf Messen *Ecce sacerdos*, *O regem coeli*, *Virtute magna*, *Gabriel archangelus* und *Ad cenam agni providi* umfassen soll. — Wir gestehen, daß wir das Wort „international“ in diesem Zusammenhang nicht verstehen; es kann nur eine kritisch einwandfreie, wissenschaftliche Ausgabe Palestrinas geben, und die ist national und international zugleich. Und zugegeben, daß der Gesamtausgabe editions-technische Mängel anhaften: sie haben die reine Erkenntnis Palestrinas nicht gehindert. Es gäbe dringlichere Aufgaben.

Kataloge

Bolletino bibliografico musicale. Catalogo N. 5, Ottobre 1930. Letteratura musicale. Biografie di musicisti dal XIII al XX secolo. Milano, via Brera N. 5. 156 Nrn.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat. Berlin. Versteigerungskatalog 60. Autographen von Musikern, Schriftstellern, Gelehrten, Naturforschern, Bildenden Künstlern, Schauspielern und historischen Persönlichkeiten. Versteigerung am 21. u. 22. Nov. 1930. [Nrn. 1–324 Musiker, mit Briefen u. Mss. von Zarlino bis Mahler.]

Neuwerkbuchhandlung und Antiquariat. Spezialsortiment für Musikwissenschaft, Hymnologie und Orgelbau. Kassel-Wilhelmshöhe. Katalog 3. Deutsche und ausländische Literatur über Orgelbau. 171 Nrn. Mit Nachtrag 231 Nrn.

November	Inhalt	1930
		Seite
	Alfred Einstein (Berlin), Guido Adler zum 75. Geburtstag	49
	Karl Geiringer (Wien), Christoph Strauß	50
	Otto Erich Deutsch (Wien), Beethovens gesammelte Werke	60
	Anneliese Landau (Berlin), Die Klaviermusik Conradin Kreutzers	80
	Heinrich Bessler (Heidelberg), Friedrich Ludwig †	83
	Otto Schröder (Halle [S.]), Das 18. Deutsche Bachfest in Kiel	91
	Miszellen	97
	Bücherschau	104
	Neuausgaben alter Musikwerke	108
	Mitteilungen	111
	Kataloge	112

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft

13. Jahrgang

Dezember 1930

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Über Estampie und Sequenz II

Von

Jacques Handschin, Basel

Im ersten Teil dieser Abhandlung (ZfM XII, 11f.) glaube ich, einen vortotkischen Sequenztypus nachgewiesen und durch das „Rex celi“ aus einer Bamberger Handschrift unbekannter Herkunft musikalisch illustriert zu haben — in Anknüpfung und auch im Gegensatz zu P. v. Winterfeld (*Zeitschrift für deutsches Altertum* 45, 133ff.), der diesen Sequenztypus zwar heraushob, aber ihm nur eine zeitlich und räumlich beschränkte, Notkers Priorität nicht antastende Geltung einräumen wollte. Bisher sind dieser Gruppe folgende Sequenzen beizuzählen:

1. *Cantica virginis Eulaliae*, erhalten in der aus St. Amand stammenden Hs. Valenciennes 150 (143); dieselbe Hs. enthält die berühmte französische Eulalia-Prosa, eine Nachdichtung der lateinischen Sequenz;

2. *Dominus, celi rex et conditor*, in derselben Hs. überliefert;

3. *Psalle symphonizando*, eine Sequenz auf den hl. Cassian, die in anderen Quellen erhalten ist;

4. die in Limoger Hss. erhaltene Sequenz *Virginis virginum cantica Mariae*; daß dieselbe in der Tat innerhalb des Limoger Repertoires eine Sonderstellung einnimmt, ergibt sich aus der Art ihrer Überlieferung: in Paris lat. 1084 beginnt mitten in einer Serie neumierter Sequenzen f. 309' eine Anzahl unneumierter, dann sind ein paar Seiten radiert, f. 316 steht dann unsere Sequenz — nur am Anfang mit nachgetragenen Neumen —, und f. 317' geht die Reihe neumierter Sequenzen weiter; in Paris lat. 1118 steht die Sequenz f. 216', soviel ich mich erinnere, ohne Neumen mitten unter neumierten Sequenzen; ferner erscheint die Sequenz in den St. Martial-Hss. nur in der textiert-syllabischen Form, nicht, wie die Sequenzen in der Regel, auch in melismatischer Form als Alleluia;

5. die *Cyricus-Sequenz* *Pange simul, eja, presens caterva*;
(diese 5 Sequenzentexte druckte Winterfeld l. c. ab; ebenda weitere Literaturangaben)

6. jenes *Rex celi*, von mir ZfM XII, 19f. mit der Melodie abgedruckt.

Winterfeld kannte von den fünf von ihm betrachteten Sequenzen keine neu-
 mierte Überlieferung (vgl. S. 142; das nachträglich neuemierte Initium von N. 4 in
 Paris lat. 1084 scheint er übersehen zu haben). Dazu bemerke ich ergänzend, daß
 N. 3 in einer Anzahl später Quellen aus Autun — dessen Schutzheiliger ja der
 hl. Cassian ist — mit Notation erhalten und nach diesen Quellen, aber ohne Heran-
 ziehung der älteren, von Winterfeld benützten, in den *Analecta hymnica medi aevi*
 39, 126 herausgegeben ist; geboten wird zwar nur der Text, doch fügen die Heraus-
 geber einige willkommene Angaben über den Bau der Melodie bei. Mit neuemiertem
 Anfang steht diese Sequenz ferner in *Vatic. Reg. 488* (11. Jahrh., vgl. *Bannisters*
Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina, N. 238). N. 4 fand ich mit
 Metzger Neumen in Bern 455, der bekannten *Prudentius-Hs.* aus dem 10. Jahrh.,
 auf f. 43—44 als Nachtrag des 10./11. Jahrh. N. 6 ist, wie im ersten Teil dieser
 Studie ausgeführt, in der einzigen bisher bekannten Quelle — einer *Hs. des 10. Jahrh.*,
 welche auch die den Anfang der Sequenz zitierende, oft überlieferte *Musica Enchi-
 riadis* enthält — in *Dasia-Notation* erhalten.

Ein Hauptmerkmal, das diese Sequenzen vom üblichen Limoger, St. Galler und
 englischen Sequenzenrepertoire unterscheidet, ist der sog. „doppelte *Cursus*“, d. h.:
 nicht nur die einzelnen Strophen zerfallen in gleichgebauete (und zu derselben Melodie
 zu singende) Hälften, sondern die ganze Sequenz zerfällt in zwei solche Hälften, ist
 gewissermaßen selbst eine nach dem Schema *AA* gegliederte Groß-Doppelstrophe.
 Für die *Eulalia-Sequenz* wurde diese Gliederung bereits von H. Suchier nachgewiesen
 (*Jahrb. f. rom. und engl. Lit.* 13, 385 ff.). Ferner ist hervorzuheben, daß die Wieder-
 holung innerhalb der Ganzstrophen häufiger als sonst über die Zweizahl hinausgeht
 und insbesondere oft die Vierzahl erreicht (*aaaa* = *Quadrupelstrophen*). Andererseits
 ist aber in N. 5 innerhalb der Großstrophe *A*, welche sich wiederholt, die Abwesen-
 heit von Wiederholungen zu konstatieren (*abcd . . .* statt *aabbccdd . . .*). Dies alles
 sind Züge, die, indem sie unseren Sequenztypus vom „klassischen“, *Notkerschen*
 abheben, ihn dem *Leich* annähern. Die Großgliederung *AA* macht indessen in
 keinem der Fälle die ganze Sequenz aus, sondern bildet nur das Grundgerüst, inner-
 halb dessen für Einleitungen, Zwischen- und Schlußteile Raum ist: N. 1 = *xAyAz*,
 N. 2 = *AAx*, N. 3 = *xAyA* (aus den erwähnten Angaben der *Anal. hymn.* ergibt
 sich die melodische Übereinstimmung der beiden Hauptteile, sowie ferner die Über-
 einstimmung von *y* mit der zweiten Hälfte von *x*, N. 4 = *xAA*, N. 5 = *xAAy*,
 N. 6 = *AAx* (hier greift *x* den Anfang von *A* auf).

Als Beispiel für die Gliederung im einzelnen sei die Sequenz N. 4 angeführt,
 bei der uns die Neumen der *Berner Hs.* zu Hilfe kommen. Leider ist die *Diaste-
 matie* dieser Neumen nicht so genau, daß ein Übertragungsversuch gewagt werden
 könnte, doch läßt sie zum mindesten erkennen, daß der textlichen Baugleichheit *AA*
 auch die *Melodiegleichheit* entspricht. Auch Winterfelds Zweifel, ob die Schlußteile
 der beiden Hälften (*ll* in unserem Schema) einander gleich sind, löst sich durch
 die Melodie.

Silbenzahl	Melodie
12 + 12 + 12	<i>a</i> ¹
12 + 12 + 12	<i>a</i>
8 + 7	<i>b</i>
9 + 12	<i>c</i>
9 + 12	<i>c</i>
8 + 7	<i>d</i>
8 + 7	<i>d</i>
8 + 7	<i>e</i>
8 + 7	<i>e</i>
8 + 7	<i>f</i>
8 + 7	<i>f</i>
5 + 6	<i>g</i>
15 + 17	<i>h</i>
15 + 17	<i>h</i>
6 + 7	<i>i</i>
6 + 7	<i>i</i>
8 + 7	<i>k</i>
8 + 7	<i>k</i>
9 + 12	<i>l</i>
9 + 12	<i>l</i>

x

A (wiederholt)

Selbstverständlich knüpft sich innerhalb des durch die Buchstaben bezeichneten Schemas noch ein dichteres Netz melodischer Beziehungen, doch lassen sich diese bei der ungenauen Diastematik der Hs. nicht festlegen; immerhin sei bemerkt, daß *d*, *e* und *f* untereinander nahe verwandt zu sein scheinen.

Eigenartig ist, daß in dieser Gruppe von Sequenztexten das metrische, d. h. quantifizierende Prinzip im Bau der Verse (sofern wir solche Zeilen Verse nennen wollen) eine erhebliche Rolle spielt — was seinerseits für ihr hohes Alter spricht. Wie schon Winterfeld hervorhob, ist N. 3 durchweg metrisch, und N. 1 ist dies wenigstens in den Zehnsilbern, deren zwei übrigens aus Prudentius entlehnt sind. Bei Nr. 6 ist wiederum der Anfang (die zwei ersten Doppelstrophen) trotz gewisser Verstöße unleugbar metrisch gemeint. Dabei handelt es sich nicht so sehr um eine Reproduktion der bekannten klassischen Formen der Metrik als eher um ein selbständiges Experimentieren. In N. 6 z. B. sind die Zeilen *a* und *b* je eine katalektische daktylische Pentapodie und ein ebensolcher Hexameter — Formen, die in der klassischen Literatur kaum belegt sein dürften (in W. Christs Metrik der Griechen und Römer finde ich für jede dieser Formen nur ein paar Beispiele aus dem Griechischen angeführt, s. 2. Aufl. 156 und 202). Beispiellos, wie Winterfeld glaubte, ist die Anwendung des metrischen Prinzips in der Sequenzliteratur allerdings nicht. So besteht z. B. die Sequenz *Alma chorus domini* (Anal. hymn. 53, 152) aus lauter Hexametern. Aber wie sich aus der Notierung Paris lat. 118 f. 194' ergibt, hat diese Sequenz dabei den „klassischen“ Bau *x aa bb cc dd ee y*. Schon daß es sich um den normalen Hexameter handelt, verleiht dem letzteren Fall ein „klassizistisches“, „renaissancemäßiges“ Gepräge, was zu dem vermutlich jüngeren Alter dieser Sequenz paßt.

¹ Nur die drei Zeilen dieser Halbstrophe sind in Paris lat. 1084 neuimiert; die Melodie weicht von derjenigen in Bern 455 erheblich ab, doch sind einzelne Übereinstimmungen vorhanden, die es doch als möglich erscheinen lassen, daß es ursprünglich dieselbe Melodie war.

Es ist nun die Frage, ob wir unsere Sequenzen, soweit sie metrisch sind, entsprechend dem metrischen Schema zu rhythmisieren haben. Also:



Hätten wir die Melodie nicht, so könnten wir im Zweifel sein. Diese aber beantwortet unsere Frage im verneinenden Sinne. Die beiden Kadenzen *domini* und *-soni* verlegen den melodischen Nachdruck unverkennbar auf die untere Nebennote (wir haben hier bereits die für die „klassische“ Sequenz charakteristische aufsteigende Schlußform, welche die Sequenz in Gegensatz zum gregorianischen Choral stellt), sie folgen also der Wortbetonung und nicht dem metrischen Schema (*undisóni mag* uns heute als Wortbetonung sehr fremd erscheinen, war dies aber für das Mittelalter nicht in gleichem Maße). Schon hier sehen wir, was sich im Mittelalter je und je zeigen wird, sobald der Hexameter vorliegt: dieser kommt zwar als Element der Gliederung in Betracht, und dies sowohl in seinem Schluß als in der Binnenkadenz (leoninische Hexameter!), aber er bestimmt den Rhythmus nicht¹.

Wir stehen somit vor der Frage nach der zeitlichen und örtlichen Fixierung unseres Sequenztypus. Worauf beruht Winterfelds Vermutung, daß diese Gedichte um 880 an der deutsch-französischen Sprachgrenze in der Gegend von St. Amand (bezw. N. 3 in der Gegend von Laon oder St. Quentin) entstanden sind? Er weist darauf hin, daß N. 1 und 2 in jener St. Amander Hs. stehen, welche außer der französischen Nachdichtung der Eulalien-Sequenz noch ein deutsches Lied auf den Sieg König Ludwigs über die Normannen 881 enthält. Aber warum soll diese Hs. nicht auch älteres Gut, und Gut aus anderen Gegenden enthalten haben? Allerdings nimmt auch der Text von N. 2 und derjenige von N. 4 auf Normanneneinfälle Bezug. Aber solche haben lange vor 880 stattgefunden, und zwar in den verschiedensten Gegenden, bis nach Irland hinauf. Ein Umstand, der mir nicht gut zur Entstehung dieser Sequenzen in St. Amand selbst zu passen scheint, ist jedenfalls, daß Hucbald von St. Amand (ca. 840—930) in demjenigen musiktheoretischen Werk, das ihm wohl als einziges zuzuschreiben ist, in der *Harmonica institutio* (Gerbert, *Scriptores* 1, 113) eine Sequenz des anderen, „klassischen“ Typus (*Stans a longe*) zitiert. Daß Sequenzen unseres Typus in St. Amand bekannt waren, ist durch die Hs. Valenciennes 150 (143) erwiesen. Daß sie aber dort auch geschaffen wurden, ist unsicher, daß sie dort zu Hucbalds Zeit geschaffen wurden, unwahrscheinlich. In diese verwickelte Frage trägt nun unsere N. 6 einiges Licht. Ich glaube ZfM XII, 11 wahrscheinlich gemacht zu

¹ Dies ergibt sich bereits aus der Existenz des leoninischen Hexameters, der den Reim auf dem Versschema nach ungleichwertigen Silben verlegt. Erst den Humanisten war es vorbehalten, dem Hexameterschema im rhythmischen Betonungssinne Geltung zu verschaffen. Eine weitere Bestätigung bietet das *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* des Geoffroi de Vinsauf (13. Jahrh.): *Debemus ... habere respectum ad syllabae accentum, non ad tempus. Contingit namque saepe, quod syllaba brevis in metro sit longa quantum ad accentum in pronuntiatione, sicut in omni dictione dissyllaba ... Generaliter sciendum est, quod, qualiscumque fuerit syllaba in metro, non est aliter accentuanda in metro quam extra metrum, sed semper est accentuanda secundum hoc quod regulae docent accentuum* (E. Faral, *Les arts poétiques du 12^e et du 13^e siècle*, 318).

haben, daß diese Sequenz mindestens in die erste Hälfte des 9. Jahrh. hinaufreicht. Sie wird ferner in der *Musica Enchiriadis* zitiert, welche zu Hucbalds Lebzeiten, im 9. Jahrh. in St. Amand in einer bereits überarbeiteten Fassung kopiert und einem — jedenfalls im Äbteverzeichnis von St. Amand nicht zu findenden — Abt Hoger zugeschrieben wurde¹, also sicher nicht aus St. Amand stammt. Ich will nun nicht behaupten, daß N. 6 unbedingt aus derselben Gegend stammen müsse wie der Traktat, der diese Sequenz zitiert, aber andererseits sehe ich nicht ein, weshalb die letztere gerade von St. Amand aus an den Entstehungsort der *Musica Enchiriadis* gekommen sein soll. Ich halte es der Sachlage nach für wahrscheinlicher, daß die betreffenden Sequenzen, sofern sie in St. Amand bekannt waren, als Importgut anzusehen sind. Was das verhältnismäßige Alter der beiden Sequenztypen betrifft, ist jedenfalls bis auf Gegenbeweis der „klassische“ als der spätere, unserer als der „archaische“ anzusehen. Hierzu scheint mir auch zu passen, daß (wie mir auch auf Grund anderer Erwägungen wahrscheinlich ist) von jenen beiden Musiktraktaten nicht, wie man bisher annahm, die das *Rex celi* zitierende *Musica Enchiriadis*, sondern Hucbalds *Harmonica institutio*, welche eine Sequenz des anderen Typus zitiert, der jüngere und sich an den anderen anlehrende ist.

Sache weiterer Untersuchungen wird es sein, das Verhältnis zwischen N. 6 und den übrigen Exemplaren der Gruppe festzulegen: war etwa nur N. 6 in St. Amand Importgut, während N. 1, 2 und 4 doch als dort, aber vor der Zeit der *Harmonica institutio* entstandene Nachbildungen anzusehen sind? Und was der Fragen mehr sind! N. 6 als das vorläufig festgelegteste Exemplar wird bei solchen Untersuchungen den geeigneten Ausgangspunkt bilden. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß N. 1, 2 und 4 dem *Rex celi* in der Ausdrucksweise und im Wortschatz recht nahekommen, wobei allerdings das letztere noch um einen Grad schwülstiger und gekünstelter erscheint. Ein gewisses Maß von Künstlichkeit — besonders was die Wortstellung betrifft — ist ja bei dieser Art Dichtung, welche offenbar Zeilen bestimmter Silbenzahl zu gegebenen Melodien fügt, von vornherein gegeben. Auffallend ist die Rolle, welche die Harfe in diesen Texten spielt², und welche in N. 6 mit einer Glorifikation des königlichen *Joculators* (*ipso joco*) und Barden David verbunden ist. Man ist beinahe versucht, an die „grüne Insel“ als die Heimat dieser Texte oder ihrer Vorbilder zu denken — der Apostel Flanderns, St. Amandus (7. Jahrh.) stand übrigens in engen Beziehungen zu den Jüngern Columbans —, oder wenigstens an einen noch stark keltisch beeinflussten Kulturkreis. Der Vergleich in bezug auf die musikalische Form, für den sich von den NN. 1, 2 und 4 nur die letztere darbietet, und auch diese infolge des unvollkommenen Charakters der Aufzeichnung nur in beschränktem Maße, ergibt, daß N. 4 der „klassischen“ Form immerhin nähersteht, N. 6 dagegen relativ archaischer ist.

Ein wichtiger Unterschied zwischen unserem Sequenztypus und dem „klassischen“ ist noch zu erwähnen. Ich kann zwar die handschriftliche Überlieferung unserer 6 Sequenzen nicht vollständig überblicken, vermisse aber, soweit ich sehe,

¹ Hs. Valenciennes 337 (325). H. Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften, 12 nennt die Nummer 359 als Signatur.

² Auch dies ist übrigens ein Zug, der unsere Sequenzengruppe mit dem späteren Leich, mehr als mit der späteren Sequenz in Verbindung setzt.

die Verknüpfung derselben mit dem Alleluia (bezw. mit dem Alleluia-Versus) der Messe. Keine einzige von ihnen scheint außer der syllabisch-textierten Form auch als Alleluia-Melisma überliefert zu sein, und ferner finde ich der textierten Form nicht das (kurze) Alleluia vorangestellt, das in der westlichen Sequenzüberlieferung oft (allerdings lange nicht immer) die Sequenz eröffnet. Dies ist, wenn wirklich unser Sequenztypus der ältere ist, nicht ein Umstand, der für die Abstammung der Sequenz vom Alleluia-Melisma spricht! Bardenkunst, und zwar solche instrumentaler Prägung — dies ist eine Vorstellung, die hier näher liegt; vielleicht auch: spätantike Gauklerkunst und eventuell orientalische Beeinflussung, was aber mit der Vorstellung der Bardenkunst nicht so unverträglich wäre! Wir haben also keinen Grund anzunehmen, daß diese Sequenzen in der Zeit ihrer Entstehung, oder bald darauf, in der bekannten Verbindung mit dem gregorianischen Alleluia, d. h. nach dem Alleluia-Versus in der Messe gesungen wurden, obgleich sie sicher irgend eine liturgische Verwendung, und zwar in erster Linie eine solche im Rahmen des klösterlichen Gottesdienstes fanden. Im Westen Europas, der jedenfalls die älteste Pflegestätte der Sequenz ist, war ja auch der gregorianische Alleluia-Versus damals noch nicht ein fest eingebürgerter Bestandteil der Messe.

Die Verbindung der „klassischen“ Sequenz mit dem Alleluia-Versus besteht bekanntlich darin, daß sie die Reprise des Alleluia nach dem Versus ersetzte, daß sie oft das Melisma des Alleluia zum Ausgangspunkt melodischer Fortspinnung machte (ohne sich aber mit diesem Melisma als Substanz zu begnügen), und daß auch die Titel, die man den Sequenzmelodien gab (zu denen ja verschiedene Sequenztexte gehören konnten), oft eben die Zugehörigkeit zu einem Alleluia-Versus bezeichneten. Aber darum wollen wir die Abhängigkeit der Sequenz vom gregorianischen Alleluia auch in diesem Stadium nicht überschätzen. Ihr melodisches Wesen ist ungregorianisch, und es ist möglich, ja naheliegend anzunehmen, daß sie auch in diesem Stadium aus weltlichen Quellen, aus der Spielmannskunst gespeist wurde. Wir haben diesbezüglich aus der ersten Hälfte des 11. Jahrh. zwei Hinweise, welche zwar den Bruder der Sequenz, den Tropus betreffen, aber ebenso auch für die Sequenz gelten können. Ekkehard sagt in seinen *Casus Sti. Galli* (c. 46) vom St. Galler Mönch Tutilo, seinen melodischen Schöpfungen sei ein besonderer Charakter eigen, quia per psalterium seu per rothtam, qua potentior ipse erat, neumata inventa dulciora sunt. Soweit ich sehe, hat man dies so aufgefaßt, als seien die Tropen unter Instrumentalbegleitung ausgeführt worden, doch finde ich nichts anderes darin, als daß die betreffenden Melodien auf dem Instrument (und, sagen wir, mit einer gewissen Anlehnung an den instrumentalen oder weltlichen Stil) erfunden sein sollen. Natürlich bin ich weit entfernt davon zu glauben, daß weil Ekkehard dies von Tutilo berichtet, Tutilo dies auch getan haben müsse. Dazu ist mir Ekkehard zu unzuverlässig. Vielleicht wird sich bei genauerer Nachprüfung erweisen, daß Tutilo mit der Geschichte des Tropus noch weniger zu tun hat als Notker mit der Geschichte der Sequenz, daß seine Tätigkeit als Bildschnitzer beglaubigter ist wie diejenige als Musiker. Seltsam bleibt jedenfalls, daß man Tutilo zum Schöpfer des Tropus schlechthin machen konnte, bloß weil Ekkehard ihm den *Introitus-Tropus Hodie cantandus* (den Ekkehard irrtümlich als *Offertoriums-Tropus* bezeichnet) zuschreibt. Doch wie dem nun sei, die Erzählung Ekkehards hat ihren Wert, und

dieser Wert liegt darin, daß ihr zufolge das Einströmen spielmannsmäßiger Musik in die Liturgie als denkbar erscheint. Der Geschichtsschreiber des Konzils von Limoges (1031) — vermutlich Adhemar von Chabannes, der „Mönch von Angoulême“ — sagt in seiner Art dasselbe, wenn er das Wort *τροπος* vom Begriff „Wendung, Drehung“ ableitet: *laudes autem quae τροποι graeco nomine dicuntur a conversione vulgaris modulationis* (Sacrosancta Concilia, Paris 1671, IX 890) — eine weltliche Melopoëie, die, indem sie sich dem gregorianischen Rahmen anpaßt, eine Bekehrung durchmacht¹. Es sei nicht vergessen, daß in einer wohl auch noch aus dem 11. Jahrh. stammenden Limoger Tropen- und Sequenzen-Hs. (Paris lat. 1118) auf f. 114 über einer textlosen, nur mit Alleluia bezeichneten Sequenzmelodie eine tanzende Gauklerin abgebildet ist (das Bild ist mehrfach reproduziert worden). Gewiß hindert dies nicht, daß Sequenzmelodien auch von kirchlichen Komponisten speziell für den kirchlichen Zweck geschaffen wurden, aber an der Wurzel der Gattung muß ein starker Einstrom weltlichen Melodiegutes liegen.

Angesichts der Verfestigung der liturgischen Formen, die das Abendland seit dem 9. Jahrhundert, ja teilweise schon früher, unter römischer Führung durchmachte, mußten natürlich die Begriffe „kirchlich“ und „weltlich“ stärker auseinandertreten; daher auch der Begriff der „Anpassung“. In einem früheren Stadium war dies nicht so, ich meine jenes Stadium, das ich liturgiegeschichtlich — aber unverbindlich — als das gallikanisch-keltisch-mozarabische bezeichnen möchte. Hier, wo alles mehr im Fluß, zugleich auch mehr im Zusammenhang mit bodenständiger Produktion war, konnte auch das Auseinandertreten von Kirchlich und Weltlich noch nicht so ausgeprägt sein. Dies zeigen Konzilsbeschlüsse wie der bekannte von Cloveshoe (747), der sich gegen die „tragischen“, d. h. bardenmäßigen Elemente in der Liturgie wendet: *ut presbyteri secularium poetarum modo in ecclesia non garriant, nec tragico sono sacrorum verborum compositionem ac distinctionem corrumpant nec confundant* (Concilia Britannica 1, 96); mutet unser Rex celi demgegenüber nicht wie eine Verteidigung solcher Elemente an? So bilden Sequenz und Tropus, indem sie einerseits die gregorianische Liturgie mit weltlicher Kunst verbinden, zugleich unerwarteterweise ein Bindeglied zwischen ihr und der vorgregorianischen Liturgie des europäischen Westens. Ein vergleichendes Studium würde manche Zusammenhänge zwischen den mannigfachen Formen der alten Liturgien, die wir leider nur noch von der textlichen Seite kennen, und dem späteren Tropus enthüllen (auf Zusammenhänge zwischen dem letzteren und den altgallikanischen, am Anfang der Messe stehenden Präfationen wies bereits H. F. Müller, *Zs. f. rom. Philol.* 44, 566, dem ich indessen nicht in allem zustimmen kann). Der Tropus, der in der neuen, gregorianisch-unifizierenden Verumständung als „Eindringling“ erscheint, ist also zu-

¹ Wie so oft im Mittelalter, wurde auch dieses *conversio*-Thema von späteren Autoren phantastisch paraphrasiert. Bei Wilhelm Durandus, *Rationale seu Enchiridion divinarum officiorum* (13. Jahrh.) lesen wir (IV c. 5): *Est autem proprie tropus quidam versiculus, qui in praecipuis festivitibus cantatur immediate ante introitum, quasi quoddam preambulum et continuatio ipsius introitus . . . et dicitur tropus a τροπος quod est conversio, quoniam quaedam ibi solent fieri conversiones ad introitum: unde quandoque prius dicitur versus et ελεησον post. Et inde etiam tropus dicitur zona quae convertitur ab umbilico ad umbilicum, eum circumeundo. Potest etiam aliter dici, quoniam introitus est laus ecclesiae de Judaeis conversis . . . Ad quam etiam conversionem notandum, quod solemnes tropi aliqui inseruntur qui sunt laudes ad introitum convertibiles.*

gleich ein Wahrzeichen alter Überlieferungen. Ich will nur eine kleine, den Wortschatz betreffende Einzelheit anführen: es ist von Liturgikern beobachtet worden, daß das dem Griechischen entlehnte Wort *plasma* (Geschöpf) zwar in der mozarabischen, keltischen und gallikanischen Liturgie, aber nicht in der römischen vorkommt. Nun, im Sequenz- und Tropen-Repertoire begegnet es uns sehr häufig. So kann das Sequenzen- und Tropenschaffen von einem gewissen Gesichtspunkt aus als eine Revanche mozarabisch-gallikanisch-keltischen Geistes gegen die römische Uniformierung erscheinen; dieses Sequenzen- und Tropen-Repertoire ist ja auch nach Nationen ziemlich verschieden. Man hat das Nicht-Gregorianische im mittelalterlichen Kirchengesang in weitgehendem Maße durch eine Übernahme byzantinischer Elemente in der Periode der „karolingischen Renaissance“ erklären wollen. Gewiss, Anregungen aus dem Osten spielten mit hinein, und ich glaube, daß das wenige Reale, was bisher an Verbindungsfäden zum Osten aufgewiesen worden ist, noch vermehrt werden könnte. Aber man übersehe dabei nicht die ältere abendländische Kulturschicht, von der die Periode der „karolingischen Renaissance“ mindestens in demselben Maße zehrte, wie sie Einflüssen aus dem Osten und Süden zugänglich war. Daß jene ältere Zeit eine Periode der Barbarei gewesen sei, ist eine Übertreibung. Auch in jener Zeit bestanden Zusammenhänge mit dem Osten, vielleicht sogar realere als im 9. Jahrh., daneben auch noch reale Zusammenhänge mit der Spätantike. Indem man diese abendländische Kulturschicht nicht genügend in Rechnung stellt, ist man naturgemäß dazu gedrängt, die byzantinischen Affinitäten in der Kirchenmusik der Karolingerzeit zu überschätzen.

Es sei noch auf eine in unseren Sequenztexten hervortretende, zwar scheinbar philologische, aber doch auch wieder musikalische Eigenheit hingewiesen: die *Lautresponion*. Dies ist nichts anderes, als daß an metrisch entsprechender Stelle — z. B. in der Strophe und Antistrophe, oder in der Aufeinanderfolge zweier gleichgebauter Verse — die gleichen Laute, insbesondere die gleichen Vokale wiederkehren. Der uns vertrauteste Teil der Lautresponion ist die Schlußassonanz, der Schlußreim, doch können wir sogar an der neuzeitlichen Dichtkunst sehen, daß die Lautresponion weit darüber hinausgreift. Daß diese Erscheinung als eine musikalische gewertet werden kann, ergibt sich zunächst daraus, daß bei der Assonanz die Vokale die Hauptrolle spielen, und diese sind ja, wie wir aus der Akustik wissen, Klangfarben. Ferner haben wir bei der Aufeinanderfolge gleichgebauter metrischer Glieder in der Regel melodische Wiederholung anzunehmen, und im Verhältnis zu dieser erscheint die Wiederholung der Klangfarben wie eine Potenzierung. In der neuzeitlichen Poesie — sofern diese überhaupt von diesem Kunstmittel einen weitergehenden Gebrauch macht — fehlt allerdings diese selbstverständliche Verbindung mit dem Melodischen. Indem ich für eine ausführlichere Erörterung des Gegenstandes auf den „Philologus“ 86, 61ff. verweise, will ich hier nur bemerken, daß neben der mittelalterlichen Sequenzdichtung und der mittelalterlichen Dichtung im allgemeinen auch die antike Tragödie und das Chorlied die Lautresponion ausgiebig anwendet, ebenso die byzantinische Hymnendichtung. Jedenfalls ist die Anwendung in der Antike und im Mittelalter eine systematischere als in der Neuzeit. Innerhalb der mittelalterlichen Sequenz aber fällt gerade unsere altertümliche Gruppe durch eine besondere ausgedehnte Anwendung auf. Man sehe:

Rex celi, domine ma- ris undi- soni
Ti- tanis nitidi squali- dique soli,

Te humiles fa- muli modulis venerando piis
Se, jubeas, flagitant variis libera- re malis.

Im Zusammenhang mit der gleichfalls teilweise waltenden Rücksicht auf die quantifizierende Metrik ergibt sich im ganzen eine außerordentlich starke Bindung des Dichters, die denn auch zur oben vermerkten Geschraubtheit der Texte das Ihre beigetragen haben mag. In der Anwendung unseres Kunstmittels an und für sich wollen wir dagegen keine Pedanterie sehen. An und für sich liegt die Sache innerhalb der Grenzen künstlerischen Gestaltens, ja sogar innerhalb der Grenzen des Wahrnehmbaren. Gerade weil bei den Alten das Moment des „vertikalen“ Zusammenklangs in der Musik eine geringere Rolle spielte als heute, war ihr Ohr für die Konsonanz in der Aufeinanderfolge viel empfindlicher; man könnte hier wieder einmal an den Th. Lippsschen Satz von der Konstanz der „psychischen Kraft“ oder Aufmerksamkeit denken, der in der Kunstgeschichte so oft anwendbar ist und hier etwa als das „Gesetz der gleichen Summe“ bezeichnet werden kann.

* * *

Notker ist also nicht der Schöpfer der Sequenz. Ist er wenigstens der Schöpfer des „klassischen“ Sequenztypus?¹ Auch diese Frage muß verneint werden. Wie erwähnt, zitiert der ungefähr gleichzeitig mit Notker geborene Hucbald eine Sequenz des „klassischen“ Typus. Nun war allerdings Hucbald eine lange Lebensdauer beschieden — eine Lebensdauer, die wir im gegebenen Fall bedauern müssen, da sie uns die Datierung der *Harmonica institutio* erschwert (andere haben sich umgekehrt diese Lebensdauer zunutze gemacht, um unter Hucbalds Namen einander widersprechende Dinge unterzubringen): wir können nicht wissen, ob dieser Traktat nicht etwa erst nach Notkers Tode (912) abgefaßt wurde. Immerhin deutet die eher selbstverständliche Art, wie Hucbald jene Sequenz zitiert (Stans a longe, übrigens nicht dem St. Galler, sondern dem französischen Sequenzen-Repertoire entstammend), nicht gerade auf etwas Neuartiges. Wir wollen auch im Auge behalten, daß Notker selbst in dem sowohl den Eindruck der Bescheidenheit als der Wahrhaftigkeit erweckenden Proömium seiner Sequenzensammlung nicht den Anspruch erhebt, eine andere Methode oder Form in Anwendung gebracht zu haben als diejenige, welche er im Antiphonar des Flüchtlings aus der Normandie verwirklicht sah. Der Ausdrucksweise Notkers zufolge scheint ihm nur die dichterische Leistung als solche mißfallen zu haben, und sie zu überbieten bestrebte er sich. Die Wahrscheinlichkeit ist also eher dafür, daß in jenem Antiphonar bereits Sequenzen des „klassischen“ Typus standen, darunter vielleicht gerade das von Hucbald zitierte Exemplar. Jedenfalls waren es Sequenzen, die bereits mit dem Alleluia in Verbindung standen.

¹ Manchmal wird im Gegensatz zum Notkerschen Sequenztypus derjenige des Adam von St. Viktor (12. Jahrh.) als der klassische bezeichnet, doch kann ich mich mit einer solchen Rubrizierung nicht befreunden. Indem die Sequenz die Ganzstrophen oder Strophenpaare metrisch nicht mehr (nur noch melodisch) differenziert und sich so dem Hymnus nähert, verwischt sie ihr eigentliches Wesen; diesem widerspricht auch die Beschränkung auf einige wenige, glatt nach dem Auf- und Ab-Schema verlaufende Versarten.

Ferner sei daran erinnert, daß bereits C. Blume in den Anmerkungen zum 53. Band der *Anal. hymn.* (z. B. 383 und 389) verschiedene Beobachtungen machte, welche auf die Priorität französischer Sequenzschema-Bearbeitungen im Vergleich zu den deutschen schließen lassen; allerdings betrifft dies nicht gerade eine der vier Sequenzen, die wir auf Grund von Notkers eigenen Angaben im Proömium als sicher von ihm stammend ansehen müssen (*Christus hunc diem, Congaudent angelorum chori, Laudes deo concinat, Psallat ecclesia*). Ein weiteres Moment ist, daß wir in der Hs. München lat. 14843, welche früher in St. Emmeran war, aber aus Toul stammt, eine Anzahl von Sequenzen des klassischen Typus in einer deutlich auf das Meß-Alleluia weisenden Umgebung finden, leider ohne Neumen; diese Hs. stammt aus dem 9. Jahrh., während keine der erhaltenen St. Galler Sequenzen-Hss. über das Ende des 10. Jahrh., keine der erhaltenen deutschen Sequenzen-Hss. über die Mitte des 10. Jahrh. zurückzureichen scheint¹.

Da die Münchener Hs. der Neumen entbehrt, ist es umso willkommener, daß wir in einer anderen Hs. des 9. Jahrh. — gleichfalls französischer Herkunft — eine Sequenz mit Neumen besitzen. Dies ist die aus St. Martial in Limoges stammende Hs. Paris lat. 1154, welche eigentümlicherweise bisher im Zusammenhang der Sequenzgeschichte noch nicht herangezogen wurde, vielleicht weil sie nur diese eine Sequenz, im übrigen aber eine große Zahl anderer rhythmischer Gedichte enthält (über diese Hs. vgl. *Monum. Germ. Hist., Poetae lat. aevi Car. I 124, III 721, IV 451f.*). Eine Auswahl aus diesen Rhythmen, die gleichfalls teilweise mit Neumen versehen sind, wurde bereits von E. de Coussemaker, *Hist. de l'harm. au moyen-âge*, in Facsimile ediert (pl. 1—5). Die Sequenz, welche den Schutzheiligen von St. Martial besingt, ist auf f. 142'—143 wohl etwas später und mit feinerer Schrift, aber anscheinend noch im 9. Jahrh. aufgezeichnet. Die Neumen sind aquitanische Punktneumen, also diastematisch, aber nicht so genau diastematisch, daß man mehr als den allgemeinen Umriß der Melodie erkennen könnte². Glücklicherweise kommen

¹ Als älteste Sequenzen-Hs. deutscher Provenienz ist vielleicht die aus Mainz stammende Hs. London Br. M. add. 19768 aus den Jahren 967—972 anzusehen.

² Wie in der Sequenzgeschichte, ist die Überlieferung der Sequenz *Concelebremus sacram* in Paris lat. 1154 bisher in der Neumenforschung unbeachtet geblieben. Sogar ein auf so ungeheurem Material fußendes Werk wie Bannisters *Monumenti Vaticani di pal. mus. lat.*, sogar die Spezialstudie über die aquitanische Notation, welche gegenwärtig als Band 13 der *Paléographie Musicale* erscheint, führen als ältestes Denkmal der aquitanischen Punktneumen die aus der ersten Hälfte des 10. Jahrh. stammende St.-Martial-Hs. Paris lat. 1240 an, obgleich diese unverkennbar jünger ist als 1154. Sollte die letztere Hs. deswegen aus dem Spiel geblieben sein, weil man voraussetzte, daß die Neumen darin nachträglich hinzugefügt sind? Eine solche Skepsis macht sich in der Neumenforschung tatsächlich mehrfach bemerkbar, und sie ist in vielen Fällen geboten. In unserem Fall dagegen würde sie nur teilweise zutreffen. Ich habe die Hs. 1154 daraufhin angesehen und finde, daß die Neumen in einigen Fällen sicher nachgetragen, in anderen dagegen sicher gleichzeitig mit dem Text geschrieben sind. Nehmen wir den Fall des Gedichts *Totius mundi* f. 106: der Tintenfärbung nach sind die Neumen, wenigstens am Anfang des Stücks, gleichzeitig, dagegen wurden später einige Neumen — aber auch einige Buchstaben — geschwärzt, da sie blaß waren. Oder die beiden Gedichte *Quid jubes* und *A solis ortu* f. 131' und 132: die Neumen sind mit schwärzterer Tinte geschrieben, also auf den ersten Blick als später anzusehen. Aber sie könnten nachträglich nur frisch geschwärzt sein: auf f. 132 läßt sich dies sogar feststellen. Also ist sogar in der Skepsis Vorsicht geboten! Auf f. 110' beobachten wir, daß die Neumen eine feinere Form annehmen, während

uns für die Entzifferung einige andere, diastematisch genauere Hss. zu Hilfe, darunter insbesondere: Paris lat. 909 (aus St. Martial, 11. Jahrh.) f. 119' (melismatische Aufzeichnung der Melodie Alleluia);

Paris lat. 1138 (aus St. Martial, 11. Jahrh.) f. 213' (in textierter Fassung mit davorgesetztem Alleluia; die Neumen sind, wie im vorhergehenden Falle, ziemlich genau diastematisch, aber ohne Linien);

Paris lat. 10508 (aus St. Evroult, 12. Jahrh.) f. 112 (in textierter Fassung mit davorgesetztem Alleluia; der Name des Heiligen ist hier durch ein *N.* ersetzt, und auch sonst sind im Text Stellen, die speziell auf den Apostel Aquitaniens Bezug nehmen, abgeändert; Linien mit Schlüsselbuchstaben sind vorhanden). Unsere Übertragung ist auf Grund dieser drei Hss. unabhängig von der ältesten angefertigt.

1. Al - le - - lu - - ia. 2. Con-ce - le - bre - mus sa - cram hu - ius di - e - i
In qua sunt re - so - lu - ta pul - chri cor - po - ris

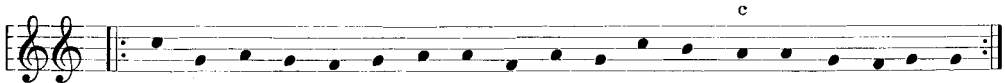
dies gleichzeitig auch bei den Buchstaben der Fall ist, und weiter in demselben Gedicht sehen wir wieder mit dem Schriftcharakter den Neumenduktus wechseln — ein Anzeichen dafür, daß Text und Neumen sogar von demselben Schreiber kopiert wurden. In unserer Sequenz schließlich deutet die Tintenfärbung auf Gleichzeitigkeit von Schrift und Neumen. — Ein weiteres Dokument, das mit 1154 in eine Reihe zu stellen ist, findet sich in der aus Frankreich stammenden Oxforder Bodleiana-Hs. Laud. lat. 118 und wurde von E. W. B. Nicholson im 3. Band von *Early Bodleian Music* ans Licht gezogen (s. Facs. N. 10—11). Es ist eine *Martianus Capella*-Hs. des 9. Jahrh. mit Glossen, die gleichfalls noch dem 9. Jahrh. angehören könnten. Hier ist der Musengesang *Scande celi* mit Neumen versehen, die nach Nicholsons Feststellung jedenfalls vor den Glossen eingezeichnet sind. — So gehören aquitanische Punktneumierungen mit zu den ältesten Neumendenkmälern, die wir besitzen. Ich möchte mich hier nicht mit der umstrittenen Frage befassen, ob die Neumenschrift ursprünglich diastematisch war oder nicht, da ich fürchte, daß wir vorläufig zu wenig Handhaben besitzen, um das eine oder andere zu behaupten. Ich möchte nur hervorheben, daß der Übergang zwischen diastematisch und undiastematisch fließender ist, als man es sich gewöhnlich vorstellt. Man hat bereits von verschiedenen Seiten beobachtet, daß die sog. St. Galler Neumen schon in alter Zeit gelegentlich diastematisch sind. Manchmal stehen in einem und demselben Manuskript nicht nur Neumen verschiedener Art nebeneinander, sondern eine und dieselbe Neumengattung ist bald diastematisch, bald undiastematisch, oder sagen wir: bald mehr, bald weniger diastematisch geschrieben. Hier kamen offenbar Gesichtspunkte in Frage wie die größere oder geringere Bekanntheit der Melodie, welche der Schreiber voraussetzte, auch wohl die mehr oder weniger lehrhafte Absicht des Schreibers, dann aber auch die Rücksicht auf den Raum, da eine diastematische Neumierung zwischen den Textzeilen mehr Platz einnimmt als eine undiastematische. — Auch was die Neumenformen selbst betrifft, begegnen einem gerade in alten Aufzeichnungen, insbesondere in solchen aus dem 10. Jahrh. mehrfach transitorische Formen, z. B. solche zwischen aquitanisch und italienisch, ja sogar zwischen scheinbar so entgegengesetzten Formen wie st. gallisch und aquitanisch. Hatten die verschiedenen Neumenfamilien wirklich eine „gemeinsame Wurzel?“ Von der realen Erfassung einer solchen sind wir vorläufig noch entfernt. Mein Zweck war, an dieser Stelle lediglich auf das Interesse hinzuweisen, das auch die nichtliturgischen Hss. für die Neumenforschung, und zwar speziell für die Geschichte der Diastematie bieten. Beiläufig bemerkt sei, daß, wie sich aus den beiden wohl ältesten Denkmälern der Punktneumierung, Paris lat. 1154 und Oxford Bodl. lat. 118 ergibt, der Custos am Zeilenende durchaus nicht eine notwendige Begleiterscheinung der Diastematie ist; er spielt jedenfalls eine größere Rolle in der beneventanischen als in der aquitanischen Notation.



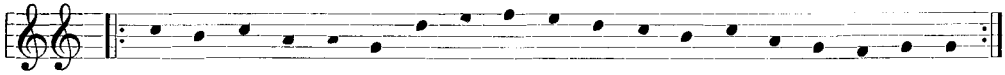
e - u - pre - pi - am. 3. Hinc pre - ti - o - sa pro - bi Mar - ti - a - lis me - ta,
faus - ta cli - ma - ta. Spi - ri - tus as - tra, mem - bra com - plec - tun - tur ar - va.



4. Po - li vin - di - ca - rant su - a si - mi - li - a nam - que si - bi a - ri - da.
Sim - pla u - si - a bis cae - sa stel - li - ge - ra se - de ac flo - ri - ge - ra



5. Hinc cla - ret cae - lo a - ni - mam es - se pe - ti - tam, ter - ris et tu - ni - cam.
Sic u - na co - e - un - ti - a di - ca - ve - runt e - le - gans De - o dog - ma.



6. Er - go hu - ius cla - ra sanc - ti sol - lem - ni - a fit, ut ult - ra ag - mi - na
Quippe ter - res - tri - a at - que ni - hi - lo - mi - nus co - lant cae - les - ti - a,



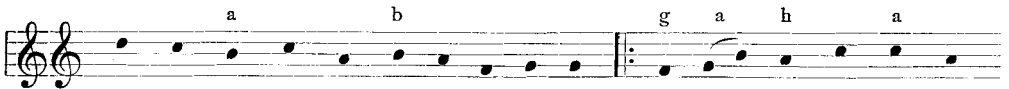
7. Il - la me - ri - ta de - cen - ter al - ma, haec ob dog - ma - ta in - cli - ta
Ci - ves cae - li - co - lae ut col - le - gam om - nes, u - ti a - pos - to - lum



et sanc - ta mi - ra - cu - la, 8. E - ja i - gi - tur, e - gre - gi - a
su - um A - qui - ta - ni - a. Re - gi - a tol - lens in ex - cel - sa,



9. Al - mas dic o - das. 10. Quo ex - stat ba - si - le - us hic - ce ti - bi pri - mas
Cos - mum sal - vans om - ni - que pres - su - ra li - be - rans

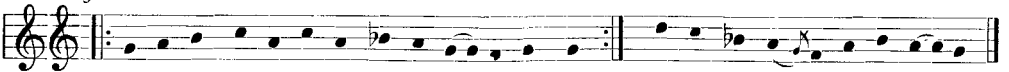


11. Ut no - bi - lis pars a - po - sto - li - ca. 12. Un - de ro - ga - mus te,
Ad - ep - tam quo no - bis



nos - tri pa - tri - ar - cham, 13. Fun - gi ae - ter - na te - cum do - xa.
de - fe - ras ve - ni - am,

10508:



12. Un - de ro - ga - mus te - met, nos - tri pa - tri - ar - cham, 13. Jun - gas ae - ter - na te - cum do - xa.
A - de - ptam quo no - bis tu de - fe - rens ve - ni - am,

¹⁾ Die über den Noten stehenden Tonbuchstaben bezeichnen die Varianten nach der Hs. 10508.

einzigartiger Fall, und umso auffälliger, da „In omnem terram“ über einer Rasur steht. Jedenfalls ist In omnem terram ein Apostel-*Alleluia*, das zwar nicht mehr im heutigen Graduale steht, aber auch sonst vorkommt, z. B. in Einsiedeln 121 (s. Paléogr. Mus. 4, Facs. p. 361; hier ist indessen die Melodie eine andere) oder in Paris B. N. lat. 10508 f. 102' (wieder andere Melodie). Daß man in St. Martial ein Apostel-*Alleluia* auf den Schutzheiligen des Klosters anwandte, erklärt sich daraus, daß man dort für diesen Heiligen Apostelsrang beanspruchte. Der Anspruch macht sich bereits in unserem Sequenztext geltend und wurde dann durch das Konzil von Limoges 1031 bestätigt. Beiläufig beachte man die in der Beilage angegebenen Melodievarianten der jüngsten Hs. Sie setzt einigemal ein *b*, wo die älteren Vorlagen — welche allerdings ohne Schlüsselbuchstaben, also nicht ganz sicher zu lesen sind — *h* voraussetzen lassen; sie tut dies wohl zur Vermeidung des (indirekten) Tritonus und verleiht dadurch der Melodie statt des Tetrardus-Protus-Charakter (mehrfach setzt sie andererseits, noch bevor *b* auftauchte, das *b quadrum*, wie um der Tendenz zur Erniedrigung entgegenzuwirken). Ich glaube nicht, daß wir deswegen voraussetzen müssen, man habe auch in den älteren Versionen an den betreffenden Stellen „stillschweigend“ *b* gesetzt. Jedenfalls bestätigen die Erniedrigungszeichen, daß wir die untere Nebennote *f* nicht als *fis* zu lesen haben, daß es sich nicht um ein „schamhaft verstecktes“ modernes *Dur* handelt.

War nun auch Notker nicht der Schöpfer der Sequenz, auch nicht der Schöpfer der „klassischen“ Sequenzform, ja vermutlich überhaupt kein Komponist, so bleibt darum seine Größe als Dichter unangetastet. Ein Vergleich von Sequenztexten wie die angeführten mit Notkerschen zeigt, daß den letzteren die größere Natürlichkeit und auch — das bessere Latein eigen ist. Letzteres meinte Notker vielleicht, indem er im Proömium schrieb, er sei von den Texten im Antiphonar von Jumièges „angewidert“ (*amaricatus*) worden. Es ist sehr möglich, daß wir Notker als den größten Sequenzdichter anzusehen haben, obgleich wir dies noch nicht mit Sicherheit behaupten können; ob er der erste Sequenzdichter im deutschen Sprachgebiet war, läßt sich vorläufig nicht sagen. Erinnert aber das Verhältnis, dem wir hier in der Sequenzgeschichte begegnen, nicht an dasjenige, welches auch sonst manchmal in der Musikgeschichte zutage tritt: das Kulturgerüste liefert der Westen, die hervorragenden Einzelpersonlichkeiten der deutsche Kulturkreis?

* * *

Daß der „doppelte Cursus“ oder die „höhere Responion“ nicht nur in jener altertümlichen Sequenzengruppe, sondern auch im teils weltlichen, teils geistlichen Lai und in der weltlichen, teils instrumentalen, textierten *Estampie* vorkommt, wurde bereits im ersten Teil dieser Studie hervorgehoben. Hier sei aus dem Bereich der französischen weltlichen Dichtung ein Fall angeführt, der den „doppelten Cursus“ allerdings in etwas freier Behandlung aufweist, sodaß man seiner nicht auf den ersten Blick gewahr wird. In der französischen Lieder-Hs. Paris fr. 845, die wohl noch im 13. Jahrh. geschrieben ist, stehen gegen Ende einige Lais und im Anschluß an diese f. 187'—188' unter der Überschrift „La note Martinet“ das Stück, das ich im folgendem wiedergebe (vgl. F. Ludwig, *Repertorium* . . . 306)¹.

¹ Herrn Dr. A. Barth in Basel bin ich für freundliche Durchsicht des altfranzösischen Textes dankbar.

A. I. 2

Qui son gent cors ver-roit! Ses han-che-tes sont ba-se-tes, ma-me-le-tes
 si du-re-tes con pon-me-tes, gor-ge-te po-li-e. Tout por voir
 men-to-net vou-tiz a-voit; sa bou-che-te ver-meil-le-te con ro-se-[s]te
 qu'en mai est flo-ri-e. Verz euz qui for-mi-ent, touz jors sen-blent qu'il ri-ent.
 Nes les chius a si blon-dez qu'il sen-blent a tout le mon-de que fins or en so-
 ron-de, qui par ses es-pau-les li vont, jusqu'a[s] rains li ha-bon-dent par un-des.
II. bis Ses be-les es-pau-le-tes, lons braz, les mains blan-che-tes, doiz
 lon-gues et grel-le-tes, et le col-let a bien gros-set et blan-che la gor-
IV. z ge-te blon-de-te. Cuis-ses gros-se-te[s] bien se-ant, et dez les ge-nouz
 en a-vant jan-be bien fetè et le pie blant, un poig-net par de-vant; s'aim
 cuer qui la pri-e que[s] ne fa-ce fo-li-e ne di-e.

¹ Diese kleine Abweichung vom Schema des 1. Modus, die in der unmensuralen Notation der Vorlage keine Stütze findet, habe ich mir aus Gründen, die dem Musiker verständlich sein werden, erlaubt.

Wenn irgendwo in der Gesangsliteratur, dann hat innerhalb unseres Komplexes (Sequenz, Lai, Estampie) das Musikalische den Primat, und so gehen wir bei der Analyse von der Melodie aus. Zunächst ergibt sich folgendes Schema:

<i>A</i>		<i>A_r</i>	
I	α (<i>h</i>) α (<i>c</i>)	I	ε (<i>h</i>) α (<i>c</i>)
II	β (<i>c</i>) β (<i>c</i>) (erweitert)	II	β (<i>c</i>) β (<i>c</i>) (erweitert)
III	γ (<i>d</i>) γ (<i>c</i>)	II bis	β (<i>c</i>) (erweitert)
III bis	γ (<i>d</i>) γ (<i>c</i>)		
IV	δ (<i>c</i>)	IV	δ (<i>c</i>)

In diesem Schema sind die für die Responson wichtigen Schluß-(Kadenz-)Töne mit lateinischen Buchstaben notiert. Steigen wir nun hinab zum Aufbau der Strophen aus Melodiegliedern:

<i>A</i>		<i>A_r</i>	
I	α (<i>e</i>) α (<i>e</i>) α (<i>e</i>) α (<i>e</i>) β (<i>h</i>) α (<i>d</i>) α (<i>d</i>) α (<i>d</i>) α (<i>d</i>) χ (<i>c</i>) +	I	λ (<i>d</i>) μ (<i>d</i>) μ (<i>d</i>) μ (<i>d</i>) μ (<i>d</i>) μ (<i>d</i>) μ (<i>d</i>) θ (<i>h</i>) α (<i>d</i>) α (<i>c</i>) α (<i>d</i>) α (<i>d</i>) α (<i>d</i>) α (<i>d</i>) χ (<i>c</i>)
II	γ (<i>h</i>) δ (<i>c</i>) γ (<i>h</i>) γ (<i>a</i>) γ (<i>g</i>) ε (<i>h</i>) χ (<i>c</i>) +	II	γ (<i>h</i>) δ (<i>c</i>) γ (<i>h</i>) γ (<i>a</i>) γ (<i>g</i>) ε (<i>h</i>) χ (<i>c</i>) +
II bis		II bis	γ (<i>h</i>) γ (<i>a</i>) γ (<i>g</i>) ε (<i>h</i>) χ (<i>c</i>) +
III	ζ (<i>f</i>) η (<i>c</i>) θ (<i>c</i>) ι (<i>d</i>) ζ (<i>f</i>) η (<i>c</i>) θ (<i>c</i>) χ (<i>c</i>) +		
III bis	ζ (<i>f</i>) η (<i>c</i>) θ (<i>c</i>) ι (<i>d</i>) ζ (<i>g</i>) η (<i>c</i>) θ (<i>c</i>) χ (<i>c</i>) +		
IV	κ (<i>h</i>) κ (<i>a</i>) κ (<i>g</i>) ε (<i>h</i>) χ (<i>c</i>) +	IV	κ (<i>h</i>) κ (<i>a</i>) κ (<i>g</i>) ν (<i>f</i>) ε (<i>h</i>) χ (<i>c</i>) +

Natürlich kommt es auch hier, wie bei der Analyse einer Beethovenschen Sonate, nicht nur auf die äußere Gestalt der Melodieglieder an, sondern auf ihre Beziehbarkeit, und diese kann gleichzeitig eine verschiedene sein. Z. B. steht in *A* III (und III bis) das Schlußglied zwar unverkennbar im Zusammenhang mit den Schlußgliedern aller Ganzstrophen, aber hier steht es in unmittelbarerem Zusammenhang mit ι (*d*), dem Schlußglied der ersten Halbstrophe, dem es sich gewissermaßen angepaßt hat. Ähnlich ist in *A* I das Verhältnis von β (*h*) und χ (*c*), in *A* II dasjenige von δ (*c*) und χ (*c*), in *A_r* I dasjenige von θ (*h*) und χ (*c*). Indem ich als charakteristischste Motivabwandlung den Schlußton vermerke, bleiben andere Abwandlungen unbezeichnet. So wechselt z. B. α (*d*) in der zweiten Hälfte von *A* I, und noch mehr wechselt es in der zweiten Hälfte von *A_r* I. Selbstverständlich können nicht alle motivischen Affinitäten im Schema angegeben werden. So ist z. B. das ζ am Anfang von *A* III verwandt mit ε, das λ am Anfang von *A_r* eine Modifikation von μ zum glatteren Anschluß an das Vorhergehende, das ξ in *A_r* IV verwandt mit κ. Aber nicht alle äußeren Analogien sind wirkliche Beziehbarkeiten, so ist

z. B. fraglich, wie weit θ (h) in A_1 I mit dem θ (c) in A III (und III *bis*) lebendig verbunden ist. Eine andere Beziehung, die räumlich noch mehr auseinandergespalten ist, die von θ (h) in A_1 I und β (h) in A I möchte ich hingegen nicht als ganz unreal ansehen, sogar nicht einmal die Beziehung zwischen μ in A_1 I und A I (ungefährtes Umkehrungsverhältnis), da diese Beziehungen A_1 I und A I verknüpfen, also die Zweigliederung des Ganzen stützen. Diese Zweigliederung ist unverkennbar, aber es ist eine freie Zweigliederung. Wir sahen eben, in welcher Weise die erste Hälfte von A_1 I die erste Hälfte von A I „vertritt“; die zweite Hälfte von A_1 I „variiert“ die zweite Hälfte von A I in weniger verhüllter Weise. A_1 IV ist im Verhältnis zu A IV um ein Melodieglied erweitert. Die größte Abweichung aber ist, daß während A vier melodische Ganzstrophen enthält und hiervon die dritte wiederholt (mit einer bemerkenswerten Variante: das weitere melodische Ausgreifen des zweiten Teils von III *bis* im Verhältnis zum zweiten Teil von III), A_1 die dritte ganz wegläßt und dafür die zweite partiell wiederholt. Infolge dieses Wegfallens der an neuen Melodiegliedern reichen dritten Strophe bietet A_1 weniger Mannigfaltigkeit als A , dafür treten aber am Anfang von A_1 jene neuen Formen für α und β (λ , μ , θ) auf. Auch die Zweigliederung innerhalb der Strophen ist eine freie: die zweite Hälfte von A II (und A_1 II) entspricht der stark erweiterten ersten Hälfte, A_1 II *bis* wiederholt diese zweite Hälfte und ist also selbst nicht zweigliederig (man könnte allenfalls II und II *bis* zusammen als dreigliederig auffassen), und die Schlußstrophen A IV und A_1 IV sind ganz ohne Zweigliederung. In A I ist die Zweigliederung nicht bloße Wiederholung oder, wie sonst oft, Wiederholung mit veränderter Kadenz, sondern Versetzung auf eine andere Tonstufe (ein Mittel, das sonst an den Melodiegliedern häufig angewandt wird); auf das etwas entfernte Verhältnis, in dem die beiden Hälften von A_1 I zueinander stehen, wurde bereits hingewiesen. Würden wir über die Melodieglieder unseres Schemas zu noch kleineren Partikelchen hinabsteigen, so würde uns wiederum ein dichtes Netz von Beziehungen entgegenreten. Dieses Ineinderschachteln oder Übereinandertürmen, diese Spiegelung des Kleinsten im Größten ist ja der Kunst überhaupt, wie allem Organischem eigen. Aber innerhalb der mittelalterlichen Melodik erscheint sie in unserem Zusammenhang — Sequenz, Lai, Estampie — am ausgeprägtesten. Ob uns hier noch eine der keltischen Wurzeln mittelalterlichen Geisteslebens greifbar wird? Eine analoge Eigenheit ist von kunsthistorischer Seite am keltischen Ornament aufgewiesen worden, welches im 9. und 10. Jahrh. das französische beeinflusste: charakteristisch für dasselbe ist das Geflecht, die mathematische Regelmäßigkeit und die Tendenz, die Ausgestaltung bis in das allerkleinste Detail zu verfolgen, oder wie L. Gougaud, dem ich hier folge, sich ausdrückt (Revue de l'art chrétien 61, 89ff.): le goût de l'ésoétique, les tours de force. So verkünstelt ist nun unsere „note Martinet“ bei weitem nicht. Und doch ist es, wie wenn sich noch eine Nachwirkung dieser altkeltischen Geistesschulung bemerkbar machte.

Wie bereits vermerkt, spielt bei der Wiederholung (sowohl von Strophen, wie von Melodiegliedern innerhalb derselben) die Schlußabwandlung, dieses Mittel der Variation eine große Rolle. Dies finden wir zwar manchmal auch in der Sequenz, aber im ganzen ist es doch viel charakteristischer für die weltlichen Schwestern der Sequenz, den Lai und insbesondere die Estampie (ob wohl Joh. de Garlandia mit

dem Ausdruck „clausa lay“, Couss. Scr. 1, 117, dies meint?). Dasselbe gilt von einer anderen Formeigentümlichkeit, vom Vorhandensein eines konstanten musikalischen Schlußgliedes (in unserem Schema als χ bezeichnet). Die eigentliche Estampieform (vgl. die Beispiele im ersten Teil dieser Studie) würde verlangen, daß das konstante Schlußglied am Ende jeder Halbstrophe vorkäme, also z. B. statt:

$$\left. \begin{array}{l} \alpha (e) \beta (d) \gamma (c) \delta (h) \\ \alpha (e) \beta (d) \gamma (c) \chi (c) \end{array} \right\} : \left. \begin{array}{l} \alpha (e) \beta (d) \gamma (c) \chi (h) \\ \alpha (e) \beta (d) \gamma (e) \chi (c) \end{array} \right\}.$$

Immerhin ist, wie wir sahen, in unserem Fall zwischen den Schlußgliedern der ersten und zweiten Halbstrophe jeweils eine verwandtschaftliche Beziehung vorhanden. Und für die Abweichung läßt sich eine „raison d'être“ anführen: indem man nach dem eigentlichen Estampie-Schema verfährt, fühlt man eventuell das Bedürfnis, nach einiger Zeit χ durch ein ψ abzulösen; wenn es dagegen beim χ bleibt, wird man dieses naturgemäß nicht so gern je zweimal wiederholen, umsomehr als in unserem Fall die ganze Form verdoppelt ist. Also künstlerische Ökonomie nach allen Seiten! Bemerkenswert ist, daß unser konstantes Schlußglied oder der „musikalische Rundreim“ fast in allen Fällen mit einem kleinen bekräftigenden Anhang (im Schema mit \dagger bezeichnet) versehen ist, welcher bei den variierenden Formen des Schlußglied-Hauptteils das Schlußglied als solches erst eigentlich heraushebt.

Im ganzen ist es ein der Estampie nahe verwandtes Schema. Die Bezeichnung „note“ in der Überschrift des Stücks erinnert uns daran, daß Joh. de Grocheo die „nota“ in ähnlichem Zusammenhang wie den „stantipes“ und die „ductia“ anführt. Von letzteren beiden Formen spricht er zweimal, im Zusammenhang der vokalen und der textlos-instrumentalen Musik, und beim zweiten Mal nennt er daneben die „nota“: die „ductia“ habe drei „puncta“ (= Ganzstrophen oder Doppelstrophen); sunt tamen aliquando notae vocatae quatuor punctorum, quae ad ductiam vel stantipedem imperfectam reduci possunt; sunt et aliquae ductiae quatuor habentes puncta puta ductia Pierron; der Stantipes dagegen habe nach einigen sechs, nach anderen sieben „puncta“ (s. die Ausgabe von J. Wolf, *Sammelb. d. Int. Musikges.* 1, 98f.). Die Zahl der „puncta“, die Johannes für die „nota“ angibt, trifft jedenfalls in unserem Fall zu. Und noch etwas: ihm zufolge nimmt das Schlußglied in der zweiten Strophenhälfte, das „clausum“ gern einen größeren Umfang an als das Schlußglied in der ersten Strophenhälfte, das „apertum“: das trifft in unserem Fall eben dank dem Vorhandensein jenes Anhängsels zu, obgleich „apertum“ und „clausum“ einander nur frei entsprechen. Die Form ist im ganzen freier behandelt und das Gepräge des Stücks ein volkstümlicheres, als wir nach J. de Grocheo erwarten würden, der die „Schwierigkeit“ der Form hervorhebt (vgl. den ersten Teil dieser Studie S. 4f.). Der volkstümliche Charakter beruht nicht zum mindesten auf der stark ausgeprägten tonalen Differenzierung der Kadenzen, auf der handgreiflichen Korrespondenz der Schlüsse.

Der Name Martinet schließlich, der in der Überschrift unseres Stückes steht, ist nach Analogie von „Chose Tassin“ als Name des Schöpfers der „nota“, der Melodie anzusehen. Der Dichter, der im Verhältnis zum Musiker pedantischer gearbeitet hat, bleibt unbekannt. Ob und wieweit die textlose Melodie bei der Tex-

tierung verändert wurde, hierüber könnten Vermutungen nur im Zusammenhang mit einer genaueren Analyse der Dichtung aufgestellt werden.

* * *

Die Vervielfältigung der Sequenz usw.-Form ist ein Thema, das neuerdings im Zusammenhang mit der Belebung der Formenuntersuchung auf dem musikwissenschaftlich-philologischen Gebiet von verschiedener Seite in Angriff genommen worden ist: H. Spanke schlägt dafür im laufenden Jahrgang des „Archivs für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen“ S. 220 die Bezeichnung „Strophenlai“ vor¹; F. Gennrich nimmt diese Erscheinung in seinem Aufsatz „Zur Ursprungsfrage des Minnesangs“ (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 7, 213 ff.) zum Ausgangspunkt, um das Auftreten des Prinzips paarweiser Gliederung ($\alpha\alpha \beta\beta \dots$) in der Strophe des gewöhnlichen, d. h. des in der Strophe nicht über normalen Umfang hinausgehenden Strophenliedes zu erklären²). Der Schreiber dieser Zeilen, der bei der Göttinger Philologenversammlung 1927 in der Diskussion auf das bekannte „Kalenda maya“ als eine Estampie mit strophischer Vervielfältigung hinwies, möchte seine diesmaligen Ausführungen mit dem Hinweis auf ein bisher nicht in die Diskussion gezogenes Exemplar abschließen, welches im Hinblick auf das Alter seiner Überlieferung von Interesse ist. In der — in musikgeschichtlicher Hinsicht immer noch nicht ausgeschöpften — Textsammlung *Analecta hymnica* druckte G. M. Drevés (9, S. 6) einen Text ab, der die Sequenzform vervierfacht (Versus de S. Martyrio: Eja lyricis personet). Er steht auf f. 5—5' der bereits erwähnten, etwa aus der Mitte des 11. Jahrh. stammenden St. Martial-Hs. Paris lat. 909. Die Vervielfältigung des Schemas ist im Text selbst vermerkt, dessen zweite Großstrophe beginnt: Eja sacra cantilena, semel decantata, die dritte: Eja sacra cantilena, in te bis reducta, die vierte: Eja sacra cantilena, ter reciprocata. Das Stück ist nicht von der Haupthand geschrieben, die Neumendiastematik leider nicht so sorgfältig wie im Hauptteil des Hs. Immerhin läßt sich feststellen, daß die Neumierung der von Drevés durchgeführten Formgliederung entspricht. Die Neumen sind schwarz bis zum Anfang der zweiten Hälfte der 3. Strophe im ersten Teil (Meritis), dann eigentümlicherweise rot bis Cumque (gegen Ende des zweiten Teils); weiter fehlen sie. Das Stück steht außerhalb der Sequenzsammlung der Hs. und ist offenbar nicht liturgisch, weshalb es von Drevés nur im Vorwort abgedruckt wurde. Der Text erzählt ein Mirakel aus dem Leben des hl. Martyrius. Es ist ein „frommer Leich“, wohl dem Repertoire fahrender Spielleute entnommen, aber auch geeignet, von einem — oder zwei — Klosterbrüdern der Corona zur Unterhaltung vorgesungen zu werden.

¹ Daß die Gattung sich „sehr früh, mindestens zu Anfang des 12. Jahrh., von der Sequenz abgezweigt“ hätte, würde ich jetzt nicht mehr unterschreiben, nachdem uns jene altertümliche Sequenzgruppe mit „doppeltem Cursus“ greifbarer geworden ist. Übrigens deutet H. Spanke selbst l. c. S. 79 jenen Zusammenhang an (ebenda die Feststellung, daß auch die Carmina Burana Stücke mit doppeltem Cursus enthalten).

² Daß in letzterem Falle Sequenz usw.-Einfluß vorliegt, ist wohl sicher, obgleich die Annahme, daß das Strophenlied mit Sequenzgliederung im Inneren der Strophe sich aus der strophisch vervielfältigten Sequenz usw. durch allmähliche Reduktion entwickelt habe („Sequenzausschnitt“), noch historisch zu belegen wäre.

Ein handschriftliches Klavierbuch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Von

Povl Hamburger, Kopenhagen

In der Studie „Zur Geschichte der Suite“ von Tobias Norlind¹ wird bei der Besprechung der Pariser Lauten- und Klaviermusik des frühen 17. Jahrhunderts ein handschriftliches Klavierbuch der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen² erwähnt, das wegen der darin enthaltenen französischen Tänze aus derselben Zeit für die Geschichte der älteren französischen Suite von Wichtigkeit ist. Entsprechend der ganzen Anlage der betreffenden Studie befaßt sich Norlind nur ganz cursorisch mit dem Inhalt des Buches und ausschließlich im Zusammenhang mit seiner Darstellung der großformalen Entwicklung der Suite. Da unsre Kenntnis der französischen Klaviermusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Zeit unmittelbar vor Chambonnières und seiner Schule, noch heute sehr unzureichend ist, einer Zeit, für welche die Quellen fast ganz versagen³, und da diese Handschrift, so weit zu sehen ist, eine Fülle neuen, bisher unbekanntes Materials bietet, werden wir uns im Folgenden mit ihr etwas genauer befassen und zugleich einige der wertvollsten Stücke in Übertragung mitteilen.

Die Handschrift besteht aus 34 — von Bibliothekarshand mit Bleistift nummerierten — Folioblättern (32 × 20 cm), die in neuerer Zeit einen Einband (Pappe) erhalten haben⁴. Sie enthält 65 Stücke⁵, die sich ihren Formen nach in folgender Weise gruppieren lassen: 14 Vokalstücke (Psalmen, Choräle und weltliche Lieder), 6 Präludien (zweimal als „Intonation“ bezeichnet), 7 Allemanden, 12 Couranten, 12 Sarabanden, 3 deutsche Tänze; ferner je einmal vertreten: Mascherad, Engelandische Galliard, Engelandische Nachtigall, Le Vulcan, Lusi (?), Rondadinella und Davatte poden (?); ein Stück war ohne Titel, zweimal war der Titel unlesbar. — Auf der Innenseite des Vorsatzblattes steht eine kurze Erklärung über die Mutation, die — wie einige unten zu erwähnende Eintragungen — in deutscher Sprache abgefaßt ist.

Die Sätze sind in deutscher Orgeltabulatur (reine Buchstabennotierung) in sechs Querspatien über je zwei Seiten geschrieben. Die Takteinteilung ist nicht durch Striche, sondern durch kleine, aber deutlich abgesetzte Zwischenräume kenntlich gemacht. Offenbar rührt alles von einem Schreiber her; die Schriftzüge sind an-

¹ SIMG VII, S. 172.

² Gl. kgl. Saml. Nr. 376, Fol.

³ Zwischen Simon Gorlier: *Premier livre de tabulature d'Espinette* (Lyon 1560) und Champion de Chambonnières' *Pièces de clavessin* (Paris 1670) sind keine französischen Klavierdrucke überliefert (vgl. Joh. Wolf, *Handb. d. Notationskunde II*, S. 271); handschriftlich sind nur ganz wenige Sätze ans Licht gebracht (vgl. M. Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik*, S. 152 ff.).

⁴ Fol. 5 fehlt; zwischen fol. 13 und 14 und 33 und 34 fehlt auch je ein Blatt, was bei der Seitenzählung unbeachtet geblieben ist.

⁵ Doublesätze und Nachtänze nicht separat gezählt. — 11 der Stücke sind wegen der ausgerissenen Blätter nur fragmentarisch erhalten.

fangs sehr klar und zierlich, nach und nach werden sie flüchtiger und gröber, gegen Ende des Buches sind mehrere Blätter ganz oder teilweise leer geblieben oder zeigen fragmentarische Eintragungen, Durchstreichungen, Schriftproben usw. Wer dieser Schreiber war, läßt sich nicht erkennen; das Buch hat kein Titelblatt, nur auf dem letzten Blatt unten steht sehr verwischt die Signatur *S. D.*, die bisher keine Identifizierung zuließ. Zum Glück läßt sich die Datierung ziemlich genau feststellen; so liest man fol. 2: Año 1626, 3 Januar fecit: (hier folgen einige Tänze) und fol. 7b (unter der Überschrift eines der Psalmen): Angefangen 1639, 3 Januar. Das erste Datum gibt wohl ungefähr die untere Zeitgrenze der Entstehung an, dagegen wird natürlich durch die andere nicht ausgeschlossen, daß die Vollendung des Manuskripts erst einige Jahre nach 1639 erfolgt ist. Wahrscheinlich rührt das Buch von einem (deutschen?) Dilettanten her, der sich die Stücke nach und nach aus verschiedenen Quellen zusammengeschrieben hat, vielleicht zu Übungszwecken, worauf wenigstens die überall sehr sorgfältig angebrachten Fingersatzbezeichnungen deuten können.

Wie der Verfertiger des Manuskripts, so sind auch die darin vertretenen Komponisten anonym; nur zwei Sätze geben den Namen der Autoren an, in beiden Fällen fehlt aber jede Nachricht über sie¹. Inwieweit sich unter den um 1639 eingetragenen französischen Tänzen bisher unbekannte Kompositionen Chambonnières' und seiner Zeitgenossen² verbergen, läßt sich deshalb eben nur vermuten. Einige der betreffenden Tanzstücke stehen stilkritisch Chambonnières auffallend nahe³, — als Ganzes gesehen, weist jedoch der Inhalt der Handschrift auf eine frühere, weniger reife Entwicklungsstufe hin. Hier ist vor allem auf das gänzliche Fehlen der *Gigue* und die bunte, nicht suitenmäßige Vermischung der Tanzformen hinzuweisen. Zwar findet sich schon 1626 die Folge *Allemande—Courante—Sarabande*, aber, wie schon Norlind bemerkt hat, nur lose zusammengestellt, ohne die gemeinschaftliche Basis derselben Tonart für alle drei Sätze. Es zeigt sich aber überall ein geschickter, harmonisch wie stimmlich fast einwandfreier Klaviersatz, und auch musikalisch bietet sich manches Wertvolle. Viele der Sätze sind von entzückender *Grazie*. Wir haben in dieser Sammlung ein gutes Zeugnis dafür, daß die französische Clavecinistenkunst schon um 1625 auf eine beträchtliche Höhe gelangt war⁴.

¹ Die betreffenden Tänze sind: *Allamande de Mr. Meschanson* (fol. 23b) und *Allamande de Mr. Linell* (fol. 24b). Es könnte sogar möglich sein, daß diese Namen eher als Dedikationen aufzufassen sind, wie es in der französischen Lauten- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts sehr häufig vorkommt.

² Wir denken dabei vornehmlich an Komponisten wie H. du Mont und Ch. de la Barre, die wie Chambonnières kurz nach 1600 geboren sind, und von deren Hand nur ganz wenig bekannt ist. Die Werke Chambonnières' gelangen — wie schon berührt — erst 1670 in Druck, und alles was handschriftlich erhalten ist, rührt von Quellen aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts her (vgl. *Œuvres complètes de Chambonnières, publiées par Paul Brunold et André Tessier*, Paris 1925, die Quellenverzeichnung). Immerhin war der Ruhm Chambonnières' schon um die Mitte des Jahrhunderts über die Grenzen Frankreichs gelangt; bekanntlich hörte ihn 1653 Froberger in Paris.

³ Man vergleiche beispielshalber die hier als Nr. IV in Übertragung mitgeteilte Sarabande in *d*-moll mit der Sarabande in derselben Tonart von Chambonnières (a. a. O. S. 72). Auch die unserer Sarabande beigefügte Double mit ihrer ständig fließenden Achtelbewegung in der Oberstimme erinnert stark an die Art Chambonnières'.

⁴ Über die Art der Verzierungen — die in der Chambonnières-Schule in reicher Mannig-

Besonderes Interesse erheischt das Auftreten des Präludiums in dieser Handschrift. Norlind¹ sieht darin seine Vermutung bestätigt, daß die Einführung des Präludiums in die Suite nicht, wie Riemann² meint, der deutschen Musik der fünfziger Jahre angehört, sondern der französischen um 1630. Und tatsächlich findet sich unter den 1626 eingetragenen Stücken fol. 2a die Folge: Präludium — Courante, durch die Einheit der Tonart wie durch leise Anklänge der Anfangstakte miteinander verbunden. Es erscheint jedoch fraglich, ob die beiden Stücke wirklich französischer Herkunft sind, denn das Präludium hat eine durchaus unfranzösische Prägung, es ist — wie das folgende Beispiel zeigt — sowohl durch die Schwere der Anfangsakkorde, wie durch die Steifheit der Koloraturen einer venezianisch-niederländischen Toccata ganz ähnlich³:

The image shows two systems of musical notation. The first system is a prelude in C major, 3/4 time, characterized by heavy block chords and a stiff, stepwise melodic line. The second system continues this style with more complex rhythmic patterns and a 'usw.' (etc.) marking.

Die übrigen später eingetragenen Präludien⁴ sind dagegen ganz im französischen Clavecinistenstil gehalten. Sie sind vielfach einer ganzen Reihe von Tänzen vorangestellt. Norlind führt zwei solcher Zyklen an, die jedoch beide problematisch erscheinen. Die „Intonation“ fol. 13b geht nämlich den fol. 14a angefangenen Tänzen nicht unmittelbar voraus, indem — wie schon erwähnt — zwischen fol. 13 und 14 ein Blatt ausgerissen ist, und das Präludium fol. 16b ist schwerlich auf die nachfolgenden Couranten bezogen, sondern vielmehr an die Spitze der unmittelbar vorstehenden beiden Tänze: Allemande—Sarabande zu versetzen, da es mit der Alle-

faltigkeit auftreten — läßt sich hier Bestimmtes nicht sagen, da in unserer Handschrift als Verzierungszeichen nur ein Kreuz verwendet wird. Da aber dies Zeichen, das damals sehr oft in der Bedeutung eines einfachen Trillers vorkommt, in sämtlichen Stücken, auch in den deutschen Tänzen und Liedern verwendet wird, ist vielmehr anzunehmen, daß es sich hier um eine vereinfachte Notierungsweise des Schreibers handelt, so daß es nicht ausgeschlossen ist, daß sich hinter ihr, wenigstens für die französischen Tänze, ein differenzierteres Verzierungssystem verbirgt.

¹ Vgl. a. a. O. S. 187.

² Vgl. SIMG VI, S. 503 (Zur Geschichte der deutschen Suite).

³ Vgl. besonders die Anfangstakte der Toccata Nr. 20 von Sweelinck (in *Werke van J. P. Sweelinck, uitgegeven door de Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Seiffert*).

⁴ Das Präludium fol. 1a ist den Schriftzügen nach erst um 1639 eingetragen.

mande motivisch verwandt ist und in derselben Tonart (*a*moll) wie die beiden Sätze steht. Diese Folge bildet eine — freilich unvollständige — wirkliche „Suite“ aus¹. Dieselbe Ordnung: Präludium — Allemande — Sarabande findet sich in einer Pariser Lautenhandschrift (Stadt-Bibl. Norrköping) aus dem Jahre 1639². Es ist jedoch nicht ersichtlich, ob hier die tonale Einheit der Sätze beobachtet ist. Inwieweit die Einführung des Präludiums in die Suite der Lauten- oder der Klaviermusik zu verdanken ist, läßt sich wegen des sparsamen Materials noch nicht erkennen. Immerhin vertritt wohl die oben angeführte zweisätzliche Folge: Präludium — Courante, die spätestens 1625 entstanden ist, das vorläufig älteste bekannte Beispiel der Verbindung des Präludiums mit Tanzformen³.

Von den Sätzen nichtfranzösischer Herkunft verdient die „Engelendische Nachtigall“ besondere Aufmerksamkeit⁴. Sie bildet mit ihrer breiten, volkstümlichen Melodik und glänzenden Fortspinnungsart ein ungemein schönes Beispiel einer englischen Tanzjig⁵. Man bemerke die „virginalistische“ Variationstechnik bei der Wiederholung des ersten Teils und die unverkennbar tonmalerische Verwendung (Nachtigallenschlag) der typisch englisch-volkstümlichen Terzmotive und Tonwiederholungen.

¹ Vgl. die Übertragung Nr. II.

² Vgl. Norlind, a. a. O. S. 187.

³ In der frühen italienischen (Lauten-)Tanzmusik trifft man ab und zu eine Toccata als abschließenden Satz (vgl. Norlind, a. a. O. S. 174).

⁴ S. die Übertragung Nr. I.

⁵ Vgl. W. Danckert, Geschichte der Gigue (1924), S. 13; die dort angeführten Stileigentümlichkeiten der englischen Jig des ersten Typs kehren fast alle in diesem Stück wieder.

I. Engeldische Nachtigall

fol. 12^b

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 6/8 time. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains six measures of music, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff begins with a bass clef and contains six measures of accompaniment, primarily consisting of chords and single notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the accompaniment, featuring a more active bass line with eighth notes and some longer note values.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment, showing a steady eighth-note pattern in the bass.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment, with some longer note values and rests.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment, ending with a final chord in the bass.

I. Hamburger, Ein handschriftl. Klavierbuch

II. Praeludium - Allamande - Sarabande

a) Praeludium

fol.16b

b) Allamande

fol.16b

c) Sarabande

fol.16b

III. Allamande

fol.17b

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note patterns, some with mordents. The bass staff features a more complex rhythmic accompaniment with sixteenth-note runs and rests.

Variatio vel Alio modo

fol.18b

The second system, labeled 'Variatio vel Alio modo', shows a variation of the previous piece. The treble staff has a more melodic line with some ornaments, while the bass staff is dominated by a dense, continuous sixteenth-note texture.

The third system continues the variation. The treble staff features a melodic line with ornaments, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with some sixteenth-note runs.

The fourth system concludes the variation. Both staves show a final melodic phrase with ornaments and a cadence.

IV. Sarabande

fol.21b

The fifth system begins the 'IV. Sarabande' in 3/4 time. The treble staff has a simple, rhythmic melody with ornaments, and the bass staff provides a steady accompaniment.

The sixth system continues the Sarabande. The treble staff melody is simple and rhythmic, while the bass staff accompaniment is steady and consistent.

The seventh system concludes the Sarabande. The treble staff melody ends with a cadence, and the bass staff accompaniment also concludes with a final chord.

Double

The first system of the 'Double' section consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a sequence of sixteenth notes with accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including a prominent bass line with eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with a trill-like figure and various rhythmic values. The bass staff continues with a steady accompaniment, showing some chordal textures.

The third system concludes the 'Double' section. It features a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding bass line that ends with a clear cadence. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

V. Courante La Chabotte

The first system of 'V. Courante La Chabotte' is in 3/8 time. The treble staff starts with a melodic line of eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system continues the Courante. It features a repeat sign in the treble staff, indicating a return to a previous section. The bass staff continues with its accompaniment.

The third system concludes the 'V. Courante La Chabotte'. It features a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding bass line that ends with a clear cadence. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Die Viola pomposa

Von

F. T. Arnold, England

Es wird seit langem angenommen, daß J. S. Bach die sogenannte Viola pomposa erfunden hat. Ist diese Annahme wohl begründet?

Dafür spricht das Zeugnis Forkels und E. L. Gerbers, von denen Bach ausdrücklich als der Erfinder genannt wird.

Dagegen spricht: 1. die Tatsache, daß die Viola pomposa (soweit der Verfasser ersehen kann) in keiner einzigen Partitur Bachs genannt wird, und 2. der innere Widerspruch, der in den Behauptungen der genannten beiden Gewährsmänner zu bemerken ist: die Viola pomposa wäre wie ein Violoncell mit einer fünften Saite, *C G d a e'*, gestimmt gewesen und „mit einem Bande so befestigt, daß man es vor der Brust und auf dem Arme halten kann“ (Forkel, Mus. Almanach für Deutschland, 1782). Eine reine Unmöglichkeit, daß ein Instrument von so tiefer Stimmung auf eine solche Weise (es wäre denn von einem Riesen) gehalten werden könnte! Ferner: Bach hätte es erfunden, um die „Ausführung von hohen und geschwinden Passagien“ zu erleichtern, welche die damaligen Violoncellisten nicht zu bewältigen vermochten (Gerber, Lexicon, s. v. J. S. Bach). Was Gerber von solchen Dingen wußte, wird er wohl hauptsächlich von seinem Vater, Heinrich Nikolaus Gerber, dem Schüler und Freunde Bachs, erfahren haben, und die Vermutung liegt nahe, daß sich die empfangenen Eindrücke im Laufe der Zeit getrübt haben und daß er die Viola pomposa mit dem fünfsaitigen Violoncello piccolo verwechselt hat, für welches Bach die *Suite à cinq cordes* geschrieben hat und von dem sich bekanntlich ein Exemplar noch im Jahre 1773 unter den der fürstlichen Kapelle zu Köthen gehörigen Instrumenten befand. Ob Bach dieses Instrument erfunden hat oder nicht, wissen wir nicht, aber es ist keineswegs unmöglich.

Die Viola pomposa stand wohl im selben Verhältnis zu der Bratsche wie das fünfsaitige zu dem gewöhnlichen Violoncell: sie war aller Wahrscheinlichkeit nach, wie wir sehen werden, eine Bratsche mit einer *e''*-Saite; also kaum verschieden von dem von Woldemar erfundenen Violino alto, einer Violine mit einer *C*-Saite! Es wäre also kaum denkbar, daß Bach sie als einen Ersatz für das Violoncell erfunden hätte.

Daß die Stimmung *c g d' a' e''* war, ist durch eine für dieses Instrument komponierte und „Solo per la pomposa“ überschriebene Sonate von Cristian Giuseppe Lidarti (Di Vienna / Accademico Filarmonico / Di Bologna e Modena) wenn nicht gerade bewiesen, so doch wenigstens sehr wahrscheinlich gemacht. Das Manuskript befindet sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, und der Bibliothekar, Dr. Eusebius Mandyczewski (†), hatte die Güte, eine Kopie anfertigen zu lassen und dem Verf. zu übersenden. Die Anfangstakte der drei Sätze der Sonate lauten wie folgt:

Allo Maesso

Adagio

Rondo
Pres^o Mod^o [sic]

Die leere *c*-Saite wird nirgends gebraucht, nicht einmal im Schlußakkord
 des Adagio $\begin{matrix} c'' \\ es' \\ g \end{matrix}$ (warum nicht $\begin{matrix} c'' \\ es' \\ c \end{matrix}$?). Die tiefste Note, die in der Sonate vorkommt,

ist *f*, und zwar nur an ein paar Stellen, wo es sehr leicht zu umgehen ist, so daß die ganze Sonate mit sehr guter Wirkung auf der Violine ausgeführt werden kann. Die Stelle, wo das *f* am wenigsten zu entbehren ist, ist ein Doppelgriff am Schluß des ersten Satzes:

Sonst kommt es nur in Figuren wie die folgende (aus dem Rondo) vor:



Was das Instrument selbst betrifft, so ist es fast sicher, daß die Exemplare, die bisher für Viole pompose gegolten haben, keine Viole pompose sind.

Es befinden sich mehrere solche aus der ehemals Heyerschen Sammlung in Leipzig, und eins im Museum des kgl. Konservatoriums zu Brüssel. Die Gesamtlänge des letzteren beträgt 800 mm, wogegen eine größere Bratsche eine Länge von 649 mm hat. Wenn man aber ein fünfsaitiges Instrument mit der Stimmung *c g d' a' e''* zustande bringen wollte, mithin ein solches, das den Tonumfang der Violine mit demjenigen der Bratsche vereinigte, so würde man den Körper nicht größer als denjenigen der Bratsche machen, sondern kleiner, gerade wie das Violoncello piccolo, welches vornehmlich in hohen Passagen glänzen soll — und erst recht das fünfsaitige —, kleiner sein muß als das gewöhnliche Violoncell.


Durch die liebenswürdige Vermittlung seines Freundes M. Charles Van den Borren ist es dem Verf. gelungen, eine Reihe von lehrreichen Versuchen mit der (einstweilen so genannten) Viola pomposa in Brüssel anstellen zu lassen. M. Ernest Closson, der gelehrte Kurator des Museums, hatte die große Güte, das Instrument instandsetzen und beziehen zu lassen. Die Versuche wurden von M. Jadot, einem geschickten Bratschisten, der sich nebenbei auf die Lutherie sehr gut versteht, mit großer Sorgfalt ausgeführt. Die Stimmung, deren man sich bediente, war der im Konservatorium übliche „diapason normal“, also etwa einen halben Ton höher als der gewöhnliche (d. h. der hohe) Kammerton zu Bachs Zeit.

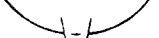
Aus diesen Versuchen ergab sich folgendes:

1. Obschon allerhand *e''*-Saiten versucht wurden — die allerdünnsten Darmsaiten, seidene Saiten, Harfensaiten —, so ist es doch kein einziges Mal gelungen, eine Saite auch nur annähernd auf *e''* zu stimmen; gewöhnlich rissen sie, ehe *d''* erreicht wurde.


2. Als eine tiefere Stimmung, *F c g d' a'*, versucht wurde, wäre das Resultat wahrscheinlich auch bei dem ersten Versuch befriedigender ausgefallen, wenn es möglich gewesen wäre, eine passendere Saite für das *F* zu finden. M. Jadot berichtete: „L'écueil ici c'est le *fa* grave. Impossible de trouver dans le commerce une corde filée dont la grosseur utile soit en rapport avec le diamètre de l'ut. Avec la corde qui garnissait la *v[iola] p[omposa]* du Musée et qui était très grosse je n'ai pu obtenir un *fa* sonore“. Den Einfall, eine solche Stimmung zu probieren, verdankt der Verf. dem bekannten Musikforscher und Künstler Herrn A. Dolmetsch, der eine unvergleichliche Kenntnis aller Streichinstrumente besitzt und der die Meinung äußerte, daß die Stimmung *c g d' a' e''* durch die Dimensionen des in Frage stehenden Instruments gänzlich ausgeschlossen sei.


Durch den negativen Erfolg des oben beschriebenen Versuchs wurde M. Closson nicht abgeschreckt. Es wurde ein erneuter Versuch unternommen, und zwar mit einem völlig befriedigenden Erfolg, nachdem die Stellung des Saitenhalters verändert worden war. M. Closson schrieb: „J'ai remarqué, d'un part, que le cordier, dans

l'état où nous avons fait nos premiers essais (état dans le quel se trouvait d'ailleurs l'instrument) était attaché trop haut:  . Je l'ai donc fait mettre plus

bas, sur le modèle des „pomposa“ du musée Heyer:  . Cette position

nouvelle favorise la résonance de la corde grave, mais rend encore plus impossible l'accord de la chanterelle *mi*. D'autre part, en effet, je me suis procuré une corde

de harpe, très mince mais solide: bien avant d'arriver au *mi* , la corde a éclaté. Je considère de plus en plus cet accord comme impossible. Par contre, nous avons très bien réussi maintenant (sans doute à cause du cordier descendu)

l'accord  . Le *fa* grave à sonné parfaitement“.

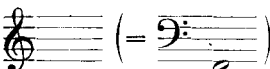

3. Obwohl es nicht unmöglich war, das Instrument a braccio zu spielen, so war es doch äußerst unbequem und das Spielen sehr erschwert. M. Jadot schrieb: „Je crois que l'emploi artistique de cet instrument est impossible avec la tenue ‚a braccio‘. L'hauteur des éclisses [Zargen] empêche tout maintien entre la clavicule et la machoire inférieure. Il faut donc appuyer l'instrument contre la poitrine

.....
 Cette tenue ‚a braccio‘ exige à cause de la longueur de la v[iola] p[omposa] que le bras soit étendue complètement. Bref, impossibilité de démancher et nécessité de jeu uniquement à la 1^{re} position. Ces grands inconvénients disparaissent si l'instrument est maintenu entre les genoux. Il paraît être plutôt un violoncelle en miniature qu'un alto géant. Ma qualité d'instrumentiste m'incline à préférer 'cette pratique qui permet une exécution plus artistique et moins primitive“.

Hieraus erhellt, daß, wenn das Instrument überhaupt je „vor der Brust und auf dem Arm“ gehalten wurde, es der rechte Arm gewesen sein muß und daß die Haltung diejenige gewesen sein muß, welche Mattheson mit Beziehung auf die Viola di spala beschreibt („Neu Eröffnetes Orchester“, S. 285): „sie wird mit einem Band befestigt und gleichsam auf die rechte Schulter geworfen“, eine Stellung, welche die Bogentechnik sehr erschwert haben muß und höchst ungünstig für die Bewältigung der „hohen und geschwinden Passagien“, deren erleichterte Ausführung (nach Gerber) der Hauptzweck von Bachs Erfindung gewesen sein soll.

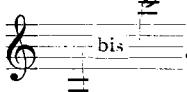
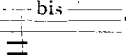
Wenn wir also aus der Sonate von Lidarti schließen dürfen, daß die Stimmung der Viola pomposa *c g d' a' e''* gewesen ist, so ist die Folgerung unumgänglich, daß diejenigen Instrumente, die bisher für Violen pompose gegolten haben, keine solchen sind, sondern eher fünfsaitige Tenorviolinen.

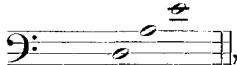
Es ist freilich möglich, obwohl im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß die Sonate von Lidarti, deren Solostimme durchgängig im Violinschlüssel steht, eine Oktave tiefer gespielt werden sollte als sie geschrieben ist, woraus sich dann der Umstand erklären würde (wenn wir eine Stimmung *F c g d' a'* annehmen), daß

 (= ) der tiefste Ton ist, der in dem Stücke vorkommt, und daß

dem Schlußakkord des Adagios  der Baß mangelt.

Dies war allerdings die Ansicht Mandyczewskis, welcher Forkels und Gerbers Angabe einer Stimmung *C G d a e'* Glauben schenkte, ohne zu bedenken, daß kein Instrument von so tiefer Stimmung vor der Brust gehalten werden könnte. Er

schrieb: „Der Umfang [der Sonate) geht von  bis . Ueber das Instrument sind Sie im Irrtum. Es war an Größe in der Mitte zwischen Violoncell und

Viola und hatte die Stimmung , wie Sie in Spitta's Bachbiogra-

phie nachlesen können. Es wurde wie eine Bratsche gehalten und ist offenbar wegen seiner Unhandlichkeit außer Gebrauch gekommen. Der eben angegebene Umfang klang also eine Oktave tiefer“.

Der Verf. hat die Sonate (die einen unbezifferten Baß hat) auf der Bratsche, dann auf der Violine, und zuletzt (eine Oktave tiefer) auf dem Violoncell spielen lassen; auf der Violine wurde weitaus die beste Wirkung erzielt, und er ist entschieden der Meinung, daß die Annahme Mandyczewskis gänzlich unhaltbar ist. Sollte es aber dennoch der Fall sein, daß die Sonate wirklich eine Oktave tiefer klingen soll als sie geschrieben ist, und daß die Stimmung der Viola pomposa, für die sie geschrieben wurde und die ausdrücklich auf dem Titelblatt genannt ist, *F c g d a'* war, so wird es doppelt klar, daß Forkel und Gerber die Viola pomposa mit dem fünfsaitigen Violoncello piccolo verwechselt haben müssen. Wenn J. S. Bach die erstere wirklich erfunden hat, so bleibt es noch immer rätselhaft, warum sie kein einziges Mal von ihm in seinen Partituren genannt wird.

Hamburger Tagungsberichte

Von

Albert Wellek, Wien

I.

Die Hamburger Zweite Farbe-Ton-Tagung
und ein notationsgeschichtliches Ergebnis
(1.—5. Oktober 1930)

Wenn schon der „Erste Kongreß für Farbe-Ton-Forschung“, vor nunmehr $3\frac{1}{2}$ Jahren¹, vielfach Kopfschütteln erregt hatte: so die bloße Tatsache einer Fortsetzung umso mehr. Man hatte eben geglaubt, und glaubte es nun wieder, daß hier in mehrtägigen Sitzungen lediglich über Fragen des sogenannten Farbenhörens gehandelt würde. In Wahrheit sind und waren die Farbtontagungen nicht als Psychologenkongresse gedacht über ein einziges (so spezielles) Thema: vielmehr sollte hier der Versuch eines überfachlichen Kongresses gewagt werden, wobei das Farbe-Ton-

¹ Vgl. meinen damaligen Forschungsbericht in dieser Zeitschr. IX., 1927, S. 576—84.

Problem als Grenzfrage der verschiedensten Wissenschaften und zugleich Zielpunkt jüngster künstlerischer und kunstpädagogischer Bestrebungen Mittelpunkt und Mittler zwischen Gelehrten verschiedener Fächer und sogenannten Laien (Lehrern, Künstlern, Theatermännern) werden sollte. In diesem Sinne war denn auch das Programm von dem Urheber und Leiter auch dieses zweiten Kongresses, Georg Anschütz in Hamburg, aufgebaut. Von insgesamt 28 Vorträgen bezogen sich 4 auf die Bühne, 2 auf den Kunst-, 2 auf den Musikunterricht, 2 weitere brachten Selbstdarstellungen neuester farbenmusikalischer Experimente durch deren Erfinder¹; und unter den restlichen Vorträgen befanden sich wiederum einige Selbstschilderungen von Personen, die (aus dem Publikum) mehr oder minder treffend als „Medien“ des Farbenhörens angesprochen wurden. Diesen 28 Referaten gegenüber stand nun aber noch eine ganze Reihe von rein künstlerischen Darbietungen, unter welchen die „Farbenlichtspiele“ von L. Hirschfeld (Frankfurt a. O.) und das „Farbenklavier“ von Zd. Pešánek (Prag) als unmittelbar gebotene Beispiele sogenannter Farbenmusik in vieler Hinsicht gerade den Mittelpunkt des Kongresses bildeten; und als tragender Hintergrund des Ganzen erschien eine wissenschaftlich-künstlerische Ausstellung² mit einem in seiner Fülle überwältigenden Bildermaterial zu sämtlichen behandelten Fragen.

Die Ausbeute der Tagung für den Musikforscher betraf also zunächst ganz naturgemäß die musikpsychologische und -ästhetische Seite. Vor allem natürlich erfuhren die synästhetischen Erscheinungen als solche mehrfach Behandlung, am bemerkenswertesten wohl durch W. Voß (Kiel); im besonderen versuchte A. Truslit (Berlin) gesetzmäßige Niederschläge der musikalischen Bewegung in den synoptischen Anschauungsbildern aufzuweisen und physiologisch zu begründen. Andererseits wurde hier aber zum Teil mit Bewußtsein auch sozusagen Rohmaterial geboten: in den besagten Selbstanalysen von Synästhetikern und in den Vorführungen oder Selbstbeschreibungen der neuen Farb-Ton-Künste.

Auf dem Gegenpol reifster theoretischer Durchbildung der Probleme stand ein Vortrag wie der von Ernst Barthel (Köln) über „Wesensanalogie und Wesensgegensatz der Farben und Töne“. Barthel rechnete — nicht als erster — mit den dogmatischen Gleichsetzungsbestrebungen der eigentlichen Farbenhörer energisch ab, desgleichen mit der Neigung der Physiker, eine „Oktave“ (als Frequenzenverhältnis 1 : 2) innerhalb der Farbenreihe des Spektrums, oder vielmehr zwischen deren Enden, zu konstruieren. Auf alte Theorien, etwa die L. B. Castels, zurückgreifend, verglich er den Farbenkreis als Ganzes der Tonigkeiten-Mannigfaltigkeit innerhalb der Oktave; dieser Farbenkreis in verschiedene „Dichten“³ transponiert entspricht dann zwanglos den Oktavwiederholungen der Musik; wobei es, wohlgemerkt, subjektivem Ermessen gänzlich überlassen bleibt, welche besondere Farbe welchem besonderen Ton zugedacht wird. Eine blinde Gleichsetzung zwischen Farbenharmonie und musikalischer Konsonanz lehnte Barthel ebenfalls ab; im Wesen der Farbenharmonie liegt etwas Ruhendes, Außerzeitliches, das nur einer sehr getragenen musikalischen Harmonik wesensnahe werden kann. Folgerichtig wies Barthel für die Zwei-Sinnen-Kunst alles „Mechanistische“ von der Hand, also überhaupt die Verkoppelung des Einzeltons mit der Einzelfarbe (im Sinne des „analytischen“ Farbenhörens).

Im wesentlichen ließ sich hier nur das eine einwenden: daß nämlich die Zuordnung der Farben nach ihrer Spektralfolge zu den Tönen nach deren chromatischer Folge nur einem Gehörtyp adäquat sein kann, und zwar dem „linearen“⁴; während der „polare“ Gehörtyp⁴ Zuordnung zum Quintenzirkel (oder allenfalls zu Terzenreihen)

¹ A. Vietinghoff-Scheel (Graz) über sein „Chromatophon“, das vor Jahresfrist in Graz und Wien debütierte; und R. H. Goldschmidt (Münster) über seine „Farbwandelspiele“, welche letztere der breiteren Öffentlichkeit bislang noch nicht zugänglich geworden sind.

² Geleitet von Heinrich Hein (Altona).

³ Bei Castel waren es Helligkeiten.

⁴ Vgl. Wellek, Zur Typologie des Gehörs und des Musikerlebens überhaupt. ZfM XIII, 1 (Okt.) 1930, S. 21—28.

fordern oder bevorzugen würde. In diesem Sinne ist das Problem — im übrigen durchaus parallel mit Barthel — auch vom Verfasser gelöst¹ und kurz in einleitenden Worten zu einem vorhergehenden Vortrag besprochen worden, der „Die Entwicklung unserer Notenschrift aus der Synopsie“ zum Gegenstand hatte.

Einzig mit diesem Referat war der musikgeschichtliche Gesichtspunkt auf der Tagung vertreten. Vorbereitend auf die Frage einer farbigen Notenschrift für Kinder, wie sie in jüngerer Zeit am erfolgreichsten in USA angebahnt worden ist², zeigte der Referent, daß und wie gerade auch unsere gewohnte abendländische Notenschrift Ergebnis einer anschaulichen Übersetzung des Musikgeschehens für das Auge ist: wenn auch einer unbunten, in Schwarz-Weiß.

Unsere Notenschrift verdanken wir einer — in gewissen rasslichen und zeitlichen Grenzen — gemeinverständlichen Weise, das Tongeschehen: ursprünglich die Stimmbewegung, die an eine Kehlkopfbewegung gebunden ist, räumlich-visuell umzudenken. (Diese Kehlkopfbewegung gibt die physiologische Unterlage.) Die Vorstellung von einem Auf-Ab in der Musik — wobei der zeitliche Ablauf nach dem Vorgang der Schrift zur von links nach rechts laufenden Wagrechten wird — ist ursynästhetische, gleichwohl nicht die älteste unter den Ursynästhesien, und keineswegs selbstverständlich. Auf ihr beruht die Cheironomie und auf dieser wiederum die Akzentschreibung des Altertums; in Griechenland wird letztere bezeichnenderweise gerade um die Zeit eingeführt, wo auch im griechischen Sprachgebrauch die klassische Benennung hoher und tiefer Töne als „spitz“ und „stumpf“ (oder „schwer“) durch $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho$ und $\acute{\upsilon}\pi\acute{o}$ verdrängt wird (3. Jahrh. v. Chr.). Hier knüpft bekanntlich die Neumenschrift an. Die Tonfolge wird zur Linie, Tondauer oder Tongleichheit zur Wagrechten³, Triller und und Bebung zur Wellenlinie⁴. Die Grundzeichen der Akzente bleiben erhalten, werden aber weiter zu Gruppen verkoppelt, die, ihrer Form nach, anschaulich benannt sind⁵; diese Form wiederum ist eine augenmäßige Projektion des melodischen Schnörkels. Letzte Konsequenz der Gleichung „Tongleichung = Horizontale“ ist schließlich die Diastematie, also die Einführung der Längslinien, an denen entlang sich das Melodieprofil der Neumen gruppiert. Alles in allem lassen sich drei Entwicklungsstufen des Neumenbilds unter synoptischen Gesichtspunkten festhalten:

1. Einzelne, an und für sich synoptisch verstandene Linienzeichen in einer Reihe, ohne relative Anordnung zueinander, also ohne ein Gesamtbild zu ergeben (grundsätzlich noch so wie bei der Akzentschreibung);
2. Dieselben Zeichen untereinander in verschiedener Höhe zu einem Gesamtbild geordnet;
3. Dasselbe an Hand einer oder mehrerer (durchgezogener) Längsachsen: Diastematie.

In den beiden ersten Stadien wiegt das Interesse an der reinen Anschaulichkeit des Auf und Ab vor, ohne daß die genauen Ausmaße dieses Auf-Ab festgelegt würden. Das dritte Stadium dagegen hält vor allem die Tongleichheit fest und bildet so ein System von Fächern heraus, in denen nicht so sehr die Richtung als vielmehr der Raumabstand, die Schrittgröße, zur Anschauung gelangt. Hiermit erübrigt es sich nun weiterhin, die Richtung der melodischen Fortschreitung auch noch durch das einzelne

¹ Wellek, *Doppelempfinden und Programmmusik* (Diss. Wien, Jan. 1928); *Das homophone und kontrapunktierende Farbengehör und Farbenklavier*. Zeitschr. f. Musik Bd. 97, 1930, S. 257–62.

² Auf der Tagung wurde sie durch H. Grahl (Kiel) verfochten und auch praktisch exemplifiziert.

³ So auch schon in dem dynamischen Akzent des Longus, der deckgleich ist mit dem byzantinischen „Ison“. (Dieses gibt die Tonwiederholung augenfälliger wieder als die bloßen Punkte der lateinischen Neumen.)

⁴ Z. B. das „quilisma“ der lateinischen, der „Rüttelpfeil“ der russischen Neumen; ebenso aber auch schon der Pluta-Akzent der Inder, u. a. m.

⁵ Z. B. pes (Kralle), clivis (Hügel), sinuosus (Wölbung), torculus (Verrenkung), plica (Falte).

Zeichen anzuzeigen: eine allmähliche Rückbildung seiner Bildhaftigkeit setzt ein, eine Verschiebung der Bildhaftigkeit in das Gesamtbild, das System: — an Stelle der Strich- und Hakenneumen tritt Hufnagelschrift und Quadratur. Der Höhepunkt der Anschaulichkeit in der Notenzeichnung fällt also auf den Beginn der Diastematie: solange sowohl das Auf und Ab im Einzelzeichen als auch die Tongleichheit bildlich vorgezeichnet wird. Unsere heutige Notenschrift ist das Endergebnis der hiernach einsetzenden Verbegrifflichung und Erstarrung; waren die Neumen dynamisch, so sind die Noten (als solche) statisch; die Bewegung, ursprünglich der Schöpfer des Ganzen, schwebt zwischen ihnen, im System. Nur vereinzelte Zeichen, die heute als Abkürzungen dienen (die Triller aller Art) sind als Reste der Neumen erhalten geblieben und ebenso unmittelbare Melodieprofilierungen wie einst diese.

Ein anderes synoptisch belangreiches Kapitel unserer Notationsgeschichte bilden die bunten Elemente darin, vor allem die farbigen Linien der Diastematie. So gewiß diese von den Arabern übernommen sind und dort ursprünglich kosmologisch begründet waren, so sicher sie auch mnemotechnischen und bloßen Deutlichkeitsrück-sichten zu dienen hatten, zeigen sich auch hierin Niederschläge psychologischer Sach-verhalte. Die Wahl der Farben, ob auch absichtlich, scheint deutlich gefühlsmäßig bedingt. Schon, daß gerade *f* am meisten hervortrat und die am meisten hervorstechende rote Farbe erhielt; dann aber auch das Schwanken bei *c*, also der Oberquinte zu *f*, zwischen Grün (der Gegenfarbe) und Gelb (der nächstverwandten Hauptfarbe): wobei im letzteren Falle u. U. das benachbarte *a* die Gegenfarbe Grün erhält: — dies gemahnt bereits an die beiden Gehörtypen des Linearen und Polaren! Auch andere farbige Neigungen des Mittelalters muten keineswegs bloß äußerlich an. So, wenn die „Musica enchiriadis“ zur Kennzeichnung von Transpositionen, die „Quaestiones in musica“ zur Kennzeichnung der Kirchentöne Farben vorschlagen¹. Rein auf Deutlichkeit abzielend scheinen dagegen die roten, in England auch blauen, Mensuralnoten des 14. Jahrh.; woran indessen ein anonymer englischer Traktat², vermutlich vom Anfang des 15. Jahrh., anknüpft, indem er den sechs damals gebräuchlichen Notenlängen sechs verschiedene Farben gibt und diese dann in eine wunderliche Beziehung zu einer Art musikalischen Heraldik setzt.

Natürlich ist es auch musikpädagogisch von Wert, sich dieses synoptischen Ursprungs unserer Notation voll bewußt zu werden. Ganz besonders der historische Unterricht in dem so schwierigen und unsichtigen Kapitel der Notationsgeschichte ist auf eine verständnisvolle Verfolgung und Klarlegung dieses Grundgedankens unbedingt angewiesen: erst hieraus werden viele Einzelheiten der Neumengeschichte voll verständlich und die Fülle der Namen behaltbar.³ —

Der geistesgeschichtliche Gesichtspunkt wurde im übrigen durch den Verfasser auch in einem zweiten Vortrag, über „Das Laut-Sinn-Problem und die Synästhesien der Sprache“, vertreten. Hier förderte u. a. die Verfolgung der musikalischen Nomenklatur durch die verschiedenen Sprachen und Zeiten (und der sprachlichen Gestaltung der akustischen Sinnesgegebenheiten überhaupt) Material zutage, das für die vergleichende Musikwissenschaft von Belang erscheint⁴. Anderweitig wurde Geistesgeschichtliches nur noch von Rolf Grundner (Hamburg) vorgebracht, der in schön abgerundeter Form über die Synästhesien bei Nietzsche abhandelte.

Demgegenüber erwies sich das Referat von Fr. Mahling (Berlin) über „Das Farbe-Ton-Problem und die Anthroposophie“, obwohl fließend und eindringlich gegeben,

¹ Johannes Wolf, Handb. d. Notationskunde I, S. 139.

² *Distinctio inter colores musicales et Armorum Heroum* (Waltham Holy Cross Ms).

³ Eine genauere Darstellung der synoptischen Notationsgeschichte folgt demnächst, im Rahmen einer Geschichte der Synästhesie im abendländischen Altertum und Mittelalter, im Arch. f. d. ges. Psychologie.

⁴ Näheres im kommenden Jahrgang der Ztschr. f. Ästhetik (1931) unter dem Titel „Der Sprachgeist als Doppelpfeifer. Ein Beitrag zur musikalischen Psychologie und Ästhetik der Sprache“.

inhaltlich leider als eine „Nieme“: Eine Beleuchtung der so bedeutenden Zusammenhänge zwischen den synästhetischen und den sogenannten okkulten Erscheinungen, wie man sie hier erwartet hätte, blieb gänzlich aus; statt dessen lief eine Predigt über die angebliche Erkenntnistheorie oder vielmehr Metaphysik des „Dr. Steiner“ vom Stapel, mit sehr eiligen und mangelhaften Versuchen, die synästhetischen Tatbestände in diese plump materialistischen Denkschemata einzuzwängen.

Gerade auf geisteswissenschaftlichem Gebiete hatte sich ja übrigens die Forschungslage seit der ersten Farbe-Ton-Tagung, und schon durch diese selbst, erheblich verschoben: insofern nunmehr die Allgemeinmenschlichkeit des Doppellempfindens, sein Alter und seine Bedeutung in der Geistesgeschichte, und hiermit auch der Vorrang der freien Vorstellungssynästhesie gegenüber der zwangsmäßigen Empfindungssynästhesie weitgehend nachgewiesen war¹. Zu der neuen Tagung wurde auch zu guter Letzt ein knapper „Bericht“² über den ersten Kongress aufgelegt, der das Fazit aus diesem zieht und so zu einer stillschweigenden Verhandlungsgrundlage werden konnte.

Indessen sei abschließend nur noch des allgemeinen Vortrags des Kongressleiters, Georg Anschütz, gedacht, der unter der Devise „Die neue Synthese des Geistes“ in seiner übersichtlichen und einprägsamen Art Sinn und Ziel der Veranstaltung klarzulegen und zu rechtfertigen unternahm.

II.

Der Raum-Zeit-Kongreß der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft

(7.—9. Oktober 1930)

Der 4. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, zu dessen Schauplatz Hamburg gewählt worden war, stand ursprünglich im Zeichen des Neukantianismus, d. h. insbesondere des Vorsitzenden der Hamburger Ortsgruppe, Ernst Cassirer. Cassirer selbst formulierte in seinem glänzenden Eröffnungsvortrag das von ihm und Max Dessoir festgesetzte Thema des Programms: Raum und Zeit in den Künsten. 12 Vorträge, flankiert von einer reichen kinderpsychologischen Ausstellung William Sterns, waren der Durchführung gewidmet; während 3 allgemein kunstphilosophische Vorträge, jenseits des engeren Programms, die Tagung beschlossen.

Der Verlauf der Verhandlungen, so Ausgezeichnetes auch im Einzelnen geboten wurde, bestätigte deutlich die Neuheit, — man könnte sagen, das Überraschende der Fragestellung. Feste — handfeste Ergebnisse konnten nur sehr zum Teil erarbeitet werden — soweit Raum und Zeit unmittelbar in Frage standen. Und nirgends äußerte sich dies, begreiflicherweise, so schlagend wie auf dem Boden der musikwissenschaftlichen Betrachtung.

Zunächst, was Zeit in der Musik ist und bedeutet, ist ja verhältnismäßig unproblematisch und wurde von Hans Mersmann (Berlin) geistreich und beziehungsreich herausgearbeitet. Mersmann betrachtete die musikalische Zeit witzig als zweidimensional in Simultaneität und Sukzessivität und verfolgte die einzelnen Komponenten der musikalischen Struktur daraufhin, welcher von diesen beiden Dimensionen sie die Oberhand geben. Terminologisch nicht ganz folgerichtig bezeichnete er die Mehrstimmigkeit, insbesondere die polyphone, als „zeithemmend“ und schwenkte an diesem Punkte zu der Vermutung um, daß hier, wo das Zeiterlebnis nahezu aus-

¹ Vgl. des näheren Wellek, Beiträge z. Synästhesie-Problem. Sammelreferat. Arch. f. d. ges. Psychologie, Bd. 76, S. 93—101; und: Zur Geschichte u. Kritik der Synästhesie-Forschung. Ebenda Bd. 79, S. 325—84.

² Hamburg 1930 (als Sonderdruck aus einem noch nicht aufliegenden 2. Bande der „Farbe-Ton-Forschungen“). — Der Bericht über die neue Tagung folgt diesmal auf dem Fuße nach: er ist bereits in Satz und wird Ende Januar erscheinen.

setze, eine Art räumlicher Tiefenwirkung in der Musik in Erscheinung trete. Damit war also die geistreiche Zweidimensionalität der Zeit fallen gelassen und die „Dimension“ der Simultaneität dem Räumlichen überwiesen. Im übrigen hörte man von Mersmann viel Treffendes über den Unterschied von „Ablaufformen“ und „Entwicklungsformen“, über außermusikalische Faktoren des musikalischen Zeitablaufs (insbesondere den „Magnetismus“ des Wortes über den Ton in der Vokalmusik); und grundsätzlich über die Zweiheit von musikalischer und objektiver Zeit, wobei jene sehr richtig, im Bergsonschen Sinne, als eine qualitative, ganzheitliche und folglich unmeßbare aufgefaßt wurde. Das große Wunder des Musikerlebens freilich, durch das das Zeitliche zum Überzeitlichen, das in beständig entfließender sinnlicher Gegenwart stets nur fragmentarisch Gegebene (und schon wieder Nichtgegebene!) dennoch zum Ganzen gefügt wird, wurde in dem reichlich anfechtbaren Satz abgetan: der Akt der Zusammenfassung des musikalischen Aufbaus sei ein Bewußtseinsakt und habe folglich (?) mit Zeit nichts zu tun.

Weit schwieriger schon entwickelte sich das Problem des musikalischen Raumes. Ein erstes Referat, das hierauf einging, erweckte den Eindruck, daß der Vortragende etwa erst durch die Formulierung des Verhandlungsthemas dazu verleitet wurde, mit dem Begriff eines Räumlichen in der Musik zu operieren: Wolfgang Stechow (Göttingen), der in übrigens fesselnder, lebhafter Weise über „Raum und Zeit in der graphischen und musikalischen Illustration“ handelte. Es zeigte sich, daß Stechow schon in diesem Titelbegriff sich terminologisch vergriffen hatte. Denn während der Begriff der „musikalischen Illustration“ für uns doch seinen einigermaßen feststehenden Inhalt hat, glaubte Stechow (selbst von Fach Kunsthistoriker) eine Parallele zur graphischen Illustration eines Textes in seiner Vertonung zu finden. Überflüssig zu sagen, daß beide Erscheinungen ästhetisch denkbar inkommensurabel sind. In der Vertonung vollzieht sich eine Verschmelzung zu einer Einheit, in der das Gedicht, die Vorlage, untergeht, eingegliedert und völlig verwandelt wird; während graphische Illustration ein — verhältnismäßig — äußerliches, unnötiges Nebeneinander der Künste schafft: gar nicht eigentlich eine Kunstsynthese; so daß die Dichtung von der Zutat des Bildes unberührt bleibt. Andererseits verfocht Stechow selbst in allzu dogmatischer Weise die an sich gewiß nur sympathische Ansicht, daß ein gutes Lied gerade nicht „illustriert“: nämlich in dem Sinne, wir wir dies in der Musik zu verstehen pflegen. Nun griff Stechow aber auch zu dem Begriff eines musikalischen Raumes, wobei es zunächst den Anschein hatte, daß es das Notenbild ist, was ihm diese Vorstellung vermittelt. Er meinte jedoch sichtlich das Strukturelle des musikalischen Aufbaus, insbesondere der Reprisenform (er nannte sie „zyklisch“), und lehnte dogmatisch jede nicht klassizistische, nicht in klaren Abschnitten und Gegensätzen angelegte Form als angeblich mangelhafte „Raumgestaltung“ ab (wobei das Leitmotiv eine „Eselsbrücke des musikalischen Raumzusammenhangs“ titulierte wurde). Nicht einleuchtend schien es schließlich, wenn die Programmmusik, als ein Kunstzwitter, mit einer Malerei zusammengehalten wurde, die kein Reales, sondern nur „abstrakten Raum“ darstellen will: also gerade mit einer Malerei, die abstrakt, unstofflich und radikal „eigengesetzlich“ ist.¹

Sehr viel durchdachter schienen daneben die Ausführungen von Walter Riezler (Stettin) über „Das neue Raumgefühl in Kunst und Musik der Gegenwart“. Sie griffen zu der in letzter Zeit öfters gehörten Gleichsetzung eines (dreidimensionalen) „Tonraums“ mit dem tonalen harmonischen Gefüge. Hier nämlich ist alles Musikalische auf eine vorausgegebene Ordnung bezogen so wie das Sichtbare auf den Raum. Erst innerhalb der tonalen Harmonik gibt es denn auch thematische Arbeit, musikalische „Gestalt“. Der letztere Begriff wäre damit freilich wohl etwas unzeitgemäß eng gefaßt: wie denn auch die Ganztonleiter, weil leittonlos, als „nicht mehr

¹ Die hier umrissenen Einwendungen wurden vom Verfasser in der Debatte geltend gemacht, in welcher Stechow auch anderwärts auf ziemlich allgemeinen Widerspruch stieß.

strukturell“ bezeichnet wurde. Vor allem aber ist nicht abzusehen, warum musikalische Gestalt oder Struktur, einerlei wie weit wir nun diese Begriffe fassen, räumlich, dreidimensional sein müßte: hier steckt eine ähnliche *petitio principii* wie bei Stechow. Anfechtbar schien bei Riezler im einzelnen auch die Behauptung, die „tonale Kadenz“ sei etwa um 1600 erfunden; es schien die Auffassung obzuwalten, als ob die sogenannten Kirchentöne keine tonalen Systeme wären. (Hier wurde „tonal“ mit dem neueren Dur und Moll gleichgesetzt oder verwechselt.) Schließlich kam Riezler dahin, die Harmonik eines Schönberg oder J. M. Hauer, den „polytonalen und atonalen Raum“, mehrdimensional oder eigentlich unräumlich zu finden; so daß das „neue Raumgefühl“ der übrigens schon wieder vergangenen „Gegenwart“ auf einen Überraum oder einfach gar keinen Raum hinauslief.

Ein letzter Vortrag, der hier besonders zu nennen ist, von Max Schneider (Halle), erwies sich methodisch weitaus überlegen, indem er jede *petitio principii* der obigen Art ausschloß und erst einmal von Grund auf die Frage nach den Bedingungen stellte, unter welchen die Raumvorstellung in die Musik hineingetragen wird oder werden kann. Hier wurde vorsichtig Umschau gehalten und noch vorsichtiger formuliert, unter wiederholter Betonung der Unmöglichkeit, vom Fleck weg heute schon feste „Ergebnisse“ zu bieten. Schneider ging von den phänomenalen Raumattributen der Töne aus und wohl auch von dem allgemein psychologischen Vorder- und Hintergrunderlebnis in der akustischen Apperzeption. „Hohe“ Töne wurden als ferner, „tiefe“ als näher bezeichnet. Auch die Tatsache, daß zu eng gelagerte Klänge dissonieren, schien auf ein Raumbedürfnis des Ohres hinzudeuten. Eine Reihe geistvoll gewählter Partiturbeispiele zeigte die Möglichkeiten der Musik, den Raum „einzufangen“, vor allem an dynamischen Wirkungen auf: das Echo, das Herannahen, das Lauschen ins Leere; auch das Moment der Sequenz und der reinen Transposition schien sich als Mittel der Raumdarstellung anzudeuten. (Nicht gedacht wurde dabei der räumlichen Wirkung „leerer“ Intervalle, besonders Quinten, wie auch der Akkordbesetzung in „weiter Lage“; woran hier nur beiläufig erinnert sei.) Zum Schluß ging Schneider noch auf die rein technische Rolle des Raums für die Musik in der Raumakustik ein und auf die Bedeutung ungleicher Lokalisierung der Klänge etwa in der Mehrchörigkeit des Barock. —

Hiermit wäre das eigentlich Musikalische des Programms bereits durchmessen. Wenn in unseren wenigen Umrissen das Kritische einigermaßen hervortrat, so darf dies vielleicht insofern gerade hier am Platze scheinen, als ja die ungeminderte Darstellung der sämtlichen Kongreßvorträge in Bälde durch den Kongreßbericht besorgt werden wird und gerade einige kritische Randbemerkungen vorweg, in diesem Rahmen, anregender wirken dürften als bloße Reproduktion. Hiermit soll nun freilich in keiner Weise die Tatsache des hohen, und auch verhältnismäßig gleichmäßig hohen, Niveaus der Tagung angetastet werden: nichts läge uns ferner als dies. Die Spitzenleistungen des Kongresses lagen eben nicht auf dem Gebiete des Musikalischen. So etwa ein Vortrag wie der von Karl Voßler (München), dem barocken Drama gewidmet: wundervoll in Inhalt, Aufbau und persönlicher Äußerung. Ganz besonders aber die beiden Schlußvorträge, die der Tagung einen erhebenden Ausklang gaben: die grundsätzlichen kunstphilosophischen Betrachtungen von Max Dessoir (Berlin) und Emil Utitz (Halle). Sie beide stellten die „ontische Verankerung aller Kunst im Stoff“ (wie Dessoir es faßte), von sehr ungleichem Angriffspunkt aus, und doch wesentlich übereinstimmend, in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen: auf welche näher einzugehen wir uns leider versagen müssen, da hier ja der musikästhetische Gesichtspunkt allein in Frage stehen konnte. Nur kurz sei also wenigstens der musikphilosophischen Erwägungen in dem Vortrag Dessoirs gedacht.

Wieso es möglich ist, daß die Töne zu Sinnträgern werden, das deutet Dessoir aus der Zusammenwirkung der Dreieinigkeit des Tonischen, Rhythmischen und Tektonischen in der Musik. Wenn das rein Klangliche der Musik Spannungen von „fast tierischer“ Lebendigkeit schafft, so bringt der Rhythmus in dieses dunkle Leben

das Licht der zeitlichen Gliederung; über beiden aber wölbt sich das Gefüge einer „geistigen Ordnung“ im Aufbau zur Form. Ein Sinneseindruck, einerlei welches Sinnesgebiets, kann einzeln nur wahrgenommen, nicht sinnerfüllt werden: die Bedeutung wohnt allein in der Gestalt, in der das Wahrnehmbare erst verstehbar wird. Dieses Verstehen aber geht dahin, daß Leben und Geist in der Musik durch den Rhythmus versöhnt gefunden werden: wer dessen inne wird, der „verstehet“ Musik. „Die Musik leistet dies Große, daß sie erscheinungsmäßig die beiden Urmächte unseres Seins zur Vereinigung bringt.“

Auch für den bloß musikästhetischen Gesichtspunkt wird, nach alledem, die Fülle wertvoller Anregung des Dankes eines jeden gewiß sein, der an der Arbeit dieser drei überreichen Tage teilnehmen durfte.

Erste internationale Arbeits- und Festwoche für katholische Kirchenmusik in Frankfurt a. M.

19.—26. Oktober

Von

Franz Kosch, Wien

Geleentlich der Frankfurter Ausstellung „Musik im Leben der Völker“ im Jahre 1927 fand auch eine „Woche für katholische Kirchenmusik“ statt, die derartigen Beifall fand, daß sie die Anregung hinterließ, ähnliche Veranstaltungen größeren Umfanges vorzubereiten. Der Organisator dieser „Woche“, Franz Baum, brachte es zuwege, daß bereits zwei Jahre später, am 27. Oktober 1929, die Gründungsversammlung der „Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik“ stattfinden konnte. Der Vorstand besteht aus den Herren Reichsminister a. D. Dr. h. c. Fuchs, Oberpräsident der Rheinprovinz, Koblenz (Vorsitz); Dr. Aug. Kilian, Bischof von Limburg; Dr. Baumgartner, Präsident des Badischen Rechnungshofes, Karlsruhe; Prof. W. Braunfels, Köln; Prof. Jos. Haas, München; Stadtrat Dr. Langer, Frankfurt a. M.; Prof. Dr. Richartz, Frankfurt a. M. und Frau v. Passavant, Frankfurt a. M. (Beisitzer); Bankdirektor Dr. Dr. h. c. Brüning, Köln (Schatzmeister) und Franz Baum, Frankfurt a. M. (Schriftführer).

Im Musikausschuß sind bereits zehn Staaten vertreten, mit anderen stehen die Verhandlungen vor dem Abschluß. Frankreich und Italien haben obendrein durch namhafte Geldbeträge wertvolle Hilfe geleistet.

Fußend auf den bekannten Kirchenmusik-Erlässen, dem Motu proprio vom 23. November 1903 und der Constitutio apostolica vom 20. Dezember 1928, ist es die Aufgabe der Gesellschaft, „sich als kulturpolitischer Faktor auf einem bedeutsamen Teilgebiet der allgemeinen Musikübung zu betätigen, um auf der Grundlage persönlicher und nationaler Eigenart durch internationale Gemeinschaftsbildung der Völkerversöhnung und Völkervereinigung zu dienen und die Allgemeinkultur zu fördern. Die Gesellschaft pflegt deshalb die zeitgenössische katholische Kirchenmusik und sucht sie im Sinne einer zeit- und ideengemäßen Entwicklung liturgisch und künstlerisch zu beeinflussen; sie fördert ihre Künstler, Wissenschaftler und Chorvereinigungen. Hierbei wird die freie künstlerische Entfaltung kirchenmusikalisch schöpferischer Kräfte gefördert, sowohl durch Preisausschreiben für neue bedeutensame Werke auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik und der ihr benach-

barten Provinzen als auch durch alljährlich veranstaltete internationale kirchenmusikalische Arbeitswochen mit liturgischen Gottesdiensten, repräsentativen öffentlichen Konzerten und volkstümlichen Singstunden zur Förderung der Kirchenmusik als Volks- und Laienkunst. Der wissenschaftlichen Forschung dienen wissenschaftliche und pädagogische Vorträge und Veröffentlichungen, sowie die Erstaufführung jener Werke der Vergangenheit, welche durch sie neu erschlossen wurden und Anregung für das Gegenwartsschaffen verheißen“.

Bei der ersten Tagung der neuen Gesellschaft, die organisatorisch einen vollen Erfolg bedeutete, kamen 60 lebende Autoren zu Worte. Es war ein kirchenmusikalisches „Großstudio“. In 22 Aufführungen wurde so, neben der anerkannten liturgischen Musik des gregorianischen Chorals und einzelnen Stücken der klassischen Polyphonie, zum erstenmal ein Gesamtüberblick über das gegenwärtige kirchenmusikalische Schaffen geboten. Neben Werken, die eigentlich ins Gebiet der geistlichen Musik gehören, wie Oratorien, Kantaten, reine Instrumentalmusik, wurden nicht weniger als 21 Meßkompositionen ganz oder teilweise vorgetragen, dazu eine Unzahl von Propriumstücken, Hymnen, Motetten und deutschen Gesängen für die verschiedensten Anlässe des kirchlichen Lebens.

Unter dem großen Angebot war noch manches Durchschnitt und bloßes Handwerk, aber es zeigte sich, daß auch die Kirchenmusiker, in einem gewissen Abstand von ihren weltlichen Kollegen, um eine neue Tonsprache ringen. In der katholischen Kirchenmusik ist eben die Entfaltung des Neuen stets stark behindert. Hier kommen zu den materiellen und technischen Schwierigkeiten alle jene Fragen hinzu, die sich aus dem Verhältnis der sakralen Musik zum Sacrum, zur Liturgie ergeben; Fragen, auf die manchmal auch in den päpstlichen Erlässen keine Antwort steht. Das erklärt vielleicht die Zaghaftigkeit der Bewegung, die noch keineswegs einen einheitlichen Ausdruck zeigt. Im allgemeinen ist eine bewußte Abkehr von der rein äußerlichen Nachahmung historischer Stile unverkennbar. Die Errungenschaften der modernen musikalischen Technik werden nicht verschmäht. Es zeigt sich dies in der Vorliebe für die Einstimmigkeit, für die Dissonanz und für die Freiheit der rhythmischen und tonalen Gestaltung. Besonders aber ist das Streben nach Echtheit, Einfachheit, ja Herbheit des Ausdrucks hervorzuheben.

Um einige der besten Vertreter dieser neuen Richtung zu nennen, seien angeführt: die Italiener I. Pizzetti und G. F. Ghedini; die Franzosen H. Potiron und A. Caplet; der Fläme van Nuffel (Te Deum für 8stimm. Doppelchor und Orgel); die Schweizer W. Montillet und P. Müller; die Deutschen H. Gebhard, O. Jochum, J. Haas, H. Lemacher und G. Rüdinger, sowie die Österreicher J. N. David (Stabat mater für 6stimm. Chor a cappella), K. Koch, J. Lechthaler und J. V. Wöss. Ganz links steht eine Missa nova des Holländers Marius Monnikendam, die die Sprechchortechnik in die Kirchenmusik in einem bedeutsamen Versuch einführt. Höchste Kunst zeigte die Messe von W. Braunfels, der der Kirchenmusik die ideale Instrumentalmesse zu schenken berufen wäre.

Die Aufführungen, die von ersten Solisten, von den ersten Chören und Orchestern Frankfurts, sowie von den erstklassigen Domchören von Köln (unter Mölders), München (unter Berberich) und Aachen (unter Rehmann), und von dem ausgezeichneten badischen Kammerchor (unter Philipp) ausgeführt wurden, hatten ein beträchtliches Niveau.

Als Ort der nächsten Tagung im Herbst 1931 ist Rom in Aussicht genommen.

Miszellen

= Notiz zum Klavierkonzert in *f* von J. Chr. Bach. Die B. B. besitzt ein Klavierkonzert in *f* in drei Exemplaren: a) in Partitur (Mus. ms. P. 680); der Umschlag trägt den Titel „Concerto per il Cembalo da Wilhelm Friedemann Bach“, nicht von der Hand des Notenschreibers, sondern von einer späteren Hand; in Stimmen: b) Mus. ms. Bach St. 482, auf der Notenvorderseite: Concerto per il Cembalo Conc. con Due Violini Viola è Basso del Sig^{re} C. P. E. Bach. Auf dem Umschlag: Concerto *b* per il Cembalo dal Sgr. [J. C.] Bach [Vorname eingeflickt] detto il Milanese riveduto dal Sigr. C. F. E. Bach; c) Mus. ms. Bach St. 483: auf Notenvorderseite: *F* moll Concerto per il Cembalo Obligato col Due Violini Viola e Basso. Del Sigr. C. F. E. Bach, dazu alter Vermerk: (von Joh. Cretien bearb. in Berlin unter E. Aufsicht). Die Notiz stammt vielleicht von derselben Hand, wie der Besitzernamen Grave (ein Greifswalder Advokat, mit dem C. Phil. Em. Bach über seine Ansicht, wie man Klavierkonzerte zu komponieren habe, korrespondiert hat. Aus seinem Besitz stammen zahlreiche Konzerte, selbst Wiener Meister, Wagenseils u. a., die heute der B. B. gehören). Von diesem Werk veranstaltete die Pianistin Wilhelmine Szarvady geb. Clauß (1834—1907) eine Ausgabe für Klavier allein, mit Angabe von C. Phil. Em. Bach als Verfasser (in Leipzig bei Bartholf Senff), mit der Angabe „nach einem bisher ungedruckten Manuskript“. Da die Handschriften nur in ganz kleinen Abweichungen Verschiedenheiten zeigen, der Einzug der Streicher in den Klaviersatz noch manche Veränderungen ergibt, ist es schwer, ganz eindeutig zu sagen, welche Quelle vorlag. Vermutlich aber c). Paul Mies gab 1927 den Mittelsatz heraus unter dem Titel „Langsamer Satz eines Klavierkonzerts in *f* moll mit Begleitung des Streichquartetts von Joh. Christian Bach“ [Musik im Haus, H. 80, Volksvereins-Verlag G. m. b. H., M.-Gladbach]. Eine Quelle ist leider nicht angegeben. „Der Sitte des 18. Jahrhs. entsprechend, ist ein begleitendes Cembalo nach dem bezifferten Baß hinzugefügt“. Nur die Partitur P. 680 gibt dem B. c. ein selbständiges System. Beide Stimmenexemplare haben nur Streichbaßstimmen, die Bezifferung der Tuttistellen steht in der Cembalostimme. Dies, und nicht die Ausführung durch ein zweites Cembalo ist die Sitte des 18. Jahrhs. nach J. S. Bach. Viele hunderte von Klavierkonzerten zeigen dies eindeutig, daran ist nicht zu rütteln! Das zweite Cembalo ist abzulehnen.

Terry zählt das Konzert im themat. Verzeichnis seines Buches über J. Chr. Bach (1929) S. 301 unter Christians Werken auf. Es fehlt als Quelle dort B. B. Mus. ms. P. 680. (Es fehlen dort überhaupt einige Konzerte Christians.) In meiner Besprechung (ZfM XII, S. 240) von Uldalls „Klavierkonzert der Berliner Schule“, der die Angelegenheit durch „Entdeckung“ des längst neugedruckten Konzerts als W. Friedemann zugehörig, noch verwirrte, glaubte ich noch die Möglichkeit einer Verfasserschaft C. Ph. Emanuels nicht von der Hand weisen zu dürfen. In der Tat sind einige Eigenheiten im Aufbau ganz Art des Bruders. Dennoch scheint mir das Werk jetzt mit einiger Sicherheit, wie die (zeitgenössischen oder späteren) Zusätze auf den Titelblättern sagen, als Arbeit Christians anzusprechen zu sein. Es findet sich nämlich eine Reihe von Merkmalen in den sechs frühesten Konzerten Christians wieder (B. B. P 390, Autograph; vgl. Schwarz in SIMG II, 448, 1). Am stärksten tritt diese Ähnlichkeit hervor im Konzert der gleichen Tonart *f* (mit dem leider nicht lesbaren Datum: Berl. da 12 . . . 175 .). Dort derselbe leidenschaftliche Ernst, das Pathos C. Ph. Emanuels, das der Londoner Bach so gänzlich zugunsten der Grazie aufgegeben hat. Dieselben kurzen dynamischen Kontrastierungen, dasselbe scharf rhythmisch punktierte Schlußmotiv:

1. und 2. Violine.

Va.

V. 1. u. 2. Va. *p*

Va. 8 va. *p*

tr

ten.

ten.

p

tr

tr

f

ten.

p

tr

tr

Auch hier im Durchführungsstil zu Passagenwerk des Solos thematische Arbeit im Orchester, das von C. Ph. Emanuel geübte Verfahren:

Str.

Streichbaß mit Klavierbaß.

Kl.

f ten

p

f ten

f ten

f ten

ten

In anderen Konzerten ist dies Verfahren noch häufiger, z. B. im ersten in *B* („ich habe dieses Conc. gemacht, ist das nicht schön?“ fragt eine kindliche Notiz im ersten Satz), wo es im dritten Satz heißt:

1. u. 2. V.

Viola

Klavier

Baß

Va.

Va.

pp

2. V.

The image shows two systems of musical notation for a piano concerto. The first system is marked "r. V." and the second system is marked "Thema." and "(sic)". The music is in a minor key and 2/4 time signature. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings like "f".

Ähnlich ist die Aufteilung des Themas zwischen Tutti und Solo in der Reprise, ein auch im langsamen Satz angewandtes Verfahren, mit dem Christian B. noch in seinen späteren Werken reizvolle Abwechslung erzielt. Das sind Momente, die eine beachtliche Reife des Könnens bei dem jugendlichen Komponisten zeigen. Das zweite *f*-Konzert ist aber noch ausgeglichener, gleichmäßig reifer. Auch eine polyphone Stelle findet sich in einem der fünf Konzerte ähnlich, wie in unserem *f*-Konzert, wo es heißt:

The image shows a single system of musical notation for a piano concerto. The music is in a minor key and 2/4 time signature. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings like "f".

Merkwürdig, wie solche Einzelheiten in der Gattung sich erhalten; bei den Wiener Meistern bis Mozart, bei Koželuch, aber auch schon bei Wagenseil, finden sich genaue Parallelen.

Mies sagt in der Einleitung zur Neuausgabe des langsamen Satzes unseres *f*-Konzerts, daß manches auf Mozart hinweise. Dieser langsame Satz ist in Art und Weise mehr C. Ph. Em. Bach verpflichtet; wo Mozart so ernste und schwere Töne anschlägt, wie hier in diesem Satz mit der bedeutsamen Wiederholung des Akkords der neapolitanischen Sexte, ist Mozart selbst von C. Ph. Em. Bach abhängig. Ich wies darauf hin (ZfM XII, S. 242), daß Mozart z. B. das Thema seiner großen *c*-Phantasie schon in einem langsamen Satz eines Klavierkonzerts Bachs finden konnte! Christian hat auf Mozart nicht mit so düsteren, schweren Stücken, sondern mit der

eleganten Schreibweise seiner Londoner Zeit gewirkt. Und da ist es eher unser dritter Satz, der auf den Mozartwegbereiter deutet; denn obwohl im Einzelnen auch hier meist die Manier C. Ph. Emanuels vorliegt, ist doch der glatte rhythmische Verlauf dieses Prestissimo:

(Prestissimo) Solostelle.

die spannungslose, elastische Art kaum noch die Art Emanuels. Derartiges läßt sich bei dem Fehlen einer wirklich stilkritischen Methode und stilkritischer Hilfsmittel bisher allerdings nur intuitiv erfassen. — Stützen wir uns auf alle herangezogenen Punkte: die Zusätze auf den zwei Handschrifttiteln, die Ähnlichkeiten des Konzerts mit den fünf Konzerten Christians, darunter besonders dem in der nämlichen Tonart *f* (die, wie Uldall schon feststellte, bei Emanuel nicht vorkommt), endlich die ganze Haltung der Musik, so werden wir, da W. Friedemann (auf den Uldall riet) dem Stile nach nicht in Betracht kommen kann, und da, von Stilgründen abgesehen, die das Werk kaum Emanuel zusprechen lassen, es auch im „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach“ 1790 fehlt, das Konzert mit einiger Sicherheit Joh. Christian zusprechen dürfen.

Hans Engel (Greifswald).

= Lupus Hellinck und Clemens non Papa. K. P. Bernet Kempers geht am Schluß seines Aufsatzes „Zur Biographie Clemens non Papas“ (ZfM IX. S. 620ff.) kurz auf die Frage nach dem Lehrer des Clemens non Papa ein. Er hält diese Frage zwar für unlösbar, führt aber doch die Tatsache an, daß Clemens drei Messen auf Kompositionen des Lupus Hellinck aufgebaut habe. Er „neigt der Ansicht zu, daß man in Letzterem den Lehrer Clemens zu erblicken hat; die Kompositionen, die ihm von diesem Meister bekannt sind, bestärken ihn in dieser Meinung“ (a. a. O. S. 627). In seinem Buche „Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten“ (Augsburg 1928) begnügt er sich allerdings mit der Feststellung: „Sein Lehrer ist nicht bekannt“! (S. 26/27), und weist die Nennung Josquins zurück. Die drei Messen, von denen Kempers spricht, sind die über „*Panis quem ego dabo*“, „*Spes salutis*“ und „*Quam pulchra es*“. Dazu ist zunächst zu bemerken, daß „*Quam pulchra es*“ von Johannes Lupi stammt, dessen Nichtidentität mit Lupus Hellinck absolut feststeht, so daß also nur noch zwei Messen des Clemens über Kompositionen Hellincks übrig bleiben. Auf das Stilistische einzugehen, möchte ich meiner Arbeit über Lupus Hellinck und Johannes Lupi vorbehalten.

Kempers hat aber einen Umstand übersehen, der geeignet ist, seine Ansicht, Hellinck sei der Lehrer Clemens' gewesen, zu stützen. Von Clemens existiert eine Messe „*Gaude lux Donatiane*“, offenbar eine Festmesse für den Tag des hl. Donatian. Nun ist aber der hl. Donatian der Schutzpatron von Brügge; ihm war auch

die alte, heute nicht mehr vorhandene Kathedrale, die Kirche St. Donatien, geweiht. Die Donatiansmesse des Clemens non Papa ist also für Brügge geschrieben worden, denn der hl. Donatian wird in keiner andern Stadt der Niederlande verehrt. (Mündliche Auskunft des Herrn Kanonikus de Schrevel [Brügge], des Verfassers der wichtigen „*Histoire du Séminaire de Bruges*“). Außerdem bestand die Diözese Brügge damals noch nicht, sondern wurde erst 1559 geschaffen; Brügge gehörte damals zur Diözese Tournai, deren Patron St. Eleuthère war. (Gilliodts-van Severen, *L'obituaire de Saint-Donatien de Bruges*, Bruxelles 1889). Somit fällt auch die Möglichkeit fort, daß die Messe für irgendeine andere Stadt der Diözese Brügge, deren Patron St. Donatian ist, geschaffen worden ist. An der Brügger Donatianskirche war nun aber Lupus Hellinck von 1523 bis zu seinem Tode 1541 als Succentor tätig. Die Donatiansmesse des Clemens läßt uns also persönliche Beziehungen ihres Komponisten zum Succentor an St. Donatian, Lupus Hellinck, als sehr wahrscheinlich erscheinen, wozu dann auch die beiden Messen über Sätze Hellincks Veranlassung geben. Welcher Art die Beziehungen gewesen sind, wird sich schwerlich ermitteln lassen.

Wenn aber Clemens, wie Kempers annimmt, um 1510 geboren ist, dann liegt eine Schülerschaft bei Hellinck durchaus im Bereich des Wahrscheinlichen. Da außerdem die musikalische Grundlage der Messe „*Gaude lux Donatiane*“ nicht zu ermitteln ist (Schmidt, *Die Messen des Clemens non Papa*, ZfM IX, S. 148), so wäre es immerhin denkbar, daß ihr eine (verlorengegangene) Motette von Hellinck zugrunde liegt. Jedenfalls ist der Gedanke an eine solche Motette keineswegs abstrus bei dem Succentor einer dem hl. Donatian geweihten Kirche, der außerdem ja auch in seiner Motette „*Cursu festa dies*“ ein Werk zu Ehren des Patrons seiner Kirche geschaffen hat.

Clemens müßte dann vor seinem Aufenthalt in Frankreich in Brügge bei Hellinck gewesen sein, gleichgültig, ob als dessen Schüler oder nicht, vorausgesetzt, daß die Kempersschen Hypothesen, wonach er bis 1545 in Frankreich angestellt war, zu Recht bestehen. Eine Bekanntschaft aus der Zeit, in der Clemens in Ypern weilte, käme dann nicht in Betracht, da Hellinck damals schon tot war.

Da aber keinerlei positive Nachrichten über Tatsache und Dauer einer französischen Anstellung des Clemens vorliegen, so bleibt es ebensogut möglich, daß die beiden Meister sich nicht als Lehrer und Schüler kennen gelernt haben, sondern daß sie durch ihre Tätigkeit in benachbarten Städten (Brügge und Ypern) zu einander in Beziehungen getreten sind. Dann bestünde Kempers' Hypothese nicht zu Recht, und Clemens müßte schon vor 1541 in Ypern gewesen sein.

Hans Albrecht (Essen).

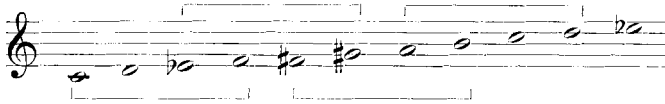
= Alternierende Skalen. Die Anordnung der Halbtonschritte in den in der europäischen Kunstmusik angewandten Skalen ist entweder durch Symmetrie- oder durch Kadenzbedürfnisse bedingt. Diesen entsprechen die Kirchentonarten und unser Dur und Moll, jenen die chromatische und die Ganzton-Skala.

Vito Frazzi (Florenz) hat nun kürzlich neue, von ihm „alternierende“ genannte Skalen entdeckt, welche überaus einfache Ableitungen aus altbekannten Tatsachen zulassen und bei denen die Halbtonschritte regelmäßig mit Ganztonschritten abwechseln. Die Skalen lauten:

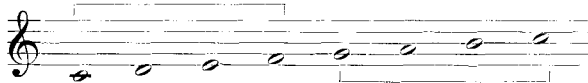


Jede Skala enthält acht verschiedene Töne, daher sind von jedem Ton aus zwei alternierende Skalen möglich.

I. Melodische Ableitung aus je zwei Molltetrachorden:



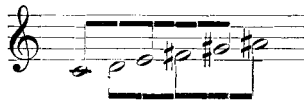
Parallelismus zur Ableitung der Durtonleiter aus zwei Durtetrachorden!



II. Harmonische Ableitung aus der Superposition von je zwei verminderten Septakkorden:



Parallelismus zur Ableitung der Ganztonskala aus der Superposition von je zwei übermäßigen Dreiklängen!



Frazzi hat die alternierenden Skalen wiederholt in Werken Debussys und anderer vorgefunden. Es muß der Zukunft überlassen bleiben, in diesen Skalen eine Bereicherung des kompositionstechnischen Materials darzutun. Willi Reich.

Bücherschau

- Artom**, Camillo. Teoria dell' armonia. 8°, 164 S. Torino 1931, Fratelli Bocca. 15 L.
- Bekker**, Paul. Das Operntheater. gr. 8°, XI, 132 S. Leipzig 1930, Quelle & Meyer. 4.60 *M.*
- Berlioz**, Hector. Au milieu du chemin. Correspondance d'Hector Berlioz, publié par Julien Tiersot. 8°. Paris 1930, Calmann-Lévy. 12 Fr.
[Briefe aus den Jahren 1852—1855.]
- Blessinger**, Karl. Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie. Teil 1. Die Ordnung der Tonhöhen. Mit ein. Anhang: Elemente der Notationskunde. 8°, 224 S. Stuttgart 1930, E. Kloth. 5 *M.*
- Böhme**, Erdmann Werner. Die frühdeutsche Oper in Altenburg. Im Jahrbuch der Theaterfreunde für Altenburg u. Umkreis 1930, S. 53 ff. Altenburg, Hauenstein.
- Böhme**, Erdmann Werner. Musik und Oper am Hofe Herzog Christians von Sachsen-Eisenberg (1677—1707). Ein musik- u. theatergeschichtl. Beitrag. 8°, 135 S. Stadtroda 1930, Emil u. Dr. Edgar Richter. 3 *M.*
- Bopp**, August. Das Musikleben in der freien Reichsstadt Biberach, unter besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit Justin Heinrich Knechts und Katalog der Kick'schen Notensammlung. [Veröffentlichungen des Musikinstituts der Universität Tübingen, Heft 7.] 8°, 190 S. Kassel 1930, Bärenreiter Verlag. 3.50 *M.*
- Burath**, Hugo. Karl Klingemann 1798—1862. Ein jüngerer Zeitgenosse August Klingemanns und Freund Felix Mendelssohn Bartholdys. (Festgaben des Braunschweiger Genealog. Abends, Nr. 2.) 8°, 16 S. Mit 4 Bildbeigaben. Leipzig 1930, Degener & Co. 1.50 *M.*

- Cœuroy, André.** Claude Debussy. (Maîtres de la musique ancienne et moderne.) 8°. Paris 1930, Rieder. 20 Fr.
- Cœuroy, André.** Panorama de la Radio. Avec un exposé technique de Jean Mercier. Directeur de l'École de Radiotélégraphie de la Faculté des Sciences de Bordeaux. 8°, 244 S. Paris 1930, „Les Documentaires“, Editions Kra. 18 Fr.
- Delmas, Marc.** Georges Bizet. 8°. Paris 1930, P. Bossuet. 20 Fr.
- Dirr, Pius.** Buchwesen und Schrifttum im alten München. 1450—1800. Kulturgeschichtliche Studien. (Kultur und Geschichte. Freie Schriftenfolge des Stadtarchivs München. Hrsg. Dr. Pius Dirr.) 8°, 144 S. München [1929], Knorr & Hirth. 4.50 RM.

Diese geschichtliche Darstellung des Altmünchener Buchgewerbes und Buchhandels, dargeboten vom Direktor des Münchner Stadtarchivs, ist nicht nur ein wichtiger allgemeiner Beitrag zur Erkenntnis des kulturellen und geistigen Lebens in Süddeutschland, sondern auch für die Musikwissenschaft ergiebig durch die authentischen Nachrichten über den Hauptverleger Orlando di Lasso, Adam Berg. Dirr widmet ihm unter dem Titel „Ein Drucker und Verleger der Gegenreformation“ ein eigenes Kapitel; in der Tat hatte Berg in der Zeit von 1564, da er die verfallene Offizin Andreas Schobers übernahm, bis gegen 1600, da ihm ein Schwiegersohn wider Willen, Nicolaus Heinrich, Konkurrenz zu machen begann, in München eine Monopolstellung als Drucker und Verleger inne, und stellte sich völlig in den Dienst der katholisierenden Politik der Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V. Berg war protestantischer Konvertit, und zwar einer nicht ohne Rückfälle: als er 1569 ein Opfer der Münchner Inquisition wurde, mußte er bekennen, das Abendmahl von Jugend auf „*sub utraque* in der deutschen Messe bei den Lutheranern“ genommen zu haben; er kam ins Loch (in den Falkenturm), unterwarf sich aber bald gründlich. Auch später ging es nicht ohne Konflikte, namentlich mit Wilhelm V. ab: im allgemeinen aber genoß Berg alle Früchte des Mäzenatentums dieser beiden Wittelsbacher, denen München die Grundlage seiner Geltung als Stadt der Kunst verdankt. Dirr macht wahrscheinlich, daß Berg aus Nürnberg herkam, wo ja 1531—1563 der Drucker Johann vom Berg (Montanus) nachweisbar ist, vielleicht sein Vater; danach stammte er aus den Niederlanden und hätte sich etwa bei Plantin in Antwerpen seine Fachkenntnisse erworben. Er hat in München an die 300 Druckwerke herausgebracht, neben Verordnungen und Erlassen, Zeitberichten, Heiligen-Historien, religiöser Propaganda-Literatur die erste deutsche Ausgabe des *Cortegiano* von Castiglione (1565), die musikgeschichtlich so wichtigen Beschreibungen der Hochzeit Wilhelms mit Renata von Lothringen (1586) und vor allem seine herrlichen Musikdrucke, darunter besonders die Orlando Lassos, in erster Reihe das *Pavocinium Musicæ*, 12 Bände, von 1573—1598. Leider gibt Dirr keine vollständige Zusammenstellung der Musikdrucke Bergs: sie wäre für die Erfassung des musikalischen Kulturkreises Münchens und Augsburgs sehr wertvoll ausgefallen. (S. 52: Adam, nicht Adolf Gumpelzhaimer.) Berg starb 1610; so mancher Musikdruck des 17. und auch 18. Jahrhunderts München noch als Verlagsort nennt, einen Nachfolger seines Ausmaßes hat er nicht mehr gefunden. A. E.

- Doorslaer, G. Van.** Jean Richafort, Maître de Chapelle-Compositeur, 1480?—†1548. 8°, S. 103—161. Anvers 1930, Imprimerie V. Ressler.
- Doorslaer, G. Van.** Noël Baudoin, Maître de Chapelle-Compositeur, 1480?—†1529. Extrait du *Compas d'Or*, Bulletin de la Société des Bibliophiles Anversois. 8°, S. 1—15. Anvers 1930, Etablissement E. de Coker.
- d'Erlanger, Baron Rodolphe.** La musique arabe. Tom. 1. Al-Farabi... Grand traité de la musique, Kisabu l'Musiqi al-Kabir. Livres I et II. Traduction française. 8°, XXVIII, 329 S. Paris 1930, P. Geuthner; London, Harold Reeves. 18 sh.
- Festschrift, Johannes Biehle** ... zum sechzigsten Geburtstag überreicht. Hrsg. von Erich H. Müller. gr. 8°, 108 S. Leipzig 1930, Kistner & Siegel. 8 M.

[Hans Schöttler: Was die Kirche dem Forscher Johannes Biehle zu verdanken hat. — Friedrich Mahling: Etwas über Stimmung. — Ernst Flade: Eugen Casparini und seine Tätigkeit zu S. Giustina in Padua. — Hermann Mundt: Johannes Biehle und die modernen Orgelbauprobleme. — Erich H. Müller: Die alte Orgel in der evangelischen Pfarrkirche zu Hermannstadt. — Hermann Stephani: Das Gesetz des Orgelanschlags. Orgelbegleitung in Chören? — Jacques Handschin: Zur Behandlung des Mensurproblems im Mittelalter. — K. G. Fellerer: N. Soret's „La Ceciliade“ mit Musik von Abraham Blondel (1606). — Rob. Haas: Von dem Wienerischen Geschmack in der Musik. — Paul

Mies: Der Glockenklang als Problem des Impressionismus. — Alfred Orel: Der ursprüngliche Text zu Schuberts „Liebeslauschen“. — Herbert Biehle: Johannes Biehle. Das Institut Biehle. — Bibliographie der Werke von J. B.]

Fleischer, Herbert. Philosophische Grundanschauungen in der gegenwärtigen Musikästhetik. Berliner Dissertation. 8°, 104 S. Druck: Charlottenburg [1930], Buch- u. Kunstdruckerei „Sonne“.

Flint, E. W. The Newberry Memorial Organ at Yale University; a Study in the History of American Organ Building. 4°, 82 S. London 1930, Oxford Univ. Press. 9 sh.

Gehrels, Willem. Muziek in opvoeding en onderwijs. 8°. Groningen 1930, J. B. Wolters. 2.25 Fl.

Gibbon, J. Murray. Melody and the Lyric. 8°, 204 S. London 1920, Dent. 12/6 sh.

Grimm, Viktor. Leitfaden der Musikgeschichte zum speziellen Gebrauch für Staatsprüfungskandidaten. 8°, 168 S. 2. Aufl. Wien 1930, L. Doblinger. 3 *M.*

Halbig, Hermann. Kleine gregorianische Formenlehre. 8°, 56 S. m. Abb. Kassel 1930, Bärenreiter Verlag. 3 *M.*

Heine, Heinrich. Hundert Jahre Gehegemusik. Ein Beitrag zur Geschichte der Stadtkapelle. (Der Roland von Nordhausen, Nr. 8.) 8°, 35 S. Nordhausen 1930 [Magistrat]. 1.50 *M.*

Henseler, Anton. Jakob Offenbach. 8°, XII, 469 S, Berlin 1930, M. Hesse. 18 *M.*

Hereford, Music Meeting. Souvenir Programme of the. 4°. London 1930, Year Book P. 2/6 sh.

Hollez, Max. Musiktheoretische Tafel. 1 farb. Tafel 98,5 × 73 cm und 2 S. Anleitung. 8°. Bochum 1930, Verlags- und Lehrmittel-Anstalt. Auf Pappe 9 *M.*, auf Leinwand mit Stäben 12 *M.*

Hollmann, Hans. Auch ein Weg zum Notensingen. Ein method. Hilfsbuch für den Unterricht im Gesang. 8°, VIII, 85 S. m. Fig. Graz 1930, Leykam. 2.40 *M.*

Jahrbücher der Musikbibliothek Peters für 1926, 1927, 1928, 1929. 33.—36. Jahrg. Hrg. von Rudolf Schwartz bzw. Kurt Taut. Leipzig 1927—29, C. F. Peters.

Wir fassen die Jahrgänge des Peters-Jahrbuchs, mit denen Rudolf Schwartz auch dies dauernde Zeugnis seiner Tätigkeit an der Musikbibliothek Peters abschließt, und Kurt Taut die seinige als Herausgeber beginnt, in einen Bericht zusammen: mit besonderer Fülle offenbart sich, wie wertvoll, ja wie unentbehrlich Schwartz' bibliographische und redaktionelle Leistung war und hoffentlich vermutlich auch die Kurt Tauts in Zukunft sein wird; wie bedeutsam und unabhängig von aller „Aktualität“ die wissenschaftlichen Beiträge der Publikation.

Der Wiederkehr von Webers Todesjahr gewidmet ist 1926 ein Beitrag von Hermann Abert † „C. M. v. Weber und sein Freischütz“ — ein geschickt zusammenfassender Artikel, der die (im Grunde für die wissenschaftliche Betrachtung sich von selbst verstehende) Forderung erhebt und erfüllt, Weber nicht mehr als bloßen „Vorgänger Wagners“ aufzufassen, und der sein Eigenstes in dem Nachweis bietet, wie das neue romantische Ausdrucksbedürfnis sich im neuen Sinn und der neuen Beziehung des Melodischen und Tonartigen dokumentiert.

Arnold Schering liefert eine Studie „Über Liszts Persönlichkeit und Kunst“, die das Eindringlichste und Sachlichste ist, was über Liszts geschichtliche Stellung bisher überhaupt geschrieben worden ist. Schering weist darauf hin, wie eigentümlich gemischt in Liszts Persönlichkeit das „Urerlebnis“ und das „Bildungserlebnis“ sind; der werdende Liszt ist ein Kind der französischen Romantik, mit ihrer Sublimierung des Rousseauismus, mit ihrem Kult des Pantheismus in christlicher Färbung, einem religiösen Ton, der in den Jugendwerken ganz anders klingt als bei dem späteren römisch-katholischen Liszt; er verbindet sich mit einem weltenschmerzlichen, erst literarisch vermittelten, dann immer persönlicher werdenden Naturgefühl. Es fallen feine Bemerkungen über das Verhältnis von Improvisation und Gestaltung, über die Anfänge impressionistischer Haltung, über die Subjektivität von Liszts Virtuosität; der Aufsatz ist ein Grundriß, an den ein ach! bei dem sonstigen Tiefstand der Liszt-Literatur so notwendiges Buch über Liszt (das uns Peter Raabe vielleicht schenken wird) sich genau und mit allen Sicherheiten zu halten hätte.

Eine Studie von Jos. Müller-Blattau stellt wieder einmal die Antithese „Bach und Händel“, diesmal mit der Formel „Gestaltung“ und „Erfindung“, und man sieht sofort,

daß diese Formel viel zu allgemein ist. Der Wert des Aufsatzes liegt in einzelnen Beobachtungen über Bachs und Händels verschiedenartige „Ausdruckshaltung“.

Einen Beitrag „zur konkreten Kunsttheorie der Musik“ liefert Heinr. Bessler in „Grundfragen der Musikästhetik“. Der merkwürdige und höchst konzentrierte Aufsatz dokumentiert die Abkehr von der Stabilisierung „eines zeitlosen, ewig gleichen Musikalisch Schönen“ und nimmt den Ausgangspunkt grundsätzlich vom historischen Objekt, erweitert das Feld nach rückwärts, erweitert es über das „selbständige“ Musikwerk hinaus zum gesamten „umgangsmäßigen“ Musizieren. Gegensätze von seelischer und „sachlicher“ Musik seien schon in früheren Epochen ausgeprägt; aber „der scheinbare Gegensatz von sachlicher und ausdrucksvoller Musik . . . will auf eine umfassendere Einheit zurückgeführt werden“ — mit welchem Satz Bessler mich einigermaßen versöhnt, denn das „Weiter-schreiten Schütz' vom Ausdrucks willen der *Cantiones sacrae* und Kleinen geistlichen Konzerte zur Sachlichkeit der Geistlichen Chormusik“, das er (S. 68) als Beispiel anführt, ist keine historische Folge oder Ablösung, sondern etwas Komplementäres, sind zwei Pole des Wesens von Schütz, Pole im Wesen jedes großen Künstlers. Auch für das umgangsmäßige Musizieren (also die „Gebrauchsmusik“) sieht Bessler den Begriff der „Gestimmtheit“ als ausschlaggebend an; doch bestehe nur ein Gradunterschied zwischen alltäglichem und künstlerischem Ausdruck; auf Grund der Kategorien des „Miteinanders“ und der „Zeitlichkeit“ weist Bessler „geschlossene Traditionsvorläufe“ auf mit musikalischen „Substanzgemeinschaften“, die „Voraussetzung sind für jedes ausdrucksvolle Musizieren“. — Man wird die prinzipielle Haltung und die Anregungen dieses Beitrags noch eingehend diskutieren müssen.

Im Jahrbuch für 1927 widmet zunächst Walther Vetter dem hervortretendsten Mitarbeiter der vorangehenden Bände, dem größten musikwissenschaftlichen Verlust des Jahres, Hermann Abert, den verdienten Gedenkartikel: Persönlichkeit und Werk als Einheit gesehen („Hermann Abert zum Gedächtnis“). Mit „der letzten . . . Wendung der Musikgeschichtsschreibung zu einer stilkritisch-wesensbestimmenden“, mit ihrem geisteswissenschaftlichen Gegenwartszustand befaßt sich Ernst Bücken („Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft“). Das Problem des Begriffs der Entwicklung sei zum erstenmal gestellt worden von J. N. Forkel, in dem Bücken den Vater der kulturhistorisch-geistesgeschichtlichen Musikgeschichtsschreibung sieht, indes Fétis die Musikgeschichte sogleich wieder aus dem kulturhistorischen Zusammenhang gelöst, den Begriff der Entwicklung durch den der Wandlung ersetzt habe. Ein neues Gegensatz-Paar trete auf mit Ambros und Riemann; Ambros leugne wie Fétis den Begriff des Fortschritts und betone noch mehr als Forkel den der kulturellen Gebundenheit aller Künste: er „trübe die Reinheit des Entwicklungsbegriffs“ dadurch, daß er, „die immanente Entwicklung der musikalischen Probleme [? es sind wohl einfach Geschehnisse gemeint] mit andern Entwicklungsreihen verbindet“, z. B. mit vorgefaßten, aus andern kulturhistorischen Bereichen geholten Stilprägungen. „Falsche geisteswissenschaftliche Einstellung . . .“ Riemann dagegen sei zu einer Geschichte der Formen und Stile an sich zurückgekehrt. In ähnlicher Weise verfolgt Bücken dann die wechselnde Stellung der Musikwissenschaft zum Problem der Individualität, also zur Lösung der Aufgabe der Musiker-Monographie, und berührt zum Schluß das Verhältnis von Zeitstil und Persönlichkeitsstil, sowie die Frage, ob die Erkenntnis musikgeschichtlicher Wandlungen von der allgemeinen Geistesgeschichte her erleichtert werden könne — was er mit außerordentlichem Recht bejaht.

Arnold Schering („Historische und nationale Klangstile“) untersucht die Frage, „ob sich nicht ein Urgesetz auffinden läßt, dem der Ablauf der Klangstile“ (Klangstil im Sinne der künstlerischen Verwirklichung eines elementar wirksamen Klangideals) „im Großen gehorcht“. Er findet es im periodischen Wechsel von „Hinneigung zum Ideal der Klangverschmelzung — und zum Ideal des gespaltenen Klangs“, wobei Satzstil und Klangstil immer konform gehen; dem gespaltenen Klangideal der Gothik und des Barock folge das verschmelzende der Renaissance, bzw. der Klassik und Romantik; der Romantik die Neue Musik mit ihrer Leidenschaft für den disparaten Klang. Der geschichtliche Wechsel des Klangstils wird gekreuzt von nationalen Eigentümlichkeiten: im Norden herrsche „ein ausgeprägter Sinn für verschmelzende Klänge“, in Deutschland ein „härteres Klangideal“; Frankreich ist das Land der Klangfarbenmischung auf Grund eines Verschmelzungsideals. Wie wenig der Begriff Kolorit mit dem des Klangideals sich decke, zeige die Wandlung auch im Begriff des Vokalklangs. Das alles wird auf Grund feinsten Beobachtung, ohne Überspannung des Prinzips, als Hypothese vorgetragen; auf die Formel eines allgemeinen Gegensatzes gebracht, folgt auch dieser Wechsel dem ewigen Wechsel von Barbarisch und Humanistisch, von (scheinbar) Elementarem und Geformtem, von Irritation und Quietiv

— wobei wir nie vergessen wollen, daß diese Gegensatzpaare in jeder Epoche, in jeder Persönlichkeit, in jedem Kunstwerk gleichzeitig wirksam sein können.

Theodor Kroyer („Zwischen Renaissance und Barock“) geht den schwankenden Stilgrenzen nach, auf denen der Übergang der „harmonischen“ a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts zur „Unruhe, ungelösten Spannung“, zum „Affekt“ des Barocks vor sich geht. Schon im 16. Jahrhundert ist ja alles Renaissancehafte gespannt und ersetzt durch barocke Elemente; aber der eigentliche Schicksalsmann der Stilwende ist doch erst Monteverdi. Will man diese Wende etwas spät angesetzt finden, so bemerkt Kroyer — und das ist ein Gedanke ganz im Sinne Oswald Spenglers — sehr fein, es „scheine fast, daß in der Musik die Gründe des Barocks [überhaupt] zu suchen sind“: — das ganze Barocco ist ein orgiastisches, antiformelles, musikalisches Zeitalter, wenn auch sein Urgrund in der Musik zu allerletzt zutage tritt.

In einem kritischen Anhang setzt sich Hans Th. David mit Gräasers Neuordnung von Bachs Kunst der Fuge auseinander; man weiß, daß er, wenn man das „Prinzip der Gleichgewichtigkeit“ als bindend anerkennt, zu einem wesentlich mehr befriedigenden Ergebnis gelangt ist. Für sein wichtigstes Ergebnis halte ich freilich, auf Grund seiner Untersuchung des Verhältnisses von Autograph und Ausgabe, die Erörterung der Frage, wie es in der Ausgabe zur katastrophalen „Durchführung des Prinzips stets gleicher Themennotierung kam“, d. h. zur Verdoppelung der Notenwerte in elf Sätzen! Uns Bachs echtes Notenbild wieder nahe gebracht zu haben, ist auch das besondere Verdienst der Neuausgabe der Kunst der Fuge durch David. Und für ebenso wertvoll halte ich Davids Betonung, die Kunst der Fuge sei ursprünglich (und also auch letztlich) für Klavier bestimmt gewesen.

Das Jahrbuch für 1928 eröffnet Schering mit Schürfungen „Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland“, deren Beginn er mit der um 1680 plötzlich einsetzenden öffentlichen Erörterung musikalischer Streitobjekte — „die wahre Kirchenmusik“ — „Das Problem der Temperatur“ — datiert (aber das ist eher noch Polemik als Kritik, und dergleichen — man denke an den Streit Siefert-Scacchi — hat es auch vorher schon gegeben). Er verfolgt die einzelnen Phasen: die rationalistische Kritik der Bachzeit, die philanthropische der Hiller und Reichardt, die sich an den Liebhaber wendet, bis der Liebhaber selber sich zum Kritiker aufschwingt — eine Gefahr der Verflachung, aus der Rochlitz die Rettung angebahnt hat; und die die großen schöpferischen Kritiker der Romantik gebannt haben; die „literarische“ Kritik der E. T. A. Hoffmann, Schumann, Marx, Rellstab; die „Organisations-Kritik“, die in Richard Wagner ihren größten Vertreter hat. Mit Recht führt er die „Schwächung des kritischen Instinkts“ nach Wagners und Liszts Tod zurück auf das Übermaß öffentlicher Darbietungen.

Georg Schünemann gibt in einer Erörterung von „Gegenwartsfragen der Musikerziehung“ einen optimistischen Ausblick: „Wie zu allen Zeiten ist die Musik der Gegenwart das Maß der musikpädagogischen Bewegung“ — und auf der andern Seite: „Die neue Kunst hungert nach volkstümlicher Aufnahme und Verbreitung“. Es ist die Hoffnung auf die schöpferische und empfängliche Jugend mit ihrem Ideal der Bindung, Gemeinschaft, der Entäußerung, auf die sich Schünemanns Ausführungen stützen.

Ins Historische geraten wir wieder bei Karl Nefs Aufsatz „Zur Instrumentation im 17. Jahrhundert“, der in der Hauptsache die Eroberung der Hegemonie durch die Streicher, unter Vorantritt Italiens, schildert; und in H. J. Mosers „Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler als Beispiel eines Stilwandels“ — in Anwendung des Prinzips, bei Stiluntersuchungen „lieber von den unbezweifelbaren Stilgegensätzen innerhalb der einzelnen Kunstentwicklung selbst auszugehen“. Moser wählt dafür das musikgeschichtliche Wellental zwischen Senfls Tod und Haßlers Anfängen, das er als Spanne und Weg darstellt von der begleiteten Liedkunst kontrapunktlicher Prägung zur Homophonie, von der „Innenzur Außenstimmherrschaft“, von der „prästabilierten Totalität der Barform“ zur additiven Kettung von Zeilen in der Villanelle“, von der „Handwerkmeisterlichkeit“ zur eleganten Dutzendware. Der Wert der Studie beruht besonders in ihrem Detail, in der Charakteristik der Werke von Lasso, Lechner, Eccard, Utendal, Rosthius; im einzelnen wäre dazu vielleicht zu bemerken, daß Lassos vermusizierte Anekdote der französischen Chanson stark verpflichtet ist; daß das Sopranduett mit Baß überraschend frühe Vorbilder in der italienischen Villanella besitzt.

Auch das Jahrbuch für 1929, das erste von Kurt Taut als Herausgeber verantwortlich gezeichnete, wird durch Arnold Schering eröffnet; in einem Aufsatz „Musikalische Analyse und Wertidee“ bricht er eine Lanze gegen die Formal-Analytik, deren Sieg in den letzten Lustren ja auf einen entschiedenen Wandel des Wertmaßstabs oder der Wertidee

in der Musik gedeutet hat, nämlich die Ablehnung einer Mitbetrachtung des „Ausdrucks“ im musikalischen Kunstwerk. Schering nennt diese Art der Analyse, die sich mit der Aufweisung des „Organischen“, des „Formwillens“ begnügt, die ihren Ausgangspunkt lediglich von den Tönen oder Noten zu nehmen scheint, statt von der gestaltenden künstlerischen Psyche, eine rationalistische, eine „musikalische Ingenieurwissenschaft“. (Ich möchte sie in ihrer Reinkultur eine mechanistische nennen.) Mir scheint nur, daß Schering in seiner Polemik gegen diese „Richtung“ ihre Vertreter allzusehr in einen Topf wirft: Männer wie Halm oder Schenker sind in ihrer Haltung untereinander ebenso verschieden wie unvereinbar mit den Ansichten etwa Werkers. Und mag, nach dem Gesetz des Gegensatzes, das Pendel ein wenig zu weit nach der andern Seite ausgeschlagen haben: wir verdanken dieser Art der Analyse die Befreiung von jener grausigen psychologischen, poetisierenden Deutung nach dem Schema „Durch Nacht zum Licht“ oder „Vom Kampf zum Sieg“. Es ist nun einmal nicht anders, als daß das vom Schöpfer aus sich selbst herausgestellte Kunstwerk ein Eigenleben gewinnt, daß es aus sich selbst beurteilt werden muß. Schering schlägt denn auch mit Recht vor, Adolf Hildebrands Unterscheidung von Daseins- und Wirkungsform des Kunstwerks auch auf die Musik anzuwenden; die Daseinsform kann analysiert, die Wirkungsform nur angeschaut, erlebt werden. Die ideale Analyse müsse zur Beschreibung die „Deutung“ fügen; dann sei es möglich, zu einer neuen „Theorie des Verstehens der Musik“ zu gelangen.

Es ist symptomatisch und erfreulich, daß ein Aufsatz von Friedrich Blume „Fortspinnung und Entwicklung — Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung“ verwandte Grundprobleme des Musikverstehens berührt. Auch Blume verlangt, daß die formale Analyse wieder ersetzt oder ergänzt werden müsse durch die Erhellung des „Kräftevorgangs, der hinter der tönenden Erscheinung liegt“, nicht mittels subjektiver Deutung — keine Rückkehr zur landläufigen Hermeneutik —, sondern durch Stilpsychologie; letztes Ziel: die „Interpretation des Gestaltungswillens selbst“. (Es ist klar, daß den Weg zu diesen Erkenntnissen Ernst Kurth eröffnet hat.) Als Beispiel für seine Forderung untersucht Blume den „grundlegenden Dualismus im musikalischen Gestalten aus der kleinsten Einheit heraus“, dessen polare Gegensätze er mit „Fortspinnung“ und „Entwicklung“ definiert; dem ersten eignet die „geschlossene“, dem zweiten die „offene“ Form: es kommt dabei zu sehr glücklichen Formulierungen, wie die Unterscheidung von „phantastischer“ und „logischer“ Fortspinnung, von „tektonischem“ und „architektonischem“ Kontrast — die altklassische Musik hat nur den letzteren gekannt, die klassische operiert mit beiden.

Rudolf Ficker („Primäre Klangformen“) befaßt sich, unter Aufstellung einer ganz neuen und bestechenden Hypothese, mit dem Problem der Entstehung der Mehrstimmigkeit. Mehrstimmigkeit sei nicht „ein musikalisches Phänomen, sondern ein Kompromiß“, hervorgegangen aus dem Ausgleich der heterogenen energetischen Erscheinungsformen „Klang [i. e. Zusammenklang] und Melos“. Also müsse, grob gesprochen, der Klang als Grundlage der Mehrstimmigkeit schon für sich vorher existiert haben. Ficker weist hin auf die Existenz zweier vor-mehrstimmiger Melodietypen: eines primären, wie er besonders dem arabisch-orientalischen Kulturkreis eigen ist, und der in keinen Klangraum sich einordnen läßt, — und eines sekundären, der „untrennbar mit dem Konsonanzprinzip zusammenhängt“, der die „Präexistenz eines spezifischen klanglichen Bewußtseins voraussetzt“. Solche Klangwirkungen mit festen Tonstufen habe das MA in der Hörner- und Glockenmusik gekannt; ja der ganzen Pentatonik fehle das Spannungsmoment des „Linearen“, in ihrer Melodik herrsche das klangliche Moment vor, ihrer Akkordik eigne ein „schwebender Gleichgewichtszustand“. (Wobei nur zu erinnern, daß es diesen reinen Klang nur theoretisch, ideell gegeben hat, daß beim Hinzutritt der kleinsten rhythmischen „Bestimmtheit“ jenes lineare Spannungsmoment sofort sich einstellt.) Danach wäre die Tat des MA gewesen, „die melischen Einwirkungen dem eignen Wesen assimiliert zu haben“, eine Angleichung, die — hätte Ficker hinzusetzen können — z. B. der indischen Musik nie gelungen ist, in der noch immer Orient und Okzident ohne Verbindung und Vermittlung nebeneinander stehen.

Peter Epstein („Zur Geschichte der deutschen Choralpassion“) endlich weist hin auf eine in der Preußischen Staatsbibliothek befindliche handschriftliche Marcus-Passion des Naumburger Musikers Ambrosius Beber, um 1610 komponiert, 1620 dem Kurfürsten Johann Georg von Sachsen gewidmet. Sie ist eigentümlich durch die Wahl der Tonart (dorisch transponiert) und den individuellen, bewegten, ausdrucksvollen Rezitationston des Evangelisten. Schütz hat das Werk gekannt und sich vielleicht von ihm beeinflussen lassen.

In einem Anhang publiziert Rudolf Schwartz einen ergötzlichen kleinen Briefaus-

tausch Zelters mit einem Mitglied der Singakademie, A. Schumacher, der beweist, daß es in Berlin immerhin noch größere Leute gab als Zelter selber. Und es ist „zur Charakteristik Zelters“ ganz bedeutsam, daß er in solchem Fall sich in gelassene Ironie flüchtet. Zelters Charakteristik steht ja noch lange nicht fest. Man fällt auch bei der Lektüre des Briefwechsels mit Goethe immer wieder aus der Wut über den Banausen, der Goethe so recht eigentlich den Weg zur Musik Beethovens verrammelt hat, der für nichts Sinn hatte, was in seiner eigenen Zeit groß war, in die Sympathie mit dem kernigen und originellen Menschen.

Es versteht sich von selbst, daß die einzelnen Bände wieder eine Totenschau und das mustergültige und unentbehrliche Verzeichnis der Bücher und Schriften über Musik enthalten. In den Daten der Totenschau wäre vielleicht noch größere Genauigkeit zu erzielen, so schwer das oft auch ist; ich gebe auf Grund gleichgerichteter Tätigkeit ein paar Verbesserungen für 1929: Beer-Walbrunn † 22. III.; Breuer 13. X.; Eaglefield-Hull 4. XI. 1928 (!); Håkanson 13. XI.; Hegar 24. IV.; Kaiser 15. X.; Klopper 15. II.; Le Borne 15. II.; Mihálovich 22. IV.; Valker 1. V.

Alfred Einstein.

Jeppesen, Knud. Kontrapunkt (Vokalpolyfoni). 8°, VIII. 236 S. Kopenhagen und Leipzig 1930, Wilhelm Hansen.

Kaulbersch, Bernhard. Tonarten-Tabelle für die „Tonica-Do“-Methode. Stuttgart 1930, J. E. G. Wegner. 1.20 *ℳ*.

Lapaire, Hugues. Rollinat. Poète et musicien. [Le génie des provinces franc. I.] 8°. Paris 1930, Mellottée. 15 Fr.

Liuzzi, Fernando. Drammi musicali dei secoli XI—XIV. I. Le vergini savie e le vergini folli. (Estratto dagli Studi Medievali, vol. III, fasc. I, 21 Aprile 1930 — VIII). 8°, 28 S. Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore.

Liuzzi, Fernando. L'espressione musicale nel dramma liturgico. (Estratto dagli Studi Medievali, fol. II, fasc. I, 21 Aprile 1929 — VII). 8°, 36 S. Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore.

Matzke, Hermann. Die Gegenwartskrise der musikalischen Organisation in Deutschland und die Aussichten ihrer Überwindung. 8°, 13 S. Breslau 1930, Richard Hoppe.

Mayne, T. R. First Lessons in Musical Appreciation. 8°, 150 S. London 1930, Dent. 2/6 sh.

Mehrkens, Karl. Die Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg. kl. 8°, 39 S. u. 2 Taf. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag. 1 *ℳ*.

Michelmann, Emil. Agathe von Siebold. Johannes Brahms' Jugendliebe. 8°, 407 S. 2. Aufl. m. 40 Abb. Stuttgart 1930, Cotta Nachf. 8.50 *ℳ*.

Moser, Hans Joachim. Die Epochen der Musikgeschichte im Überblick. gr. 8°, VII, 193 S. Stuttgart 1930, Cotta Nachf. 5 *ℳ*.

Müller, Daniel. Leoš Janáček. („Maitres de la musique ancienne et moderne“ 6.) 8°, 96 S. mit 60 Tafeln. Paris 1930, Rieder. 20 Fr.

Müller, Erich H. Deutsches Musiker-Lexikon. Hrsg. von E. H. M. 4°, XII, 1644 + VIII Halbseiten. Dresden 1929, Wilhelm Limpert.

Das gewichtige Werk macht auf wissenschaftliche Wertung keinen Anspruch. Eher auf industrielle — industriell im doppelten Wortsinn: daß mit der wahllosen Aufnahme einer Unzahl von Namen auf eine zahllose Käuferschicht gerechnet wurde, daß aber auch zur rein äußerlichen Bearbeitung dieses angeschwollenen Materials eine „industria“, ein Fleiß gehörte, den niemand besser zu würdigen weiß als der Unterzeichnete. Müller hat „seine Aufgabe darin erblickt, einen möglichst vollständigen Überblick über die lebenden deutschen Musiker zu geben“, unter „Verzicht auf jede kritische Stellungnahme“, der notwendig sei, „wenn es sowohl als Spiegel unserer Zeit, als auch für eine spätere Zeit als Materialsammlung dokumentarischen Wert besitzen soll“. Geworden ist es natürlich nichts weniger als ein Spiegel unserer Zeit, der sonst eine grausige, die wenigen hervorragenden Persönlichkeiten erdrückende Masse von Mittelmäßigkeiten zeigen würde. Man kann ganze Bogen des Buches durchgehen, ohne, wie in einem Adreß- oder Telefonbuch, auf einen hervortretenden Namen zu stoßen. Aber eine Materialsammlung ist es; wo die Angaben authentisch sind, d. h. auf den Mitteilungen der Angegangenen selbst beruhen, findet man in äußerster Abkürzung eine Fülle von Angaben selbst intimerer Natur, die sonst kaum irgendwo, auch nicht in Degeners „Wer ist's“ (Müllers eigentlichem Vorbild) zu treffen sind; besonders dankenswert sind die Verleger-Nachweise bei den Werkverzeichnissen. Es liegt

an jener „Kritiklosigkeit“, wenn z. B. der Artikel Richard Tourbié genau so umfangreich ist, weit über drei Halbseiten, als der Artikel Richard Strauß. A. E.

- Twinn**, Sidney. *Playing at Sight for Violinists*. 8°. London 1930, Reeves. 2 sh.
- Weiß**, Eugène H. *Phonographes et musique mécanique*. 8°. Paris 1939, Hachette. 12 Fr.
- Weißmann**, A. *Music Come to Earth*. Trans. by Eric Blom. 8°, 148 S. London 1930, Dent. 6 sh.
- Weitzel**, Wilhelm. *Führer durch die katholische Kirchenmusik der Gegenwart*. Teil 2. Umfassend hauptsächlich die kirchenmusikal. Literatur von 1920 bis 1930. 8°, XVI, 152 S. Freiburg 1930, Herder. 4,80 *M.*
- Wells**, H. W. *A Handbook of Music and Musicians*. New edn. revised. 8°. London 1930, Nelson. 3/6 sh.
- Werner**, Arno. *Martin Rinckarts Satzungen für die Eilenburger Kantorei 1646*. Abdruck a. d. Heimatzeitschrift des Schönburgbundes „Forschung und Leben“ 1930. 8°, 20 S. Halle a. d. S. (1930), Karras & Koennecke.
- White**, E. G. *Light on the Voice Beautiful*. 8°, 210 S. London 1930, James Clarke. 6 sh.
- Wier**, A. E. *What do you know about Music?* 8°, 254 S. London 1930, Appleton. 7/6 sh.
- Wilkinson**, C. W. *How to Interpret Mendelssohn's „Songs Without Words“*, London 1930, Reeves. 2/6 sh.
- Woollett**, Henry. *Un mélodiste français: René Lenormand*. 8°. Paris 1930, Fischbacher.
- Young**, T. C. *The A. B. C. of Music*. 2 vols. 8°, 55 u. 72 S. London 1930, Oxford Univ. Press. je 3/6 sh.
- Ziegler**, M. Beata. *Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik*. Praktischer Teil: Vorübungen und Etüden. 4°, 70 S. München 1930, M. Hieber. 3 *M.*
- Zoeller**, Carli. *The Art of Modulation*. 8°. 5 Aufl. London 1930, Reeves. 4 sh.


Neuausgaben alter Musikwerke

- Buxtehude**, Dietrich. *Werke Bd. 3*. Hrsg. von Gottlieb Harms. Bes. durch Karl Friedr. Rieber. 2°, 100 S. Hamburg 1930, Ugrino-Verlag. 25 *M.*
- Gabrielli**, Domenico. *Sonaten für Violoncello u. Klavier Gdur u. Adur*. Hrsg. von L. Landshoff. (Cello-Bibliothek klassischer Sonaten, Nrn. 76 u. 77.) Mainz 1930, B. Schott's Söhne.
- Löwe**, Joh. Jak. (1628—1703). *Zwei Suiten für Streicher zu 3 oder 5 Stimmen und B. C.* Hrsg. von Albert Rodemann. Nagels Musik-Archiv Nr. 67. Hannover 1930, Adolph Nagel. 2,50 *M.*
- Monteverdi**, Claudio. *Il ritorno d'Ulisse in patria*. *Dramma in musica rappresentato in Venetia nel Teatro di San Cassiano, l'anno 1641*. Poesia di G. Badoaro. Part. hrsg. von G. Fr. Malipiero. Wien 1930, Univ.-Edition. 15 *M.*
- Musikalische Formen** in historischen Reihen. *Spiel- u. Singmusik für den Musikunterricht und für das häusliche Musizieren*. Hrsg. von Heinrich Martens. Bd. 5. *Geistl. Musik bis z. Ausgang des 16. Jahrhunderts*. Gregorianik, geistl. Lied, liturg., Drama, Organum, Diskantus, Motette, Messe. Bearb. von Hermann Halbig. qu.-gr. 8°, 40 S. m. Abb. 4,50 *M.* Bd. 7. *Die Fuge*. Bearb. von Otto Roy. qu.-gr. 8°, 40 S. 4,50 *M.* Berlin-Lichterfelde 1930, Chr. Fr. Vieweg.
- Perotinus**. *Sederunt principes*. *Organum quadruplum*. Bearb. von Rudolf Ficker. Part. mit unterlegt. Kl.-A. u. kritischer Übertragung. Wien 1930, Univ.-Edit. 8 *M.*
- Quantz**, J. J. *Trio-Sonate cmoll*. Für Fl. (oder V. 1), Ob. (oder Fl. 2) u. Pfte.-Begl. auf Grund des bez. Basses. Einrichtung u. Generalbaßzifferung [sic!] von G. Blumenthal. Leipzig 1930, Zimmermann. 3,50 *M.*
- Rosenmüller**, Johann. *Studenten-Musik (1654)*, In prakt. Neuausg. f. 2 V., Vc. u. Kl. von Fred Hamel. Suite I u. II. Nagels Musik-Archiv Nr. 61. Hannover 1930, Adolph Nagel. 3 *M.*

Schop, Johann [† 1665]. „Vom Himmel hoch da komm' ich her“. Geistl. Konzert für S., T., B. u. B. C. Für den prakt. Gebrauch hrsg. von Adolf Strube. Generalbaß-Bearb. von Walter Drwenski. Nagels Musik-Archiv Nr. 69. Hannover 1930, Adolph Nagel. 3. Aufl.
 Tartini, Giuseppe. Concerto *D*dur für Violoncello oder Gambe mit Streichorchester und 2 Hörnern. hrsg. von Rudolf Hindemith. Mainz (1929), B. Schotts Söhne.

Tartinis Bedeutung und Einfluß wird in allen Musikgeschichten hervorgehoben. In umgekehrtem Verhältnis hierzu steht die Möglichkeit, Tartinis Werke in Neuausgaben kennen zu lernen. Von etwa 150—160 Violinkonzerten liegen gerade sechs in Neudruck vor. Die beste Ausgabe eines Tartinischen Konzerts betrifft freilich kein Violinkonzert, sondern ist die vorliegende Ausgabe eines *G*ambenkonzerts. Hindemiths Ausgabe ist die dritte desselben Werkes. 1891 gab Grützmaker in der „hohen Schule des Violoncell-spieles“ das Konzert in *D* „bisher unveröffentlicht“ „im Original für Viola da Gamba“ heraus. Meines Wissens geht diese Ausgabe, wie die neue auf eine Abschrift eines mir unbekanntem Originals zurück, welche der Schüler Grützmakers, der Braunschweiger Kammermusiker Joh. Klingenberg (1852—1905) für seine Sammlung alter Gambenstücke (heute in der Preuß. Staatsbibl.) gemacht hat. Grützmaker ist mit der Vorlage sehr frei umgegangen; er hat die Solostimme stark verändert, statt der originalen Kadenzen stillose neue eingelegt, die Tutti stark gekürzt. Die bekannten Ausgaben romantischer Virtuosen! An Kritiklosigkeit übertroffen wird diese Ausgabe von einer anderen mit Orchesterbegleitung, „nach der Klavierausgabe von Grützmaker bearbeitet von Louis Delune“ 1910: d. h. der Herausgeber hat den Klavierauszug instrumentiert! Demgegenüber ist Hindemiths Ausgabe hoch einzuschätzen. Er hat nur wenig geändert und gekürzt, in der 2. Kadenz einen, in der 3. Kadenz 11 und 6 Takte gestrichen, das letzte Tutti gekürzt. Es fehlt die für einen Typus der Tartinischen Konzerte charakteristische Wiederholung des ersten Solos (S. 15 bis Takt 7, S. 17). Hindemith schreibt die Praller unnötig aus; leider bringt er in Stellen wie:



umgeschrieben lange Vorschläge . Das ist falsch! Nicht nur nach C. Ph. E.

Bach (Versuch, Von den Vorschlägen, 13. §): „Es ist gantz natürlich, daß die unveränderlichen kurtzen Vorschläge am häufigsten bey kurtzen Noten vorkommen . . . Sie werden ein, zwey, drey mahl geschwänzt und so kurz abgefertigt, daß man kaum merckt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliert“. Ferner, und das gilt im besonderen für die zweite Stelle, 14. §: „Wenn die Vorschläge Tertien-Sprünge ausfüllen, so sind sie auch kurz“:



Letztere Forderung stellen auch viele andere Autoren auf (Quantz, Anleitung, 6. §). Wichtiger ist es, zu hören, was Tartini selbst sagt. In seinem „Traité des Agréments de la Musique“, hrsg. von P. Denis, heißt es grundsätzlich: Usage qu'on doit faire de la petite note breve et de passage . . . L'effet de petites notes breves et de passage est de rendre l'expression vive et brillante. Il est bien différent de celui des petites notes longues, qui la rendent seulement chantante. Il ne faut pas par consequent mettre les petites notes breves et de passages dans les morceaux graves et mélancoliques, mais seulement dans les allegro, ou tout au plus dans les andante cantabile. . . Si l'on s'en servoit dans les mouvements gays et vifs, qu'on apelle le stile Lombard (hier ganz allgemein) on affoiblirait ce brillant et l'on énerveroit la vivacité que ces sortes de mouvements doivent produire. Ferner heißt es ausdrücklich, daß absteigend in Terzensprüngen und Tonleitern kurze Vorschläge anzuwenden sind! — Im Grave hat der Herausgeber im Klavier eine völlig unklare Notierung gewählt;



würde jedermann als Triolenachtel lesen, der Herausgeber meint indes (nur im Cembalo liegende) Achtel! — Von diesen Schönheitsfehlern abgesehen, ist die Ausgabe zu begrüßen.

Dieses Konzert ist viersätzig, eine Ausnahme bei Tartini, dessen Konzerte stets dreisätzig sind, wie auch das zweite, in Padua liegende Gambenkonzert¹.

Von Tartinis Violinkonzerten ist die brauchbarste Ausgabe:

Tartini, Giuseppe. Konzert *A*dur. Nach dem im Besitz der Fürstl. Musikaliensammlung zu Schwerin befindl. Ms. (Konzerte aus alter Zeit f. Violine u. Orchester. Zum erstenmal hrsg. . . f. Violine u. Klavier bearb. . . von Robert Reitz. Nr. 2.) Leipzig 1922, Ernst Eulenburg.

Das Konzert ist charakteristisch für den mittleren Tartini. Der erste Satz hat vier Tutti, deren erstes eine Reihung von Motiven darstellt. Das erste wird gleich in der tieferen Oktave wiederholt, eine Gepflogenheit der Zeit, die erweitert im französischen und neueren Violinkonzert typisch bleibt. Echt Tartini ist die Terzenepisode und die überraschende, spielerische Mollwendung vor Schluß des Tutti. Das zweite Tutti ist gekürzt, das dritte bringt nur die Terzen- und Mollstelle erweitert, das vierte nur kurz den Schluß. Solo 1 und 2 beginnen mit dem thematischen Material der Ritornelle, stets folgen nie einander gleichende, oft recht kapriziöse Spielepisoden. Der famose Schlußsatz hat ähnlich vier Tutti, dessen erstes symphonisch breit ausgeführt und dreiteilig angelegt ist; das zweite und dritte ist gekürzt, das vierte auf ein Motiv beschränkt. Der Violinpart besteht aus wechselndem und lebendigem Spielwerk, auch das schmelzende Minore vor Schluß fehlt nicht. — Der Herausgeber hat nicht nur die kurzen Vorschläge lang ausgeschrieben, wie Andreas Moser schon in seiner „Geschichte des Violinspiels“, 1923, S. 257 gerügt hat, sondern leider allenthalben auch die Spielweise des Soloparts stark verändert. Warum, ist unersichtlich! Die Verzierungen des langsamen Satzes sind rhythmisch viel zu gleichmäßig; sie gleichen eher einer figurativen Variation Mozarts, als den stets wechselnden Verzierungen, wie sie z. B. ein verzierter langsamer Satz eines Tartinischen Konzerts von der Hand seines Schülers Pagin (B. B.) zeigt. — Brauchbar ist auch folgende Ausgabe:

Tartini, Giuseppe. Konzert (*E*dur) für Violine u. Pianoforte (oder Streichorchester), hrsg. u. mit Schlußkadenzen versehen von Clemens Meyer. Leipzig 1922, Leuckart.

Dieses Konzert, ebenfalls nach einer Schweriner Hs. herausgegeben, gehört zum gleichen Typus der mittleren Konzerte, wie das vorhergenannte. Der erste Satz hat fünf Ritornelle, der dritte, im Menuettcharakter, drei, der Mittelsatz ist ein zweiteiliger Siziliano. Der Solist beginnt, wie im vorherigen Konzert, die Reprise nicht mehr mit dem Thema. Auch hier die kapriziösen und wechselnden Spielepisoden im Violinpart. Dies eigentlich Geigerische ist die eine Seite der Tartinischen Neuerung. Hier löst er sich völlig von der geigerischen Tradition seiner Zeit und der barocken Spielfigurenweise. Ursprünglich sind seine Konzerte mit Verzierungen, Trillern usw. grotesk überladen. Dahin paßt Quantzens Urteil, der ihn 1732 gehört hatte. Die andere Seite seiner Neuerung ist die melodische, seiner der Tradition gegenüber gänzlich und erstaunlich veränderten seelischen Haltung entspringend. Diese Tatsachen lassen sich schon an den drei besprochenen Konzerten deutlich sehen, z. B. an dem galanten Menuettthema des letztgenannten Konzertes, 3. Satz. Völlig anders wiederum sind Tartinis späte Konzerte. In steigendem Maße enthält er sich des virtuosen Beiwerks, um immer einfacher, kantabler zu werden, immer mehr eine Haltung anzustreben, die den Begriffen der „Aufklärung“, als deren italienischer Exponent in der Musik Tartini angesprochen werden muß, entspricht. Die späten Konzerte entbehren ganz des virtuosen Beiwerks. Rein äußerlich kam vielleicht die Einschränkung seiner Technik durch einen erlittenen Armbruch hinzu. Die meisten seiner Konzerte, der Paduaner, sind für den persönlichen Gebrauch in der Kirche S. Petronio in Padua geschrieben. — Ein solches spätes Konzert liegt vor:

Tartini, G. *D*moll-Konzert für Violine. Hrsg. von Emilio Pente. Hamburg, Benjamin.

Dieser älteren Ausgabe liegt eine Hs. in Padua (61) zugrunde. Das thematische Material des ersten Satzes beschränkt sich auf ein Thema, und sein Hauptmotiv, das, absolut untraditionell für den ersten Satz, Menuettcharakter hat. Es erinnert in Rhythmus und Typus an das Menuett aus Mozarts *Don Giovanni*. Es bildet den Inhalt aller drei Tutti und beider Soli; selbst an deren Schlüssen, wo sonst Spielwerk steht, wird das Motiv, nur in Auftakten koloriert, verarbeitet. All dies ist absolut neu und eigenartig: direkt genial die Art, wie das Motiv harmonisch immer neu verändert wird. Ähnlich ist der Schlußsatz

¹ Meine Kenntnis Tartinischer Konzerte verdanke ich u. a. der Freundlichkeit der Herren Dr. P. Schöckel und Minos Doumias, die mir ihre Sparten, besonders im Ausland liegender Konzerte zum Studium überlassen haben. Sie bereiten beide Arbeiten (letzterer Berl. Diss.) über Tartini vor.

angelegt, ein fast dämonisches Presto. Wie Tartini einst das Rokoko und den galanten Stil in höchster Entfaltung vorausgenommen hat, so hier den Klassizismus. Man wird oft an Gluck erinnert. — Hat der Herausgeber hier nur wenig verändert, wie die Begleitung des zweiten Satzes, in der nur 1. und 2. Violine gehende Achtelbewegung haben, und im letzten Satz, S. 13, sinnlos die Takte 1, 2 im 4. System von ihrem Platz Takt 4, 5, 3. System versetzt, auch die Begleitung im ersten Satz verändert (nur 1. und 2. Violine!), so hat er umso brutaler ein anderes Konzert Tartinis entstellt, in den Ausgaben:

Tartini, G. Allegro festo (*G*dur). Hrsg. von Emilio Pente. Mainz-Leipzig 1907, B. Schotts Söhne, und

Tartini, Giuseppe. Concerto en solmajeur — *G*dur ... revue et augmenté d'une cadence par Emilio Pente. Mainz-Leipzig 1920, B. Schotts Söhne.

Das Konzert, wie ich annehme, nach der einzigen Hs. in Padua (73) herausgegeben, ist völlig verändert und absolut unbrauchbar. Die Seiten 4 und 5 sind offenbar „neu“ hinzukomponiert, die Violinstimme ganz verändert; die Wiederholungszeichen (erster Teil Tutti und Solo 1) fehlen. Die ältere Ausgabe des 1. Allegros beginnt vier Takte später als im Original. Gerade dieses Konzert, nicht zu den spätesten vermutlich gehörend, ist genial: man sehe den letzten Satz (Menuetthema) an, — in dem der Herausgeber wieder den zweiten Takt völlig entstellt — um zu erkennen, wie wichtig eine Kenntnis Tartinis nicht nur überhaupt für den „neuen Stil“ sein müßte, sondern vielleicht auch für den jungen Mozart. — Zwei weitere Konzerte sind neuerdings in Italien erschienen:

Tartini, G. Concerto in *La Maggiore* per violino e orchestra d'archi, liberamente armonizzato ed instrumentato da Mario Corti. Mailand, G. Ricordi & Co.

Dies Konzert steht wohl zeitlich den beiden Schwerinern nahe. Die Ausgabe ist gemacht nach einer Paduaner Hs. (Nr. 64). Der Herausgeber hat den Violinpart reichlich geändert, am schlimmsten S. 8, wo zwei Takte fehlen. Zu Anfang, im ersten Tutti, fehlt Takt 2, 4, 8, 9, 11, 15 (mit Auftakt) die Bezeichnung *Soli*:



Diese merkwürdigsten kleinsten „französischen Trioepisoden“ sind wohl nur von einzelnen Spielern, je einem Spieler des Tutti gebracht worden; wie wohl auch die *Soli* des Violino concertato nur von je einem Instrument begleitet worden sind, worauf die Stimmzeichnungen Solo und „Soli“ in den Partituren hinweisen. In Konzerten um 1750 findet sich eine ähnliche Dreigliederung von Violino (oder anderem Instrument) principale, obligato, und ripieno. — Im dritten Tutti hat der Herausgeber diese Triostellen durch Phantasiepassagen ersetzt. Es folgt ein geradezu einzigartig schönes Largo. Die für die Zeit, nicht nur in Allegrothemen, charakteristische Synkope ist hier von schluchzendem Vorhalt eingeleitet:



(tr. fehlt in der Neuausgabe)

Der dritte Satz (beispiellos verunstaltet vom Herausgeber, der u. a. Violinsoli ins Klavier legt!) bringt seltsame Verquickung von Tartini sonst fremdem Fugato und Menuetthema! Die verminderten Septakkorde und alterierten Akkorde sind original und zeugen für den Harmoniker Tartini. — Das weitere Konzert:

Tartini, G. Concerto in *Re Maggiore* per violino e orchestra d'archi, liberamente armonizzato ed instrumentato da Mario Corti. Mailand, Ricordi

ist eine Zusammenstellung der Ecksätze des Konzerts Nr. 3 aus lib. I „Concerti a V“ (der 1. Satz auch hds. Padua) mit einem im Thema dem 1. Satz



ähnlichen langsamen Satz (mir unbekannter Herkunft). Der Originalmittelsatz ist ein hübscher, zweiteiliger Largo-Siciliano



Während die Ecksätze im Konzert sehr häufig eine (nach älterer Art nur Hauptnoten diastematisch bewahrende) Variation darstellen, die aus der Variationssuite, z. B. Corellis „Sonata da camera“ stammt¹, habe ich eine solche Verbindung mit dem Mittelsatz niemals gefunden. Der letzte Satz ist übrigens ein hinreißend frisches Stück. Im ersten Satz hat der Herausgeber wenig, in der Instrumentation besonders, aber völlig überflüssig geändert. Die große Schlußkadenz des letzten Satzes „Capriccio“ ist bei Tartini bis auf die drei Fermatentakte ganz unbegleitet. Die Fermate und „Cadenza“ im letzten Takt vor dem Schlußtutti ist natürlich fälschlich hinzugefügt. — Auch sind durchweg die Soli der Ecksätze im Original nur von zwei Violinen begleitet. Unmöglich ist in beiden Konzerten die konzertmäßige, moderne Bearbeitung des Klavierparts! — Das Resultat dieser Umschau über Neuausgaben von Werken eines hochbedeutenden und interessanten Meisters unsrer Kunst ist wieder überaus betrübend! Wie wäre es, wenn das neue Italien, so eifrig bemüht um Hebung versunkener Schätze, diese einmal nicht aus dem Wasser des Nemi-sees, sondern aus den Mauern einer Bibliothek, welche in veralteter Auffassung ihre Schätze eifersüchtig am liebsten ganz den Augen fremder Benützer entziehen möchte, ans Licht des Tages bringen würde? Die musikalische Welt würde für die Erfüllung dieser nationalen Ehrenpflicht dankbar sein. — Hoffentlich erleben wir bis zur Erfüllung dieses Wunsches doch noch die eine oder andere korrekte Ausgabe Tartinischer Konzerte.

Hans Engel.

Treize Motets et un Prélude pour orgue parus chez Pierre Attaignant en 1531. Ré-édités avec une introduction et les originaux des motets, par Yvonne Rokseth. Publications de la Société Française de Musicologie (1^{re} série, tome V). 4^e, Paris 1930, Librairie E. Droz.

Willaert, Adrian, und andere Meister. Volkstümliche italienische Lieder zu 3—4 Stimmen. Hrsg. von Erich Hertzmann. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume. Heft 8.) gr. 8^o, 24 S. Wolfenbüttel 1930, Gg. Kallmeyer. 2.75 M.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Frankfurt a. M.

Die Veranstaltungen unserer Ortsgruppe im Berichtsjahr 1929/30 wurde am 27. November durch einen Vortrag von Herrn Paul Sander über: Selbstaufnahme von Klaviermusik und elektrische Schallplattenwiedergabe (Experimental-Vortrag) eröffnet. Der Vortragende führte folgendes aus:

Für die Fixierung des akustischen Vorgangs kennen wir, außer den komplizierten Verfahren der elektrischen Schallplattenaufnahme, des Tonfilms (Tri-Ergon) und des von Poulson erfundenen elektro-magnetischen Stahlbandes (Telegraphon), nur den von Edison erfundenen Phonograph, welcher mit Wachswalzen (anstelle der heute gebräuchlichen Platten), Membrane und Trichter, bzw. Hörschlauch, arbeitet.

Als einfachstes Verfahren, um musikalische Ideen durch Spiel am Klavier festzuhalten, kommt nur der Edison-Phonograph in Betracht, welcher in Form der „Bürodiktiermaschine“ noch heute — allerdings lediglich zu Sprachzwecken — Verwendung findet.

Um diese Maschine auch musikalischen Zwecken dienstbar zu machen, empfehle ich die feste Verbindung der Membrane durch den Sprechschauch mit einem der Resonanzbodenlöcher des Flügels, wodurch ein hinreichend starkes Phonogramm entsteht — ein

¹ Vgl. meine Bemerkung auf S. 502 dieser Zeitschrift, Jahrg. XII, Heft 8.

Vorgang, der sich aus dem von Helmholtz gefundenen Gesetze der akustischen Interferenz erklärt.

Bei der Aufnahme ist Pedalgebrauch zu vermeiden; ebenso sind vornehmlich weiche Wachswalzen zu verwenden, welche nach Gebrauch wieder abgeschliffen werden können. Die Wiedergabe zeigt — dem einfachen Verfahren entsprechend — in verminderter Qualität die Eigenschaften der auf nicht-elektrischem Wege aufgenommenen Schallplatte, also keine große Kontinuität des Klaviertones sowie nur Ausschöpfung eines mittleren Frequenz- und Tonstärkenbereichs.

Aus diesem Grund bedient man sich heute bei der Schallplattenaufnahme ausschließlich des elektrischen Verfahrens, wobei ein oder mehrere Mikrophone den Schall in Form eines Telephonstroms an eine elektro-magnetische Grammophondose weitergeben, welche nunmehr die Gravierung der Schallplatte übernimmt.

Um die Möglichkeiten der elektrisch aufgenommenen Schallplatte voll auszuschöpfen, ist ihre Wiedergabe auf dem elektrischen Wege nötig. Die Wiedergabe-Apparatur zerfällt in drei Teile: a) die Schalldose, b) den Verstärker, c) den Lautsprecher, welche als selbständige Aggregate zu betrachten sind. Die elektrische Schalldose wandelt die Erschütterungen der Nadel in einen Telephonstrom um, welcher als solcher, wie wenig bekannt ist, mit einem Kopfhörer in völlig genügender Lautstärke abgehört werden kann, die einfachste und zugleich natürlichste Wiedergabeart. Dieser Telephonstrom wird dem Verstärker zugeführt, und zwar empfehle ich, um eine lautstarke und zugleich verzerrungsfreie Wiedergabe zu ermöglichen, die Verbindung eines zweistufigen Niederfrequenzverstärkers mit angekuppeltem einstufigen Widerstandsverstärker. Der verstärkte Strom wird einem oder nach meinen Erfahrungen am besten zwei parallel geschalteten Lautsprechern zugeführt, und zwar einem Trichter- und einem Großflächenlautsprecher, um einerseits hohe Frequenzen, wie Sprache und Gesang, andererseits die tiefen Lagen, wie Orgel, Pauken und Glocken, naturgetreu und plastisch wiederzugeben (akustische Parallaxe).

Die Verbreitung der mechanischen Musik, namentlich auch für Unterrichtszwecke, hat in den letzten Jahren mit Recht beachtliche Fortschritte gemacht, doch darf dabei nie außer acht gelassen werden, daß es sich hierbei lediglich um ein Hilfsmittel handeln kann.

Am 16. Dezember sprach Herr Dr. Hans Th. David über „Probleme Bachs“. Der Vortrag hatte die Absicht, auf Probleme hinzuweisen, die Bach selbst beschäftigt haben müssen, nicht etwa auf solche, die sich für uns aus Gestalt und Überlieferung des Bachschen Werkes ergeben. — Aufschlüsse über Bachs bewußtes Streben werden uns zunächst durch die nicht unbeträchtliche Anzahl Bachscher Werktitel übermittelt. Darüber hinaus bedeutet Forkels Bach-Biographie eine wertvolle Quelle. Forkel berichtet freilich gründlicher über die Absichten des lehrenden als über die des schaffenden Meisters, doch besteht ja gerade bei Bach ein umfassender Zusammenhang zwischen pädagogischer und ästhetischer Zielsetzung. Besondere Beachtung verdient jener Abschnitt, in dem Forkel darauf hinweist, Bach habe seine Schüler angehalten, ohne Instrument, aus freiem Geiste zu komponieren und die Selbständigkeit der polyphonen Einzellinien aufs strengste zu beachten. Indem Bach die am Klavier erfindenden Schüler mit dem Spottnamen „Clavier-Ritter“ belegte, deutete er an, daß er die künstlerische Arbeit von der geistigen Vorstellung und Struktur, nicht vom Klang aus eingeschätzt zu sehen wünschte. Indem er weiterhin die einzelnen Stimmen gleichsam als miteinander redende Personen vorstellte, bewies er, wie wichtig ihm kompromißlose Stimmigkeit erschien; die in Partitur erschienenen instrumentalen Spätwerke belegen extremste Durchführung des zu jener Zeit bereits zurücktretenden Prinzips. — Einsicht in Bachsche Problemstellungen läßt sich schließlich mit großer Deutlichkeit und in weitestem Umfang aus den Bachschen Werken selbst gewinnen. Immer wieder begegnen wir im Bachschen Schaffen Gruppen von Stücken, die durch gemeinsame Voraussetzungen verbunden, zugleich aber aufs stärkste differenziert, einander entgegengestellt sind. Jede solche zusammengehörige Reihe deutlich unterschiedener Gebilde läßt Auseinandersetzung des Meisters mit einer bestimmten Aufgabe mehrfacher Lösungsmöglichkeit erschließen. Der Vortragende erläuterte die Form „Duette“, jener imitatorisch zweistimmigen Stücke, die im Dritten Teil der Klavierübung erschienen sind, als Beispiel einer solchen

Reihe. Vier Ausprägungen gleicher Voraussetzungen bieten vier zutiefst unterschiedene Schemata der Form (vervollständigte zweiteilige Form: A A a; zweiteilige Form ohne Ergänzung, ermöglicht durch entgegengesetzt symmetrische Unterteilung: A B c c B A; Vermischung zweiteiliger und dreiteiliger Form: A b₁ + b₂ C, wobei die Teile durch Verwandtschaft des Materials eng verbunden bleiben; reine dreiteilige Form, erwachsend aus verschiedenartiger Folge gleicher Glieder: a a b c-a a b c d-a b d a); zugleich verwirklichen die Stücke vier grundlegende Möglichkeiten des Verhältnisses der aufeinander bezogenen Teile (genaue Reprise; Reprise, deren Genauigkeit von der Mitte her gegen die Außenglieder zunimmt; Gleichgewichtigkeit ohne genaue Wiederholung; umstellende Reprise). Das Ziel, das die besprochenen Gestaltungsweisen bestimmt, ist die Zusammenfassung von Teilen zur Einheit; zur Ergänzung herangezogene Pläne (Invention *f* moll; Kunst der Fuge, Gegenfuge I und II) ließen erkennen, wie Bachsche Formungsversuche mit geradezu rationalem Willen das angedeutete Problem bezwangen. — Ähnliche Reihen finden sich für alle Gebiete der künstlerischen Gestaltung. Als Beispiel thematisch zusammengefaßter Gruppen erweisen sich etwa die Inventionen; drei ursprünglich benachbarte Sätze, deren eingliedrige, in harmonischen Intervallen angelegte Hauptmotive nacheinander Tonika allein, Tonika-Dominante, Tonika-Dominante-Tonika ausprägen (Invention *F* dur, *G* dur, *a* moll), lassen erkennen, wie stark Bachs streng differenzierende Gestaltung sich ausprägen konnte. — Ein letztes bedeutsamstes Problem, das insbesondere den späten Bach beschäftigt hat, ist die Gesamtanlage von Serienwerken. Eine bisher nie beachtete historische Entwicklung führte zu jenen Gestaltungen, denen es gelang, eine größere Anzahl von an sich selbständigen Einzelstücken zu einem völlig gerundeten Gesamtbilde zusammenzuzwingen. Tonartliche Verbindung bestimmt die ersten Lösungen. Verwandtschaft zwischen je zwei an verschiedener Stelle der Gesamtanlage stehenden Stücken schafft streng symmetrische Gesamtformen. Systematik bestimmt Auswahl und Folge der Prägungen. Schließlich erzeugt bei durchgehendem beibehaltenem Thema eine in sich gesetzmäßige Folge der Variationsstufen eben dieses Themas Stetigkeit des Ablaufs aller Sätze. Die diesbezüglichen Untersuchungen des Vortragenden werden an anderer Stelle veröffentlicht werden. Überblicken wir die Gesamtheit der von Bach selbst herausgegebenen Werke, so zeigt sich nochmals eine Zusammenfassung, die erkennen läßt, daß der Bachsche Wille zu geistiger Gestaltung auch den Gesamtaufbau seines Lebenswerkes umfaßt hat; indem Bach hier das letzte und höchste vorstellbare Problem ergriff und löste, gelang ihm eine der größten Leistungen, die überhaupt jemals menschlichem Geist erreichbar sein kann.

Am 21. Januar 1930 veranstaltete die Ortsgruppe eine Aufführung mittelalterlicher Musik, eingeführt und geleitet von Dr. J. Handschin (Basel). Die Veranstaltung konnte in größerem Rahmen stattfinden als sonst, da sie zugleich durch das Frankfurter Lessing-Gymnasium patronisiert wurde, welches sowohl seine geräumige Aula als einen Schülerchor zur Verfügung stellte.

Das Programm führte durch die fünf Jahrhunderte vom 9. bis zum 14., hielt sich also strenger an die Grenzen des Mittelalterlichen als sonst die Programme derartiger Aufführungen. Innerhalb dieses Rahmens aber wurde der Hauptakzent auf die Entwicklung der Mehrstimmigkeit verlegt.

Zum Eingang hörte man ein Organum-Beispiel aus der *Musica Enchiriadis*, das von Handschin als *Initium* einer vor-Notkerschen Sequenz bestimmte *Rex caeli*. Eine Notkersche Sequenz, genauer: eine Sequenzmelodie mit von Notker hinzugedichtetem Text, *Psallat ecclesia*, schloß sich an. Vom Chor einstimmig im Wechsel der Männer- und Knabenstimmen vorgetragen, hinterließ das Stück einen kraftvollen Eindruck.

Und nun der große Schritt zur Mehrstimmigkeit von St. Martial! Das von Handschin nach einer Vorlage ohne Schlüssel und Liniensystem übertragene *Jubilemus, exultemus* illustrierte die Verbindung einer melismatisch auszierenden Oberstimme mit einer einfacheren, in längeren Noten bedächtig einerschreitenden Grundstimme. Hierauf zur Abwechslung eine Troubadourweise, das von F. Gennrich übertragene *Sitot me sui* des Folquet de Marseille, und dann der ragende Mittelpunkt der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, die Pariser Notre Dame-Schule, veranschaulicht durch zwei Übertragungen Handschins, die „Choral-

bearbeitung“ *Judea et Jerusalem* des Magister Leoninus und die erste Strophe der wahrscheinlich Perotinus zuzuschreibenden „Komposition mit rhythmischem Text“ *Pater noster commiserans*. Die Grundstimme des leoninischen Stücks mit ihren Orgelpunkten führte Handschin diesmal, zum Unterschied von den schweizerischen Aufführungen, auf der Orgel (leider im gegebenen Fall nur ein Harmonium!) aus, dadurch die Scheringsche Tendenz zur Zuweisung des Koloraturmäßigen an die Instrumente und des Langegezogenen an die Singstimmen auf den Kopf stellend. Als Gegensatz wirkte hierauf das ergötzliche Widerspiel der rhythmisch gleichberechtigten Stimmen im perotinischen Conductus.

Nachdem ein Trouvère-Lied, das von F. Gennrich übertragene leichtbeschwingte *Souvent souspire*, dem Zuhörer wieder leichtere Kost geboten hatte, folgte die im Widerstreit zweier Gesangstimmen über einem instrumentalen Fundament lebensvolle Motette Bamberg Nr. 52 (nach P. Aubry). Eines der zweistimmigen englischen Tanzstücke aus Brit. Mus. Harl. 978 (übertragen von J. Wolf) klang danach eingänglich und naheliegend. Nachdem dann ein Scholarenlied aus der Engelberger Handschrift, *Unicornis captivatur* (übertragen von J. Handschin), mit seinem frisch wirkenden Chorrefrain die Verhältnisse im deutschen Kulturkreis veranschaulicht hatte, kam das italienische Trecento zu Wort mit der anonymen Ballata *Io son un pellegrin* (R. Ficker) und Landinis *Gram piant'agli occhi* (F. Ludwig), die französische Kunst desselben Jahrhunderts mit Machauts Ballade *Je puis trop bien ma dame comparer* (F. Ludwig).

Um die Aufführung, deren Verständnis durch Handschins knappe und klare Erläuterungen wesentlich erleichtert wurde, machte sich in erster Linie Walter Sterk, ein stimmbegabter und musikalisch hoch qualifizierter Tenor aus Basel verdient. Im perotinischen Conductus und in der Motette wurde er durch Hans Brenner (gleichfalls aus Basel) vortrefflich sekundiert. Von einheimischen Kräften erwarben sich große Verdienste um die Aufführung: Hannah Holter (Alt) und Erich Meyer-Stephan (Bariton). Auch zwei Instrumentalisten (Dr. Gündel, Cello, und Willy Schuster, Bratsche), sowie der Schülerchor trugen das Ihre zum Gelingen bei. Die Schüler des Lessing-Gymnasiums hatten es sich außerdem nicht nehmen lassen, die Basler Gäste mit zwei Vorträgen zu begrüßen: Diese Vorträge, die unter Leitung von Prof. Dr. H. Burkhardt standen, zeigten die hohe Stufe, welche der Musikunterricht am Frankfurter Lessing-Gymnasium erreicht hat.

Die Reihe der diesjährigen Vorträge schloß am 4. März Herr Dr. Richard Hohenemser mit dem Thema: Nietzsches Beziehungen zur Musik. Der Vortragende führte, wie folgt, aus: Nietzsche ist wohl der einzige Philosoph, dessen Denken in seinen verschiedenen Perioden mit seinem jeweiligen Verhältnis zur Musik im innigsten Zusammenhang steht. Die erste Periode, die romantische, verläuft unter dem Zeichen Wagners, die zweite, dem streng wissenschaftlichen Erkennen und dem Mißtrauen gegen die bisherigen Ideale zugewandte, unter dem Zeichen der Abkehr von Wagner, und kurz vor dem Auftauchen des Gedankens von der ewigen Wiederkunft aller Dinge, der zur Entstehung des „Zarathustra“ und damit zur dritten Periode führte, konstatiert Nietzsche selbst eine plötzliche, im tiefsten entscheidende Änderung seines Geschmackes, vor allem in der Musik.

Der zehnjährige Knabe wurde durch eine Aufführung des „Halleluja“ aus dem „Messias“ zum eigenen Musikstudium angeregt. Händel und Beethoven waren seine Lieblingskomponisten; aber mit 15 Jahren lernte er „Tristan“ im Klavierauszug kennen, und auch das war, wie er später erzählt, eine ihm verständliche Welt. Ferner hatte er im Zusammenhang mit dem Glauben an seine polnische Abstammung besondere Vorliebe für Chopin. Aber in den Liedern, die er etwa zwischen seinem 17. und 20. Jahr schrieb (Lieder von N. gab G. Göhler bei Kistner in Leipzig heraus), steht entschieden der Einfluß Schumanns im Vordergrund; daneben macht sich auch Loewe, vielleicht sogar schon Brahms geltend. Sie zeigen zweifellos melodisches Talent und Sinn für charakteristische Textbehandlung, weniger für gute Deklamation. Erst in der Bonner Studentenzeit entstand ein Lied, „Die Fischerin“, das, wie N. in einem Brief sagt, mit Ingredienzien der Zukunftsmusik angefüllt ist. Rein künstlerisch betrachtet steht es tiefer als die früheren Lieder. Seitdem komponierte N. nur noch ganz gelegentlich. Von Bedeutung ist das „Gebet an das Leben“, 1882 entstanden. Das Gedicht von Lou Salome bringt N's. Lehre von der Lebensbejahung zu präg-

nantem Ausdruck, und er glaubte, die Komposition könne in Zukunft einmal als Brücke zum Verständnis seiner Eigenart dienen. Es ist ein feierlicher Gesang (mit Anklängen an Wagner), kann aber nicht entfernt die Bedeutung beanspruchen, die ihm N. beilegt.

Sein erstes philosophisches Werk ging durchaus aus seinen künstlerischen und musikalischen Interessen hervor, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“. Im Anschluß an Schopenhauer, aber mit neuer Benennung, unterscheidet er zwischen apollinischer und dionysischer Kunst, denen die Naturzustände des Traums und des Rausches entsprechen, auf der einen Seite bildende Kunst und Epik, vielleicht auch Poesie überhaupt (hier herrscht nicht volle Klarheit), auf der anderen Seite die Musik. Obgleich die Einteilung nicht streng durchgeführt wird, und obgleich Ornamentik und Architektur unberücksichtigt bleiben, ist der Grundgedanke richtig, nämlich die Unterscheidung zwischen den konkret und den abstrakt darstellenden Künsten. Erstere wirken mittelbar, durch das Medium von Bildern oder Vorstellungen, erfordern also die Kenntnis der Bedeutung des Angeschauten oder Gehörten; letztere dagegen wirken unmittelbar, direkt durch ihr geformtes Material, das also abgesehen von seiner Wirkung keine Bedeutung besitzt. Das Dionysische der Musik liegt einerseits darin, daß sie uns das trotz aller Leiden unerschöpfliche Leben und die Einheit alles Lebenden offenbart, andererseits darin, daß sie den ganzen Menschen ergreift und in höchstgesteigertes Affektleben versetzt, zumal wenn, wie bei den Griechen, der Gesang mit Bewegung und Gebärde verbunden ist (Wagners Vereinigung von Tanz-, Dicht- und Tonkunst). Der dionysische Künstler hat die Vision eines apollinischen Bildes oder Vorganges, wodurch das, was er in der Musik ausspricht, in einem anschaulich vor ihm stehenden Gleichnis wiederholt wird. So kommt es (zuerst bei Archilochus) zur Verbindung von Musik und Poesie, zum Lied. Ebenso geht später aus der Vision des Dionysischen Chores das auf der Bühne anschaulich dargestellte apollinische Drama hervor, so daß in der Tragödie das Dionysische und Apollinische vereinigt ist. Aus dieser Entwicklung folgt, daß sich die Poesie nach der Musik zu richten hat, nicht umgekehrt. Hierin liegt also ein Widerspruch gegen die Wagnersche Theorie. Aber das Wesen der griechischen Tragödie, wie er es versteht, ging N. am Wagnerschen Musikdrama auf. Er gibt eine Analyse des 3. Aktes „Tristan“ von der Musik aus, so daß also die Handlung auf der Bühne als durch die Musik bedingt erscheinen soll. N. erhofft vom Musikdrama die Erneuerung der griechischen, d. h. der vor-sokratischen Kultur. Dagegen sieht er in der Oper das echte Wahrzeichen der rationalistischen, flach optimistischen Kultur, wie sie in Athen mit Sokrates und Euripides eintrat, und wie sie in der Gegenwart herrscht. Hier steht er ganz unter dem Einfluß der Einseitigkeiten Wagners.

Schon 3 Jahre nach Erscheinen der „Geburt“ schrieb N. Bedenken gegen Wagners Musik nieder, freilich nur zu seiner persönlichen Orientierung. Er fürchtet jetzt für die Selbständigkeit der Musik. Sie ist das Allgemeine, der Text immer nur ein Beispiel. Sie darf also weder vom Text noch von einer naturalistischen, d. h. unstilisierten Gebärdenkunst abhängen. Auch darf sie sich vom Drama nicht die Zeitdauer vorschreiben lassen. Dramatische Musik ist immer Musik zweiten Ranges, weil unselbständig. Die Schrift „Richard Wagner in Bayreuth“ ist, wie N. später sagt, ein Ausruhen, ein Zurücksinken von einer bereits erreichten Höhe; er habe darin nicht Wagner, sondern sich selbst dargestellt. Die endgültige Abkehr vollzog sich während der Proben und Aufführungen in Bayreuth. Weder Wagner noch das Publikum entsprach N's. Idealen. Die Hauptsache aber war, daß ihn die Musik jetzt abstieß, daß sie ihm nicht mehr dionysisch, sondern nervenzerrüttend erschien. Seine Gegnerschaft gipfelt in dem „Fall Wagner“, 1888, und in dem unmittelbar folgenden „N. contra Wagner“, einer Zusammenstellung von Aussprüchen aus früheren Werken. Es gibt eine Kunst des aufsteigenden und eine solche des absteigenden Lebens. Wagners Kunst ist der entschiedenste Ausdruck des letzteren, der Decadence, der Erschöpfung, daher N's. geradezu persönlicher Haß. Die beiden Richtungen sind notwendig und können einander niemals verstehen; daher ist alle Ästhetik überflüssig. Glücklicherweise hat N. aber doch ästhetische Erwägungen angestellt: Der Unterschied zwischen der früheren und der Wagnerschen Musik bestehe darin, daß erstere dem Gehen und Tanzen entspreche, daß sich durch das Hervortreten des Rhythmus zu der sinnlichen Tonflut Maß und Be-

sonnenheit geselle, während man in Wagners Musik schwimmen, sich dem Element, der unendlichen Melodie, auf Gnade und Ungnade ergeben müsse. Alles Leben liegt in den Einzelheiten; aber aus diesen wird kein Ganzes; das Ganze ist ohne Leben. Heute darf man es aussprechen, daß N. mit solchen Betrachtungen den Kernpunkt getroffen hat. Die schwächende Wirkung der Wagnerschen Musik hatte er an sich selbst erfahren, und so dehnte er seinen Verdacht auf alles aus, was ihm als romantische Musik erschien, schließlich sogar auf alle deutsche Musik nach Bach und Händel (Mozart ist ihm Italiener, Mendelssohn eine glückliche Ausnahme) und ganz vorübergehend selbst auf die Musik überhaupt. Aber die Hoffnung auf eine wahrhaft dionysische Musik gab er niemals auf. Ansätze dazu fand er in den Werken seines Freundes Peter Gast. Die Zeit war zu vorgeschritten, um auf diese einen Blick zu werfen. Es sei aber bemerkt, daß N. einer furchtbaren Täuschung erlegen ist, daß Gast zwar nach Melodie im alten Sinn strebte, nach der N. dürstete, daß er aber ein durchaus mittelmäßiges Talent war, dem ohne N. nicht die geringste Bedeutung zukäme. Auch auf die zahlreichen einzelnen Bemerkungen N's. über unsere großen Meister, über das Verhältnis der Musik zum jeweiligen Zeitgeist usw. konnte nicht eingegangen werden, obgleich sie dem Musikhistoriker und Musikästhetiker die wertvollsten Anregungen bieten und noch keineswegs ausgeschöpft sind.

Die Ausführungen des Redners erhielten durch die Vorführung von ausgewählten Liedern aus den Jugendjahren des Philosophen, die Fräulein Hein mit sympathischer Stimme vortrug, eine weihevoll abgerundete. Am Flügel begleitete Prof. Dr. M. Bauer.

Es ist noch zu berichten, daß die Schrift von Herrn Dr. Rudolf Werner, Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker, als zweite Publikation der Ortsgruppe im Selbstverlag des Verfassers, Frankfurt, Schleidenstraße 35, erschienen ist. F. Gennrich.

Mitteilungen

- Dr. Christhard Mahrenholz ist seit dem Sommersemester 1930 zum Dozenten für evangelische Kirchenmusik an der Universität Göttingen ernannt. Er ist ferner zum 1. Okt. als Landeskirchenrat und Referent für Kirchenmusik in das Landeskirchenamt zu Hannover berufen worden.

- Walter Braunfels, Direktor der Kölner Hochschule für Musik, hat an der Kölner Universität einen Lehrauftrag für Improvisationslehre und Instrumentationskunde erhalten.

- Anlässlich des 300. Todestags Johann Hermann Scheins veranstaltete das Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität Königsberg im Collegium Maximum der Universität eine Abendmusik mit weltlichen Werken von Johann Hermann Schein. Das Streichorchester des Instituts spielte eine Suite (Nr. 7), eine Intrada und eine Canzona. Es erklangen Chorgesänge, die des Meisters Zusammenhang mit der Generation Hans Leo Haslers erweisen sollten. Dann wurden zehn ausgewählte Gesänge aus der Musica boscareccia zu Gehör gebracht, vor allem die weniger bekannten (also solche, die nicht in dem kleinen Prüferschen Heft mit Scheins weltlichen Liedern enthalten sind). Hierbei wurden die verschiedenen, von Schein in seiner Vorrede angegebenen Ausführungsmöglichkeiten, vom dreistimmigen Chorsatz über die Kombination der Singstimmen mit Melodieinstrumenten bis zum begleiteten Sololied praktisch durchgeführt. Die Leitung des Abends lag in den Händen von Walter Kühn, der auch den Darbietungen einführende Worte vorausschickte.

- Die Plainsong & Mediæval Music Society in Nashdom Abbey, Burnham (Bucks.) hat die Veröffentlichung des Berichts über den I. Kongreß der Intern. Gesellschaft für Musikwissenschaft zu Lüttich (Sept. 1930) übernommen. Der Subskriptionspreis (bis 1. Febr. 1931) beträgt 12/6 sh., und wird später auf 20 sh. erhöht werden.

- Zum Totensonntag, den 23. Nov. 1930, erschien in Kassel eine 16seitige Schrift, die „dem Andenken Friedrich Ludwigs“ gewidmet ist. Sie gliedert sich in drei Abschnitte: 1. das Leben, 2. der Forscher und Lehrer, 3. das Werk. Dieser letzte Abschnitt verzeichnet alle größeren und kleineren Arbeiten des Verewigten, darunter verschiedene bisher unbekannte Aufsätze und Referate. Verfasser ist Prof. Dr. Jos. Müller-Blattau (Königsberg).

- In dem Bericht über das 18. Deutsche Bachfest in Kiel im vorigen Heft ist dem Referenten bzgl. der von Hans Neemann-Berlin vorgetragenen Lautenkompositionen von Bach, infolge der Hinweise von Dr. A. Heuß im Programmbuch ein Irrtum unterlaufen. Es heißt da über diese Darbietungen, sie seien nach der von H. D. Bruger herausgegebenen Sammlung Bachscher Lautenwerke auf der heute allgemein gebräuchlichen Laute gespielt worden. Demgegenüber sei hier darauf hingewiesen, daß Hans Neemann die Originallaute des 18. Jahrhunderts, ein 24saitiges Instrument in der Originalstimmung in *d* moll, und die erwähnten Werke in der Originaltonart spielte.

Kataloge

Paul Gottschalk, Berlin W. 8. Catalogue X. Rara and early printed books. Autographs and Manuscripts [usw.] 165 Nrn.

Der in englischer Sprache abgefaßte inhaltreiche Katalog verzeichnet u. a. die Ur-schrift der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ von Joh. Seb. Bach (Nr. 9, mit zwei Nachbildungen), ein Skizzenblatt zum Schlußsatz der 7. Sinfonie nebst einem Briefe Beethovens (Nr. 12 u. 13) und unter Nr. 116 eine geschlossene Sammlung eigenhändiger Handschriften der großen Meister von Bach bis Wagner und Hugo Wolf, darunter eine zweite Kantate Bachs („Schmücke dich, o liebe Seele“), einen Entwurf zur Hammerklavier-sonate op. 106 von Beethoven, die Partitur zum „Schicksalslied“ von Brahms, ein Blatt zur „Orfeo“-Partitur Glucks, ein Divertimento für das Baryton von Haydn, ferner eigenhändige Tonwerke und Briefe von Liszt, Mendelssohn, Mozart, Rossini, Schubert, Schumann, Verdi, Wagner, Weber usw. — Als überaus seltene und kostbare Musikdrucke sind die „Brevis Grammatica“ von Franciscus Niger mit den frühesten Notenbeispielen (Venedig 1480, s. Nr. 431 im Katalog der Bibliothek Paul Hirsch) und Petruccis „Harmonice Musices Odhecaton A“ (Venedig 1504) in einem schönen zeitgenössischen Einband hervorzuheben. Die verlangten Preise sind allerdings nur auf amerikanische Verhältnisse zugeschnitten: für die Bach-Kantate werden 7500 und für den Petrucci-Druck 6000 Dollars verlangt . . . Der Preis für die Autographensammlung Nr. 116 ist mit 30000 Dollars angesetzt; dem Vernehmen nach sollen Ankaufsverhandlungen mit der Rochester University schweben. G. Kinsky.

K. F. Koehlers Antiquarium. Leipzig C 1. Periodica 1930. Vollständige Zeitschriftenreihen. [Enthält auch Musikzeitschriften.]

Dem heutigen Hefte liegt ein Prospekt vom Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel bei, über „Das Chorwerk“, herausgegeben von Friedrich Blume.

Dezember	Inhalt	1930
		Seite
	Jacques Handschin (Basel), Über Estampie und Sequenz II.	113
	Povl Hamburger (Kopenhagen), Ein handschriftliches Klavierbuch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts	133
	F. T. Arnold (England), Die Viola pomposa	141
	Albert Welck (Wien), Hamburger Tagungsberichte	145
	Franz Kosch (Wien), Erste internationale Arbeits- und Festwoche für katholische Kirchenmusik in Frankfurt a. M.	152
	Miszellen	154
	Bücherschau	159
	Neuausgaben alter Musikwerke	166
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	170
	Mitteilungen	175
	Kataloge	176

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft

13. Jahrgang

Januar 1931

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Mozarts „Idomeneo“ als Quelle für „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“

Von

Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig

Es ist bekannt, daß Mozart die 1780/81 für München geschriebene Oper „Idomeneo“ auch später besonders geliebt hat und sie gern in Wien zur Aufführung gebracht hätte. Dazu kam es nicht, immerhin aber zu einer Privataufführung, die zu einer allerdings ganz und gar nicht durchgreifenden Umarbeitung oder besser Bearbeitung führte, soviel aber zeigt, daß sich Mozart sechs Jahre später, fast unmittelbar vor der Komposition des „Don Giovanni“, mit dem Werk nachdrücklichst beschäftigt hat. Wir wissen auch noch, daß das innerlichste und ergreifendste Stück des ganzen „Idomeneo“, das Todesquartett „Andrò ramingo e solo“ (Nr. 21) auf ihn einen derartigen Eindruck machte, daß es ihn zu Tränen rührte und er es nicht mehr hören konnte¹.

Trotz dieser Kenntnisse, die wahrscheinlich machen, daß diese erneute Beschäftigung Mozarts mit „Idomeneo“ an seinem späteren Schaffen nicht spurlos vorübergegangen sei, ist es, soweit ich sehe, den Mozartforschern völlig entgangen, daß diese in Mozarts Entwicklung ganz einzig dastehende Oper von greifbarstem Einfluß vor allem auf zwei große spätere Werke gewesen ist, auf „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“. Über das Hinwegsehen habe ich mich im Hinblick auf die gesteigerte Beschäftigung mit Mozart während der letzten Jahrzehnte umso mehr gewundert, als, wie ich bemerken darf, die vorliegenden Ausführungen auf dem Material fußen, das sich mir vor mehr als fünfzehn Jahren bei der Beschäftigung mit „Idomeneo“ ergeben hatte. Als es mir vor einiger Zeit zufällig in die Hände kam, schien es mir geraten, das Nötige mitzuteilen, zumal es für die Erkenntnis von Mozarts Schaffen von allgemeiner Wichtigkeit ist.

¹ Von dem Quartett liegt auch eine Bearbeitung vor, deren Singstimmen als Beilage zum 34. Heft der Mitteilungen der Mozartgemeinde Berlin, November 1912, veröffentlicht sind.

I.

Was „Don Giovanni“ betrifft, so scheint immerhin ein Grund für das Übersehen der Zusammenhänge der beiden Werke vorhanden zu sein, nämlich Chrysanders Aufsatz „Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart“ in der V. f. M. 1888 (S. 351) nebst einigen früheren Aufsätzen in der Allgem. Musik. Zeitung. Chrysander erbrachte den Nachweis, daß da Ponte auf dem Text von Bertati fuße und stellte für das Abhängigkeitsverhältnis Mozarts von der Musik Gazzanigas, des Komponisten von Bertatis Text, eine größere, aber niemals erschienene Arbeit in Aussicht. Es bemächtigten sich dann aber auch andere der Partitur Gazzanigas und untersuchten sie mit dem Ergebnis, daß Mozart diese gekannt haben müsse. Als Beweis wird vor allem das Auftreten Donna Annas und Don Juans in der ersten Szene angeführt, jene *B*dur-Musik, die seither in allen späteren Auflagen von Jahns „Mozart“, auch in der Hermann Aberts, zu finden ist, wie auch in Bulthaupt's „Dramaturgie der Oper“, der noch ein zweites Beispiel mitteilt, das aber das einzige sei, das er noch habe entdecken können (S. 53 der Notenbeispiele). Wer denn auch nur einen flüchtigen und gerade flüchtigen Blick auf Gazzanigas Musik dieser Szene wirft, ist ohne weiteres geschlagen und vollkommen überzeugt, daß Mozart diese Musik nicht nur gekannt, sondern auch benützt haben müsse.

Ich erörtere auch gerade diesen Fall zuerst, um mich nachher Wichtigerem zuwenden zu können. Mit allem Nachdruck sage ich von vornherein: Mag Mozart, was aber unwahrscheinlich ist — und zwar aus äußeren, hier nicht zu erörternden Gründen —, die Musik Gazzanigas auch gekannt haben, benützt hat er sie auf keinen Fall, und zwar deshalb nicht, weil er sich von seiner eigenen Musik, und zwar eben der des „Idomeneo“, in weit stärkerem Maße gerade auch in dieser, der einzig überzeugend scheinenden Szene, hat anregen lassen. Hierüber nunmehr das Nähere:

Was überrascht so ungemein bei der Musik Gazzanigas im Vergleich zu der Mozarts? Zunächst die *B*dur-Tonart, weiterhin der Viervierteltakt, das Zeitmaß — Allegro —, ferner aber das Sechzehntel-Alarmmotiv in seinem Wechsel von Tonika und Dominante, und auch der Einsatz der Singstimme am Ende des zweiten Takts. All dies ist also auch bei Mozart zu finden. Mit dem Einsatz der Stimme hört aber die Übereinstimmung gleich auf, sofern die Melodien als solche vollkommen verschieden sind. Hier die Gegenüberstellung der beiden Singstimmen, auf die es in erster Linie ankommt. Gazzaniga schreibt:

In - va - no mi chie - de - te ch'io mi di - sco - pra à vo - i

Mozart hingegen:

Non spe - rar, se non m'uc - ci - di, ch'io ti la - sci fug - gir mai.

Es sei mir auch gestattet, die Melodie Gazzanigas, da wir uns denn schon einmal mit ihm beschäftigen, mit „Mozartschen“ Augen zu betrachten. Sie beginnt hoch und zudem in der unsicheren Quintlage, was soviel heißt, daß dieser Don Juan

sich nur mit Anstrengung und Unsicherheit Donna Annas erwehrt, sich geradezu übernehmen muß, um dann — in den folgenden Takten — diese hohe Lage aufzugeben und in die Mittellage zu weichen. Ein Bild überragender Kraft geben gleich diese ersten Melodietakte also keineswegs, sondern weit eher ein gegenteiliges. Niemals wären sie auch der mit eiserner Entschlossenheit vom, mittelst Ansprung erreichten, Grundton ansteigenden und allerdings auch wieder — denn auch das gehört dazu — in diesen zurücksinkenden Melodie der Mozartschen Donna Anna gewachsen. Welche Kräfte messen sich hier bei Mozart und welche dort, bei diesem Komponisten dritten oder vierten Ranges, welch schwächliche Einführung gleich die des Helden! Ich will damit nur sagen, daß der Mozart des „Don Giovanni“ von Komponisten dieses Schlages überhaupt keine geistigen Anregungen beziehen konnte, was natürlich solche rein melodioser Art nicht ausschließt. Aber auch das ist nicht der Fall, wie nunmehr gezeigt sei.

Für unsere Szene hat die erste, ebenfalls in *B*dur und im Viervierteltakt stehende *Allegro*-Arie des Idamante: ‚Colpa è vostra‘ gewichtiges Material gegeben und zwar zunächst das gesungliche Hauptthema, nämlich:



weiter nichts als die — durch den Text — bedingte gedrängtere Originalausgabe von Donna Annas Thema. Der Verlauf der Melodie als solcher ist vollständig gleich: Ausgang vom und Rückkehr in den Grundton. Gebaut ist sogar, vom rein musikalischen Standpunkt aus, die frühere Melodie in ihrer architektonischen Regelmäßigkeit schöner. Was die durchaus dramatische Anna-Melodie auch sonst noch außer dem bereits Gesagten enthält und wie sie als Ganzes aufzufassen ist, kann an dieser Stelle unbesprochen bleiben. Nicht ganz unnötig ist aber der Hinweis auf den soweit immerhin ähnlichen dramatischen Untergrund: Idamante greift die Götter als schuldigen Teil an, Anna ist aber in heftigstem Angriff auf Don Juan begriffen.

Was spielt nun aber das Orchester (Streicher und Hörner)? Genau, nur in einer Sechzehntel-Schleuderfigur gebracht, das gleiche Akkordmotiv wie sichs, zu nachdrücklich markierten Achteln verstärkt, im „Don Giovanni“ findet. Heißt es dort:



so hier:

Also auch in der Orchesterbegleitung ist Mozart, mit den angegebenen Änderungen, seinem Urbild treu geblieben. Die Sechzehntelausgabe des Motivs finden wir übrigens,

wenn wir auch solchen Nebensächlichkeiten unser Augenmerk schenken wollen, im weiteren Verlauf des Duetts ebenfalls (bei dem Wort *scelerato*).

Was finden wir nun bei Gazzaniga? Den figurierten *B*dur-Akkord ebenfalls, aber ganz anders gebracht, nämlich:



Das ist das Gleiche und doch etwas Anderes, zumal Gazzaniga noch ein zweites Motiv ausspielt, das auch den Gesang zu begleiten hat und insofern schwächlich genug, als es, klein und ohne wirkliche Kraft gebracht, die Gesangstimmen in figurative Abhängigkeit bringt. Welche Verstärkung und Verdeutlichung aber durch die Akzente bei Mozart, die im „Idomeneo“ bereits in Klarheit vorhanden sind! Man lasse denn auch einmal dem guten, zu unverdienten Ehren gekommenen Gazzaniga seine wohlverdiente Ruhe und bringe ihn nicht in Verbindung mit dem Mozart des „Don Giovanni“, der, hätte er selbst die Partitur kennen gelernt, sie baldigst wieder aus der Hand gelegt hätte. Denn Gazzaniga steht, obwohl ein ganz gewandter Komponist, geistig viel zu tief, als daß sich, immer vom Standpunkt Mozarts, eine Beschäftigung mit ihm lohnt. H. Abert teilt Gazzanigas „Registerarie“ mit, nicht etwa zum Zwecke, um Anklänge nachzuweisen, sondern um einen Begriff von gewöhnlicher Buffokunst zu geben. Es liegen geistige Welten dazwischen.

Die gleiche Arie des Idamante überhaupt ein Stück, das sehr aufschlußreich für den damaligen Mozart ist, hat der gleichen Szene einen weiteren und zwar wichtigen Baustein geliefert. Er betrifft eine Phrase der Donna Anna, die man zu denen zählt, die, hat man sie einmal aufgefaßt, unvergeßlich bleiben. So ist auch Don Juan selbst gegangen, der sie nachher, beim Todesgesang des Komthurs, nochmals höhnisch ausspielt. Donna Anna singt:



Mozart hat die Melodie ebenfalls getreulich in sich bewahrt, denn er ließ sechs Jahre früher seinen Idamante in die Klage ausbrechen:



Diese Melodie spielt aber überhaupt im „Idomeneo“ eine ganz beträchtliche Rolle. Neben verschiedenen Abarten treffen wir sie in verhältnismäßig „reiner“ Form in der ersten, in *g*moll stehenden Arie der Ilia, die der des Idamante vorausgeht. Es heißt da:



Doch ist hier, dem inneren Ton nach, die Phrase viel weiter vom „Don Giovanni“ entfernt als in der obigen Arie, wie denn Vieles — ich komme darauf noch zurück — im „Idomeneo“ mehr rein musikalisch anklingt als daß es bereits einen erlebten dramatischen Untergrund aufwiese. Jedenfalls wird deutlich, daß diese ganz und gar nicht alltägliche Melodie in Mozart festen Fuß gefaßt hatte.

Ich gebe zunächst noch ein weiteres, wörtlich übereinstimmendes Beispiel. Die „prächtigste Arie der Oper“ (Mozart), die des Idomeneo: ‚Fuor del mar‘ (Nr. 12) hebt im Orchester so an:



Don Juan beginnt seinen Festgesang im zweiten Finale:



Ich denke, es braucht hier kein weiteres Wort hinsichtlich der Übereinstimmung verloren zu werden, und wer sagt, es handle sich um eine Allerweltsphrase, ist nicht so ohne weiteres im Recht, abgesehen davon, daß es in „Don Giovanni“ keine Zufälligkeiten mehr gibt. Die obige Melodie mit ihrer chevaleresk nachlässigen Haltung ist Don Juan wie auf den Leib geschnitten, was ganz klar vielleicht nur bei Vergleichsstudien mit Melodien Leporellos wird, wenn er sich als Herr aufspielt. Man lernt die Melodie aber auch etwas kennen, so ihr die vokale Fassung in dem Frühwerk gegenübergestellt wird. Idomeneo singt nämlich:



Das ist klein, eng und eckig, die Melodie kehrt ohne weiteres wieder zum Ausgangspunkt zurück, sie „bockt“ sogar, und man geht sicher kaum fehl mit der Annahme, daß die schwungvoll in die untere Oktave sich bewegende Orchestermelodie als die ursprüngliche Erfindung zu betrachten, die Gesangstimme aber dazu kontrapunktiert ist. Jedenfalls hätte der Komponist des „Giovanni“ diese unmöglich, zumal für den Titelhelden, brauchen können.

Wer des Verfassers Ansicht teilt, daß berühmteste Melodien vielfach allmählich entstanden sind oder besser, ihren Stammbaum haben, wird den folgenden Ausführungen mit besonderer Teilnahme folgen. Es betrifft zunächst das Hauptthema des zweiten Teils der Registerarie: ‚Nella bionda‘, jenes sinnbetörende Menuett, das uns Don Giovanni als faszinierenden Frauenverführer zeigt. Für die Grundmelodie liefern nun Melodien aus „Idomeneo“ sozusagen alles nötige Material, nur bedurfte es des genialen „Zusammenschließens“, um die Melodie erstehen zu lassen. Es

ist auch immer wieder etwas Besonderes, ein Genie bei diesem teilweise unbewußten Vorgehen beobachten zu können, das vor allem ein innerstes Vertrautsein mit etwas bereits Vorhandenem, sei's von eigener oder fremder Hand, voraussetzt. Und wie vertraut Mozart mit folgenden Stellen im „Idomeneo“ war, zeigt sich dem innerlich Hörenden nun wohl ohne weiteres. Die kretensischen Mädchen singen (Nr. 3):



und in dem Chor: „Nettuno s'onori“ (Nr. 9) beginnt die Orchestereinleitung folgendermaßen, d. h. fast gleich wie die Arie:



Wie stark diese schmeichelnden Melodien schon damals in Mozart haften, wird dadurch kenntlich, daß er die erste im Allegretto des gleichen Chors als $\frac{2}{4}$ -Takt wieder ausspielt:



Es scheint für den Betrachter unkünstlerischer Natur eine Art Dominospiel zu sein, aus diesen Motiven und Melodien die in „Don Giovanni“ erstehen zu lassen:



und es hat ja auch Forscher gegeben, die annahmen, z. B. Luthers Melodie von ‚Ein feste Burg‘ sei auf diese Art entstanden.

Es gibt aber noch ganz andere Überraschungen. Ich selbst war nicht wenig erstaunt, eine derart aus dem Text hervorgehende Stelle wie die, als — ebenfalls in der Registerarie — *la grande e maestosa* geschildert wird und vor unsern Augen förmlich zu einer Riesendame emporwächst, ebenfalls im Chor Nr. 9 zu finden und zwar auf die völlig unpersönlichen Worte: ‚Or suonin le trombe, solenne ecatombe andiam preparar‘. Sozusagen alles ist gleich: Tonart, Zeitmaß, der Ausgang vom Ton *fis* — aber im Alt —, die Zahl der Takte, also der Aufbau, weiterhin der Orgelpunkt auf *D* und, ganz besonders auffällig, das Crescendo. Ich gebe die Stelle, die vorher vom Orchester in der Art des Mannheimer Crescendos — aber ohne die explosive Wirkung! — aufgebaut wird, mit Bezeichnung der für die Arie maßgebenden Melodietöne:

cresc.

Or suo-nin le trombe, so-len-ne eca-tom-be an-diam pre-pa-rar

Freilich, nichts als eine Crescendo-Tonleiter in *D*dur, aber derart bezeichnend mit der im „Giovanni“ übereinstimmend, daß ein erstaunlich ähnliches Zwillingsspaar zustande kommt. Das Besondere liegt nun aber keineswegs in der Übereinstimmung der beiden Stellen als solcher, wenigstens nicht in erster Linie, sondern darin, wie Mozart im Frühwerk auf diese außerordentliche Crescendo-Musik kommen konnte, sofern die Textworte hieran durchaus unschuldig sind, sie lediglich eine freudigfeierliche Musik erwarten lassen. Woher also dieses Mehr, und zumal dieses besondere Mehr? Der Grund ist unzweifelhaft rein musikalischer Natur, in dem Sinne, daß Mozart im „Idomeneo“ jede Gelegenheit aufgriff, um mit möglichst vollgriffiger und hervorstechender Musik aufzuwarten, er will sich in München, wo so viel für ihn auf dem Spiele stand, förmlich selbst übertreffen, worüber nachher noch im Zusammenhang gesprochen werden soll. Und zwar arbeitet hier Mozart mit einem Überdruck des Reinmusikalischen, er strotzt förmlich von Musik, ohne sie aber in allen Einzelheiten geistig und dramatisch begründen zu können. Mit einer wahren Wonne und auch in ganz bestimmter Absicht gibt er dem Musiker die Zügel in die Hand, auf daß dieser aus seinen Rennpferden heraushole, was nur irgend möglich sei.

Ganz anders in seinen Meisterwerken. Hier hat sich Mozart auch als Musiker völlig in der Hand, er schreibt, in höchster Verantwortung seinem innersten künstlerischen Menschen gegenüber, nicht ein einziges, noch so kurzes Motiv, das er nicht voll und ganz im dramatischen Sinn verantworten kann, was mit dieser Sicherheit vielleicht nur sagen kann, wer die Meisterwerke Mozarts nach dieser Seite hin sich klar gemacht hat. Und das ist der große Unterschied zu „Idomeneo“, dem letzten und höchsten Werk seines noch dem Reinmusikalischen im obigen Sinn verpflichteten Opernschaffens. Denn gleich hierauf, in der „Entführung“, erfolgt der eigentliche Durchbruch seiner dramatischen und damit verantwortungsvollen Persönlichkeit. An der Gegenüberstellung der gleichen Musik in „Idomeneo“ und „Don Giovanni“ läßt sich nun eben der Unterschied zwischen dem früheren und späteren Mozart in aller Klarheit aufzeigen. Was dort ein schöner musikalischer Einfall ohne nachweisbaren dramatischen Grund war, erhält hier derart scharfe und strenge Begründung aus den Worten, daß man schwören möchte, die so charakteristische Giovanni-Musik habe überhaupt nur in strengstem Anschluß an die Textworte entstehen können, was nun eben nicht der Fall ist. Wohl aber ist sie in diesem Anschluß gewissermaßen neu geboren worden, wobei sogar der Vermutung Ausdruck gegeben werden darf, daß die *grande e maestosa*-Dame vielleicht nicht zu einer derartigen Riesendame emporgewachsen wäre, hätte Mozart die Musik frei zu er-

finden gehabt. Das für uns in Frage Kommende ist aber lediglich darin zu finden, daß der reife Mozart frühere rein musikalische Ausstrahlungen nunmehr in bestimmtestem dramatischen Lichte sieht und sie demgemäß zur Verwendung bringt.

Das ließe sich an zahlreichen weiteren, mehr oder weniger bedeutungsvollen Stellen aufzeigen, einiges sei auch noch angeführt. Sehr häufig verwendet Mozart gerade im „Idomeneo“ heruntereilende, meistens staccato gebrachte Tonleitern, die in „Don Giovanni“ eine grundsätzliche und sinngewollte Anwendung finden. Heißt es z. B. in der Arie des Arbace (Nr. 10):



so in der Registerarie:



wobei wir uns darüber natürlich klar sind, daß es sich um musikalisches Allgemeingut handelt. Die Sache ist aber einesteils die, daß „Idomeneo“ ungemein reich an derartigem Gut ist und gerade dadurch ein besonderes Merkmal erhält, andernteils in „Giovanni“ Auslese gehalten wird zwecks grundsätzlicher Verwendung. Im Frühwerk wird ungemein viel lediglich ausgespielt, im späteren aber werden die gleichen Motive gleichsam unter die Lupe genommen und in einem bestimmten Sinn verwendet. Wenn im großen begleiteten Rezitativ Nr. 28 zu Worten der enttäuschten und verwirrten Electra Bässe und Violinen das Motiv spielen:



und überhaupt dieses allgemein zu findende Motiv reichlichst zur Verwendung gelangt, Donna Anna aber ihr berühmtes ‚Or sai chi l'onore‘ von:



begleiten läßt, so wäre lediglich noch zu sagen, woher die ungemaine Bestimmtheit rührt, mit der in diesem Werk das gleiche Motiv geformt wird. Ähnlich würde es sich mit den 32tel Tonleiterfiguren handeln, die aus dem Zweikampf Don Juans mit dem Komthur allgemein bekannt sind und in dem Rezitativ des Arbace von Nr. 21 gegen ein dutzendmal ausgespielt werden, ohne daß ein unmittelbarer Grund für die Verwendung angeführt werden könnte. Typisches Material von opera-seria-Rezitativen erlangt im späteren Werk sinngewollte Bedeutung.

II.

Wenden wir uns nun aber zur vier Jahre später geschriebenen „Zauberflöte“. Der Einfluß des Frühwerks auf diese ist in gewissem Sinn noch stärker, wenn teil-

weise auch nach anderer Seite hin. Erstens ist er noch geläuterter, so daß der unmittelbaren Gegenstücke weniger sind, weiterhin bezieht er sich, dem Charakter der „Zauberflöte“ entsprechend, mehr auf innere Gefühlstöne besonderer Art, während auf den Komponisten des „Don Giovanni“ stärker die glänzenden und leidenschaftlichen Töne des Frühwerks gewirkt haben, ein Beweis dafür, wie stark diese beiden Seiten schon hier entwickelt oder doch vorhanden sind. Ich möchte auch zuerst nachweisen, daß der Sarastro-Ton bereits in „Idomeneo“ in aller Deutlichkeit nicht nur anklingt — dafür dürften sich vielleicht Beispiele aus noch früheren Werken finden —, sondern auch melodisch unmittelbar vorgebildet ist. Da finden sich zunächst einmal im Allegro der Arie von Idamante: Non ho colpa (Nr. 2) ein paar Largetto-Takte auf die Worte: e non chiedo altra mercè, die zweimal gebracht werden, und zwar das erste Mal mit deutlichem Sarastro-Ton, das zweite Mal aber in einer zwar schönen, aber ziemlich gang und gäben Fassung. Ohne weiteres wird für jeden, der eben die „Zauberflöte“ kennt, die erste Fassung die besondere sein und er wird eigentlich nicht recht begreifen können, warum Mozart noch zu einer zweiten, gewöhnlichen griff. Der Grund liegt offenbar darin, daß Mozart, in seinem Überreichtum an Tönen den Zauberflöten-Ton ganz unbewußt ausspielte, er noch gar nicht wußte und vielleicht auch nicht wissen konnte, wie „mozartisch“ die erste Fassung eigentlich ist. Unbewußter, jugendlicher Äußerungen wird auch ein Genie und gerade ein Genie sich erst später bei ihrer Betrachtung bewußt. So stelle ich die beiden Fassungen unmittelbar nebeneinander, wobei es nötig ist, von der ersten auch die Harmonie anzugeben:

Die erste Fassung könnte, wie jeder sofort hört, sogar wörtlich in der „Zauberflöte“ stehen, entweder in ‚O Isis und Osiris‘ oder der ‚Hallendarie‘, während die zweite einer Eigenart durchaus entbehrt. Ungemein bezeichnend sind nicht zum wenigsten die Vorhalte, die gerade in dieser Art ein besonderes Merkmal der „Zauberflöte“ sind. Es empfiehlt sich, die Stelle im Gesamtverlauf der Arie kennen zu lernen, sie liegt dann, durchaus nicht verschmolzen mit dem Ganzen, wie eine traumverlorene Insel inmitten des Meeres.

Die zweite, überaus bezeichnende Sarastro-Stelle ist in der letzten Arie Idomeneos (Nr. 31) zu finden, d. h. sie bildet gleich den Anfang, ist also anderer Art, nicht unbewußt ausgespielt wie oben, sondern thematisch bewußt. Allerdings zeigt sofort die kontrastierende Fortsetzung, daß der hier Mozart entquellende Ton noch keineswegs so tief sitzt oder besser, verarbeitet ist, daß auch der weitere Verlauf der Arie von ihm bestritten werden könnte. Aber was uns am Anfang entgegentritt, ist herrlich genug, nämlich nichts mehr und nichts weniger als der Anfang der ‚Hallendarie‘. Auch hier ist die Harmonik, weil sie auf Hervorbringung von Vorhalten hinzielt, wichtig. Man höre:

Adagio.

Tor - na la pa - ce al co - re

Die ‚Hallenarie‘ beginnt, in *B*dur geschrieben und in entsprechenden Notenwerten:

B es⁶

Die Harmonik, d. h. die entscheidende Vorhalt-Auffassung des Tones *f* findet sich in beiden Fällen, wie ja die beiden Themenanfänge fast gleich sind. Übrigens darf wenigstens bei diesem Beispiel der Text des „Originals“ herangezogen werden, weil sich hier unmittelbare Verknüpfungen ergeben. Indessen spielt derartige in den beiden Werken keine entscheidende Rolle; denn man hat es mit keinen Parodien, sondern mit Neuschöpfungen zu tun, wie ja gleich die weitere Fortsetzung zeigt. Das aber ist von Wichtigkeit, daß der Sarastro-Ton im jungen Mozart nicht nur schlummerte, sondern schon deutlich fühlbar, ja greifbar ist.

An Hand derartigen Materials läßt sich auch wohl mit einigem Erfolg an die Beantwortung der Frage treten, ob gewisse „Töne“ von Anbeginn in einem Musiker vorhanden sind oder sich erst durch Aufnahme anderer, allmählich in der Seele des betreffenden Künstlers bilden. Der Sarastro-Ton, wie er uns in voller Ausbildung in der Zauberflöte entgegentritt, hat ganz besondere Artung und findet sich m. A. nach in der früheren Musik noch nicht. Höchstens, daß man an gewisse idealische Töne denken darf, die sich im „Orfeo“ Glucks finden, welches Werk, wie die *f*moll-Arie der Electra in „Idomeneo“ zeigt (Nr. 29), Mozart gut gekannt hat (s. Euridices Arie in *c*moll: *Che fiero momento*). Aber trotzdem, der Sarastro-Ton mit seiner eigenen Art von Feierlichkeit ist etwas ganz Besonderes, einer Feierlichkeit, die keineswegs etwas kirchlich Religiöses an sich hat, vielmehr vielleicht am besten mit weltlich-religiös gekennzeichnet werden kann. Es liegt nahe und man tut sicher auch ganz recht daran, diesen Ton mit Mozarts Freimaurertum in Verbindung zu bringen, zumal er in verschiedenen seiner Logen-Gesänge anklingt. Das Bezeichnende liegt nun aber darin, daß dieser Ton, wie „Idomeneo“ zeigt, schon in Mozart lag, als er zum Freimaurertum noch in keiner Verbindung stand, so daß wir denn doch zu der Anschauung gelangen müssen, dieser Ton habe als etwas Ursprüngliches in Mozart gelegen, mag er auch eine gewisse künstlerische Formung durch zeitgenössische Musik erfahren haben. An anderer Stelle¹ habe ich diesen oder doch ihm verwandten Ton bei dem jungen, zwanzigjährigen Beethoven — also vor Entstehung der „Zauberflöte“ — nachgewiesen, und ihn mit dem Humanitätszeitalter in Verbindung gebracht. Bei Beethoven, dessen Entwicklungsjahre in die durch die Revolution herbeigeführte neue Zeit fallen, liegt das Besondere vor allem darin,

¹ In dem Aufsatz: Die Humanitätsmelodien in „Fidelio“. Zeitschrift für Musik, Oktober 1924.

daß er bereits in so jungen Jahren — es handelt sich um jenes Kernstück in der Kantate auf den Tod Josephs II., das Beethoven später für „Fidelio“ benützte — zu einem musikalisch vollendeten Ausdruck dieses Tones gelangte, schließlich ein Beweis dafür, daß er zu den feinsten Eigentümlichkeiten der ersten musikalischen Vertreter dieser Zeit gehörte. Als wesentlich fällt dabei noch ins Gewicht, daß Beethoven einem Text gegenüberstand, der, besonders geartet, auch etwas Besonderes, ein Neues verlangte. Das traf bei Mozart, an und für sich eine andere Natur und ganz verschieden aufwachsend, nicht zu. Er stand im „Idomeneo“ einem üblichen opera seria-Text gegenüber, so daß man zu dem Ergebnis gelangen muß, der Ton sei ihm ganz unbewußt entquollen, wie er ja auch, obwohl deutlich, nur angeschlagen wird, um wieder zu verschwinden und von typischer Musik abgelöst zu werden. Wir stoßen also auf erheblich verschiedene Verhältnisse wie bei Beethoven und dürfen somit wohl mit einiger Bestimmtheit annehmen, der betreffende Ton sei ursprünglicher Art. Es wäre überhaupt an der Zeit, den einzelnen seelischen „Tönen“, die allmählich in die Musik gelangen und sie bereichern, entwicklungs-geschichtlich nachzugehen. Der „Sarastro“-Ton ist jedenfalls etwas so Herrliches, daß ihm nachzuforschen, der Mühe lohnt.

Nun aber einmal ein ganz anders geartetes Beispiel. Bekanntlich gilt es als soweit ausgemachte Sache, daß der Anfang des Overtüren-Allegros auf den einer Clementischen Sonate zurückgeht, zumal Clementi selbst die Priorität betont. Nachdem uns wohl mehr als deutlich geworden ist, daß der spätere Mozart seinen „Idomeneo“ gewissermaßen in- und auswendig kannte, wird uns auch nicht wundernehmen, wenn in ihm ein zwar nur beiläufig, immerhin zweimal ausgespieltes Orchestermotiv im Chor: Pietà (Nr. 5) lebendig war, das nichts anderes als eben jener Overtüren-Anfang ist, nämlich:



Bei Clementi heißt der Anfang:



Das Neue, das bei Mozart in der „Zauberflöte“ der dritte Takt bringt, fehlt in beiden anderen Werken. Wohl liegt in gewissermaßen philologischem Sinn die Fassung des Themas bei Clementi der in der „Zauberflöte“ insofern etwas näher, als das letzte Viertel reine Sechzehntel aufweist und weiterhin noch im Grundton verharret, das Entscheidende sind aber die kurzen Achtel in Grundton und Quinte, sowie der Schneller auf dem letzten Takteil, und all dies findet sich bereits im „Idomeneo“. Mozart lernte Clementis Sonate durch diesen selbst bei dem Wettstreit am 24. Dezember 1781 in Wien kennen, also etwa ein Jahr nach der Komposition des „Idomeneo“, das Thema war ihm also nichts Neues mehr. Im Dreiachteltakt gebracht, weist H. Abert (I. S. 427) den gleichen Anfang in einer opera buffa Piccinnis vom Jahre 1763 nach, so daß es sich also auch in diesem Fall um musikalisches All-

gemeingut handeln kann, bei dem es darauf ankommt, wer eine grundsätzliche und gerade auch bewußt geistige Anwendung von ihm macht. Und für Mozart war, wie ersichtlich, dieses Thema, das er nebenbei und ohne besondere dramatische Absicht im überreichen „Idomeneo“ ausspielte, schon Besitz geworden, als er Clementis Werk noch gar nicht kannte. Und ob es näher liegt, daß er das Thema sich aus einem eigenen, ihm gerade auch damals wieder innig vertrauten Werke entgegnetreten ließ oder auf Grund einer zehn Jahre alten Erinnerung, dürfte nicht schwer zu beantworten sein. Übrigens ist der Gedanke wohl so entstanden, daß Mozart den einige Takte pausierenden Streichern wieder etwas Besonderes zu tun geben wollte. Die Bläser hatten vier Takte lange gebundene Achtelfiguren gespielt und legen sich nunmehr für zwei Takte in *Asdur*-Akkorden fest. Sofort ergreift Mozart in seinem Bestreben, die musikalische Aufmerksamkeit nicht einen Augenblick erlahmen zu lassen, die Gelegenheit, die Akkordsynkopen der Bläser;



mit einem scharf geprägten Akkordmotiv der Streicher zu verlebendigen, worin wir immer wieder das gleiche Bestreben des Idomeneo-Komponisten erkennen, musikalisch möglichst reich zu sein und gerade in diesem Sinne alles zu übertreffen, was bis dahin die opera seria, ob von italienischen oder deutschen Komponisten gepflegt, geboten hatte. Nur von hier, diesem Bestreben aus, ist nun einmal „Idomeneo“ zu verstehen.

Ein schöner, echter *Esdur*-Gedanke, der beim späteren Mozart eine erhebliche Rolle spielt und zuletzt in der „Zauberflöte“ an sehr sichtbarer Stelle, nämlich der ‚Bildnisarie‘, erscheint, findet sich Note für Note schon im „Idomeneo“ und zwar in der *Esdur*-Arie der Ilia: *Se il padre perdei* (Nr. 11). Der Zusammenhang ist in diesem Falle derart auffallend, daß man sich kaum getraut, auf ihn besonders aufmerksam zu machen, vielleicht der Grund, daß selbst dieser Fall nie zur Sprache gebracht worden ist. Es ist aber doch allerlei darüber zu sagen. Ich hielt den Gedanken, den ich auch im *Esdur*-Mittelsatz von Ph. E. Bachs, von G. Schumann herausgegebenem *Bdur*-Trio fand, für einen ausgeprägt deutschen und nahm an, daß ihn Mozart gerade auch deshalb, weil er ihn ebenfalls in *Esdur* und echt *andante*-mäßig bringt, durch Bachs Vermittlung kennen gelernt habe. Durch Aberts Nachweis (I. S. 437) ergibt sich, daß auch Paisiello mit ihm arbeitet, allerdings in einer leichteren Ausgabe sowie in einer dieser entsprechenden Tonart (*Fdur*). Da Ph. E. Bachs Trio aus dem Jahre 1755 stammt, von Paisiello also völlig unabhängig ist, läßt sich in diesem Falle der italienische Einfluß bei Mozart doch wohl ausschalten. Denn von Paisiellos:



zu Mozarts Fassung im „Idomeneo“:

II.

la pa-tria il ri-po-so, tu pa-dre mi se-i

ist zwar nicht den Noten nach, wohl aber im musikalischen Ausdruck ein ganz bedeutender Schritt. Ich setze nun noch die beiden berühmten, späteren Fassungen Mozarts her, die aus der *g* moll Sinfonie (1788) und der Zauberflöte:

III.

ich fühl' es, ich fühl' es, wie dies Göt-ter-bild mein Herz usw.

IV.

ich fühl' es, ich fühl' es, wie dies Göt-ter-bild mein Herz

Allerlei ist hier recht wesentlich: II und IV hängen nicht nur durch den gleichen Takt zusammen, sondern auch durch die Fortsetzung, den Sprung auf das hohe *As*, einen sehr gesteigerten Ausruf, der in der „Zauberflöte“ ohne weiteres textlich begründet ist. Wer wollte aber ohne weiteres in Abrede stellen, daß das Zauberflöten-*As* sich gerade deshalb so leicht, ohne Vermittlung, einstellte — vgl. in II die Bindung —, weil es durch das frühere Werk bereits gelockert war? Hingegen ist es überaus bezeichnend, daß Mozart bei der Bildung des instrumentalen Themas ganz anders vorgeht, ein reizvolles und sehr lehrreiches Beispiel für die Unterscheidung vokalen und instrumentalen Schaffens. Instrumental wäre das hohe, ganz plötzlich herbeigeführte *As* unbegründet, wir empfänden einen Sprung in der Entwicklung oder, wenn nicht wir, Mozart hat so fein empfunden. Vom vokalen Standpunkt aus ist aber alles nicht nur ganz in Ordnung, sondern wir fühlen ohne weiteres, daß es so sein muß. So beleuchtet das Beispiel sehr wichtige Verhältnisse, nicht zuletzt auch die kindische Auffassung, Mozart sei auch auf vokalem Gebiet „rein musikalisch“ vorgegangen.

Doch gehen wir weiter. In dem Abschiedsterzett der „Zauberflöte“ („Soll ich dich, Teurer“) findet sich eine Stelle, die an die „Nieren“ gehen kann, die eigentlichen Abschiedsworte Tamino: ‚Wie bitter sind der Trennung Leiden! Pamina, ich muß wirklich fort‘. Ich darf Teilnehmer an rein seelisch-musikalischen Fragen auf einen Aufsatz in der „Zeitschrift für Musik“ (1925, Februarheft) hinweisen, betitelt: „Liebt — auf Grund der ‚Zauberflöte‘ — die Frau oder der Mann tiefer und stärker?“, weil in den dortigen Ausführungen die Musik zu den obigen Worten eine gründliche Erörterung erfährt, wobei gerade auch die Tonart (*b* moll von *B* dur, genauer *E*sdur aus) sehr wichtig ist. Die Stelle heißt:

Wie bit-ter sind der Tren-nung Lei-den
Pa-mi-na, ich muß wirk-lich fort.

Diese Art leidender Musik treffen wir nun, wenn auch nicht in dieser schneidenden Schärfe, bereits im „Idomeneo“ und zwar nicht nur mehrfach, sondern, was hier wichtig ist, in der gleichen Tonart. Schon in der schier unausschöpfbaren Arie des Idamante: ‚Non ho colpa‘ (Nr. 2) tritt sie uns entgegen, aber noch breit, man könnte sagen, in aller Ausführlichkeit, während andererseits das Orchester den Ausdruck in eine Phrase zusammenzieht, die etwas zur Glätte neigt. In dieser Art trifft man sie bei Mozart in verschiedensten Werken — auch im „Idomeneo“ noch mehrfach — öfters, grundsätzlich im „Giovanni“ in der Ohnmachtszene der Donna Anna zu Beginn des Werkes, wo die Phrase, motivisch gebracht, etwas Besonderes zum Ausdruck zu bringen hat. In unserer Arie heißt es:

i - - - dol mi - o, per - chè t'a - do - ro

Jeder merkt, daß dies Blut vom gleichen Blute ist, ausgesprochene Herzenstöne zu uns dringen. Im Todesquartett nun (Nr. 21), das uns gleich näher beschäftigen wird, singt Ilia gleich in ihrem ersten Solo:

io mo - ri - rò, io mo - ri - rò

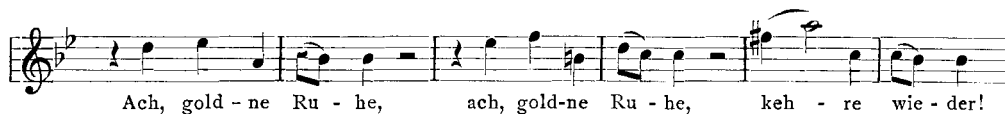
Die sehr ernsten Worte sind hier insofern wichtig, als sie noch besonders deutlich zeigen, für wie seelisch tief und stark Mozart die Melodie ansah. Zudem stehen wir hier demjenigen Satz im „Idomeneo“ gegenüber, bei dem nicht die geringsten Abzüge zu machen sind, auch aus dem von Mozart selbst betonten Grunde, daß er in einem Ensemblesatz auf Eigenart und Bedürfnisse der Sänger keine Rücksicht zu nehmen habe. Es wäre denn auch sonderbar, wenn nicht gerade dieses Quartett, das sich mit seinen Todesvorstellungen inhaltlich mit der „Zauberflöte“ berührt, seine greifbaren Spuren in dem späteren Werk hinterlassen hätte. Wenn sie nicht noch stärker sind, so liegt es an der inneren Vollendung des Stückes, die wenig triebfähige Keime sichtbar werden läßt. Es kommt denn auch hier nicht allein auf melodische Parallelen an, sondern auch auf Stellen sonstiger Zusammengehörigkeit. Wenn Tamino und Pamina das Feuer durchwandeln und in innigstem Zusammengehörigkeitsgefühl in Dezimenparallelen singen, so finden wir eine ganz gleich angelegte Stelle in dem Quartett, derart herrlich, daß sie überhaupt nicht schöner und — einfacher sein kann, und gerade die höchste Einfachheit, die genialideale, ist ein Kennzeichen der letzten Oper Mozarts. So heißt es im „Idomeneo“:

Bezeichnend für beide Stellen, daß sie auf einem Örgelpunkt ruhen.

Ich will keineswegs sagen, daß Mozart der Erfinder des ergreifenden, zweimaligen Ausrufs der Ilia ist:



wenn er aber im Abschiedsterzett Pamina singen läßt:



so ist der unmittelbare Zusammenhang ohne weiteres kenntlich, wie aber auch die Ausdeutung der Stelle im Sinne einer allmählichen Steigerung mit trotzdem plötzlich erfolgendem Schmerzensschrei. Jedenfalls ersehen wir aus all diesen Stellen, denen wir noch die herrlich gebaute mit dem deutlichen Zauberflöten-Anklang ganz aus dem Anfang des Quartetts hinzufügen könnten:



daß Ilia und Pamina blutsverwandt, hier im „Idomeneo“ gewisse Keime für das holde Mädchenbild von Mozarts zuletzt geschaffener Frauengestalt zu finden sind. Konstanze z. B., gleich die nächste Mädchenfigur, hat erheblich andere Töne, mit Ausnahme ihrer *g*-moll-Arie, auf die ich, wie auf diese Oper überhaupt, nachher noch zu sprechen komme.

Es liegt nun allerdings im Wesen des menschlich noch nicht ausgereiften „Idomeneo“, daß die einzelnen „Töne“ noch etwas durcheinandergehen, was klar kenntlich durch die Gegenüberstellung entsprechender Stellen aus dem Frühwerk und dem späteren wird. In dem Abschiedsterzett des zweiten Akts (Nr. 16) zwischen Idomeneo, Idamante und Electra beginnt letztere im Allegro con brio ein in *F*dur stehendes Thema, das in kontrapunktischem Satz zur Verwendung gelangt und die deutlich nachweisbare Anregung zu dem herrlich schwingenden, kurzen Satz zwischen Pamina, Tamino und den geharnischten Männern: „Wir wandeln durch des Tones Macht“ gegeben hat. Nicht nur die verschiedenen Themen sind teilweise fast gleich oder ähnlich, sondern auch die ganze Satzanlage ist es. Im „Idomeneo“ heißt es:



während die Stelle in der „Zauberflöte“ lautet:

Wir wandeln durch des Tonnes Macht
Ihr wandelt durch des Tonnes Macht


Ich denke, die Herkunft derartiger Kleinodien darf man wohl kennen lernen, zumal wenn sich noch ergibt, welche feinen Schliff sie in der späteren Fassung erhalten haben. Die frühere singt nun aber in der führenden Stimme keineswegs Ilia, sondern ihre Gegenspielerin, die dämonisch leidenschaftliche Electra.

Wir wollen die Nachweise, wie sehr das Frühwerk auch für die „Zauberflöte“ eine Quelle unmittelbarer Anregung gewesen ist, mit einem Beispiel aus dem Schluß des Werkes beschließen, dem Thema des ersten Chorsatzes, der dem nunmehr geweihten Paar entgegenklingt. Es ist eine ganz einfache Melodie, wie ja Mozart in der „Zauberflöte“ zur letzten und höchsten Einfachheit gedungen ist. Gerade auch deshalb darf man verwundert sein, daß er hierfür im „Idomeneo“, der es auf Einfachheit gar nicht abgesehen hatte, die unmittelbare Vorlage findet. Die Eingeweihten singen:

Heil sei den Ge - weih - ten! Heil sei den Ge - weih - ten!

Und ebenfalls im Schlußchor des Frühwerks heißt es:

Scen - da Amor, scenda I - me - ne - o, scen - da Amor, scenda I - me - ne - o

Kennt man den Stil des „Idomeneo“ oder besser, weiß man, nach welchen Grundsätzen Mozart in diesem Werk komponierte, ist man nicht verwundert, daß er dieser schönen und einfachen Melodie, die sich durchaus selber trägt, noch eine reich figurierte Begleitung mitgab, die der schönen inneren Ruhe des Chorsatzes Bewegtheit zugesellt, etwas, was die „Zauberflöte“ in diesem Sinne nicht mehr kennt. Vielmehr dient hier alles der idealen Erfüllung der Melodie; die Aufmerksamkeit wird einzig und allein auf die Hauptsache gelenkt. Als gleich danach das Orchester ein selbständiges Motiv bringt () wird die Melodik des Chores förmlich zurückgezogen, so daß das wichtige und ganz selbständige Orchestermotiv voll und ganz zu seiner Wirkung gelangt. Hier herrscht sicherster, durch nichts behinderter, klar ausgesprochener Stil. Dabei sei noch darauf hingewiesen, daß gerade

der Schluß der „Zauberflöte“ mit noch reicheren Orchestermitteln arbeitet als „Idomeneo“, der Mozart bekanntlich zum erstenmal in die Lage versetzte, mit einem ausnehmend schönen und gut besetzten Orchester zu arbeiten.

III.

Es konnte nicht Absicht dieser Abhandlung sein, auf Mozarts Frühoper als solche einzugehen. Ihr Zweck bestand eigentlich nur im Erbringen zahlreicher Nachweise, wie stark „Idomeneo“ als eine ergiebigste Quelle von dem späteren Mozart für zwei seiner bedeutendsten Meisterwerke herangezogen worden ist. Immerhin zog sich, wie ein roter Faden, die stilkritische Beobachtung durch die ganzen Ausführungen, daß „Idomeneo“ einen starken Überschuß an Gedanken, an thematischem Material aufweise, einer der Gründe, warum dieses Werk so ausgiebig für spätere Werke benutzt werden konnte. Denn es ergab sich zugleich, daß dieses reiche Gedankenmaterial gerade im Sinn des späteren, weit ökonomischer verfahrenen Mozart sich als ein Mangel herausstellt, da zudem nachgewiesen werden konnte, daß Mozart in bewußtem Streben, überaus reich zu erscheinen und alles Frühere auf dem Gebiet der opera seria zu überbieten, weit stärker den reinen Musiker in die Wagschale warf als den dramatisch-musikalischen, auch deshalb, weil der scharf kritische Dramatiker noch nicht genügend erstarkt war. Mit dieser nur die Grundlagen berührenden Kritik kommen wir allerdings noch keineswegs aus, wie zu ihrer Begründung auch erst die eigentlichen Nachweise zu erbringen wären. Zu „Idomeneo“ ist ja auch noch keineswegs die richtige Stellung gefunden worden; er wird in seiner ganz einzigartigen Vielgestaltigkeit, seiner geradezu frühlingshaften Triebkraft noch viel zu wenig erkannt, ja nur gekannt, wofür schon das Übersehen der doch sehr zahlreichen Zusammenhänge mit „Don Giovanni“ und der „Zauberflöte“ den nötigen Beweis liefern. Mit der Kritik vom Standpunkt historischer Opernästhetik, wie sie an dem Werke von Kretzschmar, Abert und Schieder mair vorgenommen wurde, läßt sich auch weder im Guten noch im Bösen durchkommen, auch deshalb nicht, weil die Blütezeit der neapolitanischen Oper — von der aus ja eben Kritik geübt wurde — um 1780 und schon länger endgültig vorbei war. Der Idomeneo-Komponist hat das Recht, in erster Linie von seinem persönlichen Standpunkt aus beurteilt zu werden, wobei sich ergibt, daß das Werk in seiner einzigartigen Triebhaftigkeit im eigentlich Mozartschen Sinne nicht voll bestehen kann, weder in seiner Zeit, noch auch später, bei gesteigerter Mozartpflege. Das führt auch zu einer anderen, bis heute nicht beantworteten Frage: Wie ist das Werk in München aufgenommen worden?

Hierüber wissen wir bekanntlich nicht das geringste Bestimmte. Auf Grund des starken Eindrucks, den die Proben auf musikgebildete Kreise gemacht hatten, nimmt auch Abert an (I, S. 770), daß die Oper „glänzend aufgenommen wurde“. Daran kann ich je länger je weniger glauben. Sicher handelte es sich um einen Erfolg, was sich schon durch die günstige Stellung der „Kenner“, unter denen sich der Hof mit dem Kurfürsten an der Spitze befand, ergab; daß aber die breiten Massen mit dem ihnen völlig unvertrauten und mit einem Überreichtum aufwartenden Werk sofort etwas Ordentliches hätten anfangen können, erscheint mir geradezu unmöglich. Die Münchner müßten geradezu „Hörgenie“ gewesen sein; als solche

haben sich aber nicht einmal die Wiener, höchstens die Prager in Mozarts Opernlaufbahn erwiesen. Keineswegs hat auch Mozart in diesem Werk, was er in der „Entführung“ mit ausgesprochener Absicht tun sollte, auf die „langen Ohren“ Bedacht genommen (Brief vom 16. Dez. 1780), sondern er wandte sich, wenn auch an „aller Gattung Leute“, vornehmlich an Kenner. Er wollte zeigen, welches Besonderes er zu vergeben habe, und wenn ein derartiger Kenner (Beöke) nach Salzburg schrieb, es „wäre die schönste Musik, die sie gehört hätten, und daß alles neu und fremd wäre“, so dürfen wir dieses Urteil wörtlich unterschreiben gerade auch im Hinblick auf die gebrachten Nachweise, daß Haupttöne in zwei der wichtigsten späteren Werke in aller Deutlichkeit schon in dem Frühwerk angeschlagen werden. Wieviel Neues muß erst einem damaligen Hörer aus dem Werk entgegengeklungen haben! Denn auch dort, wo Mozart sich mehr oder weniger der Tradition anschließt und gar nicht neu sein will, ist er es durch den Reichtum, die Fülle und Überfülle an sonstigen Gedanken, die er, wie nie mehr in seinem Leben, einem Krösus gleich, ausschüttet; er ist es durch die minutiöse, denkbar sorgfältige Orchesterbehandlung, die selbst allgemeine Gedanken in einem besonderen Lichte erscheinen läßt. Selbst die Arien von Nebenpersonen machen davon keine Ausnahme. Man nehme sich einmal die zweite, in *Adur* stehende Arie des *Arbace* (Nr. 22) vor, die bei den Schlüssen immer schöner, sorgfältiger, kammermusikalischer wird und — deshalb bringe ich das Beispiel immerhin noch nachträglich — bereits jene langsam auf- und absteigenden Staccato-Tonleitergänge enthält, die nachmals in der „Hallendarie“ ein geradezu metaphysisches Leben führen. Nennt mir eine auch nur entfernt derart reiche und sorgfältig gearbeitete neapolitanische Oper, innerlich reich wie äußerlich! Es gibt keine, auch bei Mozart nicht. Denn dieser überquellenden Fülle, ein Phänomen selbst bei Mozart, mußte entgegengetreten werden, was gleich die „Entführung“ in aller Deutlichkeit zeigt.

Wer nun die Proben, und gerade auch die Orchesterproben, für ein Werk dieser Art anhören kann, findet sich allmählich zurecht, und das „Neue und Fremde“ erscheint ihm auch schön. Für den naiven, unvorbereiteten Hörer aber sind solche Werke in höchstem Grade verwirrend, er kann nicht mehr wirklich mitmachen und ermüdet, sonderlich wenn ihm der Ausdehnung nach beinahe eine „Götterdämmerung“ vorgesetzt wird. Und so gelange ich zu dem Urteil, daß es geradezu ein Wunder gewesen wäre, wenn die Oper bei ihrer ersten Aufführung einen glänzenden, geschweige durchschlagenden Erfolg gehabt hätte. Sie besaß ihn nun aber auch nicht in ihrer Auswirkung. Also die alte Erfahrung: Opern lediglich für Kenner führen nun einmal nur ein Partiturendasein, und in diesem Sinne war „*Idomeneo*“ ein verfehltes Werk. Vater und Sohn mögen sich darüber in München nach der Aufführung gründlich ausgesprochen haben, wobei Leopold mit dem Vorwurf nicht gespart haben wird, Wolfgang werde wieder einmal gesehen haben, wohin es führe, wenn nicht auch an die „langen Ohren“ gedacht werde. Auch nach außerhalb Münchens dürfte von keinem wirklichen Erfolg berichtet worden sein, und daß man gerade in Wien genau unterrichtet war, ist selbstverständlich; vielleicht ist sogar von einem Mißerfolg die Rede gewesen. Von hier aus würde begreiflich, warum es Mozart im so ereignisreichen Wiener Musikwinter 1782/83 nicht gelingen wollte, seinen geliebten „*Idomeneo*“ zur Aufführung zu bringen. Anlaß wäre vorhanden

gewesen, denn von Gluck wurden nicht allein die beiden vorgesehenen Opern „Iphigenie in Tauris“ und „Alceste“ neuinstudiert, sondern nachträglich auch „Orfeo“. Man hatte also nichts anderes, um dem russischen Großfürsten zu imponieren, als drei Glucksche Opern! Und das bei einem wirklichen Erfolg des „Idomeneo“ in München! Er hätte sich ja allmählich durchdrücken können; das Gegenteil trat ein: er verschwand bald.

Seien wir übrigens froh, daß „Idomeneo“ gerade damals, als Mozart als Opernkomponist in Wien noch keinen oder, gerade durch den Münchner „Mißerfolg“, einen etwas zweifelhaften Namen hatte, nicht zur Aufführung gelangt ist. Denn Wien war durch Gluck an eine einfache Linie gewöhnt, „Idomeneo“ aber! Sprach Joseph II. doch gerade anlässlich der „Entführung“ die berühmten Worte: „Zu schön für unsere Ohren und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!“ Was hätte er erst gesagt, wäre „Idomeneo“ zur Debatte gestanden! Ich glaube sagen zu dürfen, daß dieses Werk für das damalige Wien und in Anbetracht von Mozarts noch ganz ungefestigter Stellung als Opernkomponist geradezu unmöglich gewesen wäre.

IV.

Ich sagte vorhin, „Idomeneo“ müßte einmal nicht nur in historisch-opernästhetischem Sinn betrachtet werden, sondern auch von sich aus, und zwar des halb, weil er ein derart besonderes Werk ist, daß er seine eigene Opernästhetik in sich trägt. Der Weg führt über genaue Untersuchungen der einzelnen Stücke, wie sie übrigens H. Abert an einer Arie, der zweiten der Ilia (Nr. 11), vorgenommen hat (I, S. 851—854), wobei er — o köstlicher Wert einer guten Einzeluntersuchung! — zu dem Ergebnis gelangt: „Ausschlaggebend aber ist, daß jeder dieser verschiedenen Teile vollständig neues, meist stark gegensätzliches Material bringt; ein Weiter-spinnen durch Wiederholen, Sequenzieren, Variieren usw. findet nicht statt“. Ich freue mich überaus, nachträglich auf diese für die Beurteilung des „Idomeneo“ entscheidenden Worte gestoßen zu sein, denn, kurz gesagt, besteht gerade in diesem Reichtum gegensätzlicher Gedanken zur Hauptsache der Idomeneo-Stil. Nur liegen die Verhältnisse so, daß ausgerechnet diese Arie gar kein sonderlich günstiges Beispiel dieser Stilart ist, auch aus einem weiteren, nachher anzuführenden Grunde nicht. Das schlagendste Beispiel ist vielmehr die für „Don Giovanni“ so oft herangezogene erste Arie des Idamante (Nr. 2), ein selbst im Idomeneo-Stil geradezu tolles Stück, ein Unikum in der Arienliteratur glatthin. Was hier an musikalisch schönstem Gedankenmaterial herausgeschleudert wird, übersteigt alles, was jemals nach dieser Seite geleistet worden ist; ungefähr drei Dutzend selbständiger Gedanken in Singstimme und Orchester können ohne weiteres nachgewiesen werden. Es ist einfach toll, der reine Hexensabbat an Gedanken; in den vier ersten Takten des Allegro gleich vier hintereinander und in so schnellem Wechsel, als sollte Musik zum fixesten Film gemacht werden. Was dabei noch besonders überraschen darf, ist Folgendes: „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“ finden wir unmittelbar nebeneinander, und zwar insofern besonders ausgeprägt, als ausgerechnet Leporello und Sarastro sich geradezu die Hände reichen. (Wie ich noch eine Anzahl Parallelen unbesprochen ließ.) Der ausgeprägten Sarastro-Stelle (Larghetto-Takte, S. 185) geht unmittelbar eine von Triolen begleitete, recht stolze *F*dur-Melodie voraus, die eine starke Ähn-

lichkeit mit Leporellos ‚Voglio far il gentiluomo‘ (Introduktion) aufweist. Im engsten Nebeneinander finden sich also im „Idomeneo“ zwei Haupttöne der beiden späteren Werke. Gewissermaßen kraterartig speit das Frühwerk Verschiedenartigstes gleichzeitig aus.

Ist „Idomeneo“ in diesem Sinn durch genaue Einzeluntersuchung einmal erkannt, so heißt es natürlich weiter gehen und zu fragen, ob dieser Stil sich als günstig erweist und, wenn nicht, wo seine Mängel liegen. Bei diesen Fragen empfiehlt es sich, Mozart selbst als Beurteiler heranzuziehen, und zwar der Gründlichkeit wegen sogar zweimal: zunächst als Komponisten der nächstfolgenden Oper, der „Entführung“, dann aber als Schöpfer des „Don Giovanni“ und der „Zauberflöte“, weil diese Werke den fertigen Meister in einem besonderen Verhältnis zu der Frühoper zeigen. Hätte Abert diesen Weg beschritten, so wäre er auch bei der Beurteilung des eigentlichen Stils des „Idomeneo“ viel weiter gelangt; er hätte, was ziemlich nahe lag, die *Es*dur-Arie der Ilia mit der Kavatine der Gräfin im „Figaro“, vor allem aber mit der „Bildnisarie“ verglichen, wobei er unmöglich den unmittelbaren thematischen Zusammenhang der beiden Arien hätte unbesprochen lassen können. Diese Art *Es*dur-Kavatinen und Arien hängen alle durch ein gemeinsames Gefühl miteinander zusammen, und die Untersuchung hätte zu zeigen, in welcher Art jedesmal kompositorisch vorgegangen wurde. Wenn nun Abert von der betreffenden Arie sagt, sie sei „vollständig ausgereifter Mozart“, und dies gerade deshalb, weil der „große Reichtum an verschiedenen Empfindungen durch die Einheit der Grundstimmung zusammengehalten werde“, so hat er in diesem Einzelfall einer reinen Gefühlsarie im großen ganzen sicher recht, übersieht aber, daß der völlig ausgereifte Mozart denn doch erheblich anders arbeitet, vor allem, daß in anderen, schwieriger zu behandelnden Arien die einzelnen Teile oft völlig unverbunden nebeneinanderstehen und lediglich, wenn überhaupt, durch den ungemein lebendigen Rhythmus, sowie die Plastik der Motive und Themen zusammengehalten werden.

Die Zahl der Fragen, die bei einer eingehenden Betrachtung des „Idomeneo“ im angegebenen Sinne auftauchen, ist groß, zumal sich ergeben wird, daß dieses Werk das für Mozarts Grundeinstellung zum Opernstil — nicht zur Oper schlechthin — bezeichnendste ist, und zwar deshalb, weil er hier seinem Wesen ungehindert freiesten Lauf ließ. Es mag und wird dies auch ein Grund sein, warum er das Werk zeitlebens so liebte. Und wie, hat Mozart den Idomeneo-Stil etwa überwunden, und zwar in dem Sinne, daß er seinem Talent eine andere Richtung gegeben hätte? Keineswegs! Denn allzu tief war dieser Stil mit seinem innersten Wesen verbunden, einem Wesen, das in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt sich selbst fand. Aber unmöglich ließ sich mit dem Idomeneo-Stil in reinster Ausprägung mit Erfolg arbeiten. Das war die Lehre von München. Dazu kommt ein weiteres, sehr wichtiges Moment. Der Idomeneo-Stil eignet sich überhaupt nicht für die opera seria. Ist er doch nichts anderes als ein Sprößling der opera buffa! Nur dann könnte er auch in ersterer mit Erfolg zur Verwendung gelangen, wenn die textlichen Verhältnisse der opera seria wesentlich andere wären: lebhaftere, stärker dem Leben abgelauschte Sprache und weiterhin mehr Textworte, die den auf bewegliche, sich immer wieder ändernde Musik hinzielenden Komponisten nicht zwingen, die gleichen Worte förmlich auszuquetschen, sowie — im Orchester — eine Musik

zu schreiben, die sich dramatisch im konkreten Sinn überhaupt nicht oder nur auf Umwegen erklären läßt, meist aber als rein musikalische Erfindung auf allgemeinsten dramatischer Grundlage aufzufassen ist. In gewissem Sinne hat Mozart im „Idomeneo“ das Unmögliche möglich gemacht: er schreibt, auf die kürzeste Formel gebracht, einen seriösen opera buffa-Stil. Wirklich aufgehen konnte die Rechnung zwar nicht, keineswegs steckt aber etwa Unnatur dahinter, sondern es ist der persönliche, ein einziges Mal unternommene Versuch eines noch nicht erfahrenen Ausnahmemusikers, auf diese Weise der opera seria, einer bereits überlebten Gattung, nicht nur von der eigenen Grundlage aus beizukommen, sondern ihr auch ein Allerletztes abzutrotzen.

Man vergleiche unsre Oper auch mit „Titus“, dem, kurz gesagt, umgekehrten „Idomeneo“, und neben diesem stehend wie ein armer, ältlicher Mann vor einem reichen, blühenden Jüngling voll überschüssiger Kraft. Was dem Titus-Komponisten fehlte: Zeit, Kraft, Ehrgeiz, Gesundheit, feurige Liebe zur Sache, besaß der Idomeneo-Komponist in Hülle und Fülle, wogegen jener lediglich Erfahrung, aber keine erfreuliche, in die Wagschale zu legen hatte. Wie mager und ärmlich — ganz wenig ausgenommen — schon das Partiturbild gegenüber dem des „Idomeneo“! Mutet doch manches geradezu wie eine Skizze an und ist auch gar nicht mehr als eine solche, wie wenige und dazu unoriginelle Einfälle im Orchester, weiter, welche zusammengeschrumpfte Harmonik, die am offenkundigsten zeigt, daß Mozart, hatte er keine Zeit zur Überlegung, zu innerer Arbeit, im Üblichen stecken bleiben mußte. Vom „Idomeneo“ kommend, ist geradezu ein Jammer, sich mit der Titus-Partitur zu beschäftigen; wie muß es Mozart gewesen sein, als er, oft fast mechanisch, dieses Werk schrieb, schreiben mußte! Einfach ein Unrecht, an „Titus“ mit vollen Ansprüchen heranzutreten. Also nur, um desto klarer zu sehen, was die Frühoper wirklich ist, darf sie mit „Titus“ verglichen werden. Dann erkennen wir auch, daß hinter „Idomeneo“ nicht nur Fleiß, sondern geradezu Überfleiß steckt, oder, mit andern Worten, Mozart ging in seiner Liebe, in seiner Begeisterung, auch das Kleinste nicht zu vernachlässigen, insofern sogar zu weit, als diese übertriebene Sorgfalt gelegentlich nichts abträgt. Ich denke da vor allem an gewisse begleitete Rezitativstellen, die von einer kammermusikalischen Feinheit sind, wie sie der damalige Kammerkomponist Mozart noch bei weitem nicht zur Anwendung brachte und bringen konnte. Ich glaube bestimmt, hielte man einem Musiker nachfolgende Streichquartettstelle vor Augen und fragte ihn, wer dies geschrieben habe, so riete er eher auf einen späteren Beethoven als überhaupt auf die Begleitmusik zu einem Rezitativ. Dabei treffen wir sie sogar an einer Nebenstelle, in der Soloszene des Arbace (3. Akt). Man muß derartiges auch selbst sehen, um es zu glauben:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are placed throughout the piece. The notation includes various ornaments and phrasing slurs, indicating a highly detailed and expressive performance style.

Ich sage, übertriebene Sorgfalt, und, so sorgfältige Rezitative Mozart auch später geschrieben hat, man wird auch nie wieder Ähnliches finden; denn sie bedeutet übertriebene Sorgfalt an falscher Stelle. Es ist aber nötig, sich über diese Art der Arbeit im „Idomeneo“ klar zu werden, einmal, weil sie ebenfalls die Einzigartigkeit des Werkes beleuchtet, weiterhin, weil eine unverkennbare, ans Kammermusikalische grenzende Feinarbeit ja überhaupt eine Besonderheit von Mozarts Opernschaffen ausmacht, hier sich nun aber in liebevoller Übertreibung äußert; sicher ein weiterer Grund, warum Mozart dieses Werk so liebte. Unbedingt hat er auch an ihm nach dieser Seite hin außerordentlich viel gelernt. Für den Betrachter bedeutet es zudem etwas ganz Besonderes, sich mit dem Werk eines Ausnahmegenies beschäftigen zu können, an dem dieses ganz offensichtlich zu viel tat, um sich buchstäblich selbst zu übertreffen. Sie sind selten, diese Werke. Es kommt dabei aber auch allerlei Positives heraus. So darf ich den Rat geben, sich mit der Harmonik des „Idomeneo“ im Einzelnen zu beschäftigen. Man wird da mancherlei erleben, weil sie, teilweise durch selbständige Stimmführungen, ganz eigenartige Blüten treibt. Das Werk ist ja nun einmal gerade etwas für „Kenner“, musikalische Feinschmecker.

Aber auch Fragen anderer, man könnte sagen, psychologischer Art tauchen auf. Es wird doch noch seine besonderen Gründe haben, daß Mozart so überaus viel thematisches Material ausspielen kann, ohne es irgendwie stärker zu verwerten, also Kapital geradezu vergeudet. Natürlich lag es in seiner bestimmten Absicht, als musikalischer Krösus dazustehen; daß er aber derart unökonomisch verfuhr, ist doch wieder eine besondere Frage. Ihre Beantwortung hängt nun außer mit seinem seriösen Buffostil mit einer damals noch sehr klar hervortretenden Eigenschaft zusammen: Der damalige Mozart versteht noch nicht eigentlich — was auch nie seine eigentlich starke Seite werden sollte —, Gedanken aus sich heraus weiter zu entwickeln, sei es auf diese oder jene Art. Nun hat man gerade in der Opernkomposition zwischen Gedanken ersten, zweiten und dritten Grades zu unterscheiden und Mozart, der beweglichste aller Opernkomponisten, hat es viel mit Gedanken dritten Grades zu tun, solchen, die nach ein- oder höchstens zweimaligem Bringen sachlich erledigt sind und deshalb auch nicht mehr gebracht werden dürfen. Worauf ich ziele, ist ein anderes, das Entwickeln eines Hauptgedankens. Im „Idomeneo“ läßt sich bei genauerer Untersuchung immer wieder die Beobachtung machen, daß Mozart abspringt, ganz neu ansetzt, und zwar offenbar deshalb, weil er sich das Besondere des Hauptgedankens nicht eigentlich bewußt gemacht, trotzdem er ihn, wie

seine Bearbeitung zeigt, von Innen erfaßt hat. Ich will dies gerade an einem ausgeprägten Beispiel klar machen, an dem so deutlichen Sarastro-Gedanken in Nr. 31. Nach dem Anfang (s. das Notenbeispiel auf S. 186) fährt Mozart, wobei man bemerken möge, daß er das Anfangswort ‚torna‘ nochmals heranzieht, also textlich bindet, fort:



Das ist etwas vollkommen Neues, nichts erinnert an den Anfang, keine Eigentümlichkeit, so vor allem das Vorhaltsmäßige der Melodie, wird beibehalten.

Dabei unterstreicht Mozart den Gegensatz noch durch eine ganz neue Orchesterbegleitung. Erst im dritten Takt wird etwas Vorhaltartiges eingeführt; der Anfang ist aber etwas ganz anderes. Und nun die köstliche Vollendung des „Idomeneo“-Einfalls, Sarastros ‚Hallenarie‘! Was hier zu sagen ist: Der junge Mozart erlebt viele selbst seiner herrlichsten Gedanken nur als „Einfälle“, sie sind noch nicht sein bewußtes, inneres Eigentum geworden, die Gedanken treiben deshalb auch nicht, haben keine weiterzeugende Kraft, und da dem Unerschöpflichen auch immer neues Material, neue Schätze zur Verfügung stehen, er gar nicht darauf angewiesen ist, sich selbst mit seinen ureigensten Einfällen beschäftigen zu müssen, gibt er sie kurzweg preis und dafür Neues. Der spätere Mozart sah dies klar, überall entdeckte er in dem Frühwerk unbenütztes Gut, Gedanken, die noch nicht wirklich, d. h. bewußt erlebt, mithin auch zu keinem bewußten Leben erweckt waren und sich — ebenfalls ein „Stirb und werde“ — nach einem höheren Dasein, nach „höherer Begattung“ sehnten. Dies ist denn auch der tiefste Grund, warum Mozart dieses sein Frühwerk für seine zwei größten Werke so reichlich „benutzte“. Es gibt sozusagen bei jedem großen Tonsetzer Beispiele, daß sie Gedanken aus ihrer „Frühlingszeit“ in ihren reifen und reifsten Jahren wieder benutzten, sie gelegentlich, wie bei Händel, ihr ganzes Leben begleiten ließen. Bei Mozart drängte sich, auch angesichts seines kurzen Lebens, diese tief innerliche Tatsache bis dahin nicht sehr auf, „Idomeneo“ aber läßt sie nunmehr in aller Klarheit offenbar werden. Das schließt zugleich die Erkenntnis ein, daß dieses einzigartige Werk trotz aller Herrlichkeiten, trotz allen Reichtums, zu einem „Stirb“ verurteilt war. Es hat sein „Werde“ in anderer Weise erfahren.

Es lag noch in meiner Absicht, an dem Beispiel von Ilias gmoll-Arie: Padre, germani, addio! (Nr. 1) Mozarts Entwicklung nach dieser Seite hin aufzuzeigen, die über Konstanzes: ‚Traurigkeit ward mir zum Lohn‘ zu Paminas: ‚Ach, ich fühl’s, es ist verschwunden‘ führt. Hierzu sind aber schließlich doch eingehende Einzeluntersuchungen nötig, die unmittelbar mit unserem eigentlichen Thema nichts zu tun haben, zumal das allgemeine Ergebnis mit vorläufig genügender Deutlichkeit zur Mitteilung gelangt ist.

Am 27. Januar soll „Idomeneo“ in einer Neufassung von Richard Strauß zur Aufführung gelangen, sicher die beste Gelegenheit, sich mit dem Werk aufs Neue zu beschäftigen. Es trifft sich somit gut, daß diese Ausführungen gerade auch anläßlich dieses Ereignisses erscheinen.

Eine unbekannte Arie der Marcelline

Von

Alfred Einstein, Berlin

In dem reichen Bestand an frühen Abschriften Mozartscher Werke, den die Fürstlich Fürstenbergsche Hofbibliothek zu Donaueschingen besitzt, nehmen die des „Figaro“ und des „Don Giovanni“ einen besonderen Rang ein. Aus vielen Merkmalen geht hervor, daß sie unter den Augen Mozarts entstanden sind und direkt für den Donaueschinger Fürsten, Josef Maria Benedikt, bestimmt waren. Kurz nach der Vollendung und Aufführung des „Figaro“ beginnt ja Mozarts Briefwechsel mit dem Fürstl. Kammerdiener Sebastian Winter, dem einstigen „Gesellschafter seiner Jugend“, und zweifellos hat Mozart außer den beiden Briefen vom 8. August und 30. September 1786, die bei Schiedermaier (Nrn. 279 und 280) abgedruckt sind, an Winter noch weitere gerichtet.

Über die Donaueschinger Partitur des „Don Giovanni“, der unter allen Mss. des Werkes nächst dem Autograph die höchste Bedeutung zukommt, die alle Stimmen, also auch die verschiedenen Bläserstimmen enthält, und die Frage der Posaunen im II. Finale endgültig löst, soll an anderer Stelle berichtet werden. Von der Abschrift des „Figaro“ sind leider in Partitur nur die beiden ersten Akte erhalten; aber auch sie beweisen, daß sie in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Autograph stehen. Und sie bieten eine große Überraschung. Im ersten Akt steht an Stelle des Duettino zwischen Susanne und Marcelline in *A*dur eine Cavatine der Marcelline in *C*dur, die ich in folgendem mitteilen möchte. Es drängt mich, bei dieser Gelegenheit Prof. Edw. J. Dent, der mich zuerst auf die Existenz dieser Partituren aufmerksam gemacht und mir die Publikation des Fundes freigestellt hat, sowie dem Fürstl. Bibliothekar Herrn Dr. Johne für vielfältige Unterstützung meinen schönsten Dank abzustatten.

me, O ca - ri - na, vuol mettersi con me? E ver, che del Pa - dro - ne lei à la grazia in-

tie - ra, mà ognu - na in tal ma - nie - ra tal grazia aver po - trà, tal gra - zia a - ver po -

trà, tal gra-zia a-ver po-trà.

Wir wollen die Frage, ob diese Cavatine wirklich von Mozart stammt, zurückstellen. Daß sie sich an Wert mit dem Duettino nicht messen kann, ist klar; daß dies Duettino der ursprünglichen Konzeption Mozarts angehört, ist ebenso klar und wird durch das vorangehende Rezitativ bewiesen. Es hat natürlich geändert werden müssen; die ersten zehn Takte lauten gleich mit dem Autograph; dann aber heißt es:

que-sto è giu-di-zio! Con quell' oc-chi mo-de-sti, con quel me-sto vi-

Sus. Marc.

si-no, e po-i... se-gui-ti pur oh à lei m'in-

Sus.

Marc. Sus. Marc.

affanna. Io ge - lo - sa si sà. quan - to s' in - gan - na.

Segue Cavat. di Marcell.

Wenn Mozart diese Cavatine von Anfang an im Sinn gehabt hätte, dann hätte er von dem *D*dur der Arie Bartolos zu dem *C*dur des Stückchens einen einfacheren und unmittelbareren Weg gefunden, und hätte nicht zunächst nach *A*dur, und von da nach *C*dur zurückgefuehrt. Diese Cavatine der Marcelline ist nicht etwa durch das Duettino ersetzt worden, sondern nachkomponiert. Aber es kann während der Entstehung des „Figaro“ einen Augenblick gegeben haben, da Mozart daran dachte, Signora Mandini reicher zu bedenken, Marcelline als „komische Alte“, als „vecchia pedante“ schärfer zu charakterisieren; ihre Arie im letzten Akt zeigt sie ja schon gewandelt, als Mutter und Brautmutter, als Spenderin allgemeiner Lebensweisheit¹. Und es kann ihm und da Ponte wichtig gewesen sein, das „del conte la bella“ des Duettchens deutlicher zu betonen: sehr deutlich, wie man zugeben muß — Susanne reizt die Alte dadurch, daß sie das Wörtchen Eifersucht fallen läßt, und Marcelline wendet diese Eifersucht sofort auf die Person des Grafen an und reibt Susanne ihr weitgehendes Entgegenkommen unter die Nase.

An der Echtheit der Arie scheint mir kein Zweifel. Mozart archaisiert ein wenig, um die „alte Pedantin“ zu kennzeichnen, wie gern in solchen Fällen — man denke an das Lied „Zu meiner Zeit“, K.-V. Nr. 517. Zu den Streichern treten nur die etwas rauhen *C*-Hörner und die Fagotte; das Tempo ist ein *Andante Maestoso*; Marcelline „gibt sich ein Air“. Aber ihre innere Wut verrät sich schon in dem genialen Trillerchen des 7. Takts, im *Forte* bei der Modulation in die Dominante, in der dynamischen Steigerung des Abschlusses; im Mittelteil verliert sie vollends das Tempo und die *Contenance*. Trotz der Kürze und Einfachheit des Stückchens: Mozart hat die Figur in all ihrer Plastik gesehen, und wir sehen sie mit ihm; es ist ein mimisch-musikalisches Meisterwerkchen, das von keinem andern stammen kann als von ihm selber.

¹ Nur als äußere Bestätigung sei auf das Aussehen des Autographs an dieser Stelle hingewiesen; es war bisher ziemlich rätselhaft: „Duettino Nr. 5 . . . Die drei Ritornelltakte sind . . . auf der Rückseite des vorhergehenden Recitativs später dazu geschrieben; das Stück hatte ursprünglich einen andern Anfang, der aber durch Ausradieren und Durchstreichen völlig unkenntlich geworden ist“. (Rev.-Ber. der G.-A.)

Die Pflege Glucks an der Berliner Oper von 1795—1841

Von

Karl Wörner, Berlin

Theophil Doebbelin¹ hat das Verdienst, Glucksche Opern in Berlin zum ersten Male zur Aufführung gebracht zu haben. Nach dem Tode Kochs im Jahre 1775 wurde Doebbelin das vorher Kochsche Theater in der Behrenstraße übertragen². Hier wurde am 27. Oktober 1783 „Die unvermutete Zusammenkunft“ oder „Die Pilgrime von Mekka“ und am 1. Dezember 1783 „Der betrogene Kadi“³ von Gluck zum ersten Male gegeben⁴. Über den Erfolg und die Zahl der Aufführungen wird nichts berichtet. Die Theaterzettel sind nicht mehr erreichbar.

Dauernd festen Fuß im Berliner Opernspielplan gewann Gluck durch die am 24. Februar 1795 im Königlichen Nationaltheater erfolgte Erstaufführung der „Iphigenie auf Tauris“⁵. Die Aufführung war die erste Vorstellung einer tragischen Oper mit deutschen Sängern in Berlin. Der Versuch wurde in allen Gesellschaften und am Hofe lebhaft besprochen und dabei meistens getadelt. Prinz Heinrich von Preußen soll sich vor dem Besuche des Theaters geäußert haben: „Da will ich doch heute hineingehen, um mich einmal recht satt zu lachen“. Die treibende Kraft der Aufführung war Musikdirektor Bernhard Anselm Weber⁶. Er besaß eine leiden-

Quellen: L. Schneider, Geschichte der Oper und des kgl. Opernhauses in Berlin, Berlin 1852. — A. G. Brachvogel, Geschichte des kgl. Theaters in Berlin, 2 Bde., Berlin 1877/78. — C. Schäffer u. C. Hartmann, Die kgl. Theater in Berlin 1786—1885, Berlin 1886. — A. Weißmann, Berlin als Musikstadt, Berlin 1911. — St. Wortsman, Die deutsche Gluck-Literatur, Leipziger Diss., Nürnberg 1914. — St. Wortsman, Gluck und die Berliner Oper, in Echo 1870, Berliner Musikzeitung, S. 546, 553 ff. — Georg Droscher, Gluck im Spielplan der deutschen Oper, in Allg. Musikzeitung, Berlin, 3. Juli 1914. — Phil. Spitta, Spontini in Berlin, in Zur Musik, Berlin 1892. — W. Altmann, Spontini an der Berliner Oper, SIMG 1903, S. 244 ff. — A. B. Marx, Erinnerungen, Berlin 1865. — Konrad Levezow, Leben und Kunst der Frau Margarete Luise Schick, Berlin 1809. — Hans Fischer, B. A. Weber, Berliner Diss. 1923. — Allgemeine mus. Zeitung, Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1.—43. Jahrg., 1799—1841. — Berliner Allg. mus. Zeitung (A. B. Marx), 1.—7. Jhg., 1824—1830. — Das Archiv der Pr. Staatsoper, Berlin.

¹ Karl Theophilus Doebbelin, geb. 1727 in Königsberg, gest. 1793 in Berlin, war seit 1750 bei der Neuberin, dann wandernd. Nachdem er bis 1766 Mitglied der Ackermannschen Gesellschaft gewesen war, ging er nach Berlin zu Direktor Schuch. 1768 gründete er eine neue Gesellschaft. 1775 übernahm er das Theater in der Behrenstraße; 1788 zog er sich ins Privatleben zurück.

² Brachvogel I, S. 255.

³ „Der betrogene Kadi“ erlebte 1882 an der Berliner Oper in Gestalt einer Neubearbeitung eine Wiederaufführung und wurde bis 1885 achtzehnmal gegeben (Schäffer und Hartmann).

⁴ Brachvogel I, S. 334.

⁵ Schneider, S. 264 f.; Brachvogel II, S. 392 f.

⁶ Hans Fischer, B. A. Weber, Berliner Diss. 1923.

schaftliche Liebe zu den Werken Glucks, die ihm sein Lehrer, Abt Vogler ins Herz gelegt hatte, und setzte sich ganz dafür ein, Gluck an der Berliner Oper muster-gültig aufzuführen und heimisch zu machen¹. Er wurde in seiner Tätigkeit durch die Darstellerin der Iphigenie, Madame Schick², aufs beste unterstützt. Sie wurde von allen Zeitgenossen als hochdramatische Sängerin, insbesondere als Interpretin der Werke Glucks, außerordentlich hochgeschätzt. Die Rolle der Iphigenie blieb bis an ihr Lebensende eine ihrer großen Hauptrollen, die sie selbst sehr liebte³. Der Eindruck, den Glucks Oper auf das Berliner Publikum machte, war sehr nachhaltig. Es blieb während der ganzen Aufführung still und zeigte keine Zeichen des Beifalls⁴. Die Iphigenie auf Tauris wurde von Februar bis Mai 1795 elfmal gegeben. Während das Haus bei der Erstaufführung übervoll war, blieb es bei den ersten Wiederholungen leer. Nach und nach steigerte sich jedoch der Erfolg⁵. In den folgenden Jahren bis 1801, dann wieder seit 1804 erschien die Iphigenie auf Tauris regelmäßig auf dem Spielplan, 1797 und 1798 sogar je achtmal, immer mit Mad. Schick in der Titelrolle. Durch die Erstaufführung der Iphigenie auf Tauris nahm die deutsche Oper des kgl. Nationaltheaters einen so bedeutenden Aufschwung, daß sie in der Folgezeit als gleichberechtigt neben der italienischen hervortrat.

Für das Jahr 1796 plante das Kgl. Nationaltheater die Erstaufführung der Gluckschen Alceste. Allein Baron von der Reck⁶ schlug dem König wegen des Erfolges, den das Nationaltheater im vergangenen Jahr mit der Iphigenie gehabt hatte, eine Einstudierung der Alceste durch italienische Sänger im Kgl. Opernhaus vor, die der König genehmigte. Man benutzte das italienische Original von Calzabigi. Die Oper wurde im März erstaufgeführt. Der Versuch fiel nicht so günstig aus, als man erwartet hatte, da sich die Italiener nicht in die Glucksche Musik zu finden wußten⁷. Mehr konnte nicht festgestellt werden, da die Theaterzettel des Kgl. Opernhauses nicht mehr erreichbar sind.

Einen Gegenstoß gegen die Aufführungen Gluckscher Werke versuchte die italienische Partei im Carneval 1799 durch eine Einstudierung der Armida von Righini. Nur die Eifersucht der italienischen Sänger gegen das Deutsche macht es erklärlich, daß man nicht die gleichnamige Glucksche Oper gewählt hatte. Die Oper gefiel sehr und wurde gleich viermal gegeben⁸.

Auf Befehl des Königs wurde durch die italienische Oper des Kgl. Opernhauses die Alceste von Gluck neuinstudiert und im Januar 1804 in italienischer Sprache aufgeführt. Nach der Alceste wurde ein Ballett gegeben. Das Publikum langweilte sich in der Alceste und amüsierte sich in dem Ballett. Die Aufführung ließ kalt,

¹ Levezow, S. 30 ff.

² Margarete Schick, geb. 1773, schon früh als Sängerin tätig, 1794 in Hamburg und bald darauf in Berlin, gest. 1809.

³ Über ihre Darstellung Gluckscher Rollen siehe bei Levezow.

⁴ Schneider, S. 265.

⁵ Schneider und Brachvogel.

⁶ Baron von der Reck war von 1788 bis 1809 Maître des Spectacles und setzte sich besonders für die Aufführungen klassischer Opern ein (Brachvogel II, S. 113).

⁷ Schneider, S. 269; Brachvogel II, S. 420.

⁸ Schneider, S. 281.

was die Sänger der Musik, die Kenner der Aufführung zuschrieben¹. Auch der Referent der Allg. mus. Zeitung spricht von dem „sehr geringen Eindruck“, den das Werk machte².

Alle diese verfehlten und erfolglosen Versuche trugen nur noch dazu bei, den Erfolg zu erhöhen, den das Kgl. Nationaltheater mit der am 20. Mai 1805 erst-aufgeführten *Armida* von Gluck hatte. B. A. Weber hatte das Werk sorgfältig ein-studiert, Mad. Schick in der Titelrolle übertraf sich selbst, in der Pracht der Aus-stattung versuchte man, den Italienern nicht nachzustehen. Der Beifall war stark. Die italienische Oper hatte durch den Glanz der deutschen Aufführung ihre letzten Erfolge und ihren Einfluß verloren³. Der Referent der Leipziger Allg. mus. Zeitung⁴ widmet dem Werk und der Aufführung eine längere Besprechung. Er äußert sich begeistert über das Werk und hebt die Schönheiten der Aufführung lobend und anerkennend hervor. Die Seele der Aufführung war wieder Kapellmeister Weber, der durch seine unermüdliche Arbeit die Vorstellung zu dieser Bedeutung erhoben hatte. Die *Armida* wurde in dem gleichen Jahr 1805 im ganzen einundzwanzigmal gegeben, darunter am 31. Mai 1805 „auf vieles Begehren“; 1806 erschien die *Armida* elfmal im Spielplan, 1807 wieder zwölfmal und 1808 siebenmal. 1809 bis 1811 wurde sie nicht aufgeführt.

Von 1806 bis 1808 waren die Franzosen in Berlin. Neben dem deutschen Theaterzettel erscheint nun regelmäßig auch der französische. Die Aufführung der *Armide* in Berlin machte auf die Franzosen einen derartigen Eindruck, daß sie ge-standen, eine solche Oper in Berlin nicht erwartet zu haben. Nach Schneider⁵ finden sich in französischen Blättern jener Zeit Vergleiche mit der Pariser Oper, die nicht zum Nachteil der Berliner ausschlagen. Die hohe Aufführungszahl der *Armide* in diesen beiden Jahren ist sicher auch auf das Interesse der Franzosen zurückzuführen. Am 15. August 1807 mußte die *Armide* auf Befehl des französischen Gouvernement zum Geburtstag Napoleons aufgeführt werden. Auch die *Iphigenie auf Tauris* wurde 1806 sechsmal und 1807 fünfmal gegeben, während sie 1808 nur zweimal erschien, davon am 10. März 1808 zum Geburtstag der Königin⁶. 1809 gelangt sie überhaupt nicht zur Aufführung.

B. A. Weber war durch den Erfolg der Bemühungen angespornt und fuhr fort, Glucksche Opern zur Aufführung zu bringen. Am 20. April 1808 wurde *Orpheus und Euridice* unter seiner Leitung zum erstenmal gegeben. Mad. Schick hatte die Rolle der *Euridice* übernommen und in ihrer großen Weise gestaltet⁷. Den *Orpheus* sang Herr Eunike. Der Kritiker der Allg. mus. Zeitung⁸ spricht von dem „hohen Genuß dieses frohen Abends“ und hebt die Vorzüge der Aufführung hervor, während er die Oper an musikalischem Wert unter die späteren Opern Glucks stellt. *Orpheus*

¹ Schneider, S. 301.

² Allg. mus. Zeitung 1804, Nr. 21.

³ Schneider, S. 306.

⁴ Allg. mus. Zeitung 1805, Nr. 37.

⁵ Schneider, S. 306.

⁶ Allg. mus. Zeitung 1808, Nr. 27.

⁷ Siehe Levezow, S. 60 ff.

⁸ Allg. mus. Zeitung 1808, Nr. 33.

und Euridice scheint nur einen matten Erfolg gehabt zu haben; das Werk verschwindet nach drei Aufführungen, die im Jahre 1808 stattfinden, bis 1818 vollständig aus dem Spielplan der Berliner Oper.

Ein ähnliches Schicksal hatte die am 25. Dez. 1809 im Kgl. Opernhause zum erstenmal aufgeführte „Iphigenie in Aulis“. Das Orchester war auf 24 Violinen, 7 Bratschen, 6 Contrabässe, 8 Celli, 6 Hörner usw. verstärkt. Die Leitung hatte wieder B. A. Weber. „Die Direktion des Hrn. Capellmeisters Weber war sicher und kräftig, aber leider, wie immer, zu sehr vernehmbar, und den Genuß störend¹.“ Über die Aufführung äußert sich der Referent der Allgem. mus. Zeitung im allgemeinen anerkennend². Die Oper wurde am 29. Dez. 1809 und am 1. Jan. 1810 wiederholt, insgesamt also dreimal gegeben, dann verschwand sie bis 1821 aus dem Repertoire. Mad. Schick war es nicht mehr gegönnt, bei der Aufführung mitzuwirken. Sie war am 29. April 1809 infolge eines Bruches der Halsschlagader gestorben. Die Rolle der Iphigenie hatte ihre Tochter Dem. Schick übernommen, ohne jedoch mit ihrer Stimme in dem großen Raum recht durchdringen zu können³.

Der Mad. Schick folgte als hochdramatische Sängerin Auguste Schmalz⁴. Durch den Tod der Mad. Schick ruhten im Jahre 1809 die Gluckaufführungen, von der Erstaufführung der Iphigenie in Aulis abgesehen, ganz. Erst im Dez. 1810 kann der Referent der Allg. mus. Zeitung⁵ zu seiner Freude berichten, daß man Iphigenie auf Tauris durch zwei „würdige“ Aufführungen vor „übervollem Hause“ wieder in den Spielplan aufgenommen habe. Die Rolle der Iphigenie übernahm nun Dem. Schmalz⁶. Am 19. Okt. 1812 wurde auch die Armide, die durch den Tod der Mad. Schick 1808 bis 1811 nicht gegeben worden war, mit Dem. Schmalz in der Titelrolle wieder aufgeführt. „Die herrliche Musik wurde ihrer würdig dargestellt, und alle Freunde derselben fanden ihre Erwartungen befriedigt. Auch Dem. Schmalz bemühte sich, ihrer großen Vorgängerin nicht unwürdig zu erscheinen, und wird bei künftigen Vorstellungen gewiß alle billigen Forderungen befriedigen⁷.“

Von 1812 bis 1829 werden Iphigenie auf Tauris und Armide fast regelmäßig in jeder Spielzeit durchschnittlich zwei- bis dreimal gegeben. Häufig treten auswärtige Sänger und Sängerinnen gastweise in den Rollen Gluckscher Opern auf, so am 4. Sept. 1812 Mad. Milder-Hauptmann aus Wien⁸.

1816 wurde Anna Milder-Hauptmann⁹ an die Berliner Oper engagiert. Sie sang in der Folgezeit die hochdramatischen Partien der Gluckschen Opern.

Das Jahr 1817 brachte endlich die Erstaufführung der Gluckschen Alceste. Zur Geburtstagsfeier des Kronprinzen wurde das Werk einstudiert und am 15. Okt. 1817

¹ Allg. mus. Zeitung 1810, Nr. 16.

² Ebenda.

³ Ebenda.

⁴ Auguste Schmalz, geb. 1771, sang etwa von 1810—1817 an der Berliner Oper.

⁵ Allg. mus. Zeitung 1810, Nr. 62.

⁶ Vgl. auch Weißmann, S. 117.

⁷ Allg. mus. Zeitung 1812, Nr. 49.

⁸ Allg. mus. Zeitung 1812, Nr. 41.

⁹ Anna Milder-Hauptmann, geb. 1785, gest. 1838 in Berlin. Sie debütierte 1803, wurde am Wiener Hoftheater engagiert und kam 1816 nach Berlin, gastierte nebenbei immer noch im Ausland. 1829 überwarf sie sich mit Spontini und wurde pensioniert. Vgl. auch Altmann, S. 277, Anm. 4, und A. B. Marx, Erinnerungen, S. 230ff.

nach 30 Proben zum ersten Male „mit allgemeinem Beifall des übertollen Hauses“¹ gegeben. Der Referent der Allg. mus. Zeitung² begrüßt es besonders, daß man die Oper nun in deutscher Sprache aufführe. „So wie die übrigen Gluckschen Opern, Iphigenie auf Tauris und Aulis, Armide, Orpheus, fand auch die ebenso meisterhafte, ja in Hinsicht auf grandiosen Stil und Strenge in den gewaltigen Formen vielleicht allzumeisterhafteste Alceste, hier den gewünschten Eingang. Es ist damit dem hiesigen Publikum, nach des Referenten Meinung, etwas sehr Ehrenwertes nachgesagt; und dem Herrn Kapellmeister Weber auch: denn was für eben diese Gattung hier auf der deutschen Bühne von jeher geschehen und fortwährend geschieht, verdanken wir doch ihm zuvörderst.“ Der Referent hebt besonders die Vorzüge der Aufführung hervor und nennt die Leistung der Mad. Milder als Alceste „vortrefflich, ja man darf sagen vollendet“. Die Oper erfreute sich beim Publikum großer Beliebtheit; sie wurde bis 1829 in jeder Spielzeit meist mehrfach aufgeführt, 1818 sogar siebenmal.

Das Jahr 1818 brachte eine Neueinstudierung von Orpheus und Euridice, das seit der Erstaufführung 1808 nicht gegeben worden war. Allein auch jetzt konnte das Werk beim Publikum anscheinend keinen dauernden Widerhall finden: nach der Neueinstudierung am 25. Okt. 1818 wurde es im gleichen Jahr nur noch einmal aufgeführt, 1819 erschien es ebenfalls nur einmal und 1820 wurde es überhaupt nicht gegeben. Die Allg. mus. Zeitung begrüßt die Neueinstudierung überaus freudig und lobt die Aufführung sehr. Die Euridice sang Mad. Milder-Hauptmann, die Rolle des Orpheus war auch jetzt wieder durch einen Mann besetzt. „Hr. Kapellmeister Weber dirigierte nach langer Krankheit wieder zum erstenmal, kräftig, wie immer; er hatte die trefflichen Furien-Chöre und Tänze noch durch Blasinstrumente wirkungsvoll bereichert“³.

Am 3. April 1821 erschien der Orpheus unter dem italienischen Titel „Orfeo ed Euridice“ wieder. Man hatte die erste italienische Fassung des Werkes gewählt und gab es in italienischer Sprache. Die Aufführung fand keinen Beifall, die Oper wurde nach zwei Vorstellungen bis zum Jahre 1841 abgesetzt. „Die veraltete Form einiger Musikstücke, und die nicht allgemein verstandene Sprache waren die Ursachen, daß ungeachtet des herrlichen Gesanges der Damen Borgondio, Seidler und Eunike und des trefflichen Orchesters unter Leitung des Herrn Musikdirektors Seidel, nur zwei Vorstellungen gegeben wurden, und daß die zweite das Haus nur halb füllte“⁴. Wer die treibende Kraft war, das Werk in der älteren Fassung und in italienischer Sprache aufzuführen, konnte nicht festgestellt werden. Inwieweit der Einfluß Spontinis dabei in Frage kommt, bleibt dahingestellt. Die Rolle des Orpheus war zum erstenmal durch eine Sängerin besetzt, ein Brauch, der sich seither wohl regelmäßig erhalten hat.

B. A. Weber hatte 1820 sein linkes Auge verloren; er starb am 23. März 1821⁵.

¹ Allg. mus. Zeitung 1817, Nr. 47.

² Ebenda.

³ Allg. mus. Zeitung 1818, Nr. 45.

⁴ Allg. mus. Zeitung 1821, Nr. 20,

⁵ Altmann, S. 246, Anm. 2.

An seine Stelle trat Friedrich Ludwig Seidel¹. Nach Altmann² war er ein sehr schwacher Dirigent ohne Autorität.

Mit dem Jahr 1820 begann die Ära Spontini, die bis zu seinem gewaltsam erzwungenen Weggange von der Berliner Oper im Jahre 1841 andauern sollte. Am 20. Aug. 1819 war ein Vertrag abgeschlossen worden, nach dem er die Stelle des ersten Kapellmeisters und die „General-Oberaufsicht über das Musikwesen mit dem Titel eines General-Musikdirektors“ erhielt. Er war dabei, was seine praktische Tätigkeit in der Direktion der Oper betrifft, verpflichtet, die ersten Aufführungen seiner eigenen Werke zu leiten; ob, wann und wie oft er sonst noch dirigieren wollte, stand in seinem eigenen Ermessen³. Spontini hat in seiner Berliner Tätigkeit vornehmlich seine eigenen Opern einstudiert und mustergültig zur Aufführung gebracht. Daneben dirigierte er öfter den Don Juan von Mozart und die Armide von Gluck. Die Behauptung, er habe sich nur auf die Direktion dieser Werke beschränkt, ist von Altmann⁴ wiederlegt, der nachweist, daß Spontini am 12. Jan. 1829 die erste Aufführung der von Kapellmeister Schneider einstudierten Stummen von Portici, 1828 die Abenceragen von Cherubini, und am 6. Nov. 1826 die 100. Aufführung des Freischütz geleitet hat. Spontini ist durchaus als Förderer der Berliner Glucktradition zu würdigen, wenn er es auch an der nötigen Tatkraft hat fehlen lassen, den Stand der Berliner Oper durch Aufführungen neuer Opernwerke und durch Neueinstudierungen älterer, anerkannter Werke zu heben⁵. Bei seinem Amtsantritt stand die Berliner Oper dank den langjährigen Bemühungen des Intendanten Grafen v. Brühl an erster Stelle in Deutschland⁶.

In den Jahren 1820 bis 1828 folgen regelmäßig Aufführungen Gluckscher Opern im Carneval. Insbesondere werden Iphigenie auf Tauris, Armide und Alceste herangezogen. Wir sehen daraus, daß die Gluckschen Opern nunmehr den Charakter von Festopern angenommen haben, auf die man vornehmlich bei besonderen Gelegenheiten zurückgreift, bei denen sich auch das Publikum in festlicher Stimmung befindet und zur Aufnahme eines erhabenen Kunstwerkes bereit ist. Die Opern Glucks nehmen also zu jener Zeit eine Stellung ein, die bei uns etwa mit Wagners Parsifal oder den Meistersingern von Nürnberg zu vergleichen ist. Die Allg. mus. Zeitung berichtet regelmäßig über die im Carneval gespielten Opern⁷.

1821 wurde auch Iphigenie in Aulis in neuer Einstudierung seit 1810 zum erstenmal wieder gegeben. Seltsamerweise übergeht die Allg. mus. Zeitung die Aufführung, sodaß wir nicht genauer orientiert sind. Die Oper wurde 1821 dreimal, 1822 einmal und 1823 wieder zweimal gegeben; von da an verschwindet sie bis 1841 vollständig aus dem Spielplan.

¹ Friedrich Ludwig Seidel, geb. 1762, war 1796—1800 Dirigent der Oper am Nationaltheater, 1805 Musikdirektor, seit 1815 war er Chordirektor, 1822 wurde er Kapellmeister. 1829 wurde er pensioniert. Er starb am 5. Mai 1831 (Altmann, S. 247, Anm. 1).

² Altmann, S. 247, Anm. 1.

³ Altmann, S. 249.

⁴ Altmann, S. 283, Anm. 9.

⁵ Vgl. den Bericht des Intendanten Graf Redern an den König vom 26. Nov. 1840 (Altmann, S. 283).

⁶ Vgl. Spitta, S. 302.

⁷ Vgl. auch die Besprechungen der Gluckaufführungen in der Berliner Allg. mus. Zeitung 1826, Nr. 27 und 1827, Nr. 32 und 33.

Von 1828 bis 1836 geht die Zahl der Gluckaufführungen an der Berliner Oper stark zurück. 1830, 1832 und 1835 werden überhaupt keine Gluckschen Opern gegeben. Der Referent der Allg. mus. Zeitung bedauert den Zustand außerordentlich und führt ihn auf das mangelnde Verständnis, den schlechten Geschmack des Publikums, das die italienische Oper vorziehe, und auf die Tätigkeit der Berliner Oper zurück, die in diesen Jahren stark nachließ. Auch fehlt eine geeignete hochdramatische Sängerin. Wir finden in den Berichten dieser Jahre immer wieder Klagen über das Fehlen Gluckscher Opern im Spielplan. Anlässlich einer Aufführung der *Alceste* am 6. Jan. 1828, die „Auf Befehl“ stattfand, schreibt der Referent: „*Alceste* von Gluck wurde von Seiten der Mad. Milder und des Hrn. Stümer als Admet vollkommen schön gegeben. Die vornehme Welt besucht indeß des Tones wegen das jetzt hier befindliche französische Theater und hört Rossinische Musik lieber.“ In einer Besprechung im Januar 1829² macht der Referent seiner Erbitterung Luft. Er schreibt u. a.: „Wäre es nicht Pflicht für die jetzt unbestritten erste Opernbühne Deutschlands, auch außer den vorzüglichsten Meisterwerken Spontinis, öfter Glucksche Werke zu geben (von denen *Iphigenie in Aulis* und *Orpheus* gar nicht einstudiert sind, *Alceste*, *Iphigenie in Tauris* und *Armide* nur höchst selten aufgeführt werden) . . . Wir verkennen nicht den Geist, welchen Spontinis feine und tief eindringende Leitung der Kapelle in seinen Opern eingehaucht hat. Möge dieser nur noch lebendiger und verbreiteter auch in alle übrigen Musikwerke übergehen. Dann würde das neue Jahr gewiß neue Liebe und Eifer für die edle Tonkunst erwecken, und den sichtbar im Sinken begriffenen guten Geschmack kräftig erhalten“³. Auch 1830 häuft sich Klage an Klage⁴. Am 19. April 1831 wurde die *Armide* wieder gegeben. Die Titelrolle sang Mad. Milder-Hauptmann, die zwar pensioniert war, aber noch Gastrollen gab. Die Vorstellung, die zu ihrem Benefiz stattfand, war sehr gut und fand großen Beifall⁵. Allein schon nach 2 Vorstellungen verschwand das Werk aus dem Repertoire und erschien erst 1837 wieder. „Gluck, Mozart und Spontini sind verschwunden, da es, infolge der Pensionierung der Mad. Schulz und Milder, der Oper gänzlich an einer eigentlich dramatischen, ersten Sängerin fehlt“⁶. Dabei ist zu bemerken, daß die Pensionierung der Mad. Milder auf Betreiben Spontinis erfolgt war⁷.

1833 und 1834 wurde lediglich *Iphigenie auf Tauris* dreimal aufgeführt. Einer dieser Vorstellungen, am 21. Juni 1833, in der Mad. Schechner-Waagen die Rolle der *Iphigenie* gastweise sang, widmet der Referent eine längere Besprechung, in der er sich begeistert über das Werk äußert⁸. Da 1835 überhaupt keine Gluckopern gegeben worden waren, schreibt der Referent am Jahresende⁹: „Nach einer *Iphigenie* oder *Armide* sehen wir uns vergebens um. Auf welcher Bühne werden denn Glucks

¹ Allg. mus. Zeitung 1828, Nr. 9.

² Allg. mus. Zeitung 1829, Nr. 2.

³ Vgl. auch Allg. mus. Zeitung 1829, Nr. 8, 13, 31.

⁴ Allg. mus. Zeitung 1830, Nr. 3, 9, 11.

⁵ Allg. mus. Zeitung 1831, Nr. 23.

⁶ Allg. mus. Zeitung 1831, Nr. 30; ebenda 1831, Nr. 52.

⁷ Altmaun, S. 277, Anm. 4.

⁸ Allg. mus. Zeitung 1833, Nr. 31.

⁹ Allg. mus. Zeitung 1835, Nr. 52.

Meisterwerke noch gegeben? Werden nicht selbst Mozarts Opern bald von den meisten Repertoiren verschwunden sein? — Hoffen wir auf Besseres im künftigen Jahr!“ Das Jahr 1836 brachte nur 5 Aufführungen der Iphigenie auf Tauris, die Hoffnungen des Referenten gingen also nur teilweise in Erfüllung¹.

Eine Besserung dieser Zustände trat 1837 ein, das zwei Aufführungen der Iphigenie auf Tauris, sieben Aufführungen der Armide, sechs Aufführungen der Alceste brachte. Am 27. Jan. 1837 gelangte die Armide in neuer Einstudierung zur Aufführung. Die Titelrolle sang gastweise Frl. von Faßmann². Der Referent spricht begeistert von der Aufführung. Er führt u. a. aus: „Merkwürdig bleibt es immer, daß Berlin noch der einzige Ort ist, wo Glucks Armide schon im Jahre 1837 nach mehrjähriger — durch den Abgang der Sängerinnen Milder und Schultz von der königlichen Bühne veranlaßten — Entbehrung, im ganzen so würdig wieder zur Darstellung gelangen und lebhaftere Teilnahme finden konnte, so verwöhnt und überreizt auch der neuere Geschmack durch italienische und französische Musik ist. Dem Herrn General-Musikdirektor Spontini verdanken wir insbesondere die Wahl und die mit regem Kunsteifer bewirkte Restauration des Gluckschen Meisterwerks. Wenn daher auch einige Zeitmaße wohl nicht ganz nach der Intention des Komponisten, teils zu langsam, teils zu übereilt, aufgefaßt sein dürften, so gewährt die Totalwirkung einen mächtigen, so tiefen Eindruck, wie wir solchen in neuerer Zeit lange nicht empfunden haben³.“ Am 7. Juli 1837 wurde auch die Alceste neueinstudiert wieder gegeben.

Die Jahre 1838 und 1839 zeigen ein ähnliches Bild. Iphigenie auf Tauris, Armide und Alceste sind auf dem Spielplan und werden alle mehrfach aufgeführt. Frl. von Faßmann singt wieder die weiblichen Hauptrollen⁴. Auch 1840 werden Iphigenie auf Tauris dreimal und Alceste einmal aufgeführt, Armide dagegen fehlt.

Das Jahr 1841 bringt Iphigenie auf Tauris mit vier, Armide mit einer Aufführung, Alceste fehlt; Orpheus und Euridice und Iphigenie in Aulis werden neueinstudiert und je zweimal gegeben. Orpheus und Euridice wurde am 13. Nov. 1841 zur Geburtstagsfeier der Königin aufgeführt und am 16. Nov. wiederholt. Die Allg. mus. Zeitung bringt leider nur eine ganz kurze Notiz⁵. Wir sind deshalb über den Erfolg nicht orientiert. Am 3. März 1841 erschien seit 1823 zum erstenmal wieder Iphigenie in Aulis. Der Erfolg war gering. Der Referent der Allg. mus. Zeitung nennt die Musik „etwas einförmig, nur in einzelnen Szenen ergreifend“. „Nach den jetzigen Kräften der königl. Bühne (welche freilich sehr beschränkt erscheinen) wurde Glucks achtbares Meisterwerk bestmöglichst gegeben. Dennoch war schon die zweite Vorstellung der Oper wenig besucht und solche dürfte wieder längere Zeit ruhen⁶“. Diese beiden Aufführungen waren auch tatsächlich die einzigen, die stattfanden.

Eine Statistik der Gluckaufführungen an der Berliner Oper von 1795 bis 1841 gibt uns folgendes Bild:

¹ Allg. mus. Zeitung 1836, Nr. 26.

² Allg. mus. Zeitung 1837, Nr. 8.

³ Ebenda.

⁴ Allg. mus. Zeitung 1839, Nr. 51.

⁵ Allg. mus. Zeitung 1841, Nr. 48.

⁶ Allg. mus. Zeitung 1841, Nr. 18.

Statistik der Gluckaufführungen an der Berliner Oper von 1795 bis 1841.

	Iphigenie auf Tauris	Armide	Orpheus u. Euridice	Iphigenie in Aulis	Alceste
1795	11				ital.
1796	4				
1797	8				
1798	8				
1799	3				
1800	2				
1801	3				
1802	—				
1803	—				
1804	7				ital.
1805	2	21			
1806	6	11			
1807	5	12			
1808	2	7	3		
1809	—	—	—	2	
1810	2	—	—	1	
1811	2	—	—	—	
1812	2	3	—	—	
1813	2	2	—	—	
1814	—	1	—	—	
1815	4	3	—	—	
1816	4	—	—	—	
1817	3	1	—	—	5
1818	1	—	2	—	7
1819	2	—	1	—	4
1820	3	7	—	—	4
1821	1	1	2	3	4
1822	4	2	—	1	1
1823	1	2	—	2	2
1824	1	1	—	—	2
1825	3	2	—	—	5
1826	3	3	—	—	4
1827	5	1	—	—	1
1828	1	—	—	—	2
1829	2	2	—	—	1
1830	—	—	—	—	—
1831	2	2	—	—	1
1832	—	—	—	—	—
1833	3	—	—	—	—
1834	3	—	—	—	—
1835	—	—	—	—	—
1836	5	—	—	—	—
1837	2	7	—	—	6
1838	5	3	—	—	2
1839	4	3	—	—	2
1840	3	—	—	—	1
1841	4	1	2	2	—
	<u>138</u>	<u>98</u>	<u>10</u>	<u>11</u>	<u>54</u>

Die Zahlen zeigen im ganzen ein regelmäßiges Interesse der Berliner Oper an den Gluckschen Meisterwerken, im einzelnen zeitweise Schwankungen in den Aufführungszahlen. Über ihre Ursachen wird noch zu sprechen sein. Ein Vergleich zeigt, daß die Aufführungszahlen der Gluckschen Iphigenie auf Tauris, Armide und Alceste und die der beliebtesten Werke der Zeit, etwa Weigls Schweizerfamilie oder Himmels Fanchon oder das Leyermädchen¹ annähernd auf gleicher Höhe liegen. Georg Droscher hat in einem Aufsatz über „Glück im Spielplan der deutschen Oper“

¹ Die Aufführungszahlen siehe bei Schäffer und Hartmann.

die Aufführungszahlen Gluckscher Werke an den Opern in Berlin, Wien, München und Dresden aufgestellt und miteinander verglichen. Hiernach wurde Gluck an der Berliner Oper am häufigsten gespielt. Droysen zieht den Schluß: „Diese Zahlen reden eine vernehmbare Sprache, einen Kultus bedeuten sie nicht. Hinter Mozart, den späteren, Beethoven, Weber — von heutigen Dimensionen zu schweigen — bleibt Gluck erheblich zurück, gegen seine Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger befindet er sich im Vorteil“.

Wenn wir nach den Gründen fragen, warum Glucks Opern gerade in Berlin eine so bedeutende Pflege erfahren haben, so sind als die günstigen äußeren Voraussetzungen zu nennen: Die Leitung der Oper durch kunstverständige Intendanten und Kapellmeister von Rang und das Vorhandensein glänzender, für die Gluckschen Rollen besonders geeigneter Sängerinnen. Sobald die eine oder andere dieser Voraussetzungen nicht mehr ganz erfüllt wurde, trat sofort ein Rückgang der Aufführungszahlen ein. Wir konnten eine stetige Steigerung der Gluckaufführungen verfolgen, solange sich der Kapellmeister B. A. Weber für Gluck einsetzte. In der Ära Spontini, der sich um das Repertoire wenig oder garnicht kümmerte, ging die Zahl der Aufführungen allgemein zurück. Die Sängerinnen Schick und Milder-Hauptmann werden uns geradezu als vollendete Vertreterinnen der Rollen, als die besonderen Lieblinge des Publikums geschildert; nach ihrem Abtreten von der Bühne fehlte es an geeigneten Kräften; durch Gastspiele allein war dem Mangel nicht abzuhelfen: die Zahl der Aufführungen ging in den 30er Jahren beträchtlich zurück, bis in der Sängerin Frl. von Faßmann eine neue ideale Vertreterin gefunden war.

Über diese äußeren Bedingungen hinaus müssen doch noch Momente wirksam gewesen sein, deren Ursachen nicht leicht klarzulegen sind. Es scheinen im Berliner Publikum, nicht allein in der Elite, auch in einer größeren Schicht, besonders günstige Voraussetzungen für die Aufnahme und die Pflege Gluckscher Werke vorhanden gewesen zu sein. Sie liegen vielleicht in dem größeren Ernst und in der Strenge begründet, durch die sich der Hof und die Stadt Berlin vor anderen — etwa Dresden — auszeichnete. Wir können den Besprechungen der Leipziger und der Berliner Allg. mus. Zeitung immer wieder entnehmen, daß der Erfolg der Gluckoper auf der Anteilnahme des Publikums, also nicht einer Elite von Kennern, beruhte. Daran ändert auch der große Erfolg einiger Tagesoperen nichts. Schon die Tatsache, daß Iphigenie auf Tauris, Alceste und Armide den Rang von Festoperen erworben haben, spricht zu deutlich. In den Besprechungen der Gluckaufführungen in den beiden genannten Musikzeitschriften wird immer wieder auf die hohe künstlerische Bedeutung und den Wert der Gluckschen Werke hingewiesen. Die Rezensionen der Klavierauszüge Gluckscher Opern¹ sind mit einer warmen Liebe für die Werte und mit dem Bewußtsein für die ethische Mission dieser Opern geschrieben. Glucksche Ouvertüren, Arien, ja ganze Szenen seiner Opern erschienen sehr häufig in Konzerten, ein neuer Beweis der Liebe und des Interesses für die Werke Glucks.

Das ausgehende 18. und das 19. Jahrhundert verband mit den Werken Glucks die Idealvorstellung höchster Erhabenheit und Strenge, einer Würde, die nach dem Urteil der Zeit jenen klassischen Gestalten entsprach. Gerade das, so wird in den

¹ Leipziger Allg. mus. Zeitung 1808, Nr. 49; 1812, Nr. 51; 1818, Nr. 38; Berliner Allg. mus. Zeitung 1827, Nr. 49.

Kritiken immer betont, hebt Glucks Werke über das Alltägliche des Lebens, über die anderen Opern hinaus. Einen solchen Eindruck hatte A. B. Marx, als er in Berlin zum erstenmal Glucks Alceste sah. Er schreibt in seinen Erinnerungen¹: „Niemals hatte ich ein solches Orchester mir gegenüber gehabt! Sieben oder neun Kontrabässe, vierundzwanzig Violinen, wenn nicht mehr, ich bin der Zahlen nicht ganz sicher, hatten sich geschart; ihr erstes Tremolo packte mich mit schauerlicher Macht. Noch unter dem mächtigen Hinausschreiten der Ouvertüre hob sich der Vorhang, und da lag vor dem Palast, in Besorgnis und Trauer um den geliebten König geschart, auf Knien hingestreckt, die geöffneten Hände emporlangend nach dem Sitz der Götter, das Volk der Hellenen, und sein Ruf, von dem mächtigen Hall der Posaunen, des Orchesters durchschüttert, drang hinauf zu den grausam versagenden Olympiern. Natürlich war mir Glucks Werk Note für Note gegenwärtig; es lebte in mir so, wie ich es aus der Partitur mir beseelt hatte . . .“ So urteilte auch B. A. Weber, als er in der Stockholmer Oper bei Abt Vogler die Werke Glucks kennen lernte: „Noch glüh’ ich — noch bin ich voll der schönen und großen Empfindungen, die gestern (21. Febr. 1791) in mir Glucks göttliche Musik Iphigenie en Tauride erweckte. Ja, so declamiert auf dem Theater, so executiert vom Orchester, solche mit übereinstimmende Balletten, wirkt unwiderstehlich; und das verstand Gluck musterhaft. Darin lag die Größe seines allmächtigen, ihm vom Himmel eingegossenen Genies. Und nehmen Sie welche Eindrücke erst solche Darstellungen auf meine Seele machen muß, welche Vorteile für mein Studium, für meinen Geschmack . . .“²

Aus diesen Gründen darf man vielleicht die Gluckschen Opern in Berlin als die direkten Vermittler und Vorläufer der Wiederaufführungen klassischer, antiker Dramen wie Antigone (1841) und Oedipus (1845) mit Musik von Mendelssohn und Medea (1844) mit Musik von Wilh. Taubert ansprechen, die auf Wunsch Friedrich Wilhelms IV. stattfanden³. Vielleicht ist es kein Zufall, daß gerade das Jahr 1841 fast alle Gluckschen Opern in mehrfachen Aufführungen auf der Berliner Bühne sieht. So können wir es uns vielleicht auch erklären, warum Iphigenie auf Tauris, Alceste und Armide besonders bevorzugt waren, da diese drei Opern jenem Ideal am nächsten kommen, dem gegenüber Orpheus und Euridice und Iphigenie in Aulis doch etwas zurückbleiben. Hier spielen allerdings auch wieder äußere Momente mit, so die Aufführung des Orpheus 1821 in italienischer Sprache, die naturgemäß keinen Erfolg haben konnte, ferner die Benutzung älterer Fassungen usw.

Etwas befremdlich wirkt in diesem Zusammenhang, daß Glucks Opern in Berlin nie ohne Balletteinlagen mit einer später, von fremder Hand hinzukomponierten Musik gegeben wurden⁴. Die Mitwirkung des Balletts, sein Leiter und der Komponist der zugehörigen Musik werden immer auf dem Theaterzettel vermerkt. Allerdings haben wir es dabei mit einem in der Zeit liegenden Brauch zu tun, der allgemein als Bedürfnis empfunden und deshalb verlangt wurde, sodaß ihm weniger prinzipielle Bedeutung zuzuschreiben ist.

¹ Seite 203 ff.

² Hans Fischer, B. A. Weber, S. 21.

³ Vgl. auch Böckh, Über die Darstellung der Antigone, Allg. mus. Zeitung 1841, Nr. 47.

⁴ Vgl. auch A. B. Marx, Erinnerungen, S. 203 ff.

Das Heinrich-Schütz-Fest in Berlin

Von

Alfred Einstein, Berlin

Am 15. und 16. November 1930 ist die „Neue Schütz-Gesellschaft“ zum ersten Male mit einer zum mindesten der Quantität nach eindrucksvollen Veranstaltung vor die Öffentlichkeit getreten; genauer gesprochen: die Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg, deren Direktor, Prof. Dr. Hans Joachim Moser, mit dem Vorsitzenden der neuen Gesellschaft wesensgleich ist, hat deren Mitgliedern diese festlichen Tage dargeboten. Die Neue Schütz-Gesellschaft hat schon mit diesem ersten Schritt die „Dresdener“ Schütz-Gesellschaft in Schatten gestellt, und es scheint mir an der Zeit, zu raten, dem grotesken Zustand ein Ende zu machen, daß wir für den exklusivsten all unserer deutschen Musiker, der niemals eine große Gemeinde, niemals wirkliche Publizität besitzen wird, gleich zwei Gesellschaften besitzen. Vielleicht findet sich doch ein Weg der Einigung und des Zusammengehens, etwa derart, daß die Dresdener Gesellschaft sich als Ortsgruppe der Neuen Schütz-Gesellschaft konstituiert.

Das 19. Jahrhundert hat sich Schütz zuerst von der Seite genähert, die ihm am zugänglichsten war: von der dramatischen, mit der Wiedererweckung der Historien und Passionen. Es war erfreulich und richtig, daß man sich diesmal um dies Segment von Schütz' Schaffen überhaupt nicht kümmerte. Dennoch ist Schütz uns noch nie so umfassend gezeigt worden, wenn auch, um das Werk und die Werkbeziehung eines Musikers zu zeigen, der fast ein Jahrhundert umspannt, an dessen Anfängen die Hochblüte venezianischer Chorkunst sich vollendet, an dessen Ende der Frühling der altklassischen Kunst anbricht, nicht einmal sechs Veranstaltungen genügen. Schütz wurde vorgeführt als „Zögling der Schule von San Marco“, das heißt in seiner venezianischen Umwelt selbst; Schütz neben seinem Zeitgenossen Schein als weltlicher Komponist; und Schütz vor allem als evangelischer Kirchenkomponist. Die Tendenz, Schütz für die Kirche zu reklamieren, war ausgesprochen und unverkennbar. Das mag sehr gut sein als „politische“ Maßnahme; die neue Schütz-Bewegung kann vielleicht materiell wirklich nur von den Wellen der kirchlichen Bewegung getragen werden. Daher die Bemühung, Schütz in den evangelischen Kirchenraum zu verpflanzen auch mit Werken, die konfessionell neutral, die vielleicht Erbauungs-, aber keine Kirchenmusik sind; von dem, was z. B. in der Nikolaikirche erklang, war das wenigste wirklich für die Kirche bestimmt; die deutsche Messe, die den Festgottesdienst in der prunkvollen Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche schmücken sollte, ist eine schlichte Haus- und Schulmesse. Für mich ist diese Bemühung eine Verkleinerung von Schütz. Schütz ist, wie Bach, viel größer als die protestantische Kirche des 17. und 18. Jahrhunderts, geschweige als die des 19. und 20.; und noch weniger als Bach kann man den geistigen Schütz mehr in den Kirchenraum hineinzwängen. Es ist symptomatisch, was für eine Verlegenheit vor der Gestalt des Musikers Schütz aus der Predigt im Dom sprach, in der das Wort fiel, „man wolle keinen Persönlichkeitskultus treiben“. Gewiß, Schütz ist ein protestantischer Musiker, aber er ist zu einsam, zu sehr dem Problem der Verdeutlichung des biblischen Wortes, dem rein künstlerischen Problem hingegeben, um nicht interkonfessionell, überkonfessionell zu sein. Es ist wie mit dem Meister Mathis, genannt Grünewald, vor dessen Tafel die Theologen auch in eine gewisse Unruhe geraten . . . Wir sind einmal nicht mehr in der Lage, Schütz (oder Bach) „liturgisch lebendig zu machen“. Die katholische Kirche hat es in ihrem Bereich erkannt, sie sucht, ihre Frankfurter Tagung hat es gezeigt, eine Kirchen-

musik der Gegenwart aus der Gegenwart zu schaffen, und sie hat immer noch die größere Chance, daß es ihr gelingen wird.

Über die Ausführung des Festes nur ein paar Worte. Sie war in der Hauptsache den Kräften des staatlichen Instituts anvertraut, es war die Absicht, so wenig Künstler als möglich zu beteiligen, die nach „Konzertsaal“ riechen. Schön und gut; sicherlich wäre es schwer, Leute, die im Stil des 20. Jahrhunderts etwas können, in den Stil der Zeit und Kunst Schütz' hineinzuführen. Aber es zeigte sich, daß die Ausführung durch die Kräfte mehr oder minder fortgeschrittener Schulzöglinge auch nicht das Richtige war. Und es zeigte sich, daß die programmatischste Bemühung um das Kanonsingen nicht zur Fähigkeit zu führen braucht, wirklich polyphon zu empfinden. Man sang aus der spezifischen harmonischen Einstellung des 19. Jahrhunderts heraus; keine Spur von der plastischen Wortprägung Schütz', deren Herausarbeitung von selbst zu echter Polyphonie geführt hätte. Nebenbei habe ich in zwei Tagen noch nie so viel falsch auf einmal singen hören; man mußte für Berlin erröten vor den vielen Musikern, die aus der „Provinz“ zu diesem Fest zusammengeströmt waren. In der Ausführung, Besetzung hat man bewußt experimentiert, und es war sehr fesselnd; aber ein paar Unmöglichkeiten hätte man vermeiden können, wie die Trompetchen in dem Prunkchor *Gabrielis*, oder die chorisches Besetzung bei den *Madrigalen*. Ich rühme das Positive: den katholischen Chor von Pius Kalt, dem man anmerkt, daß er mit *a cappella*-Musik, wenn auch etwas derb, umzugehen gewohnt ist; das *Collegium musicum* der Akademie unter Hermann Diener, das frisch und frei und lebendig musizierte; den Cembalisten Erwin Bodky, der einen herrlichen *Steingraber-Flügel* stilgemäß behandelte.

Moser selbst umriß in einem programmatischen orientierenden Vortrag in seiner flüchtigen und flüssigen Weise „Stand und Aufgaben der Schütz-Forschung“.

Miscellen

= Fragment eines Klarinetten-Quintetts von W. A. Mozart. Köchel führt in seinem chronologisch-thematischen Verzeichnis von Mozarts Werken unter Anhang II, Nr. 88 das Fragment eines Quintetts für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello an. Die Originalhandschrift dieser unvollendeten Komposition befindet sich im Mozarteum zu Salzburg. In der Wahl der *A*-Klarinette und (im Zusammenhang damit) der *A*dur-Tonart stimmt das Fragment mit den beiden großen konzertanten Klarinettenkompositionen Mozarts *K.-V.* 622 (Klarinettenkonzert) und *K.-V.* 581 (Klarinettenquintett) überein, mit welchem letzterem es auch die Besetzung teilt. Nur die Klarinettenstimme des 89 Takte umfassenden Manuskripts ist (bis auf 6 Takte, wo offensichtlich Pausen einzusetzen sind) durchgängig notiert. Die Streicherstimmen sind nur flüchtig skizziert und dort genauer ausgeführt, wo sie melodisch selbständig hervortreten. Das Hauptthema, von der Klarinette vorgetragen, folgt durch 10 Takte fast vollständig getreu dem Gesangspart in Ferrandos *Arie* Nr. 24 aus „*Così fan tutte*“, welche allerdings in *B*dur steht und im späteren Verlaufe bei der Wiederholung der betreffenden Melodie eine *B*-Klarinette zur Verstärkung der Singstimme heranzieht. Die Begleitung zu dem Thema ist im Fragment (nach einer in Takt 1 gebrachten Andeutung durch eine Achtelfigur in der II. Violine zu schließen) wohl genau so gedacht wie in der *Arie*. In der Kadenz weichen beide Kompositionen voneinander ab, wie das folgende Notenbeispiel zeigt. Um einen weiteren Vergleich zu ermöglichen, werden auch die Parallelstellen bei der Wiederholung des Themas im Klarinettenquintett und in der *Arie* nebeneinander angeführt.


K. V. Anh. II. 88.
a-Klar.

1. 

Nb. I. Gesangspartie des Ferrando.

2. 

non è fat - ta per es - ser ru - bel - la ru - bel - la agli af -



fet - ti di a - mi - ca pie - tà

K. V. Anh. II. 88.
Klar.

1. 

Nb. II. „Cosi“
Gesang.

2. 

non è fat - ta per es - ser ru - bel - la ru - bel - la agli af - fet - -



- - - ti di a - mi - ca pie - tà

Offensichtlich geht die Angleichung von Klarinettenquintett und Arie in Nb. I/2 und Nb. II/1 am weitesten, da hier Satzbau, Harmonik und Grundzug der melodischen Linie völlig übereinstimmen. Charakteristisch ist hier für Mozart, wie die Grundgestalt des Satzbaues Nb. I/1 in den drei Varianten Nb. I/2 und II/1 und 2 an der Stelle des originalen 3. Taktes im Sinne einer Komplizierung der Harmonik mehr und mehr „ausgehöhlt“ erscheint. Die weiten Sprünge gelten natürlich der technischen Eigenart der Klarinette als konzertantes Instrument. Sie werden bei der Arie durch eine sanglichere Führung ersetzt. Nach der eben gekennzeichneten Kadenz tritt in dem Fragment ein zweiter Gedanke in der Tonika auf, der der I. Violine zugeteilt und von den übrigen Streichern begleitet ist. Die Klarinette pausiert hier.

Nb. III.

Ein Melodietypus mit gemächlich federnder Rhythmik, der bei Mozart häufig zu finden ist, aber auch bei Haydn öfter auftaucht. Dieser Teil und das unmittelbar Folgende steht nicht mehr im Zusammenhange mit der Arie aus „Cosi fan tutte“. Der absteigende Triolenlauf gibt das Signal zur Lockerung der Form, die zu einer Überleitung in die Dominanttonart führt und die Instrumente zueinander in engeren Wettstreit bringt. Der Abschluß dieses Modulationsteils erfolgt mit einem echt Mozartschen Melodiegebilde in der Klarinette:

Nb. IV.

Das neue Thema gibt der I. Violine und der Klarinette zu einer anmutigen Zwiesprache Gelegenheit:

I. Violine. Klar.

Nb. V.

Bald darauf tritt die Klarinette wieder ab. Die I. Violine führt kapriziöse Synkopenbildungen aus, denen erst nach einigen Takten die neuerlich einsetzende Klarinette kühne Sprünge hinzugesellt. Die in doppelter Hinsicht merkwürdige Stelle sei im Folgenden wiedergegeben. Sie enthält vermutlich einen Scherz Mozarts, der die Schlüssel andauernd wechselt und den Spieler offensichtlich zu verwirren sucht. Zur Verdeutlichung dessen wird im nächsten Notenbeispiel die Notierungsweise mit durchgehender Beibehaltung des Violinschlüssels unter die im Manuskript gewählte gesetzt.

Mozarts Notierungsweise.

Nb. VI.

Notierungsweise im Violinschlüssel.



Die verschiedene Verwendung des C-Schlüssels ist besonders darauf angelegt, Konfusion hervorzurufen, da sie manchmal gleiche Figuren in aufeinanderfolgenden Takten auf verschiedene Art notiert, große Lagenunterschiede aber wieder absichtlich zu verschleiern sucht, wenn nicht anders die Takte 15 und 16 (Nb. VI) um eine Oktave tiefer zu lesen sind. Vermutlich ist die Komposition für den Klarinettenisten Anton Stadler geschrieben, einen ausgezeichneten Künstler, dessen Anregung auch die Komposition des Klarinettenquintetts K.-V. 581 und des Klarinettenkonzerts K.-V. 622 zu verdanken ist. Die technischen Anforderungen, die Mozart hier im Solopart stellt, lassen allein schon auf hervorragende Virtuosität dieses Künstlers schließen. Nun war Stadler mit Mozart eng befreundet, nützte diese Freundschaft übrigens in verantwortungsloser Weise aus und konnte in unserem Falle ganz gut die Zielscheibe von Mozarts arglosen Scherz- und Ulkabsichten geworden sein. Auch die Verwendung des kleinen *es* in der Klarinette (wirklicher Klang klein *c*) kann auf Stadler hinweisen. Von diesem ist nämlich bekannt, daß er sich im Jahre 1801 in Wien auf einer „Klarinette mit Abänderung“ hören ließ¹. Da diese neue Bauart des Instruments die Gewinnung der Töne klein *dis*, *d*, *cis*, *c* ermöglichte, konnte eine Vorform Stadlerscher Herkunft etwa eine Erweiterung des Umfanges bis zu *es* (*dis*) schon zugelassen haben. Jedenfalls ließe das Zusammentreffen der Umstände eine solche Vermutung offen. Da die erwähnten Verbesserungen keine ausgiebige Verbreitung fanden, hat sich die Literatur auch nicht weiter damit beschäftigt.

Nach dem im vorhergehenden Notenbeispiel gekennzeichneten Wiedereintritt des Hauptthemas, das dann in veränderter Weise kadenziert erscheint (siehe Nb. II/1), setzt wiederum der zweite Gedanke der Tonikagruppe ein, wendet sich aber im 5. Takte nach Moll und nimmt modulierende Tendenz an. Nach wenigen Takten, die hier noch angeführt werden sollen, bricht das Fragment ab.

¹ Gerbers Lexikon, 2. Aufl., S. 248: „Davon meldete das Modenjournal: Diese Abänderung von seiner Erfindung bestehet darinne, daß das Rohr nicht, wie gewöhnlich, bis ans Ende zur Öffnung fortläuft, sondern im letzten vierten Theile des Instruments durch eine Querpipe, auswärts gebogen bis zur Öffnung gehet. Dadurch erhält das Instrument nicht nur mehr Tiefe, sondern auch in diesen letztern Tönen eine große Ähnlichkeit mit dem Waldhorn.“

Nb. VII.

Violine I. Klar. Violoncello.

Die harmonische Abänderung gegen Schluß läßt sich damit erklären, daß Mozart offenbar eine Wiederkehr des Seitensatzes in der Tonika vorzubereiten im Begriffe war. Ein Vergleich der Form dieses Fragments mit der Arie aus „Cosi fan tutte“ zeigt, daß in jenem eine reichere Kontrastierungsmöglichkeit angestrebt wird und die einzelnen Gedanken gegeneinander deutlich geschieden sind. Die Frage, welche der beiden Kompositionen die ursprüngliche ist, wird kaum entschieden werden können. Daß Mozart auf ein früheres Werk zurückgreift, um es umzuarbeiten oder ein neues daraus zu schaffen, ist ein Fall, der äußerst selten vorkommt. Gewöhnlich bleibt ein solcher Versuch auch in den Anfängen stecken. Trotzdem ist es möglich, daß der Meister für die Arie in „Cosi fan tutte“, die er bekanntlich unter den drückendsten finanziellen Verhältnissen in kurzer Zeit hatte fertigstellen müssen, das frühere Kammermusikfragment benützt hat. Ebenso und m. E. mit größerer Wahrscheinlichkeit konnte aber das Klarinettenquintett K.-V. Anh. II, Nr. 88 auf einen dringlichen Wunsch Stadlers hin, der ja noch mit K.-V. 622 eines der letzten Werke Mozarts zugeeignet erhielt, nach der Arie konzipiert sein. Roland Tenschert (Salzburg).

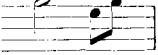


= Ein Skizzenblatt Mozarts zu „Cosi fan tutte“. In Köchels Thematischem Verzeichnis der Werke Mozarts ist unter Anhang II, Nr. 74 ein Quartettstück in Gmoll für zwei Violinen, Viola und Violoncello angeführt, das im $\frac{4}{4}$ -Takt steht und ein Fragment von 24 Takten darstellt. Die Handschrift befindet sich im Archiv der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg (Ms. 661, M 39/764). Es ist in sämtlichen Auflagen von Otto Jahns „Mozart“ unter den Notenbeilagen abgedruckt und von Hermann Abert in seine Neubearbeitung dieses Werkes aufgenommen. Merkwürdigerweise wird nirgends erwähnt, daß sich auf der Rückseite des Blattes Skizzen befinden. Auch die betreffende Karte im Zettelkatalog des Archivs trug nur eine flüchtige Bemerkung diesbezüglich. Gelegentlich einer Durchsicht des ganzen handschriftlichen Materials wurde ich darauf aufmerksam und entdeckte bei näherer Betrachtung, daß es sich hier um interessante Skizzen zu dem berühmten Kanon aus dem Finale, II. Akt „Cosi fan tutte“ handelt. Das Material an Skizzen, das wir von Mozart besitzen, ist bekanntlich recht spärlich. Denn die meisten der „Fragmente“ verdienen nicht diese Bezeichnung, da sie, nach ihrer sicheren Niederschrift zu urteilen, als fertig konzipierte Kompositionen anzusehen sind, die nur durch irgend einen Zufall nicht zu Ende aus dem Kopfe niedergeschrieben worden sind. Mozart skizzierte überhaupt sehr wenig und leistete fast die ganze Arbeit der Konzeption vor der Niederschrift, so daß die meisten Kompositionen fix und fertig zu Papier gebracht erscheinen und äußerst wenige Korrekturen aufweisen. Ferner mochte Mozarts Gattin Constanze bei ihrem geringen Verständnis für die Bedeutung des Genies ihres Mannes dessen Skizzen nicht mit der nötigen Sorgfalt aufbewahrt haben. Es sind ja von ihr sowohl als auch von ihrem Sohn Carl Fälle bekannt geworden, daß Musikblätter des Meisters willkürlich geviertelt oder nach System zerschnitten und — eine groteske Erscheinungsform von Pietät — an Freunde als „Reliquien“ verteilt worden sind. So klagt Carl Mozart selbst am 16. August 1856 aus Mailand einem Verehrer „der Muse“ seines „seligen Vaters“, den er mit einem solchen Stückchen Notenpapier des Meisters beschenkte: „Mit Ausnahme einiger weniger Fragmente, sind alle Manuscripte meines Vaters — wie allgemein bekannt

ist — in das Besitzthum des H. André in Offenbach übergegangen. — Der von besagten Fragmenten, mir zugeflossene Antheil, beschränkte sich auf eine äußerst geringe Anzahl von Blättern, welche ich überdies noch mich gezwungen sah, in ebenso kleine Partizellen zu zertheilen, wie das hier beiliegende — einzig mir erübrigte, um den zahlreichen, dringenden, mir, in der langen Reihe von Jahren gestellten Ansuchen Genüge zu leisten“¹.

Umso wertvoller ist der Besitz des obenerwähnten Blattes, das über die Schaffensweise des Künstlers Aufschluß gibt. Die Handschrift vermittelt nämlich mehrere Stadien des Heranreifens einer Komposition, bei der nicht allein die unmittelbare Eingebung, sondern eine technische Erarbeitung notwendig ist. Und da zeigt sich denn auch, daß bei der Gegeneinanderführung der Stimmen ein gegenseitiges Abschleifen, eine Rücksichtnahme auf den doppelten Kontrapunkt selbst bei Mozart eine skizzenmäßige Vorarbeit notwendig machte, die in anderen Fällen sich wahrscheinlich zumeist im Kopfe des Künstlers ohne Niederschrift vollzog. Daß die fertige Komposition als Endresultat des Schaffensprozesses so natürlich und selbstverständlich dasteht und nichts von dem nicht zu umgehenden „Handwerk“ erkennen läßt, spricht nur für die hohe Meisterschaft eines Mozart. Daß aber eine Orientierung im musikalischen Raum sozusagen vorausgehen mußte, beruht auf der Eigentümlichkeit des Werdegangs eines Kunstwerks überhaupt. Trotzdem ein seltener Fall, von dem wir beim späteren Mozart eigentlich nur in den Bachstudien ausgiebigere Parallelen finden, daß sich der Meister hinsetzt und kontrapunktische Möglichkeiten so recht eigentlich erst ausprobiert. Eine Stimme wird skizziert, mit Rücksicht auf eine andere verändert, verworfen, und wieder neu umgebildet. Was man aber dennoch auch diesen Entwürfen anmerkt: die fieberhafte Eile des schöpferischen Dranges, kein behagliches Auskosten des theoretischen Experiments, sondern eine glühende Hast, das notwendige des Handwerks mit der entsprechenden Phantasie abzutun.

Im Folgenden sind nun die erste von den auf dem Skizzenblatt niedergelegten Fassungen und die endgültige, in der Partitur der Oper gebrachte Festlegung nebeneinander gesetzt. Dazu soll, damit nicht der ganze Inhalt des Skizzenblatts dargeboten werden muß, der mehrmals Wiederholungen bringt und nicht immer eindeutig zu entziffern ist, durch Herausgreifen der wichtigsten Unterschiede dargelegt werden, welche Zwischenlösungen vorliegen.

¹ Das hier berührte Stück ist ein Viertel eines Mozartschen Manuskriptblattes, das ohne Rücksicht auf den Zusammenhang zerschnitten wurde.




Die I. Stimme hat sich, wie ein Vergleich lehrt, nicht unwesentlich verwandelt. Sie ist in der letzten Gestalt gegenüber der einfachen Urfassung ziemlich stark mit Verzierungswerk durchsetzt. Der 1. Takt, der auch einmal so  notiert erscheint, ist dann später in der Mordentfigur schwankend, indem mehrmals auch die Lösung  auftaucht, welche etwas steifer wirkt als die endgültige. Von Takt 5 findet sich noch die Version , von Takt 7 und 8 zeigt das Blatt folgende Eventualitäten:

Nun zur Stimme II. Hiervon ist der 1. Takt auf die III. Stimme übergegangen, dafür ergab sich ein wesentlich charakteristischerer Zweitakter, der auch in seinen Vorformen schon deutlich festgelegt ist, Doch zeigt sich auch hier ein mehrmaliges Abschleifen, bis die geschmeidigste Verzierungsfigur gefunden ist. Die Vorläufer der

¹ Der Übersichtlichkeit halber wurde die III. Stimme der endgültigen Fassung hier in Übereinstimmung mit den Skizzen ebenfalls im Sopranschlüssel (eine Oktave höher!) notiert.

letzten Gestalt sind:  und 

Der übrige Teil der Stimme II steht bald fest und schließt sich nur in den Takten 7 und 8 den Wandlungen der Stimme I in Parallelführung gezwungenerweise an. In Stimme III, Takt 3 und 4, kommt Mozart längere Zeit von der Urgestalt nicht los

 und leitet erst später über die Versionen 
 in die letzte Fassung über. Von den letzten 4 Takten der Stimme III heißen die Zwischenvarianten:

 
 Die melodische Kadenz dieser Stimme in der ursprünglichen Fassung findet schließlich Verwendung in dem frei hinzutretenden Parlando-

part Guglielmos, der in den Skizzen nur einmal ganz flüchtig in den Takten 2 bis 4 bei einer Version angedeutet wird. Der Revisionsbericht der Gesamtausgabe bemerkt, daß sich im Originalmanuskript des Kanons ein — später gestrichener — Ansatz dazu findet, schließlich den Part Guglielmos in den Kanon einzubeziehen. Diese Eventualität eines 4stimmigen Kanons muß Mozart erst bei der endgültigen Niederschrift in Erwägung gezogen haben. In den Skizzen findet sich kein Anhaltspunkt hierfür. Der Satz ist mit der einen eben genannten Ausnahme immer dreistimmig. Die singenden Personen und der Text ist nie hinzugefügt. Die Notierung erfolgt mit einer einzigen Ausnahme, wo eine Stimme im Tenorschlüssel geschrieben steht (eingezeichnet sind die Schlüsselzeichen nie!), im Sopranschlüssel. Es sind immer alle drei Stimmen zusammengeführt, so daß eine Reihenfolge der Einsätze der verschiedenen Stimmgattungen noch nicht festgelegt erscheint.

Roland Tenschert (Salzburg).

= Wie Berlin sich Carl Maria von Webers Witwe annahm. Ein hartes Schicksal war der Witwe Carl Maria von Webers zgedacht. Schon da Caroline Brandt am 19. November 1794 in Bonn zur Welt kam, stand ein Unstern über ihrer Wiege: einige Wochen vorher waren die französischen Revolutionstruppen in die Stadt eingerückt, die Zeitereignisse hatten dem Vater Stelle und Einkünfte eines kurkölnischen Hofmusikers genommen, und nun begann für die Familie ein unstetes Künstler-Wanderleben mit allen seinen Sorgen und Entbehrungen.

Am 4. November 1817 wurde dann in Prag die Ehe zwischen Caroline Brandt und Carl Maria von Weber geschlossen. Caroline, diesem Kinde des Rheinlandes, das den Künstler aus der Unstetigkeit des Bohème-Lebens befreite, ist es mit zu danken, daß Carl Maria von Weber Unsterblichkeit errang. Aber schon nach neun Jahren glücklichster Ehe ließ der Gefeierte auf der Höhe seines Ruhmes am 8. Juni 1826 eine Witwe mit zwei Knaben von vier und acht Jahren in Armut zurück; „hier in meiner Einsamkeit“ — so schrieb einen Monat später die Witwe aus Hosterwitz — „fange ich an, wieder mein Herz zu Gott zu erheben, der ja seinen Geschöpfen nicht mehr auferlegt als sie tragen können. Er sendet uns ja auch in so vielen Freunden seine Schutzengel zu und der sichere Trost belebt mich, daß wir nicht ganz verlassen sind. Ihnen brauche ich wohl nicht zu erzählen, wie unendlich gut unsere Freunde Lichtenstein, Beer usw. an uns handeln, Gott möge es ihnen lohnen. Wäre ich allein, alle die Schritte, die ich nun tun muß, blieben ungeschehen, aber die Kinder fordern Unterhalt und Erziehung von mir. Mein guter Mann wollte mir

das alles gern ersparen, er ging trotz meinem unendlichen Flehen nach England. Er wußte, sein Ziel sei ihm nahe gesteckt, und wir sollten nicht Mangel leiden. Für uns ist er gestorben!“

Die beiden erwähnten Berliner Freunde des Verstorbenen, der Zoologe H. Lichtenstein und der Bankier H. Beer, Meyerbeers Vater, verwandten sich schon zwei Wochen nach Webers Tod auch bei Friedrich Wilhelm III. für die von bitterer Sorge geplagte Witwe des Meisters. Das zeigt folgende aufschlußreiche Eingabe der beiden: „Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster, Allernädigster König und Herr. Ew. Königliche Majestät erdreisten sich die Unterzeichneten hierdurch in tiefster Untertänigkeit ein Gesuch zu Füßen zu legen, zu welchem sie sich durch die so natürlichen als heiligen Bande der Freundschaft ermutigt, ja verpflichtet fühlen. Der vor kurzem in London verstorbene Königl. Sächsische Kapellmeister C. M. von Weber, welcher in hiesiger Residenz uns Unterzeichnete zu seinen nächsten Freunden hatte, hinterläßt eine Witwe und zwei unmündige Kinder in dürftigen Umständen. In welchem Grade diese beschränkt sind und wie wenig ein bedeutender Künstler-Ruhm dem Verstorbenen zu einiger Wohlhabenheit zu verhelfen im Stande war, dies wollen Ew. Königliche Majestät aus einem an den mitunterzeichneten Professor Lichtenstein gerichteten Schreiben der Witwe zu entnehmen geruhen . . . Dabei ist der Verstorbene ein Mann von strenger Sittlichkeit und ein geschickter und sparsamer Haushalter gewesen, aber seine Einnahme war gering und den Lohn seiner Anstrengungen nahmen meistens andere dahin. Unter diesen Umständen wagen die Unterzeichneten die alleruntertänigste Bitte, Ew. Königliche Majestät wollen geruhen zu gestatten, daß von Seiten der General-Intendantur und General-Direktion der Königlichen Schauspiele eine der Opern des verstorbenen Kapellmeisters von Weber zum Besten von dessen Waisen in dem Königlichen Opernhause dürfe gegeben werden. Die Wohltat, welche Ew. Königliche Majestät dadurch den Hinterbliebenen erzeigen, ist sehr groß. Denn das Beispiel von Berlin wird zur Nachfolge anregen und namentlich werden die zahlreichen Bühnen, welche sich die Partituren der Weberschen Opern zu verschaffen wußten, ohne ihm dafür gerecht zu werden, sich nun nicht entziehen können, durch eine Benefiz-Vorstellung für die Seinen ihr Unrecht wieder gut zu machen. Die Oper der Freischütz, welche jetzt eben in Berlin die hundertste Vorstellung erleben wird und nunmehr sogar auch in anderen Weltteilen Glück macht, hat ihrem Komponisten noch nicht volle 2000 Reichstaler eingetragen. Ew. Königliche Majestät wollen huldreichst zu Gnaden halten, wenn die Unterzeichneten in dem hier Vorgetragenen Veranlassung fanden, sich mit Wärme der Verlassenen anzunehmen und zunächst uns da zu allererst die Hülfe zu suchen, von wannen schon so vielen Heil und Kraft gekommen ist, in den erhabenen und menschenfreundlichen Gesinnungen eines weisen und gerechten Monarchen. Die wir in tiefster Ehrfurcht ersterben Ew. Königlichen Majestät untertänigste Diener H. Lichtenstein, ord. Professor an hiesiger Königl. Universität. Heinrich Beer, Banquier. Berlin am 23. Juni 1826.“

Einen Tag später hatte auch Spontini, damals Königlicher Generalmusikdirektor in Berlin, offenbar durch Webers Berliner Freunde dazu veranlaßt und gleichsam um das Unrecht wiedergutzumachen, das er dem Schöpfer des Freischütz zugefügt, dem König einen ähnlichen Vorschlag durch folgenden, in französischer Sprache geschriebenen Brief unterbreitet: „Sire. Die Hochachtung, die mir zu jeder Zeit die Fähigkeiten des verstorbenen Carl Maria von Weber eingefloßt haben, und die Rücksichten, die ich gegenüber der wenig glücklichen Lage seiner Witwe und Kinder (ich habe davon durch einen Brief, den man mir mitteilte, Kenntnis) glaube haben zu müssen, geben mir den Mut, Sire, Eure Majestät zu bitten, mir wohl gestatten zu wollen, daß ich eine Aufführung des Freischütz gebe, die ich selbst dirigieren werde und deren Bruttoeinnahme zum Nutzen der Witwe und Kinder dieses ausgezeichneten Komponisten bestimmt sein würde, dessen Tod ein fühlbarer Verlust für die Kunst ist. Ich bin, Sire, mit der größten Hochachtung und Verehrung Eurer

Majestät niedrigster und gehorsamster Diener Spontini. Berlin, den 24. Juni 1826“.

Sogleich willfahrte Friedrich Wilhelm III. diesen Wünschen, wie er am 29. Juni Lichtenstein und Beer wissen ließ: „Ich habe auf den gleichzeitig mit Ihrer Vorstellung eingegangenen Antrag des Generalmusikdirektors Spontini befohlen, daß die Oper der Freischütz zum Besten der Familie des verstorbenen Kapellmeisters C. M. von Weber gegeben und ihr die Brutto-Einnahme davon zu Teil werden soll.“ Eine entsprechende Mitteilung in französischer Sprache erhielt mit dem gleichen Datum auch Spontini.

Siebzehn Jahre später erinnerten Friedrich Wilhelm IV. zwei seiner Minister, Fürst W. zu Wittgenstein und Graf Redern, daran, daß der Witwe Carl Maria von Webers noch eine Dankesschuld abzutragen sei. Das Schreiben der Minister lautet: „Seiner Majestät dem Könige. Am zweiten Weihnachtsfeiertage des vergangenen Jahres fand die zweihundertste Vorstellung der Weberschen Oper: Der Freischütz statt, ein Ereignis, das in der Theatergeschichte gewiß selten ist, da seit der ersten Aufführung dieses Werks am 18ten Juni 1821 noch nicht 20 Jahre vergangen sind. Durch diese Oper allein sind der Theaterkasse 94000 Reichstaler Einnahme zugegangen. Der verstorbene Komponist erhielt für dieses Werk nur 120 Friedrichsd'or als Honorar, und als derselbe im Jahre 1826 in London starb, geruhten des hochseligen Königs Majestät mittelst Allerhöchster Kabinettsordre zu genehmigen, daß der Freischütz zum Besten der Familie gegeben werden durfte. — Wie ich weiß, lebt die Witwe mit ihren beiden Söhnen, von denen der ältere die hiesige Universität besucht, in Verhältnissen, die es wohl wünschen lassen, daß ihr auf irgend eine Weise eine Beihilfe zu Teil werde. Wenn man erwägt, in welchen glücklicheren Verhältnissen die Dichter und Komponisten Frankreichs im Gegensatz zu den deutschen leben und wie dort auch für die Nachbleibenden gesorgt ist, so wird der Wunsch rege, daß bei so außerordentlichen Veranlassungen, wie die gegenwärtige, auch der Witwe eines berühmten deutschen Komponisten eine außerordentliche Vergünstigung zu Teil werde. Seit dem Tode Mozarts haben unter allen deutschen Werken Webers Opern vorzugsweise sich den größten Anteil errungen, deren Melodien weit über Deutschlands Grenzen hinaus ertönen. Euere Königliche Majestät erlaube ich mir daher ganz untertänigst zu bitten: der Witwe von Weber — welche in Dresden lebt — als einen Nachschuß auf das Honorar für die Oper: der Freischütz ein Gnadengeschenk von 100 Dukaten huldreichst zu gewähren. W. F. zu Wittgenstein. Redern. Berlin, den 6ten Januar 1841.“

Am 18. Januar erhielten die Minister den zusagenden Entscheid des Königs. Die Witwe des Meisters dankte für diese Huld, indem sie am 1. Februar 1841 an Graf von Redern folgenden schönen Brief richtete, der es wert ist, aus dem Dunkel des Archivs hervorgeholt werden: „Er. Exzellenz! Vergebens würde ich es versuchen, den innigen Dank mit Worten auszudrücken, zu welchen sich mein Herz für die große Gnade Sr. Majestät des Königs und für die gütige Fürsorge Er. Exzellenz verpflichtet fühlt. Mit tiefer Rührung habe ich die meines Gatten Andenken ehrenden Worte gelesen, mit welchen sie das Gnadengeschenk des Königs begleiteten, und lassen Sie mich frei gestehen, daß die gnädigen Gesinnungen Sr. Majestät für den Verstorbenen und die Teilnahme Sr. Exzellenz, welche bei dieser Veranlassung sich so edel aussprach, dem Geschenke für mich doppelten Wert verleihen. Ich bitte Er. Exzellenz, meinen innigen, tiefgefühlten Dank Sr. Majestät zu Füßen zu legen und um Seine fernere Gnade für mich und meine Kinder zu bitten. Er. Exzellenz Wohlwollen für uns werde ich stets zu dem schönsten Vermächtnis zählen, was mein Gatte uns erwerben konnte, und ich bitte zu genehmigen, daß ich stets mit dankbarem Herzen mich nennen darf Er. Exzellenz ganz ergebene Caroline von Weber. Dresden, den 1. Febr. 1841.“ Und auf der Rückseite des Schreibens vermerkte sie noch: „Da ich das Geschenk Sr. Majestät dazu bestimmt habe, die Studienkosten meines ältesten Sohnes in Berlin zu bestreiten, so bitte ich Er. Exzellenz, den Betrag

desselben seinem väterlichen Freund, dem Herrn Geheimrat Lichtenstein, zu übersenden.“

Es war die nämliche Zeit, da sich die ersten Stimmen regten, um die Überführung des toten Meisters aus der Themsestadt in das deutsche Vaterland zu verlangen. Endlich am 16. Dezember 1844 senkte man das, was sterblich an Carl Maria von Weber war, zu Dresden in die Heimaterde.

H. Schiffers (Aachen).

Bücherschau

- Austin, Mary.** The American Rhythm: Studies and Reexpressions of Amerindian Songs. New and enl. Ed. 8°, X, 174 S. Boston 1930, Houghton Mifflin Co.
- Bachelin, Henri.** Les Maîtres et la musique de chœur. 8°, 69 S. Paris 1930, Heugel.
- Beach, Frank A.** Preparation and Presentation of the Operetta. 8°, 204 S. Boston 1930, O. Ditson Co.
- Borkowsky, Ernst.** Die Musikerfamilie Bach. 8°, 89 S. Mit 10 Abb. Jena 1930, E. Diederichs. 2 *M.*
- Buck, Percy C.** A History of Music. 8°, 123 S. New York 1929, J. Cape & H. Smith.
- Cameron, Ernest.** Natural Singing and Speaking. 32 S. London, Watts & Co.
- Corzo, Isidoro.** La cumbre mas alta de la musica francesa. Habana 1930, Editorial Hermes.
- Earles, L.** A Short Essay on the General Need for Scientific Pianoforte Playing. 14 S. Hadleigh, Suffolk; Epoch Delivery Co.
- Farnsworth, Charles Hubert.** Short Studies in Musical Psychology. With a Foreword by Peter W. Dykema. 8°, XII, 45 S. New York 1930, Oxford Univ. Press.
- Fellerer, Karl Gustav.** Orgel und Orgelmusik. Ihre Geschichte. 192 S. Augsburg 1929, Benno Filser.

In den gegenwärtigen kritischen Tagen, in denen die Musikgeschichte ihre Wissenslücken schon an Hand bloßer Katalognummern aufreihen kann, zugleich aber auch mit sichtlicher Energie besteht ist, die Grundlagen ihrer Forschung systematisch zu weiten, in einem solchen bewegten Stadium der Fachwissenschaft besteht die nahezu grundsätzliche Frage, ob für eine gedrängte (in diesem Falle sehr gedrängte) Zusammenfassung geschichtlicher Ereignisse die Stunde geeignet erscheint, ob überhaupt das Bedürfnis danach vorhanden ist. Eine Gesamtdarstellung des historischen Verlaufs, gleichgültig in welcher Form, ist in einer eigenen Weise deduktiven Charakters und hat die schon vorhandene Enträtselung der Einzelfälle zur selbstverständlichen Voraussetzung. In der Geschichte der Orgelmusik besteht diese Voraussetzung noch nicht. Schon 1926 hat Wilibald Gurlitt unumwunden betont¹, daß es an den musikwissenschaftlichen Vorarbeiten für die vorbarocke Orgelmusik fehle, und sein unleugbares Verdienst ist es, an einer klar umrissenen Geschichtslage, an einer in den Erkenntnissen schon greifbaren Epoche (Barock) und noch enger an Praetorius das Problem verdichtet und in ihm die allgemeinen inneren Gesetze aufgezeigt zu haben. Inzwischen hat H. J. Moser² mit tiefgehender Quellenkritik und einer Fülle ergiebigen Materials die Kenntnis der Orgelkunst des Paul Hofhaimer und seiner Umgebung und damit der „vorbarocken“ Orgelmusik um ein Beträchtliches erweitert. Die Voraussetzungen für die umfassende Deutung einer Gesamtgeschichte der Orgelmusik sind freilich auch jetzt noch nicht gegeben. Und in diese Situation fällt das Buch von Fellerer. Dazu werden wir auch noch — wohl in Kürze — eine völlige Umarbeitung von Ritters bekannten Studien „Zur Geschichte des Orgelspiels“ (1884) von Frotscher zu erwarten haben³, eines Werkes, das eine für seine Zeit erstaunliche Sachkenntnis verrät und noch heute zum Teil durchaus brauchbare Untersuchungsergebnisse enthält.

¹ Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte (Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst), Augsburg 1926, S. 26.

² Paul Hofhaimer, Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, Stuttgart-Berlin 1929.

³ Vgl. die Ankündigung bei G. Frotscher, Die Orgel, Leipzig [1927] (J. J. Webers Illustrierte Handbücher), S. 264 (Literaturverzeichnis s. v.).

Der Verfasser legt sein Vorhaben im Vorwort dar. Das „Büchlein will nur wichtige Punkte in der Entwicklung herausgreifen, das Werden der Orgel und Orgelmusik in großen Zügen darstellen und versuchen, die inneren Zusammenhänge der Wandlung von Instrument und Kunst aufzuzeigen“ (S. 9). Es ist also zu erwägen, in welcher Weise dieser Plan von Fellerer durchgeführt wird. Die Einleitung (S. 10—15) geht von der längst bekannten, heute kaum noch bestrittenen These aus, daß die „Wandlungen der Kompositionen sich in engstem Zusammenhang mit den Wandlungen der Instrumente vollziehen“. Diese Erkenntnis gründet auf Gurlitts Betrachtung der „Orgel im Wandel des Klangideals“, die Fellerer übernimmt. Im Zusammenhang mit dem Wandel des Klanges trifft F. die Disposition einer Geschichte der Orgelmusik vor 1600 — um diese Zeit habe sich die Individualisierung des Klanges vollzogen —, von 1600 bis zum 19. Jahrhundert, wo das Aufkommen der orchestral-romantischen Orgel und Orgelkomposition eine neue Epoche beginnen lasse, deren Dauer bis in die Tage der Gegenwart reiche. Auch das Kapitel „Das Wesen der Orgel“ (S. 16—18) beruht auf der Bindung der konstruktiven Erfindungen an die von den Klangvorstellungen erhobenen Erfordernisse. Die eigentlich geschichtliche Darstellung beginnt mit dem folgenden Abschnitt über „die mittelalterliche Orgel“ (S. 19—26), der den bereits bekannten Forschungen auf diesem Gebiet nichts Neues hinzuzufügen hat. Auf der „Renaissance-Orgel“ (S. 27—44) spielt sich nun die gesamte, uns erhaltene Orgelmusik bis an das Ende des 16. Jahrhunderts ab. Augenscheinlich beginnt für F. die Renaissance im 14. Jahrhundert. Ohne mich hier auf eine Diskussion des Renaissancebegriffs in der Musik einlassen zu wollen, nenne ich nur die Behauptungen F.'s: das „Streben der Renaissance nach Individualität erfordere auch eine Differenzierung des Klanges“, die „die Möglichkeit zur Darbietung individueller Klangfarben und Klangwirkungen“ insofern herbeigeführt habe, als man auf Grund des Individualitätsstrebens Springladen (Register), Windlade usw. erfand. Daß dieser Beweis auf allzu schwachen Füßen steht, bedarf keiner Erwägung, umso weniger, als F. den im 14. Jahrhundert allorts nachweisbaren Naturalismus als „Individualismus“, mithin naturalistische Klangformungen (man vgl. besonders die Darstellungen aus Landinos und Machauts Umgebung) als „individuelle“ Klangwirkungen anspricht. Solche Verwirrungen führen denn auch zu ganz unmöglichen Konstruktionen, von denen nur eine genannt sei (S. 29): „Die Orgel der Renaissance wie der Romantik zeigt sich ganz im Banne des Orchestralen, während die Barockorgel ebenso wie die mittelalterliche [also wohl die Orgel vor dem 14. Jahrhundert] rein orgelmäßige Klangwerte und eine dementsprechende Verwendung besitzt“. F. vergißt hier, daß das ungeheure Instrumentarium, dem mit dem beginnenden 14. Jahrhundert — soweit dies überhaupt schon nachprüfbar ist — auch die Orgel zu folgen scheint, das Ergebnis einer ganz bewußten „Nachahmung“ krasser und äußerst geistreicher Naturalismen ist, daß ferner Sebastian Virdung (nach den erhaltenen Nachrichten) der erste ist, der ausdrücklich und ostentativ die fast schon verwirrende Mannigfaltigkeit des Instrumentariums (das alte „Klangideal“) bereinigen, die Kombination der Instrumente nach typischen Gattungen regulieren will. Und wenn dies von dem Naturalismus des 14. Jahrhunderts nicht überzeugen möchte, so wäre als gültiger Beweis die „Tabulatur“ zu erwähnen, die F. ja selbst eine Griffschrift nennt (S. 31) und die eine solche nur sein kann, weil sie auf naturalistische Besinnungen zurückgeht, die allerdings auch nichts mit irgendwelcher „Geheimtuerei“, wie F. will, zu tun hat. Die Entstehung der Tabulatur ist nach wie vor das entscheidendste Problem in der Geschichte der Orgelmusik, das durch die Behauptung unnötig verdunkelt und auf falsche Wege geleitet wird, die Organisten hätten mit der Tabulatur eine Mauer um ihre Kunst errichtet. Über die Entstehung der Tabulatur erfährt man also nichts. Wenn F. die Möglichkeit eines Zusammenhangs mit der „Einführung der ödonischen Buchstaben in die Neumennotation“ andeutet, so denkt er offenbar an Ms. lat. 1139, Paris, Bibl. nat. (vgl. J. Handschin im Basler Kongreßbericht 1924, S. 191). Bei Ms. Add. 28550 (London, Br. Mus.) ist gerade das „Instrumentale“ in der „Tabulatur“ greifbar abgebildet. Abgesehen davon, daß in dieser Hs. reine Instrumentalkompositionen erhalten sind, die eben erst eine sehr glückliche Deutung erfahren haben¹, kann man auch angesichts der Roman de Fauvel-Bearbeitung allen Ernstes wohl nicht von einer „vokalen Gestaltung“ sprechen. „Bemerkenswert“, so schreibt F. S. 32, „ist die bloße Übernahme des Vokalsatzes, ohne den Versuch einer rein orgelmäßigen Gestaltung zu machen“. Die nur instrumental deutbaren Umformungen sind seit Wolfs Kollation von Ms. f. fr. 146 (Paris, Bibl. nat.) und Add. 28550 bekannt. — Für Ileborgh 1448 betont F. den „hier durchgeführten Versuch

¹ Vgl. J. Handschin, Über Estampie und Sequenz I (ZfM XII, 1929/30, S. 8ff.).

einer instrumentalen Behandlung des Satzes im Gegensatz zu der rein vokalen Führung der Stimmen“. Nun sind von dieser wichtigen Sammlung bisher nur die zwei Photokopien bei Wolf, Handbuch II, bekannt geworden, die Hs. selbst ist nach meinen Nachforschungen vorläufig als verloren zu bezeichnen (seit dem Tode des ehemaligen Besitzers Dr. Cummings). Überdies ist noch nicht einmal das für Ileborgh äußerst und einzigartig komplizierte Notationsproblem völlig enträtselt, so daß die „Instrumentalisten“ bei Ileborgh mehr vermutet als mit ganz sicheren Behauptungen über den „Satz“ festgelegt werden können. Indessen hätte das „Orgelmäßige“ eine gute Deutung an Ms. theol. lat. Quart 290 (Berlin, Pr. St.) und Cod. lat. 5963 (München, Bayr. St.), desgleichen an der Doppel-tabulatur (Mitte des 15. Jahrh.) N D VI, M. 3225 (Hamburg, St.- u. Univ.-Bibl.) erfahren können, an Handschriften, die F. nicht bekannt zu sein scheinen, da Ileborgh 1448 für ihn die nach Hdd. 28550 älteste Tabulatur ist. Ich vermisse ferner Paris, Bibl. nat. Ms. f. fr. nouv. acq. 6771 (Reina), fol. 85^{r/v}. Auch eine kurze Zusammenfassung sollte an den entscheidendsten Quellen (wo wir überdies wenig genug besitzen), aus denen die Probleme erwachsen und erstmals beobachtet werden können, nicht vorübergehen. Auch wenn F. meint, in Ileborgh liege „der Anfang der Richtung, die im 16. Jahrh. im Schaffen der sog. Koloristen ihre höchste Ausbildung erhielt“ (S. 32f.), so hätten nach dem bedeutsamen Klärungsversuch Mosers, Hofhaimer S. 103, die „Koloristen“ des 15. und 16. Jahrh. nicht mehr über einen Leisten geschlagen werden dürfen. Auch die Bemerkung S. 40, das Ornament erhielte in der Folgezeit konstruktive Bedeutung im Satzganzen, schwächt an der Koloristenverwirrung nichts mehr ab. So weiß man auch nicht, in welcher Weise Landino, Squarcialupi unter die „Koloristen“ gezählt werden (im Sinne Mosers, und überhaupt auf Grund welcher Quellen?), da dann gleich hinterher eine Fortsetzung der „Koloristen“ von Lublin bis Woltz aufgereiht wird. Paumanns Tabulatur — angeblich die „erste Orgelschule“ (S. 39); die zitierte Hamburger Hs. ist jedoch mit aller Wahrscheinlichkeit älter oder zumindest gleichen Alters — sieht F. als „Halbtbulatur“ an, weil die Oberstimme in „Mensuralnoten“ notiert sei. Auch dies wird zurechtzurücken sein, da es sich durchaus nicht um Mensuralwerte im vokalen Sinn handelt. Konsequenterweise dürfte F. dann auch Kotter 1513, Kleber 1524, Buchner 1551 nicht unter den „Tabulaturen“ nennen, wie er es S. 41 tut.

War es schon bedenklich, die Satztechnik des Buxheimer Orgelbuchs (das im übrigen mit einem Satz abgetan wird) zu übersehen — und dies gehört doch ausdrücklich in den Plan der Arbeit —, so befremdet nicht weniger die sorglose Behandlung des gleichen Problems im 16. Jahrh. Das Buxheimer Orgelbuch ist ein eklatantes Vorspiel zu der Entwicklung, die im Cinquecento kommen mußte. An ihm läßt sich schlagender als an den vorausgehenden Tabulaturen erweisen, wie die Gesetze der Vokalmusik allmählich an das bisher so selbstsicher gehandhabte Tabulatur- und Orgelwesen heranrücken und den Kampf hervorrufen, den das 16. Jahrh. auszutragen hatte. Bis zum Buxheimer Orgelbuch ist die Situation nicht zweifelhaft gewesen (mit einigen Ausnahmen, die hier ausführlich darzulegen nicht möglich ist), das „Orgelmäßige“ bereits gültig „erfüllt“ worden. Erst um die Jahrhundertwende beginnt das Satz-Problem von der vokal-polyphonen Seite seinen ungeheuren Einfluß geltend zu machen. Soweit die Notation sich in der Tabulatur verdichtete, bestand zunächst immer die Entscheidung zwischen gegriffenem Klang und kompositorischer Vorstellung, und zwar in der Regel auf des Messers Schneide. Die Darstellung dieses Konflikts fehlt bei F. gänzlich. Buus, Willaert, Giovanni Gabrieli, Merulo, Cavazzoni, Cabezon, Sweelinck werden (in dieser Reihenfolge) hintereinander aufgezählt, so daß man den Eindruck gewinnen muß, diese Künstler hätten eine wesentlich gleichartige Lösung der Probleme gegeben. Man braucht nur die Madrigale oder Motetten von Andreas Gabrieli und Merulo, und dann den Orgelstil der beiden Meister, „bei denen sich noch die Abhängigkeit von der alten Vokalmusik zeigt“ (ich setze dabei aus klaren Gründen statt Giov. G., entgegen F., Andreas G.), wie Fellerer (S. 49) sagt, zu kollationieren, um sich von der Größe der Gegensätze und Spannungen zu überzeugen. Und dies schon an einem Ort.

Die Einwände, die wir hier gegen die Darstellung der älteren Zeit erhoben haben, genügen für den Zweifel, ob eine so kurze geschichtliche Zusammenfassung nicht verfrüht sei. Die Disposition, die F. weiter vornimmt, richtet sich ganz nach den von Gurlitt gezogenen Begrenzungen (Silbermann, Abbé Vogler). Den Abschluß der Arbeit bildet (S. 123—190) ein Verzeichnis von „Dispositionen alter und neuer Orgeln“. — „Die inneren Zusammenhänge der Wandlung von Instrument und Kunst aufzuzeigen“, hat F. sich zur Aufgabe gestellt, also den Nachweis eines der wesentlichsten Probleme. Das wird aber

erst dann möglich sein, wenn wir in allen Fällen den Einzelwerken der Orgelmusik das unbezweifelbar Wesentliche entthoben haben. Aber selbst Epochen, in denen die Musikwissenschaft keineswegs durch den Mangel an Quellenkenntnis gehemmt ist, etwa die eines Mendelssohn, Liszt, Brahms, erfahren in der angezeigten Abhandlung doch nur eine spärliche Würdigung.
Leo Schrade.

- Fillingham**, Arthur H. Guide to the A. R. C. M. and other Examinations in the Art of Pianoforte Teaching. (2nd Ed. enl.) 56 S. Leeds, The Author.
- Flint**, Edward W. The Newberry Memorial Organ at Yale University; a Study in the History of American Organ Building. 4^o, 82 S. New Haven 1930, Yale University Press; London, Oxford Univ. Press.
- Garay**, Narciso. Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico. 4^o, 208 S. Sorti des presses de l'expansion belge, octobre 1930.
- Gehrels**, Willem. Muziek in opvoeding en onderwijs; en muziekpaedagogische studie. gr. 8^o, 98 S. Groningen, Den Haag, J. B. Wolters.
- Gehrkens**, Karl Wilson. Twenty Lessons in Conducting. (The Pocket Music Student.) 8^o, 63 S. Boston, O. Ditson Co.
- Grenon**, P. Nuestra primera musica instrumental; datos historicos. 8^o, 106 S. Buenos Aires 1929, Libreria „La Cotizadora Economica“.
- Groß**, Gustav. Das Volksmusikwesen unserer Heimat. gr. 8^o, 107 S. u. 1 Stammtafel. Zofingen 1930, Graph. Anstalt Zofinger Tagblatt. 3 Fr.
- Händel-Jahrbuch**. III. Jahrg. 1930. Im Auftrag der Händel-Gesellschaft hrsg. von Rudolf Steglich. 8^o, 164 S. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 7.50 *M.*
[Inhalt: Bruno Golz, Renaissance und Puritanertum — Ernst Zander, Ergänzung und Rudolf Steglich, Analyse zu „Der Schlußchor von Händels Acis und Galatea“ — Anneliese Landau, Übersicht über die Händel-Literatur in Zeitschriften.]
- Hemsi**, A. La musique orientale en Egypte. 8^o, 36 S. Alexandrie (Egypte) 1930, Edition Orientale de Musique.
- Hutschenreuther**, Wouter. Consonanten en dissonanten; mijn herinnering. 8^o, VII, 244 S. 's-Gravenhage, W. P. van Stockum & Zoon — Een en ander uit de geschiedenis der militaire muziek. 8^o, 11 S. Hilversum, J. J. Lispet.
- James**, Philip. Early Keyboard Instruments. London, P. Davies, Ltd.
- Jeanin**, Dom J. (O. S. B.) Nuove osservazioni sulla ritmica gregoriana. Edizione Marcello Capra N. 1533. kl. 8^o, 32 S. Torino 1930, STEN. 5 L.
- Jevons**, Reginald. Technics of Organ Teaching; a Handbook which Treats of Special Points in Organ Teaching Examinations, together with Test Questions. VIII, 37 S. London, W. Reeves.
- Kahan**, Hans. Dramaturgie des Tonfilms. kl. 8^o, 175 S. Berlin 1930, M. Mattisson. 3.50 *M.*
- Kent-Monnet**, John. La grande musique. Nice, Chez l'auteur.
- Kinkeldey**, Otto. An Exhibition of Music. (Reprinted from the Jan. 1930 Bulletin of the New York Public Library.) 8^o, 6 S.
- Krinke**, Harry. An Outline of Musical Knowledge; a Guide for the Student's Research. 4^o, V, 85 S. New York 1930, G. Schirmer (Inc.)
- Le Massena**, C. E. The Ring of the Nibelung; Modernized Version of the Wagnerian Tetralogy. 8^o, 176 S. New York 1930, Grossmann-Roth Co.
- Mc Cray**, Walter, and Carl Busch. Principles of Conducting. 8^o, 45 S. Chicago 1930, H. T. FitzSimons Co., Inc.
- Mc Farland**, Frances McElwee. Music in the Thirty-Eight Settlements in New York City 8^o, 56 S. New York 1930, Welfare Council of New York.
- Mojsisovics**, Roderich v. Bach-Probleme. Polyphone Klaviermusik. Inventionen, wohltemperiertes Klavier, Klavierübertragungen von Orgelwerken. 8^o, 69 S., mit Notenbeispielen, 2 Textfiguren u. Anmerkungen. Selbstverlag 1930, Auslieferung: H. Stürtz, Universitätsdruckerei Würzburg. 1.80 *M.*
- Moens**, Petronella W. De twee Delphische hymnen met muzieknoten. 8^o, 125 S. Purmerend, J. Mauses.

- Müller, Erich H. Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt. gr. 8°, III, 177 S. Kronstadt 1930, Verlag d. ev. Presbyteriums. [W. Hiemesch in Komm.] 100 Lei.
- Muziek en Religie, handelingen van het Genootschap Muziek en religie muziekconferentie 1929 te Arnheim. 8°, 60 S. Amsterdam. H. J. Paris.
- Newmarch, Rosa. The Concert-Goer's Library of Descriptive Notes. Vol. 3. 8°, 158 S. London 1930, Oxford University Press. 3/6 sh.
- Oterström, Thorwald. Beiträge zur Theorie. Contributions to Theory. 4°, 93 S. (English and German Text.) Berlin 1930, W. Sulzbach.
- Perrier de La Bathie, Ernest. Orgues savoyardes. 4°. UGINE [1930], chez l'auteur.
- Philip, Frank. A Text-Book of Vocal Training and Preparation for Song Interpretation. 261 S. London, W. Reeves.
- Praetorius, Michael. De Organographia. Zweiter Teil des Syntagma musicum. Wolfenbüttel 1619. Originalgetreuer Neudruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt. Erste Veröffentlichung des Deutschen Orgelrates. 4°, 236 S., Tafeln u. einem Nachwort. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag. 18 RM.

Das Erscheinen dieses Faksimiledrucks von Michael Praetorius' „*De Organographia*“ gibt die Gelegenheit, einmal auszusprechen, wieviel die Musikwissenschaft in den letzten Jahren der neuen „Orgelbewegung“ und der etwas älteren „Jugendbewegung“ verdankt. Dabei ist sie in der glücklichen Lage, als Wissenschaft gar nicht bedenken zu müssen, was dies Zurückgreifen auf wahlverwandte Epochen der Musikübung und des Klangideals eigentlich bedeutet — ob es ein Zeichen der Stärke oder Schwäche, ob der Lebendigkeit oder des Alexandrinertums ist; sie darf den außerordentlichen Zuwachs an Neudrucken einfach dankbar hinnehmen und anerkennen, daß diese Neudrucke meist mit ungewöhnlicher Ehrfurcht vor dem Original hergestellt sind.

Der Bärenreiter-Verlag steht an der Spitze der Verlage, die in solcher Form, ohne unmittelbare Absicht, aber mit unmittelbarem Gewinn für sie, der Musikwissenschaft derartige Geschenke machen. Dem Faksimiledruck der „Erweiterten Orgelprobe“ des Andreas Werckmeister von 1689 (bzw. 1698) läßt er einen solchen von Praetorius' „*Syntagma musicum*“ II folgen, das ja längst als die wertvollste Quelle für das tote und lebendige Instrumentenwesen des beginnenden 17. Jahrh. und für das Klangideal der Zeit bekannt ist. Robert Eitner hat als Band 13 seiner „Publikationen“ zwar bereits einen Abdruck des Werks veranstaltet, aber nach der ersten Ausgabe von 1618; W. Gurlitt wählt mit Recht die zweite, vollständigere Ausgabe von 1619, und die Faksimilierung ist der alten in dem Maße überlegen, als eben die Technik der Reproduktion innerhalb von 40 oder 50 Jahren fortgeschritten ist. Gurlitt würdigt die Bedeutung des Werkes in einem gehaltvollen Nachwort und kündigt ein Beiheft zu dem Neudruck an, das „auf Grund des heutigen Standes der musikwissenschaftlichen Instrumentenkunde die zum Verständnis der Organographie notwendigen geschichtlichen und sachlichen Erläuterungen und Ergänzungen bringen“ soll; er hat ganz recht mit seiner Ansicht, daß unsere Anschauungen über das Klangideal älterer Zeit an jedem Wort (und, füge ich hinzu, an jedem Ton, jeder Note) der alten Quellen neu revidiert werden müsse. Selbst die menschliche Stimme hat im Lauf der Musik-Gezeiten ihren Charakter, ihre „Magie“ ein Dutzendmal gewechselt. A. E.

Prüfer, Arthur. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. 8°, 46 S. Erw. Neuausg. ein. Kap. aus: „Prüfer, A. Werk von Bayreuth“. Bayreuth 1930, E. Giessel. 1 RM.

Radiciotti, Giuseppe. Gioacchino Rossini. Vita documentata. Opere ed influenza su l'arte. [Sein Leben in Dokumenten. Werke und Einfluß auf die Kunst.] Vol. I (1927): 502 S., Vol. II (1928): 567 S., Vol. III (1929): 362 S. Tivoli (Roma), Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca. je Bd. 130 L.

Wohl bei keinem zweiten, international anerkannten Opernmeister des 19. Jahrhunderts (mit alleiniger Ausnahme Meyerbeers) lag die biographische und künstlerische Würdigung bisher so im argen wie bei Rossini. In Italien und den romanischen Ländern vergöttert, in Deutschland, besonders Norddeutschland, ungerecht verlästert, erfährt er erst neuerdings wieder auch bei uns eine gerechtere Würdigung, die ihm endlich einen Platz unter den ganz Großen der Opernkunst anweist, ohne daß man blind zu sein hätte für die Schwächen, die auch ihm, wie allem Menschlichen, anhaften.

Da kommt zur rechten Zeit der Schlußband des großartig angelegten und mit überlegener Sachkenntnis und warmer Liebe durchgeführten dreibändigen Standwerkes über

Rossini, das in unermüdlicher, überaus sorgfältiger Arbeit der hervorragende italienische Musikgelehrte Giuseppe Radiciotti geschaffen und mit Unterstützung seiner Regierung als prächtig mit Bildern und Noten ausgestatteten Luxusdruck herausgegeben hat. Eine Leistung, die den Verfasser wie die italienische Nation in gleicher Weise ehrt.

Von der Überfülle des Gebotenen auch nur annähernd einen Begriff zu geben, ist an dieser Stelle unmöglich. Ich muß mich daher darauf beschränken, Wesentliches hervorzuheben.

Der erste und zweite Band bilden ein zusammenhängendes Ganzes, das die bis ins Einzelne gehende Biographie des Meisters von Pesaro gibt. Radiciotti hat mit großem Glück und gestützt auf zahlreiche persönliche Beziehungen zu intimen Freunden des Meisters (unter ihnen steht in erster Linie Edmond Michotte, dem wir die genaue Aufzeichnung der berühmten Unterredung Wagners mit Rossini verdanken) alles aufgespürt, was menschlich und künstlerisch für die Würdigung Rossinis von Belang sein könnte, und gibt dazu, eingearbeitet in die Biographie, eine genaue Analyse aller Werke des Meisters. Daß er hierbei, bei aller Liebe zu dem Objekt seiner Darstellung, doch nirgends in einen übertrieben panegyrischen Ton verfällt, sei ihm besonders hoch angerechnet. Für ihn ist Rossini die Verkörperung des italienischen Opernkomponisten schlechthin, so wie für ihn Wagner der typische deutsche Opernkomponist ist. Faßt man die Gegensätze so einseitig scharf, dann (aber nicht nur dann!) bildet die Unterredung Wagners mit Rossini (die Radiciotti italienisch wiedergibt und die ich bereits 1911 in „Die Musik“ nach dem französischen Original deutsch publizierte) einen Markstein in der Geschichte der dramatischen Musik. Nach meinem Gefühl schneidet in dieser Unterredung menschlich wie künstlerisch Rossini besser ab als Wagner, der, manchmal von Rossini in die Enge getrieben, bedeutende Konzessionen zu machen genötigt ist. Der Gegensatz zwischen deutscher und italienischer Opernauffassung spielt überhaupt eine bedeutende Rolle in dem Werk, das mitunter deutliche Worte findet gegen übertrieben nationalistische Einstellung gewisser deutscher Musikforscher.

Im dritten, in sich abgeschlossenen Band entwirft Radiciotti zunächst ein eingehendes Bild der physischen und moralischen Persönlichkeit Rossinis, wobei jeder einzelne diesem gemachte Vorwurf dokumentarisch entweder belegt oder zurückgewiesen wird. Im zweiten, dem Künstler Rossini gewidmeten Teile wird zunächst eine farbige Schilderung des musikalischen Italien im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gegeben, woran sich die Darstellung der Physiognomie und des Charakters der Rossinischen Musik schließt (darin die Themen sämtlicher Opernouvertüren Rossinis und ein — unter Mißverstehung des Begriffs „Leitmotiv“ gegebener — Exkurs über das angeblich bei Rossini vorkommende Leitmotiv). Ein außerordentlich lehrreiches Kapitel über Rossini und die Gesangskunst mit unbekanntem mündlichen Äußerungen des Meisters folgt. In dem nicht minder interessanten anschließenden Kapitel über die Entwicklung des Rossinischen Stils finden sich einige Bemerkungen, die besonders aktuell sind und die ich darum hier wiedergeben möchte: „Die übertriebene Wissenschaft macht die Kunst unfruchtbar und vermindert das Vergnügen des Herzens in dem Maße, als sie die Gehirnkraft vorwiegen läßt“ (unbekannter Brief an den Ungarn Stefan Fay, März 1854). Und ferner fordert er ganz im Sinne Mozarts, den er abgöttisch verehrte, daß in der Oper sich das Wort nach der Musik, nicht die Musik nach den Worten zu richten habe, daß der Rhythmus und die Situation, nicht das literarische Wort die Hauptbedeutung habe: „Wenn der Komponist mit dem Wort Schritt halten will, wird er eine nicht durch sich selbst ausdrucksvolle Musik schreiben, eine ärmliche, vulgäre, gemachte, sozusagen mosaikhafte, inkongruente oder lächerliche“. Den Beschluß macht ein Kapitel über die verschiedenen Schicksale und den Einfluß der Rossinischen Musik. Hier wie im ganzen Werk vermisste ich den Namen Nietzsches, der einer der enthusiastischsten Bewunderer Rossinis war (Schopenhauer und Hegel werden von Radiciotti mehrfach erwähnt.) Den Beschluß des großartigen Werkes machen reiche Anhänge: eine bibliographische Darstellung der Rossinischen Werke, dann eine Zusammenstellung „Rossini und seine Kunst-Kollegen“. Aussprüche von und über Rossini in alphabetischer Reihenfolge, ferner eine Ikonographie (ergänzend möchte ich hier erwähnen: eine von José Alvarez für den 14. Herzog von Alba angefertigte und im Palast des gegenwärtigen Herzogs zu Madrid befindliche Rossini-Büste, die nicht mit der von Radiciotti wiedergegebenen Alvarezschen Büste in Rom identisch ist und von Subirá in dessen Prachtwerk „La Música en la Casa de Alba“, Madrid 1927, abgebildet wurde). Den Schluß bildet eine auch die Zeitschriften umfassende Bibliographie. Der betagte, hochverdiente Gelehrte, der in diesem Werk auch ein feines künstlerisches Verständnis bekundet, darf mit Genugtuung auf diese große und bedeutsame Leistung blicken. Edgar Istel.

- „Radio times“ Dictionary of Musical Terms. 8°, 64 S. London 1930, Oxford Univ. Press. 1 sh.
- Ramos, Samuel. El caso Strawinsky. México 1929, Ediciones de la Revista „Contemporaneos“.
- Raugel, Félix. Palestrina (Les musiciens célèbres). 8°. Paris 1930, Laurens.
- Richard, P. J. La Gamme. Introduction à l'étude de la musique. 8°. Paris 1930, Hermann & Cie. 28 Fr.
- Richardson, E. G. Wind-Instruments from Musical and Scientific Aspects. (Cantor Lectures, 1929.) 8°, 38 S. London 1930, Royal Society of Arts.
- Rimsky-Korsakow, N. Practical Manual of Harmony. Tr. from the 12th Russian Ed. by Joseph Achron. 8°, VIII, 142 S. New York 1930, C. Fischer, Inc.
- Robeson, Eslanda Goode. Paul Robeson, negro. 8°, 178 S. New York, Harper & Bros.
- Robjohns, Sydney. Violin Technique. (Oxford Musical Essays.) 8°, 108 S. London 1930, Oxford University Press. 5 sh.
- Rolland, Romain. Het leven van Beethoven. Vertaald door dr. J. de Jong. 3 druk. kl. 8°, 9—11 duizendtal 77 S. Amsterdam, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur.
- Roncaglia, Gino. La rivoluzione musicale italiana. Secolo XVII. (Bibl. di cultura musicale 1) 8°. Mailand 1930, G. Bolla. 12 L.
- Ronga, Luigi. Gerolamo Frescobaldi, organista vaticano 1583—1643. gr. 8°, VIII, 308 S. Torino 1930, Fratelli Bocca Editori.

Mit der vorliegenden Biographie und Werkbeschreibung Frescobaldis schließt sich eine fühlbare Lücke in der Musikgeschichtsschreibung unserer Generation. Haberl hatte einst (1890) im Vorwort zu seiner heute noch gültigen Ausgabe ausgewählter Orgelsätze Frescobaldis eine Biographie mit thematischem Katalog als 4. Heft der „Bausteine für Musikgeschichte“ versprochen. Das Werk ist nicht erschienen. Nach ihm haben sich vor allem Seiffert (Geschichte der Klaviermusik, 1899) und Pannain (L'arte pianistica in Italia 1500—1730, Neapel 1917) um die Erkenntnis der Kunst Frescobaldis bemüht. Cametti hat in einer biographischen (R. M. I. 1908) und einer bibliographischen Studie (Boll. bibl. mus. 1927) wichtiges neues Material beigebracht. Daß sich nunmehr ein junger italienischer Musikgelehrter der Aufgabe unterzogen und sie, das sei vorweg bemerkt, ausgezeichnet gelöst hat, ist ein erfreuliches Zeichen für die erstarkende Aktivität der italienischen Musikwissenschaft. Die dringend notwendige Gesamtausgabe wird, so hoffen wir, bald folgen.

Die ausführliche Einleitung gibt die Grundzüge der Entwicklung der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, die ihre klassische Vollendung und künstlerische Synthese in Frescobaldi findet. Das erste Kapitel führt durch die Jugendwerke bis zum ersten Buch der Tokkaten und Partiten (1614—16); das zweite behandelt die Werke der Meisterschaft: die Capricci, das zweite Buch der Tokkaten, die Fiori musicali; das dritte endlich bespricht die Kompositionen Frescobaldis für verschiedene Instrumente und seine Vokalmusik. Der Schluß sucht die Stellung Frescobaldis im Zeitstil zu klären. Der Anhang bringt einen sorgsam zusammengestellten Werkkatalog mit der sehr erwünschten Aufzählung der Neuauflagen und eine Bibliographie. Das fehlende thematische Verzeichnis wird in der Gesamtausgabe nachzuholen sein. Man muß der Darstellung nachrühmen, daß sie klar und schwungvoll ist und ein gutes Gesamtbild der Entwicklung gibt. Die Auseinandersetzung mit der vorhandenen Literatur zeugt von dem weiten Überblick und dem kritischen Vermögen des Verfassers.

Einige Einzelheiten seien im folgenden kritisch herausgehoben, aber nicht so sehr um auf Mängel des Werks als auf die derzeitige Problematik unserer ganzen Wissenschaft hinzuweisen.

Der Verfasser hat die Stilentwicklung Frescobaldis auf einen Generalnenner zu bringen sich bemüht: die Wendung vom „Abstrakt-Gelehrten, Technischen“ der bisherigen Instrumentalmusik zum Affektausdruck. Er trifft damit wohl einen Hauptzug der allgemeinen musikgeschichtlichen Entwicklung. Aber es bleibt die Frage offen, ob Frescobaldi als Künstlertypus in einem solchen fast fortschrittlichen Entwicklungssinne zu bewerten ist. Wohl liegt, wie die Anweisungen zeigen, der Sinn gerade der Toccata in der Ausformung des objektiven Affekts der einzelnen Teile. Aber das überpersönlich Gesetzmäßige ist daneben als Gegenpol durchaus vorhanden, und nicht als Negatives, Abzustoßendes, sondern als Damm gegen schrankenlose Subjektivierung. Das zeigen die selbst gestellten musi-

kalischen Formprobleme, zeigt die Pflege des Ricercars, das zum Erstaunen des Verfassers 1635 noch so ist wie 1615, zeigt auch die sonst unverständliche stilistische Rückwendung der „Fiori musicali“. Zeitstilistisch würde dieser Ausgleich des Gesetzmäßigen, Typischen im Wesen des Kunstwerks mit dem Individuellen und Bedingten in der Person des Schöpfers etwas allgemein Renaissancemäßiges bedeuten. Und Frescobaldi dürfte demnach als der Träger der römisch-klassizistischen Strömung im italienischen Barock gelten (was durch den Vergleich mit dem Renaissanceliteraten Doni nur verdunkelt wird). So wenig Rongas allgemein negative Kennzeichnung diesen einen Pol des „Traditionellen“ trifft, so glücklich ist er in der Kennzeichnung des Affektbereichs. Aber auch hier hätte die Vokalmusik Frescobaldis selbst und der Zeitgenossen (Carissimi z. B. ist nicht genannt) weitere Aufschlüsse über die Affektbedeutung von Tonart, Tempo und Motivik gegeben. Auch die Ornamentik ist ohne Einheitlichkeit bald ausdrucksmäßig (S. 151, m. E. durchaus zu unrecht), bald rein musikalisch (S. 192, mit bemerkenswertem Staunen über die Passagierung) interpretiert.

Die Formungs- und Entwicklungsmöglichkeiten liegen wohl in der inneren Genialität des Künstlers beschlossen. Aber es erscheint doch bedenklich, Frescobaldi auf den Typus eines fast modernen Ausdruckskünstlers zu idealisieren, seine Musik als losgelöst eigenständig zu betrachten. Denn auf diese Weise läßt sich Entscheidendes gerade über das Schulbildende in einem solchen Meister nicht ermitteln. Wie denn auch Ronga bezeichnenderweise von den großen Frescobaldi-Schülern Froberger nur einmal kurz, Kerll und Tunder gar nicht nennt. Auch die Vergleichsmöglichkeit mit Werken von Sweelinck und Haßler (der eigentliche Generationsgenosse aber ist Scheidt) ist nicht ausgenutzt. Der m. E. unrichtige Vergleich einer Tokkata von Frescobaldi mit einer kleinen Gabrielischen Intonation (S. 217) läßt den ganz verschiedenen Gebrauchscharakter der beiden Stücke außer acht. Das gilt besonders auch für die Würdigung der „Fiori musicali“, wo der liturgische Ort der einzelnen Stücke zu beschreiben, nicht ein allgemeines Gefühlsurteil über die großen religiösen Werte der Kompositionen zu geben wäre. Und hätte nicht die Bestimmung der Stücke für Orgel oder Klavier einer besonderen Behandlung bedurft, worauf schon die Äußerungen der Zeitgenossen, aber auch einzelne treffende Bemerkungen Rongas selbst hinweisen?

Die oben aufgezeigte Grundtendenz des Werkes stellt den Verfasser noch vor eine weitere Schwierigkeit. Er muß glauben, durch eine ins Einzelne gehende „technische“ Analyse das lebendig Organische der Kompositionen gerade Frescobaldis zu zerstören. „Sie entziehen sich einer Analyse“, muß er immer wieder sagen. Er polemisiert allzu scharf gegen Seifferts rein formale Betrachtungsweise, und gibt doch dort, wo er selbst genauer analysiert, eine sorgfältige formale Beschreibung. Aber die Mitte zwischen einer solchen und einer sinnvollen, nicht ins Psychologische abirrenden Ausdrucksbeschreibung zu finden, fällt ihm schwer. Und doch bietet Frescobaldi so ausgezeichnete Ansatzpunkte zu einer „organischen“ Analyse. Die 6. Tokkata des zweiten Buches etwa, die der Verfasser mit allgemeinen Worten beschreibt, wäre auf die klare Gliederung durch die Orgelpunktöne abzufragen, in den Kanzonen die Verwandlungsformen des Themas genau zu beschreiben. Das Capriccio über das Hexachord bietet umfassendes Vergleichsmaterial. Das wichtigste Element scheint, auch vom Verfasser richtig erkannt (S. 249 variare = approfondire) das der Variation zu sein. Aber nicht deutlich genug wird der gerade für Frescobaldi entscheidende Übergang von der Basso ostinato-Variation zur melodischen Oberstimmen-Variation klargestellt, das für die deutsche Entwicklung besonders wichtige Eindringen der Suiten-Elemente viel zu gering bewertet. Und am Ende vermißt man, nach mehreren allgemeinen Hinweisen auf J. S. Bach, die stoffliche Feststellung, daß Bach eine Abschrift der „Fiori musicali“ besessen hat, daß Frescobaldi der älteste Meister ist, den er sich bewußt zum Vorbild genommen.

All' das vermag den Gesamtwert des Werkes nicht zu beeinträchtigen. Und auch die Kritik erweist ihrerseits, welch reiche Anregung und Befruchtung von dem Werke ausgeht.

J. Müller-Blattau.

Salazar, Adolfo. La música contemporánea en España. 357 S. Madrid 1930, Edicion „La Nave“.

Samuels, T. Cuthbert. Singing and its Mastery. 88 S. London, G. G. Harrap & Co., Ltd.

Scheide, August. Zur Geschichte des Choralvorspiels. 80, 528 S. Hildburghausen 1930, F. W. Gadow & Sohn. 10 M.

Schlesinger, Max. Grundlagen und Geschichte des Symbols. Ein Versuch. 40, 80 S. Berlin 1930, J. Bard. 5 M.

- Schmücker**, Marie-Therese. Diktate zur Musikgeschichte, zusammengestellt. (1000 Musik-Diktate. Bd. III.) gr. 8°, 98 S. Berlin 1930, Tonika-Do-Verlag. 3.60 *RM.*
- Schünemann**, Georg. Musik-Erziehung. Teil 1. Die Musik in Kindheit und Jugend. 8°, XV, 303 S. Mit 16 Taf. Leipzig 1930, F. Kistner und C. F. W. Siegel. 9.50 *RM.*
- Servien**, Pius. Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique. Avec une remarque de Paul Valéry. (Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences.) 8°, 208 S. Paris 1930, Boivin & Cie. 12 Fr.
- Smith**, H. Augustine. Worship in the Church School through Music. Pageantry and Pictures. 8°, 148 S. Elgin III, 1928, D. C. Cook.
- Smith**, Caroline Estes. The Philharmonic Orchestra of Los Angeles. „The First Decade“, 1919—29. 8°, XI, 15—283 S. Los Angeles 1930, Union Printing Co.
- Sowa**, Heinrich. Ein anonymes glossierter Mensuraltraktat 1279. (Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 9.) gr. 8°, LII, 138 S. u. 1 Taf. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag 6 *RM.*
- Specht**, Richard. Johannes Brahms. Tr. by Eric Blom. 8°, 379 S. New York, E. P. Dutton & Co., Inc. (Engl. Ed.: J. M. Dent & Sons, Ltd.)
- Steglich**, Rudolf. Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus oder: Der musikalische Rhythmus als elementarer Kraftverlauf. 8°, 72 S. Leipzig 1930, Carl Merseburger. 3.80 *RM.*
- Stoverock**, Dietrich. Die Erfindungsübung als organischer Bestandteil des Schulmusikunterrichts. (Beiträge zur Schulmusik, Heft 3.) 8°, 72 S. Lahr 1930, M. Schauenburg. 3.90 *RM.*
- Subirá**, José. La música — sus evoluciones y estado actual. Biblioteca de ensayos, publicada bajo la dirección de Francisco Vera, N° 17. 8°, 207 S. Madrid 1930, Editorial Paez-Bolsa. 4 Pes.
- Szabolcsi Nence és Tóth**, Aladar. Zenei Lexikon. A Zenetörténet és Zenetudomány Enciklopédiája. Második kötet L—Z. 8°, IV u. 765 S. Budapest 1931, Glöző Aador Kiadása.
- Tenscher**, Hans. Christ ist erstanden. Stilkritische Studien über die mehrstimmigen Bearbeitungen der Weise von den Anfängen bis 1600. (Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 11.) gr. 8°, VIII, 100 S. u. 3 Taf. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag 6 *RM.*
- Tessmer**, Hans. Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk. 8°, 302 S. Mit 20 Abb. Berlin 1930, Deutsche Buch-Gemeinschaft. 4.90 *RM.*
- Trotter**, T. H. Yorke. The Making of Musicians. 8°, 126 S. London 1930, Jenkins. 3/6 sh.
- Tucker**, Beverley Randolph. The Gift of Genius. 8°, IV, 248 S. Boston 1930, The Stratford Co. (Includes the Essay, Beethoven's Emotional Instability.)
- Valentin**, Erich. Die Entwicklung der Tokkata um 17. und 18. Jahrhundert (bis I. S. Bach). gr. 8°, V, 145 S. Münster i. W. 1930, Helios-Verlag. 12.50 *RM.*
- Volbach**, Fritz. Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. II Ästhetik, Akustik und Tonphysiologie, Tonpsychologie. 8°, VIII, 352 S. m. Abb. Münster 1930, Aschendorff. 6 *RM.*
- Wagenmann**, Josef Hermann. Der sechzigjährige deutsche Meistersänger Heinrich Knote in seiner stimmbildnerischen Bedeutung und im Vergleich mit anderen Sängern. 8°, 255 S. Mit 1 Porträt u. 3 Textbildern. München 1930, E. Hecht. 5 *RM.*
- Richard Wagner an Mathilde Maier (1862—1878)**. Hrsg. von Dr. Hans Scholz. 8°, X u. 286 S. Leipzig 1930, Theodor Weicher. 10 *RM.*

Zu Minna Wagner, der Legitimen, zu Jessie Laussot, und zur größeren, leidenschaftlicher begehrten Mathilde, nämlich Mathilde Wesendonk, tritt mit dieser Sammlung von 129 Briefen eine zweite Mathilde in den Kreis der Frauen, die Wagner vor der Verbindung mit Cosima am nächsten standen. Anfang 1862 hat Wagner Mathilde Maier bei seinem Verleger Schott kennen gelernt, noch ehe er endgültig nach Biebrich übersiedelte, um Ruhe für die Komposition der „Meistersinger“ zu finden. Sie war die Tochter eines hessischen Notars und lebte mit ihrer Mutter, zwei jüngeren Geschwistern und zwei Tanten in Mainz zusammen; Bilder beweisen, von welchem Liebreiz die damals noch nicht Dreißigjährige gewesen sein muß; und eine Briefstelle von ihr beweist, welchen Eindruck Wagner bei der ersten Begegnung auf sie gemacht hat. Es entwickelt sich ein vertrauliches Ver-

hältnis, das nicht Passion aber Liebe war, und bald durch den Übergang vom Sie zum Du befestigt wird. Mathilde wird, in diesen bewegtesten Jahren Wagners, zur ersten Mitwiserin seiner inneren und seiner äußeren Nöte. So oft er in Bedrängnis ist, erscheint ihm ein Ruheort in ihrer Nähe, am Rhein erwünscht: einmal verdichtet sich dieser Wunsch zu dem festen Auftrag eines Hauskaufs, bis er der zweifellos Enttäuschten die Meldung macht, er habe sich in Wien festgesetzt; ein andermal, in der Zeit der höchsten Nöte, im April 1864, will Wagner sich ganz in die häusliche Obhut der Familie Maier geben. Als die Glückswendung des Mai 1864 kommt, steigert sich Wagners Sehnsucht nach einem eigenen Herd zu einer förmlichen Werbung um Mathildes Hand bei ihrer Mutter für den Fall von Minnas Tod — nur müsse Mathilde gleich zu ihm nach München kommen. Mathilde wagt den Brief nicht zu übergeben, sie vermag von ihrer Mutter sich nicht zu trennen, bürgerliche Bedenken nicht zu überwinden. Daran krankt auch dies Verhältnis: — „etwas muß doch gewagt werden, wenn man mit dem Wagner zu tun hat“ heißt es einmal in diesen Briefen des verzweifelt nach einem Domizil Suchenden. . . Cosima hat es gewagt; schon am 19. Juli 1864 will Wagner selbst ein Opfer Mathildes nicht mehr annehmen. Man errät, warum. Mathilde resigniert, sicherlich nicht ohne heimliche Kämpfe; erst 1910 ist sie, unvermählt, gestorben.

Daß sie ein ungewöhnliches Wesen war, das zeigen nicht nur ein paar dem Band beigegebene Briefe von ihr, einer davon an Nietzsche (und Nietzsches Antwort), das zeigen vor allem Wagners Briefe selbst. Briefe von Wagner sind sonst nicht sonderlich charakteristisch für den Adressaten: da Wagner nur immer über sich selber berichtet, bestimmt der Adressat fast immer nur die Haltung, nicht den Inhalt der Mitteilung. Wir erfahren nicht viel eigentlich Neues aus diesen neu erschlossenen Dokumenten; wer „Intimitäten“ sucht, wird nicht auf seine Kosten kommen, nur für die ersten Monate ist aus mancher Wendung Einiges zu erschließen. Aber Wagner hat an ein weibliches Wesen kaum je frischer, lebendiger, zwangloser geschrieben, und Meldungen, die auch andre Briefe über die gleichen Ereignisse bringen, klingen hier am unmittelbarsten, lebhaftesten, plastischsten. Und ein paar Briefe aus der Wiener und Schweizer Zeit, aus dem Münchner Jahr, sind von einer Rückhaltlosigkeit und einem Reichtum an Aufschlüssen, die auch im ungeheuren Briefschatz dieses sich verströmend Mitteilbaren ganz selten sind. Hier ist ein Zugang zum Innersten Wagners erschlossen.

Hans Scholz hat eine kurze und gute Einführung in die Sammlung geschrieben und die einzelnen Stücke ausreichend und kenntnisreich erläutert. Eine typographische Taktfrage, die den Verleger angeht, wäre es gewesen, den Kommentar von den Briefen durch kleineren Grad zu unterscheiden.

A. E.

Wagner, Richard. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“ hrsg. von Otto Strobel. 4°. München 1930, F. Bruckmann. 15. *M.*

Wagner- und Mozart-Festspiele München 1930, mit anschließender Richard-Strauß- und Hans-Pfitzner-Woche. Hrsg. von der Generaldirektion der Bayrischen Staatstheater. Red. Arthur Bauckner. 4°, 52 S. m. Abb. u. 3 Theaterpl. München 1930, Knorr & Hirth. 2.75 *M.*

Zuth, Josef. Das künstlerische Gitarrespiel. Pädagogische Studien. 4°, 77 S. Leipzig, Friedrich Hofmeister.

Die Schrift ist die reife Frucht praktischer Erfahrungen, die der Verfasser als Lehrer und langjähriger Leiter der Gitarrenkurse des Wiener Volksbildungshauses „Urania“ gesammelt hat. Es handelt sich keineswegs um eine neue Schule, sondern vielmehr um die Ausfüllung von Lücken, die die gangbaren Gitarrenschulen in theoretischer, praktischer und nicht zuletzt in instrumentalgeschichtlicher Beziehung aufweisen. Die Aufschlüsse und Erkenntnisse, die Zuth, einer unserer hingebendsten, arbeits- und opferfreudigsten Vertreter der Gitarre, hier Schülern wie Freunden seines geliebten Instruments vermittelt, betreffen die Gitarre als solistisches und als Haus- und Volksinstrument in seinen wesentlichsten und wichtigsten Handhabungen, von der Haltung angefangen bis zum Lagenspiel. Die Darstellung ist gediegen, dabei durchaus lebendig und anregend und in den geschichtlichen Partien auf reelle Forschungsergebnisse gegründet. Die zweite Auflage der Schrift bezeugt, daß sie tatsächlichen Interessen und Bedürfnissen entgegenkam. Der als Anhang neu beigelegte orientierende Abriss über den Ursprung und die Entwicklung der Gitarre, über die ihr eigene akkordische Spielweise und Notation, ist ohne Zweifel eine schätzbare Ergänzung und Bereicherung der Neuausgabe.

Adolf Kocirz.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Die geschichtlichen **Denkmäler der japanischen Tonkunst**. Abtlg. I. Hofmusik. Im Auftrag der Nanki Musikbibliothek hrsg. v. Dr. Kanetune-Kiyoske u. Dr. Syoiti Tudi. 2^o, VI u. 16 + 33 + 10 S. (Japanisch u. deutsch.) Tokio 1930, Nanki Musik-Bibliothek.
- Geminiani, Francesco**. *Siciliana*. Bearbtg. für Violine m. Klavierbegl. von Adolf Busch. E. B. 5517. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.50 *M.*
- Haydn, Josef**. *Divertissement pour Hautbois, Violon, Viola da Gamba et Basse*. With a Preface by Arnold Dolmetsch. 4^o, 16 S. London 1930, Oxford Univ. Press. 4/6 sh.
- Lotti, Antonio**. *Messen*. Hrsg. von Hermann Müller. *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Erste Folge. Hrsg. v. der Musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung von Arnold Schering. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 30 *M.*
- Michael Praetorius' *Sämtliche Orgelwerke*. Hrsg. von Karl Matthaei. Eingeleitet von Wilibald Gurlitt. gr.-quer 4^o, 105 S. Wolfenbüttel 1930, Georg Kallmeyer. 10 *M.*

Seit W. Gurlitt 1921 erstmalig die sämtlichen Orgelwerke von Praetorius (in AfM III) in einer nicht für die Praxis bestimmten Ausgabe vorgelegt hatte, hat die zunehmende Menge von Einzelausgaben das steigende Interesse an der Kunst des großen Wolfenbütteler Meisters bewiesen, von dem uns zwar eine unabsehbare Fülle vokaler Werke, aber — obwohl er eigentlich Organist war — nur eine ganz geringe Menge von Orgelkompositionen erhalten geblieben ist. Nur das Wenige, was an Orgelarbeiten in die *Hymnodia* (1611) eingestreut, und was als Anhang dem VII. Teil der „*Musae Sioniae*“ (1609) beigegeben ist, bildet den erhaltenen Bestand. Doch wissen wir, daß Praetorius eine große Menge von Orgelkompositionen im Druck herauszugeben beabsichtigte. Das geht aus der Vorrede zu *Musae VII* ebenso hervor, wie aus den Wolfenbütteler Hofkammerrechnungen, nach denen schon 1602 Stempel und Matrizen zu Tabulaturdrucken für Praetorius angefertigt wurden. Die handschriftlichen Nachlaßbestände sind sämtlich bei dem großen Wolfenbütteler Schloßbrand vernichtet worden, und so bilden die im Druck veröffentlichten Werke denn den Gesamtbestand.

Karl Matthaei, der bewährte und stilistisch geschulte Herausgeber, hat den Notentext der Originale einer erneuten Revision unterzogen und macht in einem kritischen Bericht durchweg gute Vorschläge zur Textverbesserung. Für die Drucklegungstechnik bei Praetorius scheint mir wichtig sein Hinweis darauf, daß der Setzer offenbar aus der Tabulatur direkt die Stimmen abgesetzt hat, ohne daß der Komponist selbst erst diese Verteilung vorgenommen hätte — eine Beobachtung, die sich mit ähnlichen von mir selbst bei andern Werken gemachten deckt. Die Registrierungsangaben des Herausgebers, die sich eine möglichst klare Darstellung des polyphonen Satzgefüges zum Ziel setzen, wollen Vorschläge, keine strikten Regeln sein, die sich ja bei dem heutigen Zustande des Orgelbaus und Orgelspiels auch nicht geben ließen; sie halten sich ebenso wie die spieltechnischen Zusätze in sehr gemäßigten Grenzen, so daß die Reinheit des Notenbildes „Denkmälerwert“ behält. Die „Spaltstruktur“ der Hymnensätze erscheint stark betont; in den Fantasien wird lebhafter Klangwechsel bevorzugt.

W. Gurlitts ausführliche und gründliche Einleitung sucht besonders die historische Stellung der Orgelwerke von Praetorius herauszuarbeiten. In der Tat kann ja auch kein anderer Ausschnitt aus dem Gesamtchaffen des Meisters deutlicher die liturgie- und stilgeschichtlichen Bezogenheiten aufhellen als diese Orgelwerke. Die ganze rückwärtige Gebundenheit, die Traditionsverpflichtung an die *cantus firmus*-Technik einer über ein Jahrhundert zurückreichenden Epoche wird in den Hymnenbearbeitungen, die Gegenwartsbeziehung in den breit angelegten Choralfantasien ersichtlich; die kleine Orgelsinfonie aus der *Polyhymnia Caduceatrix* von 1619 weist wie die Variationen aus *Musae VII* Zukunftswege — man sieht übrigens, daß die Druckzahlen offenbar nichts mit der Entstehungszeit zu tun haben. Die Verwurzelung in der lutherischen Orthodoxie ist gemeinsames Charakteristikum; sie macht sich geltend in der formal-konstruktiven Gebundenheit an den *cantus firmus* als Kompositionsgerüst, in der Beugung unter den „entlebendigten“ (d. h. als reiner Strukturwert behandelten) Choral, im starren Festhalten an der niederländischen Stimmtechnik wie in der gleichförmigen, allem gefühlshaltigen Seelenausdruck abgewandten, mensuralen Rhythmik (S. 13). Am Starrsten verharren in dieser Haltung die Hymnenbearbeitungen, die als Variationen nach dem Vorbild der vokalen „*variatio per*

choros“ zu gelten haben. (Zur Verdeutlichung möchte ich erwähnen, daß diese Orgelhymnen in den Originaldrucken in ganze Folgen von Sätzen über den gleichen Hymnus eingebaut sind, so daß ihr Verhältnis als „Variation“ gegenüber den vokalen Stücken dort viel deutlicher erscheint, als wenn man sie aus diesem Zusammenhang isoliert. So steht etwa *Te mane laudum* als „2. versus pro organico“ zwischen 12 vokalen Sätzen über die verschiedenen Strophen des Hymnus *O Lux beata Trinitas*, und als Schluß folgt dann wieder ein Orgelsatz „sine textu“, also als instrumentaler Abschluß noch hinter der letzten Strophe. Diese Stellung muß man zum vollen Verständnis der Hymnenbearbeitungen kennen. Die Choralfantasien hingegen besitzen keine solche Verbindung mit größeren Zusammenhängen, sind keine „Variationes per choros“, sie stehen als Nr. 241—244 am Schluß von *Musae VII* hintereinander aufgereiht.) Als praktische Beispiele zur Alternativpraxis sind die Hymnensätze von hoher historischer Bedeutung, umso mehr als diese Praxis ja um die Zeit des Praetorius bereits abzusterben beginnt. Die Hymnenstrophen sind nicht nur im Stil traditionsgebunden („stilus gravis“), sondern sie haben auch ihre traditionellen liturgischen Plätze; der vielfach (u. a. bei Steigleder) bezeugte Gebrauch, einen Sänger den cantus firmus mitsingen zu lassen, verweist sie noch stärker als rein instrumentaler Vortrag in eine feste liturgische Ordnung. Eine von W. Gurlitt zitierte Braunschweigische Kirchenordnung bestätigt ausdrücklich diese Verwendung. An solchem Platze hat sich denn der musikalische Stil ziemlich unverändert erhalten können, wie der Vergleich mit einer Bearbeitung von *A solis ortus cardine* aus Leipzig 1494 zeigt. Von den Zeiten Adams von Fulda (über den Moser ja kürzlich hochinteressanten Aufschluß gegeben hat und Gurlitt inzwischen auf dem Lütticher Kongreß 1930 neues Material vorgelegt hat) und Johann Oyarts von Köln über Johann Walter hinweg zieht sich bis zu Praetorius ein unwandelbarer Traditionszusammenhang.

Schwieriger ist die stilgeschichtliche Positionsbestimmung der Choralfantasien, die Praetorius „auf Motettenart ad imitationem Orlandi de Lasso“ geschrieben hat, und die Gurlitt als eine „Verquickung der Gerüsttechnik der Choralvariation mit der durchimitierenden des Variationsricercars“ definiert. Unmittelbar treffende Vergleichsbeispiele gibt es wohl in der Zeit nicht; die Technik der Bull und Sweelinck weist doch schon viel stärker voraus in die Richtung Frescobaldis und Frobergers, und ihnen gegenüber erscheint Praetorius wesentlich stärker dem Ricercarstil des 16. Jahrhunderts verpflichtet. Auf diesem Gebiet liegen die geschichtlichen Zusammenhänge noch recht im Dunkeln.

Die beiden Variationen über *Num lob mein Seel den Herren* weisen deutlich voraus in die Richtung Scheidts; die von Gurlitt zum Vergleich angezogenen Variationen von Weckmann stellen ein sehr spätes Ergebnis dieses Kunstzweiges dar, der schon bei Praetorius m. E. nicht mehr als reines Ergebnis orthodoxen Geistes erscheint, und dem Bach mit seinen Variationen über „Vom Himmel hoch“ ein letztes Monument gesetzt hat.

Die Sinfonia aus der „Polyhymnia“ ist nur bedingt als Orgelmusik anzusprechen; sie bildet einen Beleg für die verbreitete Praxis der Zeit, ein und dasselbe Stück je nach Gelegenheit bald von der Orgel, bald vom Instrumentenensemble ausführen zu lassen, ein frühes Beispiel für jene im Anschluß an Gabrieli und Monteverdi aufgekommenen Sinfonien, die in der deutschen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts bald so große Beliebtheit genossen, und die später das instrumentale Fundament der Kantate bilden sollten.

Die vorgelegte Ausgabe der Orgelwerke von Praetorius ist eine rühmensewerte Tat der Herausgeber wie des Verlags, für den Historiker höchst lehrreich, und für den Organisten eine Fundgrube. Innerhalb der Bestrebungen der „Orgelbewegung“ dürfte das Werk einen hervorragenden Platz beanspruchen. Friedrich Blume.

Schein, Joh. Herm. Vater unser. Bearb. v. Bernhard Engelke. Part.-Bibl. 3293. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 2 *RM.*

Vivaldi, Antonio. Suite *Adur*. Bearbtg. für Violine mit Klavierbegl. von Adolf Busch. E. B. 5518. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 2 *RM.*

Vivaldi, Antonio. Op. 10, Nr. 3. Concert für Flöte mit Begl. von zwei Violinen, Viola u. Continuo. Für Fl. u. Pf. bearb. von Paul Graf Waldersee. Neuausgabe von Hermann Zanke. Leipzig [1931], Kistner & Siegel. 2.50 *RM.*

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Wien

Am 3. Dezember hielt Adolf Koczirz einen Vortrag über die Kammermusik für Mandoline aus der Zeit der Wiener Klassiker, dem die Aufführung zweier Quartette für Mandoline, Violine, Viola und Cello von G. Hoffmann und G. F. Giuliani und eines Divertimento für Mandoline, Violine und Liuto von G. Hoffmann folgte. Die Ausführung hatte die Vereinigung für klassische Kammermusik mit Mandoline übernommen. Maria Hinterberger spielte die Mandoline, Hans Svoboda Violine, Josef Berljawsky Viola und Vinzenz Hladky jun. Liuto.

Robert Haas.

Mitteilungen

Nachtrag zum Vorlesungsverzeichnis: **Münster** i. W. Dr. Konrad Ameln: Geschichte und Theorie des evangelischen Kirchenliedes, zweist. — Seminar: Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Chorübung und Kolloquium), zweist.

– Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Karl Hasse ist zum Honorarprofessor an der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen ernannt worden.

– Am 17. Januar 1931 feierte Georg Richard Kruse, Direktor des von ihm gegründeten Lessingmuseums in Berlin, seinen 75. Geburtstag. Die Musikwissenschaft hat namentlich seiner Beiträge zur Lortzing- und Nicolai-Forschung dankbar zu gedenken.

– Philip Heseltine, als Liederkomponist bekannt unter dem Namen Peter Warlock, ist am 18. Dezember 1930 zu Chelsea durch einen Unglücksfall ums Leben gekommen. Wir verdanken ihm außer anderen Büchern eine Monographie über Gesualdo di Venosa (1926), die er in Gemeinschaft mit Cecil Gray geschrieben hat.

– Frau Prof. Isabella Berger, Berlin-Friedenau, hat sich entschlossen, die Werke ihres Mannes, Wilhelm Berger, in eigenhändigen Niederschriften der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu überweisen, um sie für alle Zeiten sicher zu stellen. Den Anfang machte sie mit der Originalpartitur von op. 85 „An die großen Toten“ für vierstimmigen Chor und großes Orchester. — Alle öffentlichen Institute und Privatpersonen, die Werke Wilhelm Bergers in der ursprünglichen Niederschrift besitzen, werden gebeten, nähere Angaben an den Direktor der Musikabteilung der Pr. Staatsbibliothek, Prof. Dr. Johannes Wolf, zu übermitteln.

– Unsere Bemerkung im Oktoberheft über die erledigte und neu zu besetzende Münchner Professur beruhte insofern auf einem Irrtum, als diese, ein Extraordinarium, nur mit dem äußeren Dekorum des Titels, Rangs und der Rechte eines o. Prof. verbunden war; ein Dekorum, das auch im Fall einer Neuberufung bewilligt werden würde.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt vom Georg Kallmeyer-Verlag-Wolfenbüttel bei, über „Johannes Wolf, Quellenschriften der Musiktheorie“

Januar	Inhalt	1931
		Seite
	Alfred Heuß (Gaschwitz b. Leipzig), Mozarts „Idomeneo“ als Quelle für „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“	177
	Alfred Einstein (Berlin), Eine unbekannte Arie der Marcelline	200
	Karl Wörner (Berlin), Die Pflege Glucks an der Berliner Oper von 1795–1841	206
	Alfred Einstein (Berlin), Das Heinrich-Schütz-Fest in Berlin	217
	Miszellen	218
	Bücherschau	228
	Neuausgaben alter Musikwerke	238
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	240
	Mitteilungen	240

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I

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

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft

13. Jahrgang

Februar 1931

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Der Codex Buranus als Liederbuch

Von

Hans Spanke, Duisburg

Als ein auch für die Musikgeschichte bedeutsames Ereignis ist zu begrüßen die Neuausgabe der Carmina Burana, von der soeben der erste Teil erschienen ist (C. B., hrsg. von A. Hilka u. O. Schumann, Heidelberg 1930). Da diese vorzügliche Arbeit rein philologisch orientiert ist, möchte ich hier einige die C. B. betreffende Probleme, die den Musikforscher interessieren können, teils zur Diskussion stellen, teils zu lösen versuchen.

Waren die Carmina Burana ein Musikanten-Liederbuch, bzw. die direkte Abschrift eines solchen, ähnlich wie die ältere Cambridger Sammlung? — Wahrscheinlich nicht: das geht nicht nur aus ihrer Ausstattung und ihrer guten Erhaltung (Schumann II 72*), sondern vor allem aus ihrem Inhalt hervor, der sich nicht auf gesungene Texte beschränkt, sondern am Schluß der einzelnen Abschnitte hexametrische Leseverse bietet, die den Inhalt dieser Abschnitte didaktisch zusammenfassen. Daß freilich außer diesen Versus der Gesamtinhalt der C. B. ursprünglich für den gesanglichen Vortrag bestimmt war, ist kaum zu bezweifeln, selbst nicht bei den vielstrophigen Stücken satirischen oder politischen Inhalts (wie die Nr. 41, 42, 46, 49, 50), obschon sie auch in anderer Tradition nirgends mit Noten überliefert sind; sie erklangen wohl als Solovorträge, begleitet von einem Instrument, mit einfacher Melodie, ähnlich wie die Epen der Volkssprachen: auch diese sind bekanntlich ohne Melodien in die schriftliche Tradition eingegangen. Und daß die eigentlichen Lieder der C. B. ursprünglich alle mit Melodien versehen waren, bedarf kaum der Erwähnung; das frühere Mittelalter kannte, abgesehen von wenigen Sondergattungen (*Salut d'amour*, *Dit*) keine gesprochene, nur gesungene Lyrik.

Den Schreibern, die abwechselnd in geduldiger Arbeit diesen an Umfang und Vielseitigkeit einzig in der mittellateinischen Lyrik dastehenden Codex fertiggestellt haben, standen als Quellen offenbar mehrere Sammlungen verschiedener Herkunft und verschiedenen Inhalts zur Verfügung. Daß ihnen für die Anordnung ihrer Sammlung Gesichtspunkte des Inhalts maßgebend waren, ist schon früh erkannt und

durch die von Schumann jetzt endgültig festgelegte ursprüngliche Gestalt des durch falsches Einbinden in Unordnung geratenen Codex neu bestätigt worden. Die vier Hauptabschnitte sind: I. Dichtungen moralisch-satirischen Inhalts, II. Liebes- und Tanzlieder, III. Trink- und Spiellieder, IV. geistliche Dramen. — Innerhalb dieser Gruppen nimmt Schumann an Hand der eingeschobenen Versus zahlreiche Unterabschnitte an. Da diese teils keine inhaltliche Sonderart und einen allzu geringen Umfang (ein Rhythmus und ein Versus) aufweisen, wäre es vielleicht praktisch, die Zahl dieser Kleinabschnitte etwas einzuschränken.

So könnte man den (jetzt edierten) ersten Teil der C. B. etwas übersichtlicher in folgender Weise gliedern: die Untergruppe I, die Abteilungen 1—7 Schumanns umfassend, behandelt das für den mittelalterlichen Künstler so aktuelle Thema vom Geiz und vom Schenken: Nr. 1—20. — II (Sn 8—12) Lieder allgemein moralischen Inhaltes: Nr. 21—40; III (Sn 13/14) Lieder politischen Inhaltes: Nr. 41—55. — Nach Abzug der 14 Versus bleiben hier noch 41 sangbare Lieder, darunter nicht wenige Perlen der mittelalterlichen Lyrik. Deutscher Herkunft sind nur wenige dieser Stücke, vielleicht der vierte Teil, die übrigen aus Westeuropa. 17 Lieder sind in Handschriften westlicher Herkunft mit Noten überliefert, davon 13 im Notre Dame-Repertoire. Der Versuch, durch Vergleichung der Reihenfolge dieser Stücke in den C. B. und den einzelnen vertretenen Notre Dame-Handschriften irgend eine direkte Beziehung zu ermitteln, bleibt ohne Erfolg. Eine gewisse, freilich unvollkommene Beziehung ergibt folgende Konkordanz zwischen den C. B. und der Sammlung des Flacius Illyricus:

C. B. Nr.: 19 21 22 26 27 31 34 47

Flacius Ausg. 1552: XII CXVIII CXXIII CXIV CXV CXIX I CXXIV

Die Stücke 26 und 27 folgen auch in der Darmstädter Hs. unmittelbar aufeinander. Ein Vergleich der textlichen Lesarten ergibt nur, daß die C. B. eine zwar oft verwilderte, aber alte und wertvolle Tradition darstellen. Ein Vergleich der Melodien ist bei der primitiven, oft nachlässigen Notation der wenigen in den C. B. mit Neumen versehenen Stücke nicht ganz einfach und kann hier nicht unternommen werden; immerhin darf man für diesen Teil der C. B. mit der Wahrscheinlichkeit rechnen, daß die Notre Dame-Conductusmelodien, die das Beste der damaligen musikalischen Liedkomposition darstellen, zugleich mit den Texten nach Deutschland verpflanzt wurden. Die C. B.-Melodie von Nr. 31, die ich mit der des Laurentianus zu vergleichen Gelegenheit hatte, scheint mir identisch damit zu sein; jedenfalls hat sie den gleichen charakteristischen musikalischen Bau: ABABCD²CD'; Nr. 131 (*Dic Christi veritas*) zeigt in den C. B. die gleiche eigenartige Verflechtung mit 131a (*Bulla fulminante*) wie in der sonstigen Überlieferung. Von größerem Interesse ist die Feststellung Schumanns, daß mehrere Lieder des 1. Abschnitts literarisch eine Gruppe bilden. Zunächst sind höchstwahrscheinlich die Stücke 29—31 von dem in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts tätigen Dichter Peter von Blois verfaßt. Nur eins dieser drei Lieder (Nr. 31) ist noch anderswo überliefert, in dem Faszikel der zweistimmigen Conductusmelodien des Laurentianus, in einer Umgebung von Unica. Nehmen wir, was naheliegt, an, daß alle drei Lieder von dem C. B.-Sammler einer Musikhandschrift entnommen wurden (30 und 31 haben Neumen), so dürfte man auf eine verlorene, mit dem Laurentianus verwandte, doch reichere Quelle schließen.

Sollte diese Vorlage identisch oder verwandt mit dem verlorenen (ähnlich beschaffenen) Codex sein, den Fr. Ludwig als eine der Quellen des Flacius Illyricus als wahrscheinlich annimmt? — Ähnlich verhält es sich mit der Gruppe 14, 15, 35, 36 (und wohl auch 33), die von einem hochstehenden Prälaten, vielleicht Stephan von Langton, geschrieben ist. Alle diese Lieder, ausgenommen 35, stehen in der Notre Dame-Tradition, zwei, 14 und 36 im Fauvel-Roman; nur 14, 15 und 33 haben in C. B. Neumen; es ergibt sich die gleiche Folgerung wie oben. Jedenfalls darf jemand, der die textliche Seite der Notre Dame-Tradition behandelt, an diesem Tatbestande nicht vorübergehen.

Als ältere in diesem Teile nachweisbare Quelle sei noch der Martialconductus erwähnt, vertreten mit Nr. 52, einem eigenartigen Jubellied auf die Befreiung Jerusalems, gesungen nicht im Kloster St. Martial selbst, sondern seinem Mutterkloster Solemniacum (Salignac), einige Meilen südlich von Limoges gelegen; die Melodie, erhalten in zwei Martialhss., hat einen außergewöhnlich primitiven Charakter.

In bezug auf die metrisch-musikalischen Formen betrachtet, ergibt die 1. Abteilung eine recht bunte Mischung. Eine richtige (natürlich nicht liturgische) „Sequenz“ ist Nr. 36. Da hier der Buranus — und ein Teil der sonstigen Quellen — nur die ersten Halbversikel hat, liegt bei einigen weiteren, aus je drei ungleichen Strophen bestehenden Stücken, 26, 27 und 34, die Möglichkeit vor, daß auch hier die zweiten Halbversikel fehlen; die Entscheidung ist kompliziert und würde hier zu weit führen. Auch wenn die vorliegende Fassung echt ist, dürfte diese Form sich auf die Sequenzenform zurückführen lassen. Das Gleiche gilt von Nr. 43, einem „Leich“ mit doppeltem Duktus (Unicum ohne Neumen). Am Schluß des Abschnitts stehen zwei eigenartige Gebilde (53 und 54), deren Form, in Ermangelung der Notierung (die für 53 allerdings vorgesehen war) nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist: anscheinend Lais mit Differenzierung einiger Parallelteile, ähnlich wie bei der Estampie. Auch der „Strophenlai“ ist vertreten, mit dem Notre Dame-Conductus *Crucifigat omnes* (Nr. 47); allerdings setzt erst mit Vers 7 die Gliederrepetition ein. — Durchkomponierte Strophen (Mel.: ABCD etc.), wie sie oft im Conductus und in der Troubadourmusik, seltener in Trouvère-Liedern auftreten, zeigen die Stücke 3, 14, 15, 21 und 33. — Die Untersuchung der in Abteilung I auftretenden Lieder mit Kanzonenform (ABABCD etc.) ergibt einige interessante Beziehungen zur volkssprachlichen Lyrik. Die melodische Identität zwischen Nr. 12 (*Procurans odium*) und *Purgator criminum* (Anal. hymnica 20. Nr. 16) und zwei altfranzösischen Liedern (Raynaud 1545, von Blondel, und Raynaud 1546, von Gautier de Coincy) ist den Lesern dieser Zeitschrift durch Fr. Gennrich's Publikation des gesamten Materials (Bd. 11, 336) bekannt. Bei meiner letzten Behandlung der Prioritätsfrage vertrat ich (Herrig's Archiv 156, S. 216) die Ansicht, daß für Gautier nur Blondel als Vorbild in Frage komme; Gründe siehe dort. Heute halte ich es für möglich, daß Gautier außer Blondel auch die Conductusmelodie gekannt hat, denn es stellte sich heraus, daß eine weitere Gautier-Melodie, Raynaud 885, einem Conductus entnommen ist, und zwar dem Weihnachtsliede *Sol sub nube latuit*, gedichtet von Walther von Châtillon (Anal. 20, 7). Da nun freilich auch Walther von Châtillon Beziehungen zu

† Repertorium S. 227.

Blondel hat (durch melodische Identität von *Ver pacis aperit* mit Raynaud 1924). wäre es möglich, daß auch hier eine (verlorene?) Blondel-Melodie sowohl Gautier de Coincy als Walther von Châtillon inspiriert hat, zumal da *Sol sub nube* eine Bauform hat (metr.: abababab + Refrain; mus.: ABABCD'CD' + Refrain), die Blondel zweimal verwandte: in Raynaud 3 und 1618. — C. B. 19, vielleicht von Walther von Châtillon, metrisch verwandt mit C. B. 3 (sicher von Walther), unterscheidet sich von letzterem dadurch, daß es musikalischen Kanzonenbau hat; die eigenartige Strophenform wird in der prov. Lyrik zweimal von Maus (Peire Cardenal's Strophenbau) unter Nr. 258 verzeichnet (Melodien fehlen leider); im Altfranzösischen tritt sie nicht auf. Eine ebenso interessante Beziehung zur Troubadourlyrik ergibt sich für

C. B. 31: das kunstvolle Strophenschema: $\begin{array}{cccc} 5 & 2 & 4 & & 7 & 5 & 7 & 5 \\ a & b' & c & ab' & c & c & b' & c & b' \end{array}$ wurde schon von

Schumann richtig reduziert auf: $\begin{array}{cccc} 7 & 4 & & 7 & 5 & 7 & 5 \\ a' & b & a' & b & b & a' & b & a' \end{array}$, eine Form, die einmal Peirol

(Nr. 26) und einmal der altfranzösische Dichter Hue de St. Quentin (in der Pastorelle Raynaud 41) benutzt hat; die Melodie des Peirolschen Liedes (Ambrosiana R. 71, Sup. fol. 46^a) ist der von C. B. 31 (Florenz Laur. Plut 29. 1 fol. 356r) gleich. Offenbar hat Peter von Blois, der Verfasser von C. B. 31, absichtlich durch kunstvolle Kleingliederung dem weltlichen Vorbild einen neuen Charakter gegeben. Denselben Kunstgriff gebraucht der gleiche Verfasser in C. B. 30:

der Grundform $\begin{array}{c} aaab'nb' \\ 7 \quad 5 \end{array}$, leicht erkennbar als abgeleitete Rondeauform (genau so

z. B. die altfranzösische Jongleur-Klage Raynaud 436) hat er die hübsche Strophe abgeleitet: $\begin{array}{cccc} a & a & a & a & b' & c & c & b' \\ 7 & 3 & 4 & 7 & 5 & 3 & 4 & 5 \end{array}$. Auch die Melodie (nur in C. B.) zeigt eine Verschiebung,

indem sie nicht den zu erwartenden Bau AAABAB, bzw. AABCBC aufweist: alles das entspricht hübsch dem Inhalt: Abkehr vom Weltleben. — Musikalischen Kanzonenbau zeigt schließlich noch das Kreuzlied C. B. 48, mit dreigliedrigen Stollen; auf die mittelhochdeutsche „Zusatzstrophe“ kommen wir später zu sprechen. — Eine Strophenform von eigenartiger Urtümlichkeit tritt uns in den schon erwähnten Martialconductus C. B. 52 entgegen. Sie besteht aus drei Abschnitten, die sich aus mehreren unter sich gleichen Teilen aufbauen; so entsteht das Bild:

77	77	5 6 7 7 7 8 8 8
textlich: na na na na (na)	n'b n'b n'b	C C C C C C C C
mel.: A A A A (A)	B B B	C C C C C C C C

Auffallend ist die melodische Gleichheit der verschiedenen langen Refrainverse; fünfmal na hat nur die erste Strophe, die anderen vier na. Der Typ tritt öfters im Martial-Repertoire auf; aber nur in der ältesten Schicht entspricht der melodische Bau, wie hier, dem textlichen. Was die Metrik angeht, gehören hierher auch C. B. 1 und C. B. 51 (und 51a), deren zweites, wie ich vermute, ebenfalls aus St. Martial stammt. — Anscheinend wenig mit Musik zu tun hat das prosaische „Marca-Evangelium“ C. B. 44. Doch es ist zu vermuten, daß auch solche parodistische Texte, genau wie die liturgischen Originale, gesungen zum Vortrag gebracht wurden; in der Tat ist das ebenfalls hierher gehörende „Officium Tusorum“ (C. B. 215) an mehreren Stellen neumiert.

Klerikerpoesie sind auch die Liebeslieder der Carmina Burana, die als zweite Hauptgruppe den Hauptbestand der Sammlung bilden (Nr. 56—186); die Zahl der Untergruppen Schumann's (15—23) ist hier geringer, da er, mit Recht, nicht nach jedem Versus einen Einschnitt macht. In den ersten Gruppen (15—19) überwiegt das kunstmäßige Liebeslied, im Folgenden die Gemeinschaftspoesie. Die beiden Hauptgruppen des ersten Teiles, 15 und 17, zeigen ähnliche Anordnung, indem sie mit Formen beginnen, die der lateinischen Sequenz verwandt sind. Das Fehlen der Melodien ist hier besonders zu bedauern, da sie allein das volle Verständnis der recht freien lai-artigen Struktur der untereinander verschiedenen *Puncti* vermitteln könnten; die sich aus dem Text allein ergebende Kleingliederung innerhalb der Strophen ist unsicher und nicht eindeutig. Bezüglich des Vortrags ist anzunehmen, daß diese anspruchsvollen Kompositionen im Solovortrag, vielleicht begleitet von der Cithara, erklangen; bei den übrigen wurden stets die Refrains, oft auch wohl alle Verse im Chor gesungen: Nr. 121 (Schmeller 84) beginnt beispielsweise: *Tange sodes citharam — manu letiore, — et cantemus pariter — voce clariore*. Auf Import aus dem Westen deutet verschiedentlich die Nebenüberlieferung, aber oft auch Merkmale des Inhalts oder der Form. Die Notre Dame-Tradition ist zweimal vertreten, St. Martial dreimal (73 in Paris BN lat. 1139, 88 a und 116 in BN lat. 3719), dreimal die Arundelsammlung, zwei Lieder, 95 und 117 stammen aus Kreisen, denen anscheinend die Jugendpoesien des Abälard-Schülers Hilarius bekannt waren. — Inhaltlich weisen verschiedene Züge dieser teils künstlerisch sehr bedeutenden Schöpfungen deutlich auf Kleriker als Verfasser hin: das eigenartige Betonen der Virginitas, die (wohl aus zurückgehaltenen Komplexen stammende) Sinnlichkeit bei der Beschreibung von Reizen der Geliebten oder der Schilderung (vielleicht nur erträumter) erotischer Erlebnisse, die Hervorhebung des Klerikers als besseren Liebhabers denn der Ritter, und schließlich: die Betonung der „*juventus florida*“ im Gegensatz zu den „*senes decrepiti*“; wir dürfen nicht vergessen, daß all diese Poesie, wenn nicht auch immer von der Jugend geschrieben, so doch in erster Linie von der Jugend gesungen wurde; sobald das Ziel des Studiums erreicht war, hörte meistens die „*militia Veneris*“ auf.

In einigen Unica der Gruppe 15 tritt die Betonung des Jugendmotivs so in den Vordergrund, daß man schon versucht sein könnte, von einer Gemeinschaftslyrik der studierenden Jugend zu reden. — Mit vollem Recht jedoch dürfen wir diese Bezeichnung auf einen großen Teil des Inhalts der Gruppen 20—23 anwenden. Denn hier tritt zur Typik des Inhalts der plastische Hintergrund des praktischen Gebrauchs — als Tanzlieder. Im Mittelalter wurde viel getanzt: waren die Winterstürme verweht, so lockte Sonne und Vogelgesang die tanzlustige Jugend — die Quellen sprechen meist nur von *puelle, mulieres* — auf die Straße oder den Dorfanger; als Tanzmusik dienten Lieder, natürlich in der Volkssprache, Chor- oder Refrainlieder. Wollte man bei ungünstiger Witterung oder zu später Stunde nicht auf den Genuß verzichten, benutzte man als Tanzlokal — die Kirchen, zum Ärger der geistlichen Behörden, die (vom 6. bis ins 17. Jahrhundert) in manchen Bullen gegen den Mißbrauch eiferten. Näheres darüber siehe in meiner Studie „Tanzmusik in der mittelalterlichen Kirche“ (Neuphil. Mitteilungen 1930). — Aber auch der Klerus, in erster Linie die Clericali, hatte seine — ebenfalls in der Kirche aufgeführten —

Tänze; wir haben hierüber nicht nur Nachrichten aus verschiedenen Ländern (Spanien, Frankreich, Deutschland, Italien, Böhmen) sondern auch Texte mit Melodien vom 12.—14. Jahrhundert; die Bauform dieser Lieder ist in der Regel das in Frankreich entstandene Rondeau oder Ableitungen davon. — Aus dem Inhalt der jetzt besprochenen Liedergruppen der C. B. (20—23) läßt sich nun entnehmen, daß die jungen Clerici auch an den choree secularium lebhaft teilnahmen, ja ihre besonderen, nur hier überlieferten Texte dazu verfaßten. Als Illustration mögen folgende Strophen dienen:

C. B. 165 (127), Str. 3: *Circumgyrantes canite concorditer,
Pedem pedi comittite hilariter,
Congaudentes iubilo;
Solus solam veneror his laudibus
Concrepando manuum cum plausibus . . .*

C. B. 168 (130), Str. 1.: *Anno novali mea
Sospes sit et gaudeat
Arrideat,
Cui hec chorea
Implicat, quam replico
Et precino . . .*

Die angesungene „*Mea*“ wird in Strophe 3 genauer als „*Hospitalis mea*“ bezeichnet.

Solch deutliche Stellen sind im Tanzliede (auch im französischen) eine Ausnahme, fast ein Zufall. Aber sie geben das Verständnis für zahlreiche andere Stücke, vielfach eingeleitet durch die typischen Formeln: 1. Der Frühling ist da. 2. Die Mädchen (*puellaris turba; agmina virginum*) sind schon zum Tanz versammelt. 3. Auch wir (*cetus juvenum*) wollen hinauseilen (*in prata, ad plateas*). Die beiden letzten Gedanken sind oft kurz ausgeführt, teils umgestellt, teils verschmolzen; der erste nimmt einen recht breiten Raum ein, füllt manchmal das ganze Lied¹; oft wendet sich nach der Einleitung der Sänger an eine Einzelne, um ihr, mehr oder weniger deutlich, seine Wünsche mitzuteilen². Die Mädchen verstanden die lateinischen Texte nicht; aber auch sie hatten ihre Tanzlieder, teils alte primitive, teils moderne: *nova carmina*. Von der Art dieser Lieder geben uns einige der mittelhochdeutschen „Zusatzstrophen“ dieses Abschnittes ein Bild. Wir dürfen nämlich annehmen, daß die bisher oft mißverstandenen deutschen Zusatzstrophen (auch die der anderen Abschnitte) dazu bestimmt waren, einem Auditorium, das der lateinischen Sprache nicht mächtig war, Interesse einzufloßen oder eine aktive Teilnahme zu ermöglichen. — Wenden wir diese Auffassung der Zusatzstrophen praktisch auf die Tanzliedergruppen (20—23) an, so dürfen wir erwarten, 1. daß hier durchweg Zusatzstrophen vorhanden sind (das trifft zu, mit Ausnahme der 5 Lieder der Gruppe 21)³, 2. daß die Texte der Zusatzstrophen ebenfalls teilweise inhaltlich (Tanzmotive, Frauenlied) auf ihre Bestimmung hindeuten. Daß dies der Fall ist, mögen wieder einige Beispiele illustrieren: 137a (100a) beginnt: *Springewir den reigen — nu, vrowe min.* (in 137: *juvenes . . . virgines assumant . . . et eant in*

¹ Ohne Frühlingspräudien ist Gr. 22, aus der die beiden eben zitierten Texte stammen.

² Ausdrücke wie „*fedus, socius, geselle*“, die öfters, fast formelhaft, wiederkehren, stammen wohl aus dieser Sphäre.

³ Die beiden letzten Lieder (184/5) bedürfen, als „Mischlieder“, keiner Zusatzstrophen.

prata.) — 140a (103a) Vers 5: *Tanzen, reien, springen wir; . . . nu chinphen mit dem balle.* — 145a (108a) ist die bekannte Frauenstrophe:

*Were diu werlt alle min
Von deme mere unze an den Rin
Des wolt ih mih darben,
Daz der chiineg von Engellant
Lege an minen armen.*

gesungen von einem deutschen Mädchen, das für Richard Löwenherz schwärmte (in 145, Strophe 4: . . . *viridi cum gramine — in quo fit chorea*). — Als Frauenstrophen seien noch erwähnt: 147a (110a, von Reinmar), 149 (Refrain¹), 163a (125a), 180a (141a); 171a (133a) richtet sich an Frauen (*Vrowe, wesent vro.*); in 174a (136a) singt eine Tänzerin die ersten vier Verse, ein Tänzer vier weitere; interessant primitiv ist die Frauenstrophe 167a (129a):

*Swaz hie gat umbe,
Daz sint allez megede:
Die wellent an man
Alle disen sumer gan.*

Hübsch ist auch die Tänzerinstrophe 178a (139a):

*Ich wil den sumer grüzen, so ih besten chan,
Der winder hat mir hiure leides vil getan;
Des wil ich in rüfen, in der vrowen ban.
Ich sih die liechte heide in grüner varwe stan:
Dar süln wir alle gahen
Die sumerzit enphahen.
Des tanzes ich beginnen sol? — wil es in niht versmahen.*

Genau entspricht die Strophe dem zugehörigen lateinischen Liede:

*Volo virum vivere viriliter;
Diligam, si diligar equaliter:
Sic amandum censeo, non aliter,
Hac in parte fortior quam Jupiter.
Nescio procari
Commercio vulgari;
Amaturus forsitan volo prius amari.*

Die hier vorhandene metrisch-musikalische Übereinstimmung zwischen dem lateinischen Liede und der Zusatzstrophe ist zwar nicht unbedingt notwendig, aber aus praktischen Gründen höchst erwünscht, in der Regel auch vorhanden. Es ist anzunehmen, daß der Brauch der Zusatzstrophen vom Tanzliede aus auf andere Lieder übertragen wurde, die vor breiterem, gemischtem Publikum vortragen wurden; so bei dem primitiven Kreuzliede 48 (XXIV), wo die Zusatzstrophen zugleich auch das Vorbild, ein (auch anderswo überliefertes) deutsches Tagelied, uns bekannt macht². Sonst

¹ Älter als das Hauptlied.

² Eine gewisse, freilich beschränkte Parallele zum Komplex der Zusatzstrophen ergibt die Popularisierung der lateinischen Texte durch Einfügung volkssprachlicher Strophen, wie wir sie z. B. im französischen Sprachgebiet schon im Martialconductus feststellen: Bibl. nat. (Paris), lat. 1139, fol. 48: *In hoc anni circulo*; ed. von Paul Meyer in *Bibl. de l'Ecole des Chartes* 1860, 463; über volkssprachliche Bearbeitungen in anderen Literaturen, siehe Mone, Hymnen II, Nr. 387.

ist die Frage, ob das deutsche oder das lateinische Lied das Vorbild war, oder vielleicht beide nach einem gemeinsamen Vorbild sich richteten, nur von Fall zu Fall zu entscheiden, — wobei in erster Linie Erwägungen der Ästhetik und der Metrik entscheidend sein werden.

Für die Entstehungsgeschichte des Buranus ergibt sich aus dieser Auffassung der Zusatzstrophen die Folgerung, daß die eine, sehr umfangreiche Quelle, aus der hier der Sammler schöpfte, für den praktischen Gebrauch bestimmt war, freilich kein Spielmanns-, sondern ein Studentenliederbuch, eher ein Buch als einzelne Blätter¹.

Die wichtige, sich hier aufdrängende Frage: War der Brauch, zu weltlichen Tänzen lateinische Lieder zu singen, auf Deutschland beschränkt? — kann ich einstweilen nur zur Diskussion stellen. Hoffen wir, daß die mittellateinische Philologie nach Edierung der wichtigen schon früher bekannten Sammlungen sich mit voller Kraft der Erschließung neuer Quellen zuwenden möge².

Was die formale Seite der Tanzlieder des Buranus angeht, erhebt sich zunächst die Frage, ob auch hier, wie beim geistlichen Tanzlied, der praktischen Bestimmung ein besonderer Formtyp (dort das Rondeau und Nebenformen!) entspricht. Es ist dies nicht der Fall: eine Antwort, die nach den auseinandergesetzten Vorbedingungen dieser Tanzlyrik auch zu erwarten war. Es finden sich zwar nicht wenige Stücke, die den bekannten französischen Tanzliederaufbau (aaabab), genau oder in Ableitungen, aufweisen³, zwei von ihnen sind sogar mit französischen Brocken durchsetzt, — aber die Melodien, auf die hier alles ankommt, haben anscheinend, soweit sich aus den Neumen der Hs. ersehen läßt, teilweise einen anderen Aufbau, und das Gros der betreffenden Lieder und Zusatzstrophen zeigt (allerdings in einfacher Prägung) das reiche Bild der Bautypen, die im 13. Jahrhundert in der lateinischen und mittelhochdeutschen Lyrik uns auf Schritt und Tritt begegnen. Ganz selbstverständlich ist es, wenn dort, wo die Zusatzstrophe Vorbild war, sich Strophenbilder ergeben, die in der mittellateinischen Lyrik ganz vereinzelt dastehen, wie z. B. in Nr. 150 (113), einem Morungen-Liede nachgeformt: a'ba'b c n c (7 9 7 9 8 8 8)⁴. Jedenfalls würden die Melodien der Abschnitte 20—23 der C. B., wenn sie uns geschlossen und in brauchbarer Notation erhalten wären, uns ein deutliches Bild von dem geben, was man im 13. Jahrhundert in Deutschland gern hörte und sang. Und für die Literaturgeschichte des Mittelalters dürfte wohl nirgends die Möglichkeit vorhanden sein, eine so enge und echte Verschwisterung von Volkssprachlichem und Lateinischem zu studieren wie hier.

Man könnte erwarten, daß in den ersten Gruppen des Liebeslieder-Abschnitts,

¹ Die von Schumann mehrfach geäußerte Ansicht, als Sammler der C. B. kämen vielleicht die beiden Schreiber in Betracht, gewinnt in diesem Zusammenhang an Plastik.

² Erwähnt sei hier eine Stelle aus dem Liebesliede *Partu prodit arida*, in Cambr. Un. Libr. Ff. I 17, fol. 298: *Regnat proles per plateas — Citheree regia — Et invitat hic choreas — Ad amoris studia*.

³ Näheres siehe in meiner Besprechung der Schumann'schen Ausgabe im Literaturblatt für germ. und rom. Phil. 1931.

⁴ In den zahlreichen Fällen, wo nicht, wie hier, die Priorität des einen Teiles eindeutig ist, liegen in einem systematischen Vergleich der lateinischen Stücke mit den Zusatzstrophen Möglichkeiten für neue Erkenntnisse auf dem Gebiete der Rhythmik und Strophik des mittelhochdeutschen Liedes.

in denen Tanzlieder nur vereinzelt auftreten (15—19), sich wieder irgendwelche Einzelbeziehungen zur romanischen Lyrik finden ließen. Es ist dies nicht der Fall. Insbesondere läßt sich von den in Sequenzenform gebauten Liebesliedern aus nirgends eine Brücke zu den romanischen Lais (Descorts) schlagen; das gilt, nebenbei bemerkt, auch von allen übrigen mir bekannten lateinischen Liebes-„Sequenzen“. Anscheinend wurden die Melodien dieser Stücke, die man — aus begreiflichen Gründen — nur im engsten Kreise sang, bei weitem nicht so populär wie etwa die von Lai-Sängern mehrfach nachgebildeten Schöpfungen Philipp's de Grève, die in den Hauptkirchen oftmals große Massen entzückten.

Zum Schluß noch einige Mitteilungen über das, was sich aus den Neumen¹ einzelner Lieder dieses Abschnitts, nicht immer leicht und eindeutig, zuweilen auch aus dem Schriftbilde, an musikalischen Dingen ergab. — Die hübsche, wohl aus Frankreich („Olive“) stammende Pastorelle Nr. 79 (52) hat einen schon im lateinischen Sponsus auftretenden, im Französischen auch als Rotruenge bezeichneten Bautyp: a (7') aaaab (5') — melodisch: AAAABC. — Nr. 80 (53), ein Tanzlied, ist gebaut: 75' 75' 786' + Refrain 66' 76' 786'; melodisch: A A B + C C B (jeder Buchstabe entspricht einem Abschnitt). — Zu Nr. 97 (CXLVIII), einer sonderbar dramatisch bewegten Inhaltsangabe des Apolloniusromans, fehlen leider die Neumen, die sonst vielleicht das Verständnis der irgendwie mit dem Lai oder der Estampie zusammenhängenden Form erschließen würden. — Vielleicht war die Melodie reich melismiert, ähnlich wie sich aus den wenigen erhaltenen Neumen für den Eingang des folgenden Stückes, einer lai-artig geschriebenen, in Einzelheiten an die Planctus Abälards erinnernden Didoklage ergibt. Im Innern des Stückes wurden anscheinend Melismen zuweilen durch untergelegte, wiederholte Einzelsilben aufgelöst: so in dem Worte *percipitur* (I 9): zehnmal „ei“; vorher, Zeile 7, zwischen *si* und *hospes*: *ey ei ei*. Ähnliche Wiederholung von Silben ohne Sinn finden sich auch in einzelnen Martialconductus, z. B. *va va va . . .*, oder *mur mur mur*. — Im dann folgenden Liede 99 (CL), wieder eine Didoklage, aber in Strophenform (6 6 6 6 6 6), zeigen die zur ersten Strophe erhaltenen Neumen wieder teils reiche Melismen; Bau der Strophe: A B C D E F. — Die Melodie des Arundel-Liedes 108 (159), im Buranus zum ganzen, freilich lückenhaften Text vorhanden, ist hier, nach den Melismen zu urteilen, anscheinend eine sehr ähnliche, vielleicht dieselbe wie die in Cambr. Un. L. Ff. I 17 erhaltene. — Reich verziert ist auch die Melodie des Lais 109 (160); der letzte Strophenvers (vor dem Refrain) „*Cedit in contrarium*“ ist auch musikalisch in allen Strophen gleich. Eine melodische Gliederung durch Repetitionen im Innern der Strophen ist nicht erkennbar. — Der unneumierte Text von 110 (161) hat an mehreren Stellen Platz für Melismen. — Interessant ist der Strophenbau des auch in einer Martialhandschrift (mit Melodie) erhaltenen Liedes 116 (161): a a a a b'b'b'a(a) a a a a; 10 10 10 10 4'5'5'5 (10) 4 4 4 10; mel.: A A A A B B C D (A) E E F A. Das eingeklammerte Glied fehlt im Buranus; die Form erinnert an den oben (S. 244) dargelegten Typ. — Das eigenartige Lied von dem Schiffbrüchigen, dem zwei mitleidige Jungen den Hafen weisen (Männerliebe?), Nr. 128 (90), hat eine Melodie in Kanzonenform ABAB CDEF und sehr lange Melismen an fünf Stellen, je

¹ Herzlichen Dank spreche ich hier Herrn Dr. Schumann aus, der mir in entgegenkommendster Weise die Photographien der betreffenden Stücke zur Benutzung überließ.

zweimal in den Stollen und noch in der zweitletzten Silbe des letzten Verses. — Zu Nr. 131f. vgl. oben S. 242. —

Nun gelangen wir zu den Melodien der Tanzliedgruppen (20ff.) und der deutschen Zusatzstrophen. 142 (105) steht auch (genauer: Str. 1 und 3 unechte) in der 1910 von Woodward neu herausgegebenen schwedischen Sammlung „*Piae cantiones*“, mit Melodie im Kanzonenbau; Text und Melodie siehe Anal. hymnica 45 b, S. 171 und 176. — 143 (106) ist nach Buranus-Melodie ebenfalls Kanzone; die Zusatzstrophe hat nur wenige fast unleserliche Neumen. — Kanzonenform haben ebenfalls: anscheinend Nr. 146 (109), mit sonderbar primitiver Neumierung: die Zeichen über der Zusatzstrophe wieder sehr undeutlich; — sicher 147 (110); Melodie nur zu Strophe IV und zu der anders gebauten Zusatzstrophe, die ebenfalls Kanzone ist; die beiden Melodien können nicht identisch, scheinen aber etwas ähnlich zu sein. Auch 150 (113) hat zwei gleiche Stollen; die Melodie des Abgesanges ist verstümmelt erhalten, die der Zusatzstrophen (Morungen), ebenfalls unvollständig, scheint identisch mit ihr zu sein. 151 (114), mit Zusatzstrophen von Walther oder Leuthold von Seven, hat ebenfalls Kanzonenform; hier ist aus den Neumen über den ersten zwei Zeilen der Zusatzstrophen deutlich Identität der Melodien erkennbar. — Die sorgfältige Neumierung von 153 (116) sichert den Aufbau aus zwei Stollen und einem Abgesang, in dem der metrischen Repetition nur für den 5. und 8. Vers Gleichheit der Melodie entspricht. — 159 (121) hat den Bau des französischen Tanzliedes: aaabab (777474); aber die sorgfältig gezeichneten Neumen ergeben den etwas abweichenden musikalischen Bau: AABC'B'D; wichtig ist immerhin die Gleichheit der beiden ersten Zeilen. — Für 160 (122) ergibt die Melodie eine von Schmeller vernachlässigte Teilung in drei Strophen, allerdings mit textlichem Enjambement; jede Strophe zerfällt in vier Zeilen und musikalisch in zwei ähnliche Teile. — Melodisch gleiche Stollen hat wieder der Aufgesang in 161 und 162 (123/4); in 161a (Zusatzstrophe) stehen (verwischte) Neumen, allem Anschein gleich denen von 161. — Einen eigenartigen Bau, zu dem man Nr. 2 der Arundelsammlung vergleiche, hat Nr. 164 (126) a'a'a'b a'b a' (6668686); musikalisch: A B B C B D B. Die Zusatzstrophe hat Neumen nur zu zwei Zeilen, von neuer Hand; die Melodie ist der des Hauptliedes gleich. — Einen deutschen Eindruck macht der Bau von 165 (127): aab aab c'nc' (11 11 7 11 11 7 10 11 5); ihm entspricht der melodische AA'BAA'B CAD. Allerdings war das Vorbild wohl nicht die Zusatzstrophe, die recht kümmerlich gedichtet und nicht einmal fertig geworden ist, denn der Abgesang fehlt, sondern ein besseres Stück, das sich vielleicht in der Literatur des 13. Jahrhunderts noch auffinden läßt. — Im folgenden Liede (166) war die Zusatzstrophe, von Reinmar dem Alten, sicher Vorbild; der lateinische Versifex spielt selbst auf seine kleine Gestalt an („... *majorem meo corpore*“). Die Neumen — nur über dem lateinischen Text — sichern den Kanzonenbau. — Aus Frankreich stammt wohl Nr. 167 (129), mit dem Virginitas-Motiv und dem bekannten Bau aaabab. Wieder ist der melodische Bau anders als der zu erwartende: A A B C A A. Daß jedoch das Lied tatsächlich zum Tanz gesungen wurde, zeigt die Zusatzstrophe „*Swaz hie gat umbe . . .*“, ohne Neumen; die Melodie war wohl jedermann bekannt. In 168 (130), dem Lied auf die *filia hospitalis*, läßt sich nur bei Annahme einiger Fehler in der Neumierung Gleichheit der Stollen erblicken; der Abgesang zeigt ein

deutlich verschiedenes Bild. — Keine typische Struktur lassen die Neumen in den beiden (nicht leicht zu interpretierenden) Liedern 179 und 180 (140/1) erkennen.

Die dritte Abteilung der C. B., Spieler- und Schlemmerlieder enthaltend, die keine Neumen haben, ist auch sonst vom musikalischen Standpunkte aus ohne größeres Interesse. An ihrer Spitze stehen einige ernstere, teils aus Frankreich stammende Sachen, darunter der Notre Dame-Conductus *O curas hominum*: Nr. 187 (CLXX). Die drei ersten Zeilen sind neumierte, anscheinend mit der Originalmelodie; jedenfalls haben sie, wie im Laurentianus, verschiedene Melodien (A B C). Von dem dann folgenden Philipp-Conductus *Aristippe quamvis sero* hat nur das erste Wort Neumen und zwar ein langes Melisma über der ersten Silbe. — Die Gemeinschaftspoese der Sauf- und Bettelbrüder, die den Inhalt des Abschnitts bildet, hat kaum aus eigenen musikalischen Quellen geschöpft. In 195 (174) und 197 (176) beispielsweise kopierte man Liebeslieder der zweiten Abteilung, Nr. 61 und 62. In zwei weiteren Fällen, 203 (180) und 211 (CLXXXVI) benutzte man Melodien deutscher berühmter Stücke (Eckelied und Walter's Kreuzlied), aus denen man eine „Zusatzstrophe“ im Codex anfügte; im zweiten Falle mußte die Melodie des Originals etwas verkürzt werden. Natürlich trifft unsere vorhin geäußerte Auffassung über die sonstigen Zusatzstrophen der C. B. für diese beiden Lieder nicht zu. Hier hat die Einfügung der mittelhochdeutschen Strophen, gleichviel ob der Buranus-Schreiber oder die Vorlage dafür verantwortlich ist, keinen praktischen Zweck, sondern nur orientierenden Wert: Angabe der Melodie. — Anders freilich steht es mit den grimmigen mittelhochdeutschen Einschiebseln in Nr. 218 (CXCII): die sang man recht kräftig, zum Gaudium des Publikums, vor der sich nicht öffnenden Tür des „*rusticalis clericus*“, den man durch bescheidene Bitten (224/5 — CXCVII/VIII) nicht hatte rühren können.

Neumen tragen, nach Schumanns Angaben, auch die Messe-Parodie, das Weihnachtsspiel und verschiedene Nachträge; wir müssen uns, in Hinsicht auf unser Thema und den zur Verfügung stehenden Raum, mit dieser Erwähnung begnügen. — Über die verschiedenen Hände, die bei der Neumierung festzustellen sind, macht Schumann (Komm. S. 63*) erschöpfende Mitteilungen¹.

¹ Auf Wunsch der Schriftleitung führe ich hier einige von mir in den letzten Jahren veröffentlichte Aufsätze an, die in das Gebiet der Musikgeschichte mehr oder minder stark hinübergreifen: „Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik“ in Zts. für französische Sprache und Literatur LI, 73. — „Zur Geschichte des altfranzösischen Jeu-parti“, ib. LII, 39. — Ausführliche „Kritik von J. Beck, Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères Bd. I u. II“ ib. LII, 165. — „Romanische und mittel-lateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling“ in Zts. für romanische Philologie XLIX, 191. — „Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes“ in Archiv für das Studium der neueren Sprachen u. Literaturen 156, 66 u. 215. — „Das lateinische Rondeau“ in Zts. f. frz. Sprache u. Lit. LIII, 113. — „Martialstudien“ erschienen ib. Bd. LIV. — „Das Mosburger Graduale“ in Zts. f. rom. Phil. 1930. — „Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters“ in Neuphilologische Mitteilungen 1930. — „Die Hs. Stuttg. H. B. Asc. I 95“ in Zts. für deutsches Altertum 1931.

Zwei weltliche Stücke des Breslauer Codex Mf. 2016

(Aus der Zeit um 1500)

Von

Fritz Feldmann, Breslau

Zu den bisher bekannten Quellen, die unsere Kenntnis der Musik des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts vermitteln, ist in letzter Zeit eine neue hinzugekommen, die in mancher Hinsicht wertvolle Ergänzungen liefert. Es ist dies eine Handschrift, die höchstwahrscheinlich im Anfang des vorigen Jahrhunderts bei der Säkularisation der schlesischen Klöster in den Besitz des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau gekommen ist und hier erst vor etwa vier Jahren gelegentlich einer Durchsicht der reichhaltigen Handschriftensammlung nähere Beachtung fand. Eine genaue Beschreibung und Wertung des Inhalts steht vor dem Abschluß, so daß an dieser Stelle eine kurze Charakterisierung genügt: Das einzige Datum des Codex ist das Jahr 1517, die Niederschrift scheint jedoch früher erfolgt zu sein; jedenfalls dürfte der größte Teil des aus 96 Stücken bestehenden Chorbuchs vor 1500 komponiert sein und zwar — abgesehen von rein stilistischen Gründen — schon allein deswegen, weil zahlreiche Konkordanzen mit anderen, vor diesem Termin niedergeschriebenen Handschriften¹ vorhanden sind. Der Zweck dieser Zeilen soll nur sein, zwei Werke bekannt zu machen, die zu den wenigen nicht kirchlichen der Sammlung gehören und deren Veröffentlichung die geringe Anzahl schon bekannter ähnlicher Stücke aus der gleichen Zeit rechtfertigt. Das erste der beiden ist ein Quodlibet², gehört also als ein neues Glied in die Reihe der wenigen Vertreter dieser insbesondere von der Volksliedforschung sehr geschätzten Spezies vor dem Erscheinen der großen Schmeltzischen Sammlung (1547). Da die schon von Praetorius³ unternommene Scheidung der Gattung in drei Unterabteilungen auch heute noch mit Recht beibehalten wird⁴, muß es die erste Aufgabe sein, das neue, zu besprechende Stück einer der drei Gruppen zuzuweisen. Zuvor seien die Kriterien einer derartigen Scheidung kurz wiederholt: Verstehe ich unter Quodlibet die musikalische Ausgestaltung des erlebnismäßigen „Überschauens“ verschiedener, einander nicht zugehöriger Sinnzusammenhänge, deren Verknüpfung eine humoristische Wirkung bezweckt, so ergibt sich schon aus dieser Definition heraus die Notwendigkeit einer Dreiteilung:

1. Es können diese „Sinnzusammenhänge“ (in der Praxis meist bekannte und beliebte Volkslieder) den verschiedenen Stimmen zugeteilt sein, wobei jedoch innerhalb

¹ So besonders Mus. Ms. 40021 der Berliner Staatsbibl. (vgl. Eitner in M. f. M. 1889, S. 93, ff.) und Ms. 1494 der Leipziger Universitätsbibliothek. (Riemann in: Kirchenmus. Jahrbuch 1897).

² Auf fol. 33v/34r des Codex.

³ Im „Syntagma Musicum“ III. Teil, V. Kapitel.

⁴ So bei Elsa Bienenfeld: „Wolfgang Schmeltzl und sein Liederbuch 1544“ in: SIMG IV, S. 120.

jedes einzelnen die Ganzheit des Zusammenhanges gewahrt bleibt, d. h. jede Stimme singt gleichzeitig mit den übrigen ein anderes vollständiges Lied. Die „Buntheit“ des Quodlibet besteht also hier in der horizontalen Gegenüberstellung der verschiedenen Elemente.

2. Die Verknüpfung der verschiedenen Sinnzusammenhänge ist auf eine Stimme beschränkt, die in diesem Falle also aus einer Aneinanderreihung von verschiedenen Melodieteilen (auch hier meist zusammenhangloser Volkslieder) besteht.

Die Gegenüberstellung ist also hier vertikaler Natur und vollzieht sich im Ablauf einer Stimme. Ob die übrigen Stimmen hierzu instrumental ausgeführt werden oder — im Satz Note gegen Note — die gleichen Worte der Hauptstimme vokal vortragen, ist im Prinzip gleichgültig, da ja auch im letzten Falle der Träger der „Buntheit“ diejenige Stimme ist, welche die originalen Volkslied-„Fetzen“ enthält.

3. Die dritte Gruppe ist eine Verschmelzung von 1. und 2.: Aus Fragmenten bestehende Stimmen sind mit ähnlich gebauten, doch aus anderen Liedteilen zusammengesetzten oder auch mit ganzen, nicht zerpfückten Liedern gekoppelt. Das Prinzip der Gegenüberstellung ist also horizontal und vertikal.

Eine Untersuchung des vorhandenen Materials ergibt, daß die ersten Denkmäler dieser Gattung, die drei Quodlibets des Glogauer (Berliner) Liederbuchs, der dritten Gruppe angehören¹ und daß die übrigen Typen erst in der großen Schmeltzischen Sammlung reichhaltig vertreten sind; denn in dem fast ein ganzes Jahrhundert umfassenden Zwischenraum, der die beiden Quellen trennt, liegt — soweit bisher bekannt — nur ein einziges Werk der Gattung, das „Spiellied“ (Nr. XLII) der Oeglinischen Sammlung vom Jahre 1512 vor. Da hier alle vier Stimmen den gleichen Text „Unser Pfarrer ist auf der Bahn, was gehts dich an?“ usw. vortragen, haben wir also das bisher früheste Beispiel der 2. Gruppe vor uns. Zu diesem einen Exemplar, welches durch seine Faktur den Schmeltzischen Stücken erheblich näher steht, als denen des Glogauer Liederbuchs, tritt nun das hier zur Besprechung stehende, wohl etwa 10 Jahre ältere Werk des Breslauer Sammelbandes hinzu, das schon nach flüchtiger Betrachtung ebenfalls der 2. Gruppe zuzuweisen ist. Nur eine Stimme — der Tenor — ist textiert und nur sie bringt in bunter Folge Teile verschiedener Volkslieder zum Vortrag, während die übrigen ohne Text notiert sind.

Es sei nun im folgenden zunächst die Faktur dieses Tenors näher beschrieben und dann auf die der übrigen Stimmen und deren Verhältnis zur Hauptstimme eingegangen.

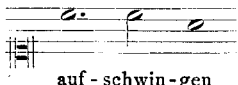

Die einzelnen Liedfragmente sind ausnahmslos durch eine Minima-Pause voneinander getrennt; auch in den Fällen, wo zwei nebeneinander stehende Liedteile, die bisher unbekanntes Volksliedern entstammen, textlich zueinander gehören könnten, ist daher die Annahme gerechtfertigt, daß die durch eine solche Pause getrennten Bruchstücke ebenfalls verschiedenen Liedern angehören. Demgemäß wurden auch bei der nun folgenden Wiedergabe des Textes alle durch Pause getrennten Bruchstücke — ohne Rücksicht auf mögliche Zusammengehörigkeit — mit laufender Nummer versehen:

¹) Nach Eitners Neudruck im „deutschen Lied des 15. und 16. Jahrhunderts“ (1. Band, Beilage zu den M. f. M. 1876, Nr. 1/3) wären die Stücke zur 2. Gruppe zu rechnen. Erst durch die Arbeit von A. Raphael (M. f. M. 1899, S. 161 ff.), der nachweist, daß zu diesen bisher für zweistimmig gehaltenen Werken jedesmal im Diskant das Lied „O rosa bella“ zu singen sei, ist die Zuweisung in die 3. Gruppe notwendig geworden.

1. Wer ich eyn falck ich welt mich hoch aufschwingen
2. czv dir meyn hercz
3. hort ich den wachter singen
4. was wol wir fur eyn weßen han der summer fert dohyn
5. so wol wir aber heben an von eynem frewlen (wohlgetan)
6. o fraw wunschlichen hart was darffs wil wart
7. eß ist vor aldt gewesen scherchz
8. mich reitcz meyn hercz
9. frewd und mut ist gar dohyn
10. eß hat den syn
11. synt daß ich mich nicht rechen kan
12. ja unser ganß hat schaden tan
13. eß ist an dem
14. o du meyn außewelteß M
15. mitten in dem summere da dy wyecke[?] wagete
16. und unser her der do[?]m[i]n]e seyne magkt sagete
und welchen tewffel her wolt thun
17. her wolt ir czv her wolt ir czv
18. her wolt sy ny p[er?]p endirenn.

Ein Versuch, die Lieder, denen diese Stücke entnommen sind, nachzuweisen, offenbart wieder einmal, wie gering noch immer unsere Kenntnis von der gewaltigen Masse der Volkslieder ist, die in der Blütezeit — im 15. Jahrhundert — gesungen wurden. Von den achtzehn Bruchstücken konnte nur bei drei die gleiche Melodie in einer der bekannten Liedersammlungen gefunden werden. Was über die einzelnen Fragmente festgestellt werden konnte, sei im folgenden angeführt:

Das Fragment Nr. 1 verzeichnet Böhme¹ unter Nr. 54 und zwar ist seine früheste Quelle das 19. Quodlibet der Schmeltzischen Sammlung, wo das Stück allerdings von unserer Fassung abweicht und, da es dort mit „aufschwingen“ schließt, durch eine jüngere Quelle ergänzt und fortgeführt wird. Die wesentlichste Variante bei Schmeltz, die erwähnt werden muß, ist die Notierung in dreiteiliger Taktart. Demgegenüber wird die zweitaktige Version der Breslauer Überlieferung durch eine gleichzeitige Fassung, die allerdings Böhme noch nicht kennen konnte, gestützt: das vierstimmige Lied von „Heincz finck“: „Wer ich eyn falck“ der schon genannten Leipziger Handschrift². Aber auch hier ist völlige Gleichheit nicht festzustellen. Bei Fink erhält der mit der vollständigen Liedweise betraute Sopran auf das Wort „aufschwingen“

die Noten  während in der Breslauer Fassung der Tenor  singt.
auf - schwin - gen

2. Ob die an sich nicht sinnlose Fortsetzung „czv dir meyn hercz“ zu dem Falkenlied gehört, läßt sich einwandfrei nicht entscheiden, da die Textierung in der Leipziger Handschrift hinter „aufschwingen“ aufhört. Jedoch sprechen die vollkommen abweichende Weiterführung der Melodie in dieser Quelle und namentlich die Minimapause zwischen Fragment 1 und 2 dagegen.

Nr. 3 findet sich in dem 13. „Reutterliedlein“ vom Jahre 1535³, dessen An-

¹ Böhme, Franz Magnus, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877.

² Leipzig, Univ.-Bibl. Mus. Ms. 1494, fol. 149v/150r.

³ Böhme a. a. O. Nr. 101.

fang „Wol auf (bzw. Wach auf), wol auf mit lauter Stimm thut uns der wechter singen“ lautet.

Aus Nr. 4 kommen die Worte „der summer fert dohyn“ in dem Liede „Wie schön blüht uns der Meyen¹, allerdings mit anderer Melodie vor.

Ähnlich mit Nr. 5 „So wolln wir aber heben an“, das mit anderer Melodie und anderer Fortsetzung („von einem reichen kargen Mann“) bei Forster V. 1556 Nr. 8² zu finden ist.

Nr. 7 läßt sich mit gleichen Text und gleicher Melodie als Anfang des Liedes Nr. 238 im Buxheimer Orgelbuch nachweisen.³

Nr. 9 „Freud und Mut ist gar dahin“ begegnet textlich im „Ambraser Liederbuch 1583“ (Lit. V. Stuttgart), ein Satz von Brätel, den der alte Heidelberger Kantoreikatalog verzeichnet, ist verschollen.⁴

Nr. 12 konnte unter den Martinsliedern nicht nachgewiesen werden.⁵

Nr. 16 scheint mit dem Lied „Vnsers meisters magt die ist frisch vnd geil“ aus der Handschrift 14. F. VI. 26.⁶ zusammenzuhängen. Eine Nachprüfung war mir bisher nicht möglich.

Die von Elsa Bienenfeld⁷ beobachteten Momente, welche bei der Verknüpfung der Liedteile eine Rolle spielen, finden sich auch in dem vorliegenden Werk: Außer dem Streben nach einem (durch den unerwarteten Eintritt neuer Liedfragmente erzielten) humoristischen Effekt bemerkt man gerade in unserem Stück die Tendenz, dem Tenor das Aussehen und die Gestalt eines einheitlichen Cantus firmus zu geben. Daher sind auch alle Hilfsmittel, welche diese Wirkung unterstützen, vertreten:

1. melodisch: die Melodie z. B. zu „hort ich den wachter singen“ führt die vorangehenden (fremden) Weisen zu einem befriedigenden Abschluß und könnte mit diesen — rein melodisch genommen — durchaus zusammengehören.
2. textlich: die meisten Fragmente reimen sich (schwingen-singen; scherzhercz; dohyn-syn usw.).

Auf diese Weise wird eine nicht vorhandene Einheitlichkeit vorgetäuscht.

Erweckt schon die Analyse der Zusammensetzung des Tenors den Eindruck, daß hier mehr ein feiner Humor vorherrscht und weniger derbe Späße, wie sie Schmelztl bevorzugt, so überzeugt davon erst recht die Faktur der übrigen Stimmen. Elsa Bienenfeld⁸, die alle Quodlibets der 2. Gruppe als künstlerisch ziemlich wertlos abtut, mag Recht haben, sofern dies Urteil auf die Schmelztl'schen Stücke beschränkt bleibt, deren Mehrzahl Note gegen Note gesetzt und in den Zusammenklängen durchaus nicht immer abwechslungsreich ist.

Anders unser Stück: Hier ist zunächst neben einer klaren und bestimmten, dem Fdur nahestehenden Harmonik eine offensichtliche Selbständigkeit der Oberstimme zu konstatieren, die sich — schon durch ihre Lage — dem Hörer fast mehr auf-

¹ Forster III, 1549 Nr. 19. Neudruck bei Böhme a. a. O. Nr. 264.

² Neudruck Böhme a. a. O. Nr. 46.

³ Neudruck bei Eitner, Beilage zu M. f. M. 1887/88, S. 18.

⁴ Die Nachweise zu den Nr. 9 und 16 verdanke ich Herrn Prof. Dr. H. J. Moser. Für seine Bemühungen sei auch an dieser Stelle bestens gedankt!

⁵ Auch die Arbeit von Wilh. Jürgensen: Martinslieder (Untersuchungen und Texte, Breslau 1910) kennt den obigen Text nicht.

⁶ Vgl. Jul. Richter: Katalog der Musik-Sammlung auf der Universitätsbibl. in Basel. Leipzig 1892. S. 30.

⁷ E. Bienenfeld, a. a. O. S. 129f.

⁸ E. Bienenfeld, a. a. O. S. 126.

drängt als der Tenor. Dazu kommt häufige Parallelführung des Basses mit dem Sopran (in Dezimen), durch die der Gegensatz zum Tenor verstärkt wird. Ein wesentlicher Faktor ist der etwa in der Mitte des ganzen Stücks eintretende Taktwechsel, der das Ganze in zwei stilistisch deutlich unterscheidbare Hälften teilt. Im ersten, geradtaktigen Teile ist der Tenor von den Begleitstimmen wie von einer undurchlässigen Hülle umgeben: von Anfang an bis zum Eintritt des Dreitakts unterbricht keine längere Pause ihr dichtes Gewebe. Diese Einkleidung aber ist der Hauptstimme wesensfremd, sie hat an deren melodischem Gut keinen Anteil. Eine kurze Betrachtung ihres melodischen Duktus zeigt uns die Ursachen des andersartigen Charakters: der erste Ruhepunkt z. B., auf dem der Sopran, ohne sogleich weiter zu eilen, länger verweilt, liegt etwa in der Mitte des ersten Teiles (Takt 14); die vorangehenden Stellen, in denen die Melodielinie durch Pausen unterbrochen wird, können nicht als „Ruhepunkte“ bezeichnet werden: den Schlußtönen vor den Pausen wohnt ein zu starker Spannungscharakter inne, der auch durch das Subsemitonium nicht beseitigt wird. (Vgl. Takt 7, 9, 10, 12 des Soprans.) In den letztgenannten Stellen ist bezeichnend, daß als Schlußton vor der Pause dreimal die Stufe *g* gewählt ist und diese in zwei Fällen nicht diatonisch, sondern durch einen Sprung erreicht wird. Ähnliche Ergebnisse liefert die Betrachtung der Altstimme, nur daß die Schlüsse hier an anderen Stellen liegen. Zu dem rein melodischen Gegensatz kommt noch der rhythmische hinzu; fiel schon die melodische Linie selten mit der des Tenors zusammen, so kann das gleiche inbezug auf die Verteilung der Schwerpunkte gesagt werden. Ein Blick auf die Partitur bestätigt dies. Zu dem offensichtlichen Bestreben der Stimmen, gemeinsame Betonungs- und Schlußpunkte zu vermeiden, paßt es auch, daß das Kunstmittel der Imitation selten angewandt ist; die einzige Figur, die innerhalb der Begleitstimmen nachgeahmt wird, tritt erstmalig im Takt 4—5 des Soprans auf:



Allzu deutliche Wiederholung von Motiven würde dem Charakter der Unbestimmtheit, den die Begleitstimmen tragen, zuwider sein. Das Streben also, dem Ganzen den Eindruck des Ernsthaften zu geben, ist durch die polyphone Umkleidung, die ebensogut zu einem kirchlichen Cantus firmus passen würde, besonders stark unterstützt. In der Tat finden sich die gleichen Stilelemente in einer Reihe von Motetten des Codex (die übrigens sonst nirgends überliefert sind), in manchen (z. B. dem fünfstimmigen *Christe qui lux¹ es*) ist sogar die rhythmische und melodische Gegensätzlichkeit noch erheblich stärker ausgeprägt. Der Schein der Ernsthaftigkeit wird allerdings bei unserem Quodlibet mit dem Eintritt der Dreitaktigkeit aufgegeben: in der zweiten Hälfte des Stückes wird der Stil durchsichtiger, zweistimmige Gruppen wechseln einander ab. Die dem Tenor gegenüber tretende Oberstimme trägt einen überaus munteren, fast lustigen Charakter, dessen Sinnfälligkeit durch jedesmalige Wiederholung der Phrasen noch erhöht wird. Kurz, der in seiner Unruhe im ersten Teil fast an den deutschen Ockeghem-Schüler Alex. Agricola gemahnende Duktus der Begleitstimmen gewinnt jetzt an Sicherheit und Festigkeit. Nach alledem können

¹ Auf fol. 12r des Codex.

wir sagen, daß die Komposition zwar unter dem Einfluß der 2. niederländischen Schule entstanden ist, aber zu einer Zeit, wo bereits andere Einflüsse (von der Volksmusik her?) den Charakter der Unstetigkeit in der Stimmführung mindern; wir dürften es also mit einer deutschen Komposition unmittelbar um 1500 zu tun haben.

Am Schluß seien noch einige Worte über die Ausführung gestattet: Wenn auch der Duktus der Begleitstimmen so gehalten ist, daß vokale Ausführung bei allen Stimmen keine unmöglichen Anforderungen stellt, so sprechen doch folgende Momente dafür, daß nur der Tenor zum Singen bestimmt gewesen ist:

1. Sopran, Alt und Baß sind textlos überliefert.
2. Eine Unterlegung des Tenortextes unter diese Stimmen ist bei dem starken rhythmischen Unterschied besonders schwierig und würde vor allem den Effekt stark vermindern, der im Zitat der originalen Fragmente liegt. Die beabsichtigte Wirkung wird daher am besten erreicht, wenn nur der Tenor vokal ausgeführt wird.
3. Die Gegenstimmen enthalten oft unsangliche Sprünge¹.
4. Die oben nachgewiesene Gegensätzlichkeit dem Cantus firmus gegenüber wird durch instrumentale Ausführung am ehesten unterstützt.

Wir lernen also in unserem Quodlibet ein höchstwahrscheinlich instrumental begleitetes Gesellschaftslied von entschiedenem Kunstwert kennen, das in dieser Beziehung seinen älteren Artgenossen aus dem Glogauer Liederbuch und auch vielen Stücken der Schmeltzischen Sammlung überlegen ist.

* * *

Einer ganz anderen Gattung gehört das zweite, hier zu behandelnde Stück² an. Zweistimmig, mit dem knappen Tenor über der erheblich umfangreicheren Begleitstimme und ohne ein einziges Textwort stellt es ein Unikum unter den übrigen Stücken des Codex und — wie wir sehen werden — in gewisser Beziehung auch innerhalb der gesamten zeitgenössischen Literatur dar. Der Tenor konnte als der fast notengetreu übernommene Chansontenor „De tous biens plaine“ festgestellt werden, wie er erstmalig wohl in der dreistimmigen Fassung Gizeghems³ verarbeitet ist, so daß zu der großen Zahl der Bearbeitungen des Liedes, die Gombosi³ zusammengestellt und verglichen hat, eine neue, allerdings nur zweistimmige hinzukommt. Da nun — wie bereits bemerkt — die Hauptstimme keine wesentlichen Varianten im Vergleich zu den übrigen Fassungen aufweist, interessiert uns am meisten die zweite Stimme. Und das mit Recht; denn schon das Äußere ist auffällig⁴: die Stimme ist auf zehn Linien notiert und nützt auch diesen gewaltigen Umfang nach Kräften aus: die große Spanne vom tiefsten Ton (*G* = *gammaut*) bis zum höchsten (*d*!) wird im Verlaufe des Stücks mehrmals durchmessen. Wohl der besseren Übersichtlichkeit wegen sind alle damals üblichen Schlüssel der Reihe nach vom Gamma- bis zum *d*-Zeichen am Anfang jeder Zeile auf der ihnen zugeordneten

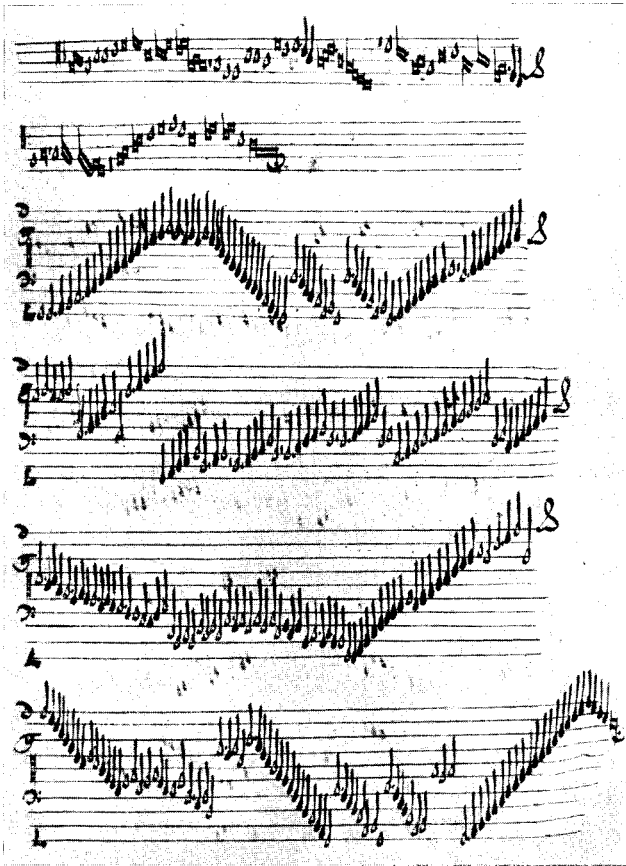
¹ Vgl. besonders Alt, Takt 7—8, wo die Melodie vom tiefen *c* zur Oktave und von da zur darüberliegenden Quinte aufsteigt.

² fol. 25r.

³ Siehe O. J. Gombosi, Jacob Obrecht, Leipzig 1925, S. 34ff.

⁴ Vgl. das Facsimile!

Linie eingetragen. Prinzipiell ist keine Abweichung von der mensuralen Notationsweise festzustellen; die Vermehrung der Linien auf die doppelte Anzahl ist zwar ein



seltener und interessanter Fall, aber aus der durch die Stimmführung sich ergebenden Notwendigkeit heraus leicht zu erklären: der Schreiber würde kaum eine andere Notierungsart in Erwägung gezogen haben. Daß das ganze Notenbild — wenn auch praktische Gegenbeispiele fehlen — der damaligen Zeit nicht fremd war, ersehen wir aus gleichzeitigen theoretischen Traktaten, wo es z. B. zur Demonstration der Intervallverhältnisse, verschiedener Kontrapunktregeln usw. verwendet wird. Einen passenden Beleg liefert uns das von Riemann neu herausgegebene „Anonymi Introductorium Musicae“ aus der Zeit um 1500.¹ An den Notenfiguren selbst ist nichts Besonderes festzustellen; der kürzeste und zugleich häufigste Notenwert ist die Semiminima.


Angesichts des großen Umfanges kommen für die Ausführung nur wenige Instrumente in Frage.² In Anbetracht der schnellen diatonischen Läufe liegt der Gedanke an das Tasteninstrument als das hierfür geeignetste besonders nahe. In engerer Wahl müßte dann das Portativ, obgleich die Einstimmigkeit der „Begleitung“ durchaus dem Charakter dieses Instruments entsprechen würde, ausfallen, da das Fehlen der „Luft“-Pausen³ die Ausführung hierauf unmöglich macht. Es blieben also für ein weltliches Stück wie das vorliegende — wenn man von der großen Kirchenorgel absieht — zur Ausführung das Positiv und das Clavichord übrig. Daß

¹ Siehe Eitners M. f. M., 30. Jahrg. 1898, S. 15 und 17. Über die Verwendung des 10-Liniensystems zu Partituren (Eintragung der Stimmen mit verschiedenen Farben) vgl. Kiesewetter, Allgem. Mus. Zeitung, 32. Jahrg., S. 726ff. und ein Facsimile hierzu bei Beller- mann, Kontrapunkt, S. 64ff. Die Quelle, aus der das Beispiel entnommen ist, wird von Kiesewetter in die Jahre 1533—1540 verlegt.

² So — außer Klavierinstrumenten — die Laute und Gambe.

³ Vgl. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance. S. 61ff.

beide den erforderlichen Tonumfang besaßen, bezeugt Virdung in seiner „Musica getutscht und ausgezogen“ und Arnolt Schlick im „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“¹. Nimmt man dagegen die Ausführung durch ein Gambeninstrument an, so dürfte in diesem Falle ganz besonders jene Tenor- und Alt-Viola mit der Stimmung *G c e a d'*, von der uns Gerle berichtet², in Betracht kommen. In beiden Fällen jedoch nimmt unser Stück — wie sich aus dem Vergleich mit anderen Klavier- bzw. Gambenstücken ergeben wird — eine interessante Sonderstellung ein.

Aber auch in anderer Hinsicht ist das Werkchen bedeutsam: Zunächst als eine neue, wenn auch — vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet — dürftige Bearbeitung der Chansonweise. Zwei Elemente fallen bei genauerer Analyse auf. Das erste besteht in der Verwendung prägnanter rhythmischer Motive und deren einfacher oder sequenzialer Wiederholung. Als Kern läßt sich in den meisten Fällen das Motiv  herauschälen, wozu allerdings oft Erweiterungen hinzutreten. Die melodische Ausgestaltung dieses Kerns bringt nun zwar einige Abwechslung, die Tendenz jedoch, fast jedes dieser Motive einmal oder gar mehrmals zu wiederholen, erweckt den Eindruck der Starrheit und Gleichförmigkeit.

Eine schwache Belebung bringt zuweilen der Einsatz der Begleitfigur und zwar an den Stellen, wo diese nicht mit der Tenornote zugleich beginnt (z. B. in den Takten 19ff. u. a.).

Bezeichnend für die Erfindungsarmut des ganzen Stücks sind die Takte 32ff. Hier ist zu jeder Brevis des Tenors eine Figur von vier Miniminen als „Begleitung“ gesetzt, die sich — unter Beibehaltung des Quintenintervalls (!) — bei jeder neuen Brevis sequenzial wiederholt. Kommt dann, wie es z. B. im Takt 34 der Fall ist, im Verlauf des Cantus firmus eine Semibrevis dazwischen, so erscheint auch in der Begleitstimme die für die Brevis „reservierte“ Figur nicht, sondern tritt erst wieder mit der folgenden Brevis auf. Diese stereotype Begleitung langer Notenwerte des Cantus firmus findet sich im Zeitalter Ockeghems häufig.



Alle diese Merkmale weisen dem Stück einen ganz bestimmten Platz unter den übrigen Bearbeitungen der gleichen Chanson an. Die ihm am nächsten stehende Bearbeitung³ gehört in den engeren Kreis derer, die nur den Baß der Ghizeghem-

¹ Vgl. O. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhundertts. S. 60f.

² Vgl. A. Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert (1905). S. 13. Siehe auch: Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente. S. 10b. (Alt-Viola da Gamba.)

³ Man war versucht — nach dem bei Gombosi (a. a. O. S. 37) mitgeteilten Baßanfang zu urteilen — das Stück fol. 187v/188r (nicht nur 187v, wie Gombosi zitiert) des Codex Florenz, Bibl. Naz. Centr. XIX, 59 für eine der unsrigen besonders nahe stehende Fassung zu halten; nach seiner Spartierung zeigte sich jedoch, daß nur wenig Berührungspunkte vorhanden sind: die Baßstimme ist zwar ebenfalls recht bewegt, doch sind die Motive keineswegs derartig starr und wiederholen sich auch viel seltener; Beeinflussungen durch Kadenzten des Tenors sind nicht zu spüren, die Melodie zeigt in solchen Fällen keinerlei Veränderung oder gar Neigung, selbst zu kadenzieren. — Dagegen kann die Vermutung Gombosis, daß wir es hier mit einer Kolorierung der Ghizeghem'schen Baßstimme zu tun haben, als zutreffend bezeichnet werden, wenn man die zahlreichen Fälle abrechnet, wo der Florentiner Anonymus wichtige und gut wirkende Zusammenklänge seines Vorbildes durch andere Baßführung verändern und „verbessern“ zu müssen glaubte (so im Takte 5: *G g g* statt *es g g* bei Ghizeghem, ähnlich Takt 15). Ferner ist in den Takten 25—38 eine Übereinstimmung der Kerntöne nur selten zu finden. Wie dem auch sei, die Originalstimme blickt trotz aller Veränderungen, auf die näher einzugehen hier nicht der Ort ist, immer wieder durch.

schen Fassung ersetzen und ist bei Petrucci in Canti C 150, 1503 fol. 144 überliefert¹.

Das nun zu würdigende zweite Stilelement ist geeignet, dem Stück eine Sonderstellung nicht allein im Rahmen der übrigen Bearbeitungen, sondern auch unter den Instrumentalstücken anzuweisen: nämlich durch die Neigung, vom tiefsten Ton (dem Gammaut) auf möglichst schnellem Wege zu einem hohen, meist über zwei Oktaven entfernten Tone zu gelangen und von da auf ebenso schnelle Weise zu den Gammaut zurückzukehren. Der „schnellste Weg“ ist in diesem Falle die diatonische Leiter in Semiminimen-Bewegung.² Dieses zweite Element geht nun in vielen Fällen mit dem ersten eine Verschmelzung ein. Wiederholungen der Figuren von der Oktave aus sind daher an der Tagesordnung³. Diese Einwirkung beider Elemente ist nun freilich nicht immer einheitlich. So gibt es Stellen, wo der Drang nach Wiederholung den der Auf-ab-Bewegung eindämmt⁴, andererseits kommen Fälle vor, in denen das umgekehrte Verhältnis vorliegt. Das rhythmische Motiv  z. B. (in Takt 2) wiederholt sich erst nach acht dazwischenliegenden Semiminimen über eine Oktave entfernt. Ähnlich im folgenden Takt (5—6), wo das Motiv  erst eine Duodecime tiefer wiederholt wird. Was das Verhältnis der Begleitstimme zum Cantus firmus-Tenor anlangt, so muß — trotz aller Dürftigkeit in der Erfindung — der Wille des Komponisten, der Hauptstimme ihr Recht werden zu lassen, anerkannt werden. Einander ähnliche Stellen des Cantus firmus werden gern zur Wiederholung gleicher Begleitfiguren ausgenützt; zu den langen Schlußnoten des Tenors (so Takt 15 ff., 28 ff. und 41 ff.) erklingt jedesmal eine Kette stereotyper Motive.

Es dürfte unnötig sein, die stilistischen Unterschiede des vorliegenden Stückes gegenüber den mit Sicherheit für Tasteninstrument bestimmten Liedbearbeitungen Paumanns und des Buxheimer Orgelbuchs zu erörtern. Es ist der gleiche Abstand, der alle in der Dufay-Epoche entstandenen Werke von den etwa 40 Jahre jüngeren, vom Ockeghem-Kreise irgendwie beeinflussten Kompositionen trennt. Kein Wunder also, daß aus dem melodisch wie rhythmisch freieren Diskant jetzt bei einseitiger Verarbeitung Ockeghemscher Ornamentfiguren die sequenzwütige, starre Melodik unseres Anonymus geworden, daß ferner die Landinosche Sext als Schlußklausel durch andere ersetzt ist. Kein Wunder auch, daß nirgends eine „Pausa“, wie sie Paumann lehrt, nirgends eine der für den „ascensus simplex“ usw. vorgeschriebenen Figuren zu finden ist!

Uns interessiert vielmehr die rein klavieristische⁵ Seite des Vergleichs: Auch in den Stücken, die keine bloßen Absetzungen vokal gedachter Werke, sondern freie

¹ Gombosi, a. a. O. Notenbeispiele Nr. XIV. X.

² Diese Auf-ab-Bewegung tritt besonders deutlich in den Takten 1—6 zu Tage, wo der Höhepunkt im Anfang des 4. Taktes erreicht ist.

³ So Takt 11 ff., 15 f., 38 ff. usw.

⁴ Z. B. in den Takten 17—23, wo die Aufwärtsbewegung nur langsam vor sich geht.

⁵ „Klavieristisch“ und »Klavierstil“ sollen hier nicht eine Beschränkung auf bestimmte Tasteninstrumente (etwa im Gegensatz zur Orgel) ausdrücken; eine solche Scheidung dürfte bei dem vorliegenden Stück kaum möglich sein. Jedenfalls sind die von Merian (W. Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Leipzig 1927, S. 12 ff.) beobachteten Merkmale eines Klavierstils im engeren Sinne (also für besaitete Tasteninstrumente, im Gegensatz zur Orgel usw.) hier nicht festzustellen.

Wer ich eyn falgk

fol. 33^v/34^r.

Wer ich eyn falgk ich welt mich hoch auf - schwin -

gen czv dir meyn hercz hort ich den wach - ter sin - gen was

wol wir fur eyn we - ßen han - der sum - mer fert do - - hyn So wol wir a - ber

he - ben an von ey - - nem frew - len [wolgetan] O fraw wunsch - li - chen hart

15

waß darffß wil wart Eß ist vor aldt ge.we.sen scherz mich reitczt meyn hercz

[vil?]

20

frewd und mut ist gar do.hyn... Eß hat den syn... synt daß ich mich nicht re.chen kan...

... ja un.ser ganß hat scha.den tan eß ist an dem... o du

25 30

meyn auß er... we.lteß M Mitten in dem summe... re

35

da dy.wye.cke[?] wa.ge.te und un.ser her der do[m]i[n]e

40 b 45

sey - ne magkt sa - ge - te und wel - chen tew - ffel her wolt thun

50

her wolt ir czv her wolt ir czv

55 60 b

her wolt sy ny p[er?]-pen - di - - - renn

De tous biens plaine

fol. 25r.

5

10

Liedbearbeitungen sind, wirkt sich die Eigenart des Tasteninstrumentes immer nur in zwar schnellen, aber eng begrenzten Spielfiguren aus, die wohl für ein anderes Instrument schwierig, aber doch meist noch spielbar sind. Die Übermacht der von anderen Instrumenten oder der menschlichen Stimme ausgeführten Musik scheint zu bewirken, daß das Tasteninstrument zunächst noch lange nicht davon loskommt, mehrere streng voneinander getrennte Voces mit verhältnismäßig beschränktem Umfang zu spielen und so doch weiter nichts als einen Ersatz für die Ausführung durch mehrere Instrumente zu geben. Die vorliegende „de tous biens plaine“-Bearbeitung stellt nun — als Klavierstück gewertet — einen tastenden Versuch dar, die Eigenart des Instruments — wenigstens dem Umfange nach — zu verwerten und so ein Stück zu schaffen, das an die Besonderheit des Ausführungsmittels gebunden ist. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt das ästhetisch bedeutungslose Stück einen historischen Wert, umso mehr, als in den zeitlich unmittelbar folgenden Quellen von Orgelwerken (Fundamentbuch des Hans von Constanz, Klebersches Tabulaturbuch usw.) kein Stück mit den gleichen, oben festgestellten Elementen zu finden ist. Auch die Musterbeispiele für die weitere „Emanzipierung“ des Klavierstils, wie wir sie z. B. in dem „Praeambalon in Fa“ des Kleberschen Tabulaturbuchs¹ oder in dem in Sol der gleichen Quelle² vor uns haben, nützen in ihren mit langsamen Akkorden wechselnden Läufen nicht so extrem den Umfang des Instruments aus, wie das oben besprochene, zeitlich ältere Stück, das in gewisser Beziehung als ein praktisches Beispiel für die fast 50 Jahre spätere Kritik Hermann Finks³ an den zeitgenössischen Organisten gelten kann, wo es heißt: „... sie laufen bisweilen eine halbe Stunde lang über die Tasten herauf und herunter... es kommt aber nur etwas sehr dürftiges heraus...“

Demgegenüber wird die Deutung als Gambenstück im wesentlichen nur durch zwei Momente gestützt: 1. durch die konstant beibehaltene Einstimmigkeit der Begleitung und 2. durch die häufige Wiederkehr des Gammaut, das bei einem Instrument mit der oben angegebenen Stimmung der Ton der tiefsten leeren Saite wäre.⁴ In diesem Falle hätte dann die höchste Saite (*d'*) den Umfang einer ganzen Oktave (bis *d''*, dem höchsten Ton unseres Stücks) zu bestreiten! Vergleichen wir damit die Gambenstücke bei Ortiz⁵ und besonders darunter die Recercadas über die sogenannten italienischen Tenores, die Einstein⁶ mit Recht als „virtuose Glanz- und Übungsstücke“ bezeichnet, so würde demgegenüber unsere — 50 Jahre ältere — Chanson-Bearbeitung fast noch größere technische Anforderungen gestellt haben. Immerhin ist die Ähnlichkeit auffallend: Wiederholung von Motiven von der Quinte und anderen Intervallen aus, diatonische Gänge im Umfange von zwei Oktaven⁷

¹ Eitner, M. f. M. Beilage, Buxheimer Orgelbuch, S. 103f.

² Neudruck siehe Ritter, Geschichte des Orgelspiels, S. 98f.

³ Der originale Wortlaut (aus Herm. Finck „Practica musica IV“ entnommen) steht bei Ambros, Geschichte der Musik III, Ausg. 1891, S. 449/50, Fußnote: „... *interdum per sesquihoram sursum deorsumque digitis per claves discursitant* ...“ deutscher Text siehe Ritter a. a. O. S. 111.

⁴ Vgl. besonders die Sprünge in den Takten 17 und 58!

⁵ Diego Ortiz, Tratado de glosas sobre clausulas... Roma 1553. Hrsg. von Max Schneider. Berlin 1913.

⁶ a. a. O. S. 22.

⁷ Vgl. z. B. die Recercada Segvnda, Takt 11—13 auf S. 53 des unter 5) genannten Neudrucks.

finden sich sehr häufig. Die Zielstrebigkeit von der Höhe zur Tiefe und umgekehrt ist jedenfalls stärker ausgeprägt als in den zum Vergleich herangezogenen Klavierstücken, wenn auch nicht in dem krampfhaft übertriebenen Maße wie in unserem Stück, das uns so recht die Freude über die Entdeckung neuer Spielmöglichkeiten, die im Anfang immer etwas zu weit geht, vor Augen führt. Unter diesem Gesichtspunkt verliert die Frage: „Klavier oder Gambe?“ an Bedeutung; wesentlich ist vielmehr die Erkenntnis, hier einem frühen Entwicklungsstadium instrumentalen Fühlens, wie es bei Kompositionen dieser Zeit selten so deutlich zu Tage tritt, gegenüberzustehen.

Zu Schuberts „Winterreise“

Von

Marc-André Souchay, Berlin

Das Leben ganz großer Meister darf nicht mit dem starren Maß der Zeit gemessen werden. Es hat seinen eigenen Rhythmus und sein schicksalhaftes Ende. „Was könnte ein Mozart noch komponiert haben, wäre er länger am Leben geblieben!“ Aber dann hätte er nicht in den Jahren 1787—91 den Don Giovanni, die Zauberflöte und das Requiem geschrieben, oder zum mindesten nicht so, wie er es tun, wie er die Werke uns schenken durfte, so erhaben, so jenseitig, wie er sie uns schenken mußte, weil sein Kreis sich vollendete.

Darum kann es auch bei dem „jung“ gestorbenen Schubert einen ausgesprochenen Früh-, Reife- und Spätstil, ja man darf sagen: Altersstil geben. In seinem Liedschaffen prägt sich dies so aus: Der Schubert der ersten Periode pflegt insbesondere das „durchkomponierte“ Lied, d. h.: das Hauptinteresse ist auf die musikalische Ausgestaltung der immer wechselnden textlichen Einzelheiten, der vorüberziehenden Bilder gerichtet; deshalb wird eine Nachgestaltung der Gedichtform unmöglich. Für die Goethelieder der zweiten Periode findet er eine Lösung im „variieren Strophenlied“, in dem sich Form und Inhalt gleichermaßen objektivieren lassen. Dem letzten Schubert aber kommt es vor allem auf die rein musikalische Form an; er kümmert sich wenig um die Gestalt des Gedichts, Einzelheiten treten zurück, die Singstimme dominiert nicht mehr so unbedingt wie früher. Man könnte von einem sinfonischen Lied sprechen.

Das bedeutendste Werk dieses Spätstils — vielleicht das bedeutendste des ganzen Liedererbes — ist die „Winterreise“, von deren Entstehung wir durch Schuberts Freund Spaun hören:

„Schubert war durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, erwiderte er nur: ‚Nun, ihr werdet bald hören und begreifen‘. Eines Tages sagte er mir: ‚Komm heut zu Schober, ich werde euch einen Kranz schauerlicher Lieder vorsingen; ich bin begierig, zu hören, was ihr dazu sagt; sie haben mich mehr angegriffen, als dies je bei andern Liedern der

Fall war¹. Er sang uns mit bewegter Stimme die ganze Winterreise durch. Wir waren durch die düstere Stimmung dieser Lieder ganz verblüfft, und Schober sagte, ihm habe nur ein Lied gefallen („Der Lindenbaum“). Schubert sprach darauf zu uns: „Mir gefallen diese Lieder mehr als alle, und sie werden euch auch noch gefallen“. . . .“²

Ein paar der wichtigsten zeitgenössischen Kritiken zeigen, wie verschieden das Werk auch in der Öffentlichkeit aufgenommen wurde: in Berlin mit spitzzüngiger Böswilligkeit, in München mit bedingter Anerkennung, in Wien mit rückhaltloser Begeisterung: vgl. „Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens“. Hrsg. von O. E. Deutsch. München u. Leipzig 1914, II. Bd., I. Halbbd., S. 494, 499f., 492, 478f. (Der Vollständigkeit halber ist auch die „Ankündigung“ des Verlags zu erwähnen, a. a. O. S. 447.)

Folgendes sei zur Frage der Textquellen und der Textkritik, sowie der Ordnung des Werkes bemerkt: Die „Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1823“ (Leipzig, F. A. Brockhaus) brachte „Wanderlieder von Wilhelm Müller. Die Winterreise. In 12 Liedern“. Hier hat Schubert seine ersten 12 Texte kennengelernt. Die andern 12 entnahm er der Reihe nach² der „Winterreise“ in den „Gedichten aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten, herausgegeben von Wilhelm Müller“ (zweites Bändchen, Lieder des Lebens und der Liebe, Dessau 1824), der hier die Folge gänzlich verändert hat³. Demnach ist es problematisch, diese spätere Ordnung auch für die Kompositionen Schuberts geltend zu machen oder die Veränderungen, die Müller für die Ausgabe von 1824 an den 12 Urania-Gedichten vorgenommen hat, bei Schubert einzuführen⁴. Notwendig aber ist, die Texte nach den angegebenen Quellen wiederherzustellen — denn Schubert hat seine Gedichte meist nicht bewußt geändert wie Schumann oder Brahms, dagegen oft flüchtig, oft auswendig unterlegt —, was in allen „kritischen“ Ausgaben bis jetzt noch nicht geschah.

Die rund eingeklammerten Stellen müßten in der Petersschen, die eckig eingeklammerten in der Gesamt-Ausgabe (Breitkopf & Härtel, Serie XX, Bd. 9), die nicht eingeklammerten in dieser und jener geändert werden. Fett gedruckt sind die hörbaren, kursiv die evtl. von Schubert beabsichtigten Varianten. — Altertümliche Schreibungen (große Buchstaben statt kleiner und umgekehrt, th statt t usw.) und Inkonsistenzen bei Textwiederholungen sind nicht angemerkt.

Nr. 1: G. Nacht! (zieh') Blumenstrauss: (Eh'—such' trieb') Haus. [Wandern — gemacht — Andern —] (wär' schad') u. d. Ruh'; [hören —] s., sacht, (Schreib' i. V. an's T.) dir Gute Nacht, sehen, *ich hab' an dich gedacht*.

¹ Spaun fährt fort: „Die ‚Winterreise‘ war sein eigentlicher Schwanengesang . . . Ich halte es für unzweifelhaft, daß die Aufregung, in der er seine schönsten Lieder dichtete, daß insbesondere seine ‚Winterreise‘ seinen frühen Tod mit veranlaßte“.

² Mit Ausnahme des „Mut!“, der bei Müller nach den „Nebensonnen“ kommt. Ob dies versehentlich geschah oder absichtlich, um den in der Musik noch stärkeren Kontrast von „Mut!“ und „Leiermann“ zu dämpfen oder — wahrscheinlicher — um nicht zwei Dur- und zwei Mollstücke hintereinanderzusetzen (Nr. 21, 23, 22, 24), bleibe dahingestellt.

³ Zwischen „Lindenbaum“ und „Wasserflut“ steht die „Post“; an den „Rückblick“ schließen sich (mit Schubertschen Zahlen) Nr. 14—21, 9—10, 23, 11—12, 22, 24. — Den Zyklus Nr. 14, 16, 15, 17—18, 23, 20—22, 24, erschienen am 13. und 14. März 1823 in den „Deutschen Blättern für Poesie, Litteratur, Kunst und Theater“ (hrsg. von K. Schall und K. v. Holtei, Breslau), hat Schubert nicht gekannt.

⁴ Beides befürwortet z. B. H. J. Moser in seiner „Geschichte der deutschen Musik“ Stuttgart 1924, II. Bd., 2. Hbd., S. 61, Anm. 1).

- Nr. 2: Haus: (dacht') [Wahne, s. pfiiff'] (hätt' es) *chr* im Haus' Herzen, Schmerzen? —
- Nr. 3: Gefrorene Tränen. [Gefrorne Tropfen] (hab'?) Eis?
- Nr. 4: (such' seh'. find' M. Herz i. w. **erfrozen**,) fließt a. **das** Bild
- Nr. 5: steht e. Lindenbaum: (**immer fort**. musst' hab') [findst] Ruh'!
(grad' in's) Angesicht; (hör')
- Nr. 6: (Trän' Schnee;) **Wann** Sehnen: *Sag mir wohin* ein u. aus — Haus!
- Nr. 7: (Scheidegruss! grab' Stund' Nam') [zerbrochner] Bild? —
- Nr. 8: (tret') Schnee; (möcht') seh'. (Hab'm.) a. **jedem** St. (Bäll' Lerch')
[glühten! —] (gescheh'n) **Kömmt** [sehn,] vor ihrem Hause [st. stehn.]
- Nr. 9: Das Irrlicht. (B. g. d. **irre Gehen**, Unsre Fr., unsre **Wehen**,) Spiel. (wind')
[hinab —] auch **ein** Grab.
- Nr. 10: (merk' müd' Ruh') Stehen, Last. (hab') [ruhn n. aus:] (Still')
- Nr. 11: [Mai,] (Lieb') *Wonn'* [wach:] (sitz' schliess') halt ich **dich**, **Liebchen**,
- Nr. 12: [heitre **Tanne**]
- Nr. 13: für dich: **kömmt** (hatt',) [hinübersehn, gehn,]
- Nr. 14: D. Reif **hatt'** (über's H.) gestreuet. Da **meint'** (sein, u. hab')
- Nr. 15: [gehn lass sehn]
- Nr. 16: **Hier** u. da **noch ein buntes** Blatt [z. sehn, stehn.] (zitt'r' fall' wein')
- Nr. 17: Ketten. *Die Menschen schnarchen* erlaben: [zerflossen. —] (**wieder zu finden**) [ruhn] Träumen —
- Nr. 18: [ziehn] hin. (Das nenn') Bild — wild.
- Nr. 19: her; (i. folg') Ach, wer (Haus, u.)
- Nr. 20: (vermeid') **andren** scheun — [Wüstenein?] (Weiser st. a. d. **Strassen**,) Ruh'. (seh')
- Nr. 21: [gebracht.] einkehren: (hab') [Totenkränze könn't] in's (all') Nieder-sinken *und* t. (unbarmherz'ge)
- Nr. 22: (in's G., schüttl' sing' munter. Höre) [nicht, was] Ohren. Götter.
- Nr. 23: sah' [stehn,] (hab') [angesehn; und] als **könnten** sie Ach, me **ine** Sonnen **andren** (d. in's hatt') drei: (Ging' dritt') [Im] **Dunkel**
- Nr. 24: hinter'm dreht er was e. k. hin u. her; sieht ihn an; **brummen** u. d. [a. Mann. Und alles, wie]

Die wesentlichen musikalischen Varianten sind mitgeteilt im Revisionsbericht der Ges.-Ausg. (Serie XX, S. 109ff.) — seltsamerweise wird hier die Textvorlage der Nummern 1—12 nicht erwähnt. Folgende Abweichungen in den ersten Fassungen der Nummern 10, 12 und 24 (Serie XX, Bd. 9) der endgültigen Edierung gegenüber sind am wichtigsten:

Nr. 10: T. 30 und 60; Nr. 12: T. 15, 25, 35, 45; Nr. 24: T. 48.

Auf die Transpositionen werden wir noch zu sprechen kommen.

Bei Peters fehlen insbesondere die volle Überschrift, die Scheidung in zwei „Abtheilungen“ und die ursprünglichen Tempobezeichnungen der Nummern 1—2, 4—5 und 7. Ferner ist hier auf die strophische Notierung von Nr. 6 und 22 verzichtet nach dem Schuberterschen Vorbild der zweiten Fassung von Nr. 24 gegenüber der ersten. Zahlreich sind die geringeren, freilich oft recht bedauerlichen Mißverständnisse und Auslassungen. Z. B. in Nr. 1:

falsche Noten (rechte Hand in Takt 38 muß heißen:



fehlende Bogen (T. 2—3, zweimal 5—6, 34—35, zweimal 36—37, zweimal 68—69),

falsche Bogen (zweimal T. 39, 65—66, 66—67, 67—68, zweimal 71),

fehlende < (T. 28, 32),

falsche < (T. 3, 4, 24, 99, 100), < statt < (T. 2, 3, 4, 34, 35, 36, 66, 67, 68),

falsche Balkungen (T. 7, 27, 39, 63, 71, 91, 95),

falsche Stielung (T. 33),

falsches *p* (T. 102), das das folgende *pp* um ein Achtel zum Schluß hin verschiebt. Bemerkenswert ist endlich noch ein Auflösungszeichen in Takt 15 und 47 (hier unnötig), das dem Takt 79 angeglichen wurde und in der Ges.-Ausg. fehlt.

Wir geben einige Vergleiche von Müllerschen Fassungen mit Schubertschen Umprägungen.

Die dreiversige „Einsamkeit“ wird durch Wiederholung des letzten Verses zur zweifachen Doppelstrophe:

Wie eine trübe Wolke
Durch heitre Lüfte geht,
Wenn in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:

So zieh' ich meine Straße
Dahin mit trägem Fuß,
Durch helles, frohes Leben
Einsam und ohne Gruß.

Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht.

Wie eine trübe Wolke
Durch heitre Lüfte geht,
Wenn in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:
So zieh' ich meine Straße
Dahin mit trägem Fuß,
Durch helles, frohes Leben
Einsam und ohne Gruß.

Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend, so elend nicht.
Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend, so elend nicht.

Dasselbe Ergebnis macht ohne Repetition die vierstrophige „Wasserflut“ möglich:

Manche Trän' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.

Wann die Gräser sprossen wollen,
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in Schollen,
Und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen:
Sag mir, wohin geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,
Nimmt dich bald das Bächlein auf.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
Muntre Straßen ein und aus —
Fühlst du meine Tränen glühen,
Da ist meiner Liebsten Haus!

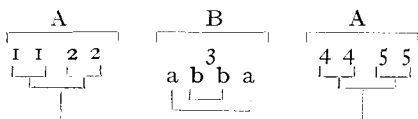
Manche Trän' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh,
Durstig ein das heiße Weh.

Wann die Gräser sprossen wollen,
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in Schollen,
Und der weiche Schnee zerrinnt,
Und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen:
Sag mir, wohin geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,
Nimmt dich bald das Bächlein auf,
Nimmt dich bald das Bächlein auf.

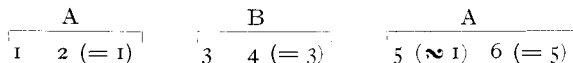
Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
Muntre Straßen ein und aus —
Fühlst du meine Tränen glühen,
Da ist meiner Liebsten Haus,
Da ist meiner Liebsten Haus!

Von den fünf Versen der „Erstarrung“ werden trotz der Wiederholung jeder Strophe Vers 1 + 2 und 4 + 5 zusammengefaßt und gegen Vers 3 gesetzt. Durch die gespiegelte Repetition der Reimpaare (a und b) in Vers 3 entsteht vollkommene Symmetrie:



Ein ganz anderes Bild geben die fünf Strophen vom „Rückblick“: Da die Schlußstrophe wiederholt wird, können sich Vers 1 + 2 und 3 + 4 zu je einem Doppelvers zusammenschließen.

Identisch erscheint auf den ersten Blick Nr. 7. Jedoch werden hier je zwei Verse musikalisch gleich behandelt, so daß wir trotz der Großform A — B — A keine Doppelstrophen haben:



Obwohl dieses Schema äußerlich für den „Lindenbaum“ als das gegebene erscheint, verlangt die restlose Ausdeutung dieser sechs Vierzeiler folgende Modifikationen: Die vier ersten Strophen sind zu zwei — durch die herrlichen Klavier-„anschwünge“ gekennzeichneten — Doppelstrophen zusammengefaßt. (Trotzdem werden innerhalb dieser die zwei Verse insbesondere durch die verschiedene Bewegungsrichtung der Melodie gegeneinander abgesetzt, innerhalb der zweiten sogar durch den Wechsel Moll—Dur. Freilich mildert rhythmische Affinität diesen Kontrast.) Die letzte Strophe ist durch Wiederholung ebenfalls zur Doppelstrophe geweitet (das Echo der letzten Zeile ist als Schlußdehnung zu motivieren) und kann so — als verkürzte „Reprise“ — den vier ersten Versen die Wage halten. Eine Art Durchführung regt der fünfte Vers an: wir hätten demnach die Form A — A — B — A, wenn nicht B und das dritte A sich darin ähnelten, daß sie statt eines Klaviervorspiels ein -nachspiel bedingen. Allerdings ist der Anhang von B janusköpfig deshalb, weil er gleich der ersten Einleitung mündet; er vermittelt also sowohl den Abschluß als den Wiederbeginn.

Diese Paradigmen mögen zeigen, wie differenziert die Form des späten Schubert ist, so daß wir in diesem Rahmen die musikalische Seite unseres Themas nur andeuten können: so daß hier die Termini Strophenlied (I), variiertes Strophenlied (II) und Durchkomposition (III) nicht ausreichen. Erst mit dem Begriff des Reprisenliedes (IV: A — B — A) und sämtlichen Kombinationen zwischen I—IV läßt sich eine sinnvolle Gruppierung ermöglichen.


Reine Formen sind:

Nr. 6 — einfaches Doppelstrophenlied.

Nr. 24 — einfaches Doppelstrophenlied mit Coda.

Diese ist durch die gleichbleibende Klavierbegleitung mit den vorausgehenden Doppelversen eng verbunden. Wenn wir aber näher zusehen, finden sich zwischen den Takten 53 ff. & 9 und 56 & 17 Bezüge: Die Coda dehnt die Motive der Doppelverse. Natürlich nicht um zu steigern, sondern weil hier die letzte Kraft schwindet. Besonders wirkungsvoll ist die Verschiebung von „Soll ich mit dir gehn?“ um ein Viertel: der Atem versagt.

Nr. 9 — doppelt variiertes Strophenlied.

Liegt die Zugehörigkeit des zweiten Verses zum ersten auf der Hand, so bedarf die zweite Modifikation der Takte 5 f. in die Takte 29 ff. insbesondere wegen der verschleiern den Überhöhung des *h'* in $\sharp c''$ der Erwähnung. Man beachte, wie das Motiv , das sonst diese Phrase beschloß, hier aber keinen Platz hat, der Singstimme zugeordnet ist. Aus den Takten 11 f. werden die Takte 33 f., die als Ersatz

für die ausgefallenen Takte 9—10 (bzw. 21—22) mit den beiden Schlußtakten noch einmal wiederkehren. Das gipfelnde *g*“ hat sein Analogon in dem erwähnten *c*“.

Nr. 10 — einfach variiertes Doppelstrophened. Lied.

Daß die beiden textlich so verschiedenen Doppelverse sich musikalisch eng angleichen lassen, ist erstaunlich. Einzig die Dehnung der Takte 17f. in die Takte 47f. ist tiefergreifend. Wie stark aber scheinbar Unwesentliches wirken kann, mag das *ces*“ der „brennenden“ Wunden und die Schleifung von „sich regen“ zeigen.

Nr. 20 — zweifach variiertes Doppelstrophened. Lied mit stark ausweiteter, dreifacher Coda.

Hier bewirkt die Durvariante des zweiten Verses allerdings eine Annäherung an das Reprisenlied. War in den ersten zwei Zeilen des ersten Verses der Baß imitatorisch, so ist er jetzt homophon. Rückte dort bei den letzten zwei Zeilen Stufe auf Stufe, so wird hier an der Variantparallele festgehalten.

Aus:  (Mittelstimme
T. 11 f.)

ist:  (T. 28 f.)

gebildet, das letzte Baßmotiv dort bewirkt die Kadenz. Als sollte dieser gleichsam unterirdische Zusammenhang nachträglich aufgezeigt werden, ist im dritten Vers die Singstimme (bei „und suche Ruh!“) umgebogen — sicherlich eine der ergreifendsten Stellen. Die Auffassung des Schlusses („Einen Weiser . . .“) als Coda kann folgendes bekräftigen: Daß die Takte 67—77 die Takte 55—67 zusammendrängen, bedarf kaum der Erwähnung. Nun bringen aber die Takte 77—81 eine vielfache Verkürzung der Takte 67—77 (und so auch der Takte 55—67):



Diese vielfältige Verkürzung ist wiederum aufs engste verwandt mit der Einleitung — deren Zusammenhang mit der ersten Strophe haben wir später zu zeigen —, so daß sich Anfang und Schluß zusammenbiegen. Die ungeheuer kühnen, gegeneinanderlaufenden chromatischen Linien der beiden ersten Codaabschnitte sind übrigens vorgebildet durch die allerdings parallelen Mittel- und Baßstimmen der Takte 11ff. (46ff.) und die Ober-, Mittel- und Baßstimmen der Takte 34ff.

Nr. 12 und 16 — durchkomponiert,

wenn auch beidemale (in Nr. 12 nur andeutungsweise) im Nachspiel auf die Einleitung zurückgegriffen wird; wenn auch der dritte Vers dort (variiert) wiederholt ist und insbesondere die Motive:

 (T. 3 ff.)
 (T. 31 ff.)

und deren übers ganze Lied verstreute Umbildungen die Einheit zwischen den drei Strophen wahren, wenn auch hier durch die Begleitung insbesondere Vers 1 und 2 eng zusammengehalten werden.

Nr. 18, 19, 14, 15, 17, 3, 2, 4, 8 und 23 — Reprisenlieder.

Die Reprise von Nr. 18 ist bemerkenswert durch den gekappten Anfang — „mein Herz . . .“ schließt sich völlig zwanglos an das *b'* des Mittelteils — und die Dehnung der Takte 7f. in die Takte 15ff. Die Auffassung, daß die Phrase „Und rote Feuerflammen ziehn zwischen ihnen hin“ und ihre leicht abgewandelte Wiederholung die zwei ersten Zeilen des ersten Verses vertreten, daß wir es also mit einem einfach variierten Strophenlied zu tun haben, ist schon durch die klar scheidende Harmonik unmöglich gemacht. Dazu kommt, daß die Variation einer Strophe keine Doppelstrophe sein darf (die einer Doppelstrophe zumindest eine wiederholte Strophe sein muß).

In Nr. 19 (gleich den „Nebensonnen“ und dem Beginn von „Im Dorfe“ nicht strophisch gegliedert vom Dichter) gleitet man bei „ihm weist . . .“ aus dem dreizeiligen Mittelteil unmerklich in die dreizeilige Reprise, die ebenso unmerklich die Takte 14ff. auf die Takte 38ff. zusammendrängt: Takt 38 folgt melodisch dem Takt 14, harmonisch dem Takt 18.

Die harmonische Anlage von Nr. 14 (und 2) ist *cum grano salis* sonatenhaft zu nennen (Exposition: Tonika—Dominante, Reprise: Tonika). Die Reprise verlangt deshalb außer der unterdominantischen Schlußbestätigung (Takt 40—42) eine Umformung der Takte 36ff. D. h., es brauchte hier nur die Tonikavariante zur Dominant der Unterdominant umgedeutet zu werden. Die Phrase hieße dann folgendermaßen (vgl. mit den Takten 11ff. und 36ff.):

Schubert schreibt anders, nicht nur aus Rücksicht auf den Stimmumfang, sondern vor allem, um die Reprise äußerlich der Exposition anzugleichen und damit den inneren Kontrast noch zu steigern: „und meiner ward es nicht“ ist bis auf die Punktierung identisch mit „. . . ich schon ein Greis zu sein“. Erst auf „Reise“ ist die Quinttransposition offensichtlich¹. Es ist auch bedeutsam, daß nicht mit einem den Takten 15—16 angeglichenen Echo geendigt wird, sondern mit der Schlußbestätigung von Takt 9—10 (34—35), wodurch das erstmalige „auf dieser ganzen Reise“ und nachträglich das „und hab' mich sehr gefreuet“ sich als Reduktionen von „mir über's Haar gestreuet“ („ward mancher Kopf zum Greise“) erweisen — statt des weiten Raums einer Undezime eine Quart.

Die (fünfzeilige!) Exposition von Nr. 17 bleibt in der Tonika (wie auch bei Nr. 18, 19, 4, 8, 23). Die (vierzeilige) Reprise verkürzt die Einleitung und verdichtet die weitgeschwungene Linie der Takte 11—18 zu den Takten 35ff. Wir werden aber durch die harmonische Bereicherung und die geweitete Wiederholung der Phrase reichlich entschädigt.

¹ Ein Parallellfall findet sich z. B. im Kopfsatz des Beethovenschen op. 2, Nr. 1: Die Kontrapunkte der Takte 33—40 und 132—139 haben die gleiche Tonhöhe (abgesehen von den Anschwüngen, Versetzungszeichen und Schlußwendungen), obwohl sie in der Exposition über einen *Asdur*-, in der Reprise über einen *f*moll-Baß gestellt sind.

Schließt die Exposition von Nr. 15 (wie die von Nr. 3) in der Tonikaparallele, nähert sich also noch mehr der Regel als Nr. 14 (und 2 — alle in Moll), so ist die Reprise dafür freier: abgesehen von „Krähe, laß mich endlich sehn“ — Takt 30 fassen wir als Umbildung von Takt 6, Takt 32f. als vergrößerte Überterzung von Takt 9 — spiegelt sie die Exposition:



Stark umgebildet ist die Reprise (Takt 28—55) von Nr. 3. Sie wäre formal und harmonisch das getreue Gegenbild der Exposition (Takt 1—19)¹, wenn nicht der Trugschluß von Takt 39 eine Wiederholung der Takte 30ff. bedingte. Aber auch melodisch bestehen enge Bindungen, besonders deutlich an den angezeichneten Stellen:

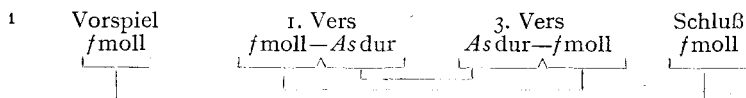
Daß die Form von Nr. 2 mit der von Nr. 3 große Ähnlichkeit habe, klingt wohl zunächst befremdend. Wenn man aber sieht, daß die Takte 35ff. eine variierte (durch die Takte 42f. gedehnte) Wiederholung der Takte 25ff. sind, wenn man sich nicht durch den direkten Übergang des Taktes 14 in den Mittelteil verblüffen läßt, wenn man beachtet, daß die nachschlagenden Arpeggioachtel nur hier benutzt sind, so wird man trotz der unbestreitbaren Parallelität der Takte 21f. mit den Takten 12ff. unserer Auffassung beipflichten, die auch noch die Harmonik bestätigen kann: Takt 14 schließt auf der Dominante (die Takte 15—22 sind schweifend, mit Schluß auf der Unterdominante), die Takte 33 und 46 endigen auf der Tonika. Die Takte 11ff. müssen also anders geführt sein als die Takte 30ff. und 40ff. Dabei ist, wenn auch nicht so stark wie beim „greisen Kopf“, eine Übereinstimmung der absoluten Tonhöhen zu spüren. Interessant ist die Verklammerung der zwei Reprisenhälften: über den Anschwung der Takte 34—36, der zusammen mit dem der Takte 23—24 der Einleitung entspricht, ist der neue (leicht modifizierte) Beginn geschoben.

Bei Nr. 4 sind die beiden A, bei Nr. 8 alle drei Teile doppelstrophig. Hier wird die Phrase „hab' mich an jedem Stein gestoßen“ durch „kömmt mir der Tag in die Gedanken“ ersetzt, außerdem der Schluß der Reprise in die Variante aufgehellt und mit einer viertaktigen Coda befestigt. Dort wird bis auf ein paar Noten und Rhythmen und eine letzte Schlußbestätigung nichts geändert.

Nr. 23 nennen wir deshalb zuletzt, weil ebenda der (vierzeilige) Mittelteil die Melodik der Außenteile (A vierzeilig, A¹ zweizeilig) wörtlich übernimmt. [Die Takte 20—23 sind sowohl harmonisch als auch durch die Überleitung Takt 24f. klar von den Takten 26ff. getrennt. Diese fassen die Takte 5—15 noch einfacher zusammen als die Reprise der „Täuschung“ ihre Exposition: Takt 26—27 = Takt 5—6, Takt 28—31 = Takt 12—15, (Takt 32 = Takt 31).]

Damit kommen wir zu einem wesentlichen Problem des Reprisenliedes, zur Frage der Verwandtschaft von A und B.

Bei Nr. 17 und 8 wird die für A charakteristische Technik des „freien Orgelpunkts“, oder besser, die der Haltetöne, in B noch stärker betont: von Takt 1—11



der Nr. 17 lag *d'* in der Mittelstimme, von Takt 12—17 *A* [der Ton!] in der Unterstimme. Nach der Vermittlung des Taktes 18 dominiert *d''* (*d'*) von Takt 19—24 (25) im Diskant und Tenor, von Takt 24—26 (im Tonbewußtsein bis Takt 28) *d* im Baß. Noch reicher ist der Wechsel im Teil A der Nr. 8: Takt 1—2 und 3—4: *d*, 5—6: *g*, 7—8 und 9—10: *d—g*, 11—13 und 14—16: *d—a*(—*d*), 17—18 und 19—20: *a* mit Wechselnoten, 21—23 und 24—26: *g—d* (—*g*), 27: *d*. Dagegen herrscht in B bis Takt 39 *d* unumstritten und wird dann zweimal von *h* über $\sharp c$ —*cis* wiedergewonnen. Darüber hinaus bestehen auch motivische Zusammenhänge: In Nr. 17 zwischen den Takten 6f. und 20, 12ff. und 24ff., in Nr. 8 zwischen den Takten 9ff. und 28f., 21ff. und 42f. & 46f.

Ebenso sporadisch sind die Verklammerungen in folgenden Abschnitten, die aber nicht einmal durch Haltetöne verbunden werden. Das thematische Atom des Mittelteils von Nr. 15 ist aus dem Kopf von A gewonnen: vgl. T. 16 mit T. 6. Das Scheinrezitativ von Nr. 23 B fassen wir als Vergrößerung der Keimzelle des Ganzen: vgl. T. 16ff. mit T. 5 und 10. Das von Nr. 14 B ist schon deutlicher vorbereitet: vgl. T. 17f. mit T. 11f., T. 25f. mit T. 13f. Das von Nr. 3 B drängt die zweite Phrase der Einleitung zusammen: vgl. T. 21ff. und 24ff. mit T. 4ff. Die offensichtliche Durprojektion des Beginns bringt Nr. 18 B: vgl. T. 10f. und insbesondere T. 12f. mit T. 4f., während Nr. 19 B aus den Phrasenschlüssen des ersten Teils gewonnen ist: vgl. T. 22ff. mit T. 18ff. und 10ff., T. 28ff. mit T. 10ff. Nr. 2 B konzentriert die erste Phrase von A nach zweimaligem Anlauf [die Übereinstimmung der Nachsätze (T. 11ff. und 19ff.) liegt auf der Hand]:



Dagegen weitet Nr. 4 B die erste Schlußphrase von A (Takt 20—23) durch Wiederholung auf gleicher oder veränderter Stufe; die Übergangstakte 60—63 schließen nur halb, entsprechen also den voll kadenzierenden Takten 41—44 „nur halb“. Wir erinnern uns aber, daß eben diese Takte in der Reprise einen Trugschluß haben (T. 98—102). Ist das Zufall?

Nachdem wir Coden, Strophenvariationen, Reprisen und Mittelteile auf die Anfangsstrophen bezogen haben, müssen wir deren Bau noch genauer ins Auge fassen, um dann von den „reinen Formen“ zu den „gemischten“ überzugehen.

Streng zu scheiden ist zwischen Strophe, Doppelstrophe und Strophenreihung (im durchkomponierten Lied).

In den folgenden Tabellen bedeutet:

- a = 1. Phrase (a) = leichte Modifikation der 1. Phrase
- b = 2. Phrase (b) = leichte Modifikation der 2. Phrase
- c = 3. Phrase usw.
- s = Schlußbestätigung (d. i. keine Neubildung).

Strophen:

Nr. 23	a (T. 5—8)	a	
Nr. 15	a (T. 6—9)	(a)	
Nr. 2	a (T. 6—9)		b (T. 11—14)
Nr. 14	a (T. 5—8)		b (T. 11—14)
Nr. 3	a (T. 8—9)	(a)	b (T. 12—15) s

Nr. 20	a (T. 6—7)	(a) 2 a	b (T. 15—16)	(b)	s
Nr. 17	a (T. 6—7)	a 2 (a)	b (T. 11—13)	2 (b)	
Nr. 19	a (T. 6—8)		b (T. 10—12)	a (b)	
Nr. 18	a (T. 4—5)		b (T. 6—7)	c (T. 7—8)	
Nr. 9	a (T. 5—8)		b (T. 9—12)	c (T. 13—14)	

Wir betrachten die einfachen Strophen etwas sorgfältiger:

In Nr. 23 ist die Oberstimme des zweiten a kongruent mit der des ersten, trotz der neuen Harmonisierung (bis auf den Schluß steht die Tonikaparallele statt der Tonika, die Unter- oder Oberdominantparallele statt der Oberdominant, die Subdominantparallele statt der Subdominante).

In Nr. 15 kadenziert das zweite a in *Es*dur. Dabei gibt die Singstimme das diatonische Schreiten auf, während die Begleitung diese charakteristische Bewegung beibehält, in ihrem Echo sogar chromatisiert.

Trotz der neuen Rhythmisierung hat das b von Nr. 2 die Gipfeltöne mit a gemeinsam; dazu kommt die Bindung durch die angezeichneten Motive:

Das Verhältnis von a und b in Nr. 15 haben wir schon auf S. 273 gestreift.

Das a von Nr. 3 ist nicht Phrase, sondern Motiv. Es wird erst durch neu angeschwungene Wiederholung zur Phrase. In b kann man eine Weitung dieses Motivs erkennen:

Die Schlußbestätigung setzt das Endglied von b um eine Terz höher.

Die Monotonie von Nr. 20 ist bewirkt durch viermalige Kettung des a (beim zweitenmal modifiziert), ist verstärkt durch die anfängliche Baßimitation desselben

Motivs. Die Grundform von b heißt: Durch den Halbschluß

auf „Stege“ wird das erste b an das ebenfalls weiblich endende a angeglichen. Bemerkenswert ist die musikalische Überschneidung des zweiten b mit der Schlußbestätigung, die zur Textkürzung zwingt. Durch die Schleifung der ersten „... höhn“ wird der natürliche Einschnitt nach dem g' des Taktes 18 überbrückt.


In Nr. 17 reihen sich ebenfalls vier gleiche Motive (a) aneinander (wenn man die Deutung der Takte 8f. bzw. 9f. als Weitung der Takte 6f. bzw. 7f. annimmt), jedoch in der üblichen Gliederung 2×2. Im Gegensatz zu dem akkordischen, „klanglichen“ a ist b melodisch, „linear“ gesinnt. Dennoch verbindet a und b der gleiche Rhythmus.

Die naheliegende Bildung abab hat nur Nr. 19. Auch hier ist b horizontaler als a, trotz dessen Wechselnoten und Vorhalt. Auch hier wäre der Rhythmus genau gleich, wenn a wie b männlich schlosse. Das zweite b weitet den Umfang des ersten.

Vor Einbeziehung des Vorspiels können wir zwischen a und b von Nr. 18 nur

wieder rhythmische Affinität konstatieren. Das zweite „umher in mattem Streit“ muß zunächst als ein „c“ erscheinen. Wenn wir aber sein Reprisesanalogon „der Winter kalt und wild“ heranziehen, erkennen wir, daß eine ganzschlüssige Umbildung vom halbschlüssigen „des Himmels graues Kleid“, also doch eine „Schlußbestätigung (d. i. keine Neubildung)“ vorliegt.

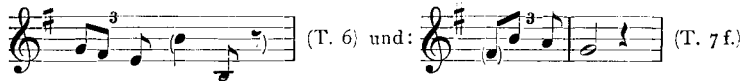
In Nr. 9 haben wir den Umweg über die Reprise nicht nötig, um zum gleichen Resultat zu gelangen: Takt 13—14 ist (durch Kolorierung) aus Takt 7—8 gewonnen. Aber hier wird auch die Selbständigkeit von b illusorisch. Denn in der Uralinie der Takte 9—12 erblicken wir eine Vergrößerung der Takte 7—8. Diese wiederum sind eine Vergrößerung des den Takten 5 und 6 (1 und 2) anzugleichenden

Quartschritts: , so daß man „das Irrlicht“ eine freie Passacaglia über einer Quarte nennen könnte. (Die Echos der Takte 4 und 8, die Gegenmotive der Takte 8 und 9 sind dann Verkleinerungen.)

Doppelstrophen:

Nr. 6	a (T. 5—8)	(a) s	b (T. 19—22)	(b) s	
Nr. 24	a (T. 9—10)	a	b (T. 17—18)	b	c (T. 25—26)
Nr. 8	a (T. 11—13)	a	b (T. 17—18)	b	c (T. 21—23) (c)
Nr. 10	a (T. 7—10)	(a)	b (T. 17—18)	(b)	c (T. 21—25) (c)
Nr. 4	a (T. 8—11)	(a)	b (T. 16—17)	b	c (T. 20—23)
	d (T. 25—28)				e (T. 28—34) f (T. 35—36) f e

Die Schlußbestätigung der zwei a von Nr. 6 bezieht sich auf:



An sie knüpft b an, um dann mit den Takten 21f. bzw. 25f. endlich auf a zurückzugreifen. Bei diesen melodischen Zusammenhängen kann sich der Rhythmus freibewegen, ohne die Einheit zu gefährden.

Dagegen scheint — vor Berücksichtigung des Vorspiels — einzig der ewig gleiche Rhythmus a, b und c von Nr. 24 zusammenzuhalten.

Größere Gegensätze in rhythmischer Hinsicht als Nr. 24 und 8 lassen sich kaum finden: dort die schauerliche Monotonie als Ausdruck der absoluten Leere, des Nichts, hier betäubende Vieldeutigkeit als Ausdruck der „brennenden“ Verzweiflung, der taumelnden Raserei. Zunächst ist der $\frac{3}{4}$ - vom $\frac{2}{4}$ -Takt zersetzt; schulgemäß müßte stehen:



So werden aus unregelmäßigen Dreitakttern regelmäßige Viertakter. (Die normalen Zweitakter 17f. und 19f. verlangen keine Umschreibung.) Durch Untereinanderstellen der Takte 21ff. und 24ff. erhellt, wie frei die Wiederholung und durch welches einfaches Mittel die Freiheit erreicht ist. (Übrigens entsprechen die Klaviertakte 21ff. den Gesangstakten 24ff. und umgekehrt.)

Nun läßt aber die obige Notierung den immer weiterpulsenden, durch die Einleitung klar angeschlagenen Grundrhythmus vergessen, der jedoch nicht eindeutig

durch die Taktstriche zum Ausdruck kommt. Diese sind nämlich verschoben — muß man schulgemäß sagen; es gehört doch:



so zu der Einleitung:



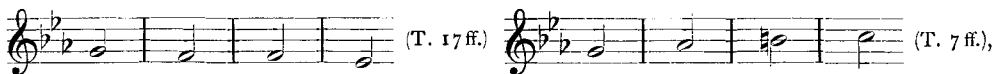
Durch die Verschiebung bekommen insbesondere die Worte „brennt“, („Sohlen“, „Eis“, (möcht“, „holen“,) „Türme“, („mich“,) „[ge-]stoßen“, („eilt“,) „[hin-]aus“, „Krähen“ („jedem“) ihre dämonischen Akzente. Auf die $\frac{2}{4}$ — $\frac{3}{4}$ -Umschreibung angewandt, gibt die Rückung insbesondere für die Takte 21 ff. einfachere Lösungen. Schwindel erregt, wie die Begleitung der Singstimme um ein Viertel nachhinkt, eine Behauptung, die der Schluß der Singstimme auf 2 (Takt 26, aber auch 13, 16, 23) und der Begleitung auf 3 (Takt 27, aber auch 13, 16, 18, 20, 23, 26) bestätigt. Die Annahme, daß die Takte 17—20 in der Singstimme nur so, wie sie stehen, und nicht anders aufgefaßt werden könnten, wird widerlegt von der stets auf 3 kadenzierenden Begleitung.

Viel klarer liegen die melodischen Verhältnisse: b ist eine Kürzung von a (vgl. T. 12 f. mit T. 17 f.). Über die rhythmische Kongruenz von a und c hinaus bestünde auch thematische Verwandtschaft, wenn a nicht von g- nach d moll modulierte, sondern etwa lautete:

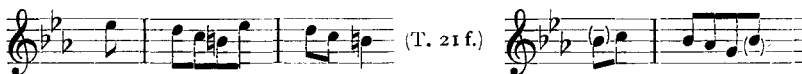


In — erkennt man leicht die Keimzelle für c.

a, b und c von Nr. 10 werden sämtlich sehr frei wiederholt: (a) geht nicht von der Quint, sondern der (Oktav) Prim aus und moduliert nach der Tonikaparallele. (b) intensiviert die Diastematik von b, (c) rückt zunächst um eine Sekund tiefer, um dann c zu überterzen. Rhythmisch bleiben (a) und (c) ihren Modellen gegenüber unverändert. Die Grundlinie von b + (b) ergibt sich als Umkehrung derjenigen von a:



das entkolorierte c als Kettung des Klaviermotivs in Takt 14:



Am breitesten ist die Doppelstrophe von Nr. 4 angelegt. Wenn wir aber bemerken, daß die beiden f den zwei b als Wiederholung der Versanfänge entsprechen und e eine Weitung von c ist:



wird die Vielheit plötzlich einfach: a (a) b b c
d e f f e.

e vertritt die veränderte Wiederholung von d. Sonst verläuft alles parallel.

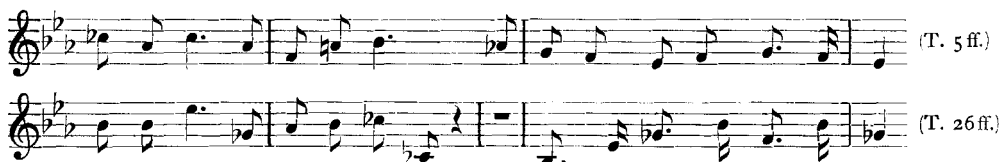
Strophenreihung:

Nr. 12 a (T. 7—10) a b (T. 15—18) (b) c (T. 24—25) 3 (c) 4 (c)
 Nr. 16 a (T. 5—8) (a) b (T. 15—18) (b) c (T. 26—27) d (T. 29—30) (c)
 (c) (d) (c) (d)

In Nr. 12 ist b leicht als geweitetes a zu erkennen. c vereinfacht das erste Motiv von a und verkürzt dessen weibliche Endung. Seine zweite Variante weitet seinen Umfang wieder, seine dritte ist zerlegt, um das letzte „so elend“ eindringlicher zu machen [normal wäre:



Die Modulation von (a) zur Dominante der Tonikaparallele (also zur Oberterztonart) malt in Nr. 16 äußerst eindringlich das „in Gedanken stehen bleiben“. (b) überterzt frei seine ursprüngliche Fassung, die offensichtlich mit a verwandt ist. c wird nicht nur gleich a angeschwungen; es gehört mit d so zu a:



Aber auch die Motive der Klavierstimme sind von den Takten 6 ff. und 10 ff. her bekannt. Das [gleich (b) bzw. der Kadenz von (a)] sein Vorbild überterzende (c) wird nicht durch ein (d) beruhigt, sondern leitet direkt über zur Durprojektion der Takte 26—33 und der endlichen, ebenfalls mit d verwandten Kadenz. Diese völlige motivische Einheit straft den Terminus Durchkomposition Lügen. Man spräche besser von einer freien Motivvariation, die sich dem Text aufs engste anschmiegen läßt.

Die Mischformen

haben wir unterzuteilen in Kombinationen von

strophischem u. variiert strophischem

Lied: Nr. 1

durchkomp. u. strophischem

Lied: Nr. 13, 11

strophischem u.

Reprise-Lied: Nr. 22, 5

strophischem u. variiert strophischem u. Reprise-Lied: Nr. 21, 7.

Die zweite Doppelstrophe von Nr. 1 (Müller schreibt hier selbst Achtzeiler) entspricht — wie etwa die von Nr. 6 — der ersten. Die inhaltliche Steigerung zu Anfang des dritten Verses und das Decrescendo der Schlußzeile bedingen die Modifikationen der Takte 40 ff. (ab- auf- statt nur abwärts), 60 ff. und 64 ff. Erst die vierte Strophe ändert wesentlich: sie befiehlt nicht allein die Tonikavariante, sie setzt die Takte 80—83 um eine Sekund, die Takte 84—87 um eine Terz höher. So muß in Takt 86 das Klavier die Gesangslinie übernehmen, der das hohe a" erspart bleiben soll¹.

¹ Am Schluß von Nr. 7 ist dieser Ton mit einer (authentischen) Variante zu umgehen. Die ursprünglich in *fis* moll stehende „Wasserflut“, die in *h* moll gedachte „Rast“ und der in *a* moll konzipierte „Mut!“ werden wegen der letzten Phrasen um einen Ganzton tiefer transponiert. Die erste *d* moll-Fassung der „Einsamkeit“ läßt den Takt 45 noch gleichlauten mit dem Takt 33. Als Schubert dann jenen um eine Terz steigerte, setzte er das Lied nach *h* moll. (Außerdem stand „Der Leiermann“ zuerst in *h* moll. Über andere Varianten s. S. 270) In Nr. 4 und 13 ist aber ein *as*" verlangt. (Auf *g*" gipfeln die Nummern 2—3, 6—10, 15—16, 20, 22; auf *fis*" 1, 11—12; auf *f*" 14, 21, 23—24; auf *e*" 5, 17—19. Da-

Die Abweichungen der Takte 60f. und 64f. machen die Takte 92f. und 96ff. (mit einem „Echo“, das zur Ausgangstonart zurückbiegt) den Takten 28f. und 32f. gegenüber gleichberechtigt.

Die erste Doppelstrophe ist aus drei sofort wiederholten Phrasen bestritten [a: T. 8—11, a, b: T. 16—19, (b), c: T. 26—29, (c)], die so zueinander gehören:

Wenn Nr. 13 nur zwei, wenn Nr. 11 nur drei Verse hätte, so würde man von durchkomponierten Liedern sprechen. Dadurch, daß die musikalische Fassung der ersten zwei bzw. drei Strophen den Inhalt der zweiten bzw. drei folgenden Strophen vollkommen ausdeutet, wird die geniale Verschmelzung von durchkomponiertem und strophischem Lied (letzteres im großen Maßstab) möglich:

A B A B bzw. A B C A B C

Die Hauptverbindung zwischen den verschiedenen Gliedern von Nr. 13 und 11 ist der Rhythmus; in Nr. 13 wird aus: $\frac{6}{8}$ dessen Vereinfachung: $\frac{6}{8}$ in Nr. 11 aus: $\frac{6}{8}$ zunächst ebenfalls: $\frac{6}{8}$ dann: $\frac{2}{4}$ (Strenge genommen, d. h. wenn die Verwandtschaft von und im Notenbild sinnfällig werden sollte, müßte der C-Teil von Nr. 11 im $\frac{2}{2}$ -Takt (mit verdoppelten Werten) notiert sein. — Weitere rhythmische „Unregelmäßigkeiten“ können uns in Nr. 13 zur Erkenntnis motivischer Zusammenhänge verhelfen: der Anfang von B ist A gegenüber, der Beschluß von A ist B (insbes. dessen erstem Halbschluß) gegenüber gedehnt. — Die Melodik von Nr. 11 läßt sich wie folgt schematisieren:

a(T. 5—8) (a) s b(T. 15—18) (b) (b) c(T. 29—32) (c) (c) s

Nicht nur a, b und c, sondern auch (a) und (c) sind verwandt.

Schlösse Nr. 22 mit Takt 42 [bei Peters Takt 60!], so sprächen wir von einer Kombination des strophischen und durchkomponierten Lieds (eine Gegenform der eben behandelten Nummern 13 und 11, die in erster Linie durchkomponiert, in zweiter strophisch sind). Es folgt aber ein Klaviernachspiel, das identisch ist mit der Einleitung und nah verwandt mit der ersten (und zweiten) Phrase von der 1. und 2. Strophe. Diese „Reprisesandeutung“ dünkt uns stark genug zu sein, um die Takte 19—42 als Mittelteil zu charakterisieren, der den Hauptteil nicht verdrängen kann, wie ja auch das gellende, beängstigend krampfhaft, maskenhaft geschminkte, lästernde Dur von B mit seinen schreienden D-Trompeten (Takt 19, 25, 31, 37) das schwer lastende Moll des Anfangs nicht übertäubt. Die Thematik ist völlig einheitlich.

Der zweite Doppelvers (A) des „Lindenbaums“ (vgl. S. 270) erscheint nicht nur wegen der anfänglichen Mollversetzungen, sondern — wie nachher der vierte (A) —

gegen differieren die Tiefengrenzen um eine verminderte Oktave: (ais: 7); b: 16, 22; h: 5, 6, (7) 9; c': 1, 3, 10, 14, 15; cis': 12, 18; d': 8, 17; dis': 19; es': 13; e': 2, 11, 21, 24; fis': 4, 20; a' (!): 23.)

vor allem wegen der intensivierten Begleitung als variierte Steigerung des ersten (A). Die Neugestaltung der einfachen dritten Strophe (B) prägt die doppelte vierte zur Reprise. B ist rhythmisch mit A kongruent.

Gleich Nr. 1 geben sich die Nummern 21 und 7 zunächst als normale Strophenlieder; wie in Nr. 5 läßt dann ein kontrastierender Mittelteil den letzten variierten ([in Nr. 7] Doppel-)Vers als Reprise auffassen. — Die Thematik von B ist in Nr. 21 über das Klavierzwischen- bzw. -vorspiel leicht auf A zurückzuführen. Das dritte A ist nicht — wie das zweite in Nr. 5 — einfache Mollversion des ersten. Ausgehend von der Tonikavariante führt es über deren Parallele und Molldominant zur Tonika zurück. — Erst die Reprise von Nr. 7 zeigt uns Beziehungen zwischen A und B, wenn wir die kühnen Halbtonrückungen (*e*moll—*d*ismoll, *G*dur—*f*ismoll) und Zerdehnungen nivellieren:



Diese geniale Reprise, die den Schwerpunkt in den quasi-Ostinato-Baß legt und die Singstimme darüber so frei wie ausdrucksvoll kontrapunktieren läßt, kann gut den Übergang vermitteln zu einer unumgänglichen kurzen Betrachtung des Verhältnisses von Begleitung und Singstimme und einer Skizzierung der formalen und inhaltlichen Struktur von Klaviervor-, -zwischen- und -nachspielen.

Unisono von Singstimme und Klavier, diese Nichtbegleitung, diese stärkste Profilierung einer einzelnen Linie spart sich Schubert zu ganz besonderen Wirkungen auf¹. Die einfachste Art der Realbegleitung ist das Stützen der Melodie durch unmelodische oder melodisch von der Singstimme unabhängige Akkordsäulen (gewollt „primitiv“, hohl und leer in Nr. 24, rhythmisch belebt in Nr. 6, figuriert in A von Nr. 11). Unisono und Melodistütze vereinigt die „parallele Begleitung“, die also die Singstimme (meist) in der Oberstimme mitspielt und häufig auch austerzt² (Nr. 23). Eine verfeinerte Stützbegleitung, die, ebenfalls unabhängig von der Singstimme, ein rhythmisches oder (und) melodisches, aus der Grundstimmung des Textes konzipiertes Motiv durchführt, wollen wir „motivische Begleitung“ nennen (rhythmisch Nr. 13, melodisch und rhythmisch Nr. 10). Sie bleibt aber immer der Singstimme untertan, ist dienend, im Gegensatz zu der der Gesangslinie gleichgeordneten oder gar überlegenen „thematischen Begleitung“, die meist kontrapunktisch oder imitierend arbeitet (Reprise von Nr. 7; T. 25 ff. und 82 ff. von Nr. 4).

Wie diese verschiedenen Möglichkeiten in den einzelnen Liedern herrschen oder zusammenwirken, soll nachstehende Tabelle³ verdeutlichen, die nach dem Gesichtspunkt von der Selbständigkeit der Begleitung geordnet ist:

¹ Vgl. Paul Mies, Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Lied, ZfM XI, 2, S. 96.

² Natürlich kann die Terz von der Sext vertreten sein.

³ Sind die Taktzahlen nicht kursiv gedruckt, so ergänze man stets ff.

Nr.	unisono	stützende	parallele	motivische	thematische Begleitung
18	T. 4, 14f., 18	10, 16f.			
24		9			
6		5			
14	25	5, 17, 30	11, 36		
22		19	5		
20	32f.		6, 41		
23			5		
21			6		
15	6, 25 ¹			16, 29	
3	21		12, 30	8	
2	6, 25, 37f.	11f., 30, 40		12	
12	17f., 21f.		24	7, 19f.	
16	12f., 21	29f., 35		5, 14, 25, 32f.	
11		5, 49		29, 73	
17			38f., 43	6, 40	
19			28	6, 31	
10				7	
13				10	
9		11, 23	5, 21		17
4		47		8, 60	25, 82
7		5		23	41
8			17, 55		11, 49
5			9	29, 59	45
1				8, 40, 72	24, 56, 88

Über Klaviervor-, -zwischen- und -nachspiele orientiert folgendes Schema², dem vorauszuschicken ist: Sämtliche Lieder der „Winterreise“ haben eine instrumentale Einleitung, die entweder die Singstimme oder die Basis für die Singstimme vorwegnimmt oder vorbereitet³, oder — nur ausnahmsweise, in Nr. 2, 5 und 24⁴ — einen Kontrast zu Singstimme und Begleitung bringt. — Zwischen- und Nachspiele wiederholen entweder die Einleitung (wörtlich, gekürzt oder neu abgewandelt) oder sind Ab-, Ausklänge oder Echos bzw. Schlußbegründigungen der Strophen- oder Reprisenenden. Weiterhin kann ein Zwischenspiel einfache Überleitung sein oder kurzer Anlauf zu neuem Ausholen.

¹ Die Klavierstimme hält hier die Mitte zwischen unisoner und paralleler Begleitung.

² Es führt vom Einfachen zum Komplizierten.

³ Nur die Vorspiele von Nr. 13 und 18 sind in ihrer Beziehung zum Kommenden nicht auf den ersten Blick erkennbar. In Nr. 18 ist:

verwandt. Vgl. S. 275

⁴ Als Nachtrag für S. 276 gelte die Angleichung:

Nr.	Vorspiel				Zwischenspiel				Nachspiel				
	Vorwegnahme der Singstimme	Vorbereitung der Singstimme	Vorwegnahme der Begleitung	Vorbereitung der Begleitung	Gleich der Einleitung	Kürzung	Auslauf	Überleitung	Anlauf	Gleich der Einleitung	Kürzung	Variation	Auslauf
9	/						2			/			
23	/						3						
11	/				I			I	2				()
14	()						3		I				
8		/					I	I					
6		/			3								
22		/			I		8			/			
15		/					I	I		/			
21		/				2		I		/			
18		/					I						/
20		/					3	I					/
1		/			3								()
13		/			I		4		2				/
3		/	/			I		I		/			/
19		/	/				4			/			/
17		/	/				2		2	/			/
10		/	/	/	1					/			/
4		/	/	/		I		2		/			/
7		/	/	/				2		/			/
12		/	/	/					2	/			()
16		/	/	/			3		4	/			/
5		/	/	/			2			/			/
2		/	/	/					5	/			/
24		/	/	/			2	9		/			/

Auf ein letztes, schwierigstes Problem deutet der Untertitel der „Winterreise“ — „ein Cyclus von Liedern“ —: Sind alle Lieder musikalisch irgendwie zu einer Einheit, zu parallelen oder gegensätzlichen zwei „Abteilungen“ oder mehreren kleineren Gruppen zusammengefaßt? Nicht, daß wir nach alleinseligmachenden Leitmotiven suchen wollten — diese spätere Technik liegt Schubert gänzlich fern und er kann den Ruhm entbehren, sie vorausgeahnt zu haben. Vielmehr handelt es sich darum, ob es gelingt, ein architektonisches Prinzip klarzulegen, wie das bei Händelschen Opern und Oratorien, Bachschen Kantaten und Passionen, bei Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“ möglich ist (um nur ein paar Beispiele aus der Vokalmusik zu nennen).

Daß die „Winterreise“ textlich wie musikalisch vollkommen einheitlich ist, daß sie ihren Untertitel mit Recht führt, fühlen wir alle. Läßt sich dieses Gefühl mit greifbaren Realitäten klar beweisen, wie es sich im einzelnen Lied — sogar in der am buntesten erscheinenden „letzten Hoffnung“ — belegen ließ? Wir haben uns ehrlich bemüht, in dieser Hinsicht möglichst viel aus der Harmonik, Melodik, Rhythmik und Form der 24 Lieder und der Varianten heraus-, nichts in sie hinein-zulesen (was leider bei derartigen Untersuchungen ungewollt, ja unbewußt allzuoft geschieht) und müssen gestehen, daß unser Auge den großen, greifbaren Zusammenhang trotz aller Anstrengungen nicht entdecken konnte. Vielleicht sind die Gebreite des zarten Begriffs Stimmung für die fest zugreifende wissenschaftliche Untersuchung unzugänglich, vielleicht vermag ein mit schärferem Blick, mit feinerem

Für die harmonische Anlage der einzelnen Lieder besteht lediglich der allzu vage Grundsatz: In der Anfangstonart muß geschlossen werden. (Nur in Nr. 11 vertritt die Mollvariante die Dur-Tonika.)

In melodischer und rhythmischer Hinsicht lassen sich natürlich insbesondere bei den Phrasenschlüssen gewisse Ähnlichkeiten finden (alle Beispiele sind zur besseren Vergleichbarkeit nach *d* moll bzw. *D* dur transponiert):

The image displays eight musical staves, each representing a different song from Schubert's 'Winterreise'. Each staff shows a short melodic phrase ending, transposed to the key of D minor (one flat). The staves are labeled as follows:

- Nr. 6. (T. 13f.)
- Nr. 14. (T. 38f.)
- Nr. 1. (T. 10f.)
- „ 12. (T. 9f.)
- „ 5. (T. 23f. bzw. 73f.)
- „ 22. (T. 33f.)
- „ 18. (T. 13.)
- „ 7. (T. 46f.)
- „ 10. (T. 30f.)

Aber diese Schlußwendungen stehen auch in andern Schubertliedern, Schubertwerken, Werken der Schubertschen Zeit; ja sogar früher und vor allem später werden sie gebraucht!

Eine tiefere Verwandtschaft, auch in harmonischer Beziehung, erkennen wir nur zwischen den Anfängen der ersten Verse von Nr. 1 und 12 (letzteres ursprünglich in *d* moll!).

Die Lieder Nr. 1, 5, 7, 11, 13 und 22 sind Mischformen. Unser Konstrukteur von oben schloße daraus, daß die Nummern 1—6, 7—12 und 13—24 damit zusammengefaßt werden sollten: in jeder Gruppe steht zu Beginn und als „Schlußvermittlung“ ein kombiniertes Lied. Weil jedoch die reinen Formen keinerlei Ordnung erkennen lassen — man kann nur konstatieren, daß höchstens drei gleiche Grundrisse aufeinander folgen — halten wir diese „Gruppierung“ für unbeabsichtigt.

Um diesen Aufsatz nicht allzu negativ zu beschließen, wollen wir versuchen, den behandelten Formen der Einzellieder einen weiteren Horizont zu geben, wobei es uns erlaubt sei, auf die Einleitung einer älteren Arbeit¹ zurückzugreifen:

„Die Raumkunst der abendländischen Architektur kennt zwei Gestaltungsprinzipie: den Basilika- und den Zentralbau. Unzählige Modifikationen sind möglich, aber alle haben letzten Endes eine Anlage entweder nach der Längsachse oder auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hin. Das Rechteck und der Kreis sind Ausdruck zweier verschiedener künstlerischer Tendenzen: Das eine weist ins Unendliche, will unbegrenzt sein, leitet den Blick vom Nahen ins Ferne, der andere ist in sich geschlossen, sammelt alle Kräfte, saugt alles an. Die Gerade, das Symbol der Basilika, hat, paradox ausgedrückt, eine zentrifugale, der Punkt, das Symbol des Zentralbaus, eine zentripetale Kraft.

Die Zeitkunst der abendländischen Musik hat ebenfalls zwei Urformen, die sich gerade so gut oder gerade so wenig mit denen der Architektur vergleichen lassen wie Zeit und Raum. Dem Rechteck entspräche hier ein immer weitergehendes Aneinanderketten, ein stetiges Sichentfernen vom Ausgangspunkt, dem Kreis ein ruhiges Gleichbleiben, eine ewige Gegenwart, also der Basilika die Reihen- (oder Ketten-) Form (A, B, C usw.), d. i. Durchkomposition, „dem Zentralbau die Rundform (A, A⁽¹⁾, A⁽²⁾ usw.)“, d. i. in erster Linie das einfache, aber auch das variierte Strophenlied. Das Reprisenlied endlich, das sich zunächst „von seinem Ausgangspunkt entfernt“, dann aber — in der Wiederkehr — dorthin zurückbiegt und so das „ruhige Gleichbleiben“ zu einem belebten (Wieder-)Gleichwerden steigert, verschmilzt beide Prinzipien.

Bücherschau

- Altmann, Wilhelm.** Kammermusik-Katalog. Ein Verzeichnis von seit 1841 veröffentl. Kammermusikwerken, zusammengest. 4. verb., bis zur Gegenwart ergänzte u. erstmalig mit einem Gesamtregister vers. Auflage. gr. 8°, VIII, 251 S. Leipzig 1931, Carl Merseburger. 10 *RM.*
- Arenson, Adolf.** Musikalische Plaudereien. gr. 8°, 54 S. Dornach 1931, Philosoph.-Antroposoph. Verlag. 2.70 *RM.*
- Baresel, Alfred.** Schule des Rhythmus, mit zahlr. klass. u. mod. Tanzstücken. 4°, 67 S. Leipzig 1931, Wilh. Zimmermann. 4 *RM.*
- Boughton, Rutland.** John Sebastian Bach. 8°. London 1930, K. Paul. 7/6 sh.
- Brand, Erna.** Aglaja Orgeni. Das Leben einer großen Sängerin. Nach Briefen, Zeitquellen und Überlieferungen. gr. 8°, XIV, 353 S. München 1931, C. H. Beck. 9 *RM.*
- Buenzold, Emmanuel.** Mozart. (Maitres de la musique ancienne et moderne. 7.) 8°, 80 S. u. LX Tafeln. Paris [1930], Rieder. 20 Fr.
- Coleman, H.** Hymn Tune Voluntaries. London 1931, Oxford Univ. Press. 1 sh.
- Corrodi, Hans.** Othmar Schoeck. Eine Monographie. 8°, 266 S. Mit 94 Notenbeispielen, 4 unveröff. Kompositionen, 1 Faks. u. 1 Bildnis. Frauenfeld (Schweiz) 1930, Huber & Co. 7.60 *RM.*
- Crusha, E. A.** Tests in Chordal Succession. 4°, 16 S. London 1931, A. Weekes & Co. 1/6 sh.

¹ Das Thema in der Fuge Bachs, Bach-Jahrbuch 1927, Leipzig 1928.

- Deneke, Otto.** Göttinger Theater im 18. Jahrhundert. gr. 8°, 86 S. Göttingen (Weenderstraße 3) 1930, Selbstverlag. 4 *M.*
- Dragoi, Sabin V.** 303 Colinde cu text și melodie culese și notate. (Ministerul cultelor și artelor comisiunea pentru arhiva fonogramică și publicarea de folklor muzical N° 1.) 8°, L u. 265 S. Craiova [1930], Scrisul Românesc S.A. 300 Lei.
- Drews, Arthur.** Der Ideengehalt von Richard Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhange mit seinem Leben und seiner Weltanschauung. Nebst einem Anhang: Nietzsche und Wagner. gr. 8°, VIII u. 424 S. Leipzig 1931, Pfeiffer. 20 *M.*
- Dumesnil, René.** La musique contemporaine en France. 8°. 2 vol. Paris 1930, Arm. Colin. 24 Fr.
- Du Moulin Eckart, Richard Graf.** Die Herrin von Bayreuth. (Cosima Wagner, Bd. II.) gr. 8°, VIII u. 918 S. München 1930, Drei Masken-Verlag. 20 *M.*
- Ebel, Basilius** (Benediktiner aus Maria Laach). Das älteste alemannische Hymnar mit Noten-Kodex 366 (472) Einsiedeln (12. Jahrhundert) mit neun Faksimile-Kunsttafeln. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz, hrsg. von Peter Wagner. XVII. Heft. 4°, 116 S. Einsiedeln (1931), Benziger & Co. 10 *M.*
- Eckardt, Andreas, O. S. B.** Koreanische Musik. (Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- u. Völkerkunde Ostasiens. Bd. 24, Teil B.) gr. 8°, VIII, 63 S., 25 Taf. Tokyo 1930, Deutsche Gesellschaft f. Natur- u. Völkerkunde Ostasiens (Leipzig, Verlag Asia Major). 10 *M.*
- Emmanuel, Maurice.** César Franck. (Les musiciens célèbres.) 8°. Paris 1930, H. Laurens. 10 Fr.
- Engel, Hans.** Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit. gr. 8°, 46 S. Greifswald 1929, L. Bamberg.
- Erlanger, Rodolphe de.** La musique arabe. T. I. 4°. Paris 1930, P. Geuthner. 100 Fr.
- Ernest, Gustav.** Johannes Brahms. Persönlichkeit, Leben und Schaffen. gr. 8°, 416 S. Berlin 1930, Deutsche Brahms-Gesellschaft (Leipzig, Hug & Co.). 6 *M.*
- Farmer, H. G.** Music in Mediæval Scotland. Introd. by Sir Richard Terry. 8°, 24 S. Illus. London 1930, W. Reeves. 3/6 sh.
- Fauré, Gabriel.** Opinions musicales. Préf. par P. B. Gheusi. 8°, 160 S. Paris, Editions Rieder.
- Fehr, Max.** Adolf Steiner. Mit unveröff. Briefen von Brahms, Kirchner, Richard Strauß, Friedrich Hegar, Joseph V. Widmann. (Neujahrsblatt d. Allgem. Musikgesellschaft in Zürich. 119, 1931. 4°, 27 S. m. 2 Ill. u. 1 Faks. Zürich 1931, Hug. 4 Fr.
- Fellerer, Karl Gustav.** Palestrina. 8°, 191 S. Mit vielen Notenbeisp. u. dem Gesamtverzeichnis aller Werke Palestrinas. Regensburg 1930, Pustet. 4 *M.*
- Fellowes, E. H.** English Madrigal Verse 1588—1632. Edited from the Original Song Books. 2^d Edition. 8°, XXIV, 644 S. Oxford 1929 [jedoch erst 1931 ausgegeben] At the Clarendon Press. 12 sh.
- Fraser, A. A.** Essays on Music. 8°, 122 S. London 1930, Oxford Univ. Press. 6 sh.
- Gebhardt, Florentine.** Feiern im Januar 1931. Mozartfeier. Zum 27. Januar 1931, Mozarts 175. Geburtstag. — Chamissofeier. Zum 30. Januar 1931, Chamissos 150. Geburtstag. 8°, 32 S. Berlin 1931, Kribe-Verlag. 1 *M.*
- Goebel, Ferdinand.** Beethovens Neunte Symphonie. Ein Vortrag. 8°, 15 S. Berlin-Steglitz (Am Eichgarten 10) 1931, Verlag f. soz. Schrifttum, Beyer. —.50 *M.*
- Gottschalk, Paul.** A Collection of original manuscript of the world's greatest composers. gr. 8°, 20 S. u. 22 faks. Tafeln. Berlin 1930, P. Gottschalk. 8.40 *M.* [Katalog]
- Greenish, A. J.** Chord Progressions. 4°, 24 S. London 1931, Weekes. 2 sh.
- Haren, Georg.** Thematisches Modulieren. Teil I: Modulation durch Umdeutung. Teil II: Modulation von Moll nach Moll oder Dur. gr. 8°, 208 S. Leipzig 1931, C. Merseburger. 8 *M.*
- Heller, M. P.** Die Musik als Geschenk der Natur. Betrachtung über das wahre Wesen von Dur und Moll, sowie über die Naturgesetze ihrer Harmonik. gr. 8°, 142 S. Berlin 1930, R. Birnbach. 4.80 *M.*

- Hennerberg, C. C.** Paul Struck. Ein Wiener Komponist aus Haydns u. Beethovens Tagen. Aus dem Schwedischen übers. von Gabriele v. Haselberg (Stralsund). (Aus: Stralsundische Zeitung, Jahrg. 171. 1930. Nr. 267—269.) 8°, 28 S. Stralsund 1931, Kgl. Regierungs-Buchdruckerei. —70 *RM*.
- Hering, Hermann.** Arnold Mendelssohn. Die Grundlagen seines Schaffens u. seiner Werke. [Marburger Diss. v. 1929.] 8°, 79 S. Regensburg 1930, Bosse. 2.40 *RM*.
- Herriot, Edouard.** Beethoven. (La Vie de Beethoven.) Berecht. Übertragung aus dem Französ. von Karl Wilh. Körner, unter Mitarb. von Walter Lurje. 8°, 443 S. Frankfurt a. M. 1930, Rütten & Loening. 9 *RM*.
- Hoppe, Hermann.** Aus dem Liederschatze der Zelterschen Liedertafel Zelter-Grell-Rungenhagen. Lieder der Geselligkeit. 8°, 48 S. Berlin-Charlottenburg [IV, Sybelstr. 53] 1931, Selbstverlag. 1.25 *RM*.
- Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin.** Hrsg. v. Hermann Halbig. Jahrg. 3, Berichtszeit: 1. Okt. 1929—30. Sept. 1930. (Als Festbuch zum Heinrich Schütz-Fest 1930.) gr. 8°, 94 S. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag. 4 *RM*.
- Jahrbuch der württ. Landestheater.** Hrsg. von der Leitung der württ. Landestheater, Stuttgart. (Schriftltg.: Dr. Walter Schäfer.) gr. 8°, 128 S. Leipzig 1930, Beck. —.75 *RM*.
- Das Jahr des Kirchenmusiklers.** Hrsg. von Karl Vötterle. Jahrg. 3. 1931. kl. 8°, VIII u. 193 S. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag. 1.60 *RM*.
- Kapp, Julius.** Carl Maria v. Weber. Eine Biographie. gr. 8°, 320 S. Mit 80 Bildern auf 40 Taf. Völlige Neuausg. 5. Aufl. Berlin 1931, M. Hesse. 12.50 *RM*.
- Kirchenmusikalisches Jahrbuch.** Jahrg. 25. 1930. Schriftlt.: Karl Gustav Fellerer. gr. 8°, 147 S. u. Notenbeilage. Regensburg 1930, Pustet. 10 *RM*.
- Kruse, Georg Richard.** Zelter. Musiker-Biographien Bd. 34. (Reclams Universal-Bibl. Nr. 5815.) kl. 8°, 82 S. Leipzig 1931, Ph. Reclam. —.40 *RM*.
- Kurth, Ernst.** Musikpsychologie. gr. 8°, XII, 324 S. Berlin 1930, M. Hesse. 13.50 *RM*.
- Leimer, Karl.** Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking. Mit ein. Vorwort v. Walter Giesecking. gr. 8°, 43 S. mit zahlr. Notenbeisp. u. 1 Bild. Mainz 1930, Schott. 2.50 *RM*.
- Meyer, Kathi, und Paul Hirsch.** Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch. Bd. 2. Opern-Partituren. 4°, 335 S. u. 31 Taf. Berlin 1930, Breslauer. 50 *RM*.
- Moser, Hans Joachim.** Geschichte der deutschen Musik in 3 Bänden. Bd. I. Von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjähr. Kriegs. gr. 8°. 5. durchges. Aufl. XVI u. 534 S. Stuttgart 1930, Cotta. 16 *RM*.
- Muzikolog. Biblioteka ot suvremenii naučno-muzikalni statii red. Petur Panov. H. 2.** Električeska muzika: Radio, Tonfilm, Gramofon, Sferofon. (Musikolog. Bibliothek zeitgenöss. musikwiss. Aufsätze.) Schriften d. deutschen Akademie. 5. gr. 8°, 31 S. München 1930, Reinhardt. 1 *RM*. (20 Lewa.)
- de Paoli, Domenico; Leigh Henry, L. Sabaneyeff, Jos. Yasser, Leon Vallas: Lazare Saminsky, Composer and Civic Worker.** (Eminent Composers of Hebrew Music.) 8°, 66 S. New York 1930, Bloch Publishing Company. 1.25 \$.
- Raugel, Felix.** Palestrina. (Les musiciens célèbres.) 8°. Paris 1930, H. Laurens. 10 Fr.
- Rolland, Romain.** Goethe et Beethoven. 8°. Paris 1930, Edit. du Sablier. 150 Fr.
- Rolland, Romain.** La Musique dans l'histoire générale. Grétry. Mozart. (Écrivains d'hier et d'aujourd'hui. 20.) 8°, 77 S. Berlin 1930, Weidmann. —.80 *RM*.
- Röntgen, Julius.** Grieg. (Beroemde Musici Deel XIX.) 8°, 128 S. s'-Gravenhage [1930], J. Philip Kruseman. 2.75 Fl.
- Sanders, Paul F.** Moderne nederlandse Componisten. (Beroemde Musici Deel XVI.) 8°, 116 S. s'-Gravenhage [1930], J. Philip Kruseman. 2.75 Fl.
- Schenker, Heinrich.** Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. Bd. III. gr. 8°, 121 u. 35 S. München 1930, Drei Masken-Verlag. 10 *RM*.
- Schwebsch, Erich.** Joh. Seb. Bach und die Kunst der Fuge. gr. 8°, 355 S. Stuttgart 1931, Orient-Occident-Verlag. 10 *RM*.
- Steglich, Rudolf.** Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus. 8°, 70 S. Leipzig 1930, C. Merseburger. 3.80 *RM*.

- Studien zur Musikgeschichte.** Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag. 4°, 224 S. Wien 1930, Universal-Edition. 15 *M.*
- Tenschert, Roland.** Mozart. Musiker-Biographien Bd. 1. kl. 8°, 148 S. Leipzig 1931, Reclam. —.80 *M.*
- Terry, Charles Sanford.** Bach. The Historical Approach. 8°, 151 S. London 1930, Oxford University Press. 7/6 sh.
- Tiersot, Julien.** La musique aux temps romantiques. 8°, 188 S. Avec 12 planches hors texte. Paris 1930, Félix Alcan. 20 Fr.
- Van Dalen.** Moussorgsky. (De Muziek, Deel III.) kl. 8°, 100 S. 's-Gravenhage [1930], J. Philip Kruseman.
- Wellesz, Egon.** Das Problem der byzantinischen Notationen und ihrer Entzifferung. (Extrait de *Byzantion*, tome V, fasc. II, 1929—1930.) 8°, S. 556—570. Bruxelles 1930, Secrétariat de la Revue, 13, rue Berlaimont.
- Whelbourn, Hubert.** Celebrated Musicians Past and Present. 8°. London 1930, T. W. Laurie, Ltd.
- Whitehouse, W. E.** Reflections of a Violoncellist. 107 S. London, „The Strad“.
- Wier, Albert E.** What do You Know about Music? 8°, VII, 254 S. New York 1930, D. Appleton & Co.
- Wolff, C. A. Hermann.** Kurzgefaßte allgemeine Musiklehre. Neue Ausgabe, durchges. von Christian Knayer. kl. 8°, 91 S. Leipzig 1931. Reclam. —.40 *M.*

Neuausgaben alter Musikwerke

- Das Liederbuch des **Arnt von Aich.** (Köln um 1510.) Erste Partitur-Ausgabe der 75 vierstimmigen Tonsätze von Eduard Bernoulli und Hans Joachim Moser. gr. 8°, XVI u. 133 S. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag. 12 *M.*
- Finck, Heinrich.** Acht Hymnen zu 4 Stimmen. Hrsg. von Rudolf Gerber. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume, Heft 9.) gr. 8°, 24 S. Wolfenbüttel 1931, Gg. Kallmeyer-Verlag. 2.75 *M.*
- Otto, Georg.** Bicinia. (1601.) In: Blätter für den Musikunterricht an der August-Vilmarschule zu Homberg, Bez. Kassel, hrsg. von Studienrat Georg Heinrichs. 2.—4. Blatt. 1930.
- Szamotoł, Waclaw z** (Venceslaus Samotulinus, 1572). In te Domine speravi (Psalmus XXX) quatuor vocibus concinendus. Według druku z r. 1554 wydali i opracowali Marja Szczepańska i Henryk Opieński. (Veröffentlichungen alter polnischer Musik, unter Leitung von Adolf Chybiński, Heft IX.) 2°, 20 S. Warschau 1931.

Februar	Inhalt	1931
		Seite
	Hans Spanke (Duisburg), Der Codex Buranus als Liederbuch	241
	Fritz Feldmann (Breslau), Zwei weltliche Stücke des Breslauer Codex Mf. 2016	252
	Marc-André Souchay (Berlin), Zu Schuberts „Winterreise“	266
	Bücherschau	285
	Neuausgaben alter Musikwerke	288

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft

13. Jahrgang

März 1931

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Zur Passauer Musikgeschichte

Von

Wolfgang M. Schmid, München

Ältere und neuere Publikationen haben dargetan, daß die Pflege der Musik in Passau zu gewissen Zeiten sehr eifrig betrieben worden ist; es versteht sich das eigentlich an der Kathedrale einer Diözese, die einstmals bis Ungarn reichte, an dem Hofe kunstsinniger und prunkliebender Fürstbischöfe, von selbst. Systematischer Forschung stellt aber der Mangel einschlägiger Archivalien ein schweres Hindernis entgegen; die nachstehenden Anmerkungen, wie sie mir bei rund dreißigjährigen Studien zur Geschichte der Stadt aus meist sehr verstreuten Quellen¹ angefallen sind, können keinen Anspruch auf gänzliche Vollständigkeit machen. Dem Musikhistoriker wären Aufschlüsse über Art und künstlerische Tiefe der Musikpflege sicher erwünschter als die Bemerkungen zur Musikantengeschichte, die ich beibringen kann; doch geben diese immerhin ein ungefähres Bild des Umfanges der Musikpflege und damit ein Gerippe, das aufzufüllen Sachverständigen überlassen bleiben muß. Bemerket sei noch, daß Passau seit 739 Sitz eines Bischofs ist, der 999 Herr der Stadt und eines Landgebiets wurde, wodurch er 1217 den Rang eines Reichsfürsten gewann. Kirchliche wie höfische Voraussetzungen für jegliche Art der Kunstpflege waren also gegeben.

Die beigebrachten Nachrichten reichen bis 1803, bis zur Säkularisation des Fürstbistums vor dessen Übergang an Bayern; voran gehen jene bis gegen 1600.

Vor 1438 Mörli (Merl), Berchtold, Domorganist. In diesem Jahre, 4. Juni, quittiert er als Orgelmeister zu Kloster Neuburg den Empfang eines Leibgedings von 9 Gulden aus der Stadtkammer Passau².

1465 Wilholzer, Konrad, Domorganist, Haus am Steinweg³.

¹ Diese umfassen die Urkunden und Literalien über Stadt, Domkapitel und Hochstift Passau, sowie einiger umliegenden Klöster im Stadtarchiv Passau (SAP) und Hauptstaatsarchiv München (HAM), dann noch die Kirchenbücher der Dompfarrei Passau.

² SAP I 597 — St. Nicola Necrologium in Necrologia Germaniae, IV (Diöc. Patav.) S. 135 zum 19. III: organista in summo (templo) Patavie.

³ HAM, Kloster St. Nicola, Lit. 100. Sein Vater (?) war Judenrichter i. P.

1472, 93 Ruedorfer, Hans, Orgelmacher; liefert auch eine Orgel für die Kirche Nonnberg in Salzburg. Er steht jedenfalls in engstem Verwandtschaftsverhältnis zu dem kais. Hoforgelbauer Wolfgang R. (1455 in Wiener-Neustadt) und dem Rudolf R., Orgelmacher und „kais. Diener“ (1481 beschäftigt für St. Lambrecht).

1492, 24. Febr., urkundet Tischlinger, Burghard, Orgelmacher, nach der Sitte der Zeit jedenfalls auch ausübender Künstler, zumal er in der Urkunde selbst als „hochberühmt, kunstreich“ bezeichnet wird; er erbaute 1507 die große Orgel in der Stefanskirche in Wien¹.

1504 bewohnt . . . Paulus, Orgelmeister ein Haus im Neumarkt auf der Donauseite und wird zum „Feuer“, d. h. nicht zur bewaffneten Bürgerwehr, sondern zur Feuerwehr eingeteilt². Gemeint kann nur sein der kaiserliche Hoforganist Paul Hofhaimer; von ihm wissen wir, daß er 1505 die für St. Peter in Salzburg erbaute Orgel prüft und vom Abt des Klosters dafür eine Entschädigung von 23 fl. nach Passau nachgeschickt erhält. Er hat übrigens, 1515 in den Ritterstand erhoben, 1519 eine Passauerin aus vornehmem Geschlecht geheiratet, die 1520 im Wochenbett starb, samt dem neugeborenen Söhnlein³. 1498 hatte ihm Kaiser Maximilian I. seinen Gehalt gekürzt, der bis 1501 unregelmäßig, bis 1506 überhaupt nicht angewiesen wurde. 1508 aber erhält Hofhaimer bei der Auflösung des Hofhalts Herzog Albrechts IV. als Organist noch eine Auszahlung von 24 fl. War er also um diese Zeit in bayrischem Hofdienst, so ist er nach obigen Beurkundungen etwa 1502—06 im Dienst des Passauer Fürstbischofs gewesen; daher war er auch der „Lehrer“ seines Nachfolgers in Passau, des Organisten

Schachinger, Hans. 1517 erhält dieser von dem Bischof-Administrator Herzog Ernst von Bayern wegen „besonderer Erbarkeit und Verdienst um das Fürstentum“ für sich und seine Erben das Bräurecht, ein bei den Passauer Fürstbischöfen beliebtes Lehen als Belohnung besonderer Dienste und zur Verbesserung der Einkünfte des Belohnten; noch 1525 erscheint Schachinger als „bischöflicher Brauer“⁴. Da Herzog Ernst 1517 aber erst die Bistumsverwaltung angetreten hatte, fällt Schachingers „verdienstvolle“ Tätigkeit schon unter die Regierung des Fürstbischofs Wigulius Fröschl (1500—16). 1531 erscheint H. Schachinger in München, 1539 als Orgelbauer und Organist in der dortigen Hofkapelle, wohin er wohl auf Empfehlung des Herzogs Ernst gekommen ist. Sein gleichnamiger Sohn will, da er nun im bayrischen Dienst ein Unterkommen gefunden, 1548 das Passauer Braurecht verkaufen, was aber nicht genehmigt wird.

Zwischen 1520 und 23 ist wahrscheinlich der Komponist Ludwig Senfl in Passau tätig gewesen. Bei Auflösung der kaiserlichen Hofkapelle in Augsburg empfing er seinen letzten Sold zu 50 fl. angewiesen auf Engelhardszell bei Passau⁵. Wie Paul Hofhaimer schreibt, mußten damals die entlassenen Künstler „wie Zigeuner herumreisen“, um eine neue Stellung zu finden. Ein Versuch Senfls, durch Widmung eines Sammelwerks (November 1520) beim Erzbischof von Salzburg unterzukommen, hatte keinen Erfolg. Im November 1523 hat er dann eine Stelle an der Hofkapelle in München inne, und zwar berufen durch Herzog Wilhelm IV.

¹ HAM, Kloster St. Nicola, Urkunden.

² HAM, Hochstift Passau, Lit. 1597. Diese Bürgerliste ist zwar nicht datiert, der Jahresansatz auf 1504/05 ergibt sich aber aus den kontrollierbaren Eintritts- wie Todesdaten anderer Bürger.

³ Hans Joachim Moser, P. Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, Stuttgart 1929.

⁴ HAM, Hochstift Passau, Blechkasten 46. Die Schreibweise Schechinger ist eine Kanzleigewohnheit: e = ä = ganz helles a, wie in „Gas“. Gleiches gilt für den Namen Päminger (s. unten). Der Sohn Hans wird 1541 angestellt als Organist in Innsbruck. Mtshefte f. Musikgesch. 36, 146.

⁵ DTB III, 2. S. XXXVI ist fälschlich angenommen, daß die Anweisung auf das

Am 2. Oktober 1530 verkauft nun L. Senfl¹ an seinen Schwager Griestetter in Passau den 5. Teil eines Hauses im dortigen Neumarkt, den seine Frau als Tochter des Ambros Neuburger geerbt hatte. Dieser, aus einer reichen Schiffmeister- und Salzfertigerfamilie stammend, selbst als solcher tätig, 1507 auch bischöflicher Mautner, hatte sechs Kinder: 1. Ehrentraud, 1513 zweite Gattin des Bürgermeisters Jakob Endl († 1516). — 2. Magdalena, verheiratet 1522 an N. Petl. — 3. Susanna, 1525 verheiratet an Hans Jungwirt. — 4. Margarethe, verheiratet an Griestetter, Emmeram. — 5. . . ., verheiratet 1530 an Ludwig Senfl. — 6. ein Sohn Hans. Eine der Töchter (Susanna oder Magdalena) muß vor 1530 kinderlos verstorben sein oder sie ist (Susanna) bei der Ehe mit dem 1533 in München lebenden Apotheker Baumann ganz ausgesteuert worden; denn das Haus geht in fünf Erbteile². Gleichzeitig wurde durch Spruchleute eine Forderung an die Erbschaft wegen eines Kleinods im Werte von 60 Gulden erledigt. Senfl würde als „stellenloser“ Musiker kaum zur Heirat in die reiche und angesehene Verwandtschaft gekommen sein; vielmehr ist anzunehmen, daß er 1520 in die Dienste von Herzog Ernst, dem Bischofsadministrator von Passau, getreten ist, dort heiratete, und dann von Ernst an seinen Bruder Herzog Wilhelm von Bayern-München weiter empfohlen wurde.

Der Komponist Leonhard Paminger (1516—67) ist eigentlich nicht in die Passauer Musikgeschichte einzureihen³. Denn das Kloster St. Nikola, an dem er tätig war, gehörte — obwohl Stiftung eines Passauer Bischofs und unmittelbar vor den Mauern der Stadt gelegen — zum Herzogtum Bayern. Seine Pröbste waren stets bestrebt, sich kulturell unabhängig von dem nahen fürstbischöflichen Hof zu erhalten: so finden wir in der zum Kloster gehörigen Hofmark außer den notwendigen Handwerkern schon im Mittelalter eigene Baumeister, Steinmetzen, Bildhauer, Zinngießer, auch Buchschreiber ansässig. Dieser Zustand hat sich, als Gegengewicht gegen den Zunftzwang in der Stadt, bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts erhalten. Pamingers Leistungen sind also nicht aus Passauer Boden erwachsen und einen persönlichen Einfluß in Dingen der Musik wird er als Protestant wenigstens unter dem B. A. Herzog Ernst (1517—40) nicht ausgeübt haben, da letzterer die neue Lehre streng verfolgte. Günstiger lagen die Verhältnisse unter Fürstbischof Wolfgang I. von Salm (1540—55), der ja so stark auf einen Ausgleich bedacht war, daß man sogar ihn selbst des Protestantismus verdächtig hielt; an seinem Hof war Paminger nach Schilderung von Zeitgenossen ein gern gesehener Gast. Seine Stellung als „Rektor“ der Klosterschule wird, wie die Bedeutung der letzteren selbst, überschätzt, desgleichen seine Tätigkeit als „Klosterschreiber“. Als „Schulmeister“ besaß er im „unteren Dorf“ der Hofmark Nikola im Erbpacht ein Haus mit Garten⁴. Übrigens kennen wir 1551 VIII unter ihm den Peter Rühler als Organisten des Klosters.

1543 erscheint der Organist von Kloster Neuburg, Egid Wurzinger, verheiratet mit der Tochter Veronika des Passauer Bronzegießers Wirtinger; es ist anzunehmen, daß er seine Braut bei einer Tätigkeit in dieser Stadt kennen gelernt hat⁵.

Wenn wir die zwar dürftigen, aber was die Qualität der berührten Personen betrifft, doch bedeutsamen Nachrichten überblicken, so sehen wir, daß die Passauer Fürstbischöfe von Ulrich III. von Nußdorf bis Urban von Trenbach (1450—1561)

dortige Kloster gezogen wurde; sie ist vielmehr auf die dortige kaiserliche Maut bezüglich, auf deren reiches Erträgnis vielfach Pensionen angewiesen wurden.

¹ HAM, Hochstift Passau, Literalien 1664.

² Aus einem Beleidigungsprozeß 1533 erfahren wir, daß Baumann der Schwager Senfls war, da sie Schwestern zu Frauen hatten. Stammen diese aber nicht aus der Familie Neuburger, so hatte Senfl damals bereits eine zweite Frau.

³ K. Weinmann, Kirchenmus. Jahrbuch 1906, S. 122f.

⁴ HAM, Kloster St. Nicola, Urkunden.

⁵ HAM, Kloster St. Nicola, Urkunden.

bestrebt waren, wertvolle künstlerische Kräfte für die Musikpflege am Hof wie an der Domkirche heranzuziehen. Der letztgenannte Fürstbischof (1561—98) und die musikfreundlichen Herren seines Domkapitels haben bereits eine eingehende Würdigung gefunden¹. Zu dem bekannten „Musiktisch“ von 1590 in Wien sei nachgetragen, daß sein Verfertiger, Kaspar von der Sitt, am 11. Januar 1590 Bürger von Passau geworden war. Den Lebensunterhalt während der Arbeit an den Steintafeln verdiente er als Gastwirt, da er diese ja nicht auf feste Bestellung und Bezahlung anfertigte, sondern nur auf eine „Gratifikation“ rechnen durfte². Von der Sitt war mit seinem Gehilfen Michael Kemeter in die Wagbruderschaft eingetreten, deren Zechenbuch beide als „Steinschneider“ bezeichnet³. Sie fanden aber nicht den erwarteten Verdienst, so daß sie bereits 1592 Passau wieder verließen. Der poetisch veranlagte Bruderschreiber der Wagzeche drückt dies in dem Vers aus:

Der Lauf zu Passau, als uns daucht
 War nit gesund, darum haben wir gestraucht
 Verziehn der Stadt und Bruderschaft —
 Bei Anderen hat es annoch Kraft.

Dem Domkapitel oblag die Bestellung aller kirchlichen Funktionäre, damit auch der Sänger und Musiker. Von seiner Kompetenz waren ausgenommen die Kirchen des Benediktinerinnenklosters Niedernburg, des Franziskaner- und Kapuzinerklosters und des Jesuitenkollegs. Die Stadtpfarrkirche St. Paul war ohnehin dem Domkapitel einverleibt; bei der Pfarrkirche St. Severin in der Innstadt besetzt das Kapitel die Stellen des Organisten und Meßners, bei der Pfarrkirche St. Bartlmä in der Ilzstadt scheint die Bestallung dieser Stellen dem dortigen Pfarrvikar überlassen worden zu sein. Bei den kleinen Kirchen des Johannisospitals, des hl. Geiststifts und des Gertraudspitals bestanden nur ein paar gestiftete Gottesdienste, die durch Benefiziaten oder Stadtkapläne abgehalten wurden; zur Aufstellung einer besonderen Kirchenmusik bestand also keine Veranlassung, ebenso nicht bei der Wallfahrtskirche St. Salvator. Dagegen nahm die Wallfahrtskirche Mariahilf (seit 1627) einen starken Aufschwung, und das Domkapitel mußte für die Besetzung der Kirchenmusik Sorge tragen, nachdem es einen Versuch der Kapuziner, die Verwaltung dieser durch die vielen Opfer ertragreichen Kirche in die Hand zu bekommen, abgewiesen hatte.

Durch die besondere Liturgie und die Würde als bischöfliche Kathedralskirche konzentrierte sich das musikalische Interesse schon seit dem 8. Jahrhundert auf den Dom St. Stefan; die Geschichte der Passauer Kirchenmusik betrifft daher in erster Linie den Domchor, dessen Leitung in der Hand der

Cantoren

lag, welche in der früheren Zeit natürlich Kleriker waren. Die Kanoniker-Kataloge⁴ nennen nur 1220—27 Wilhelm und 1256—74 Otto (später Dekan). Mit dem Überwiegen adliger Mitglieder im Kapitel ist das Cantoramt jedenfalls übergegangen an die 1252 geschaffenen Chorvikare, deren eigentliche Tätigkeit ja die Abhaltung der gottesdienstlichen Funktionen im Dom, besonders der Chorgesang war. Doch ist aus der Reihe der sechs Domvikare kein Cantornamen überliefert. Im 16. Jahrhundert wurde auch in Passau die Leitung einem Laien mit musikalischer Ausbildung übertragen; die Besoldung eines solchen Cantors betrug lange Zeit

¹ B. A. Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. u. 17. Jahrhs.*, München 1912, S. 113 ff.

² HAM, Blechkasten 39.

³ SA II, 318.

⁴ L. G. Krick, *Das ehem. Domstift Passau . . . chronolog. Reihenfolge der Mitglieder.* Passau 1922, S. 99, 159 f.

50 Gulden im Jahr, wozu die „Accidencien“ — Gebühren für Hochzeiten, Begräbnisse usw. — kamen¹.

1591—1607 Brunner, Baltasar. — 1607, VII—32 Sonik, Simon. — 1639—1645, 24. I. † Brunner (Brummer?), Stefan. — 1649, 28. VI. † Dam, Friedrich. — 1650, II.—1673, 29. XI. Speckbacher, Christian (geb. 1624, Vater Christof, Domkantor in Brixen; heiratet 1650 die Tochter Maria Magdalena des Domorganisten Urban Loth). — 1674, X.—85 III. Seerieder, Philipp Jakob, Bassist. Vom Fürstbischof zur Kammermusik in Regensburg gezogen, kehrt er nicht mehr zurück². — (1677 bewirbt sich um die Stelle Müller, Joh. Friedrich, Sänger, Fagott und Flöte). — 1686, VII. Allegro, Martin Alois, Bassist³; angestellt als Cantor, dann aber eingeteilt als Choralist. — 1663—1701, 19. III. † Feuerer, Joh., Choralist, bis 1686 Cantor-Stellvertreter. — 1686—92, X. Graz, Johann (von Freising), vorher im Stift Ardagger. — 1692—1725, 4. VIII. † Maier, Joh. Mathias, geb. 1650. 1704 auch Chorregent in Mariahilf. Seine Tochter darf in einer Kirche das Singen üben. — 1725—41, 9. I. † Guggemos, Benedict, vorher Choralist. — 1741, IV.—74, 23. XII. † Paus, Joh. Franz (heiratet die Tochter Franziska seines Vorgängers). — 1775—1781, 10. VII. † Schwaiberger, Franz Anton, vorher Choralist⁴. — 1781—83, 11. VIII. † Schmid, Franz Paul, ebenso. — 1783—1800, 7. XI. † Zetl, Veit, ebenso. — 1800—1803 Gräminger, Felix, ebenso.

Choralisten

Wie der ursprüngliche Chorgesang bloß von den Klerikern ausgeführt wurde, so sind diese auch später noch am ausgedehnteren Domchor beteiligt; es zählten dazu die sechs (seit 1732 acht) Domvikare und die acht Domkapläne. Bei der Beförderung zum Domvikar wurde, freilich nicht zu allen Zeiten und bei allen Bewerbern, die musikalische Leistungsfähigkeit stark bewertet. Außer dem Cantor waren an Laiensängern noch angestellt sechs Choralisten; unter ihnen waren die drei Stimmlagen Tenor, Alt und Baß vertreten, im späteren 18. Jahrhundert wurde Alt der Knabenstimme zugeteilt. Die Choralisten wurden vom Domkapitel angestellt und waren dem Domkustos unterstellt. Ihr Einkommen war außer einer meist freien Wohnung in einem der Kapitelhäuser, recht gering: ein Präsenzgeld von monatlich 6 fl., das oft 2—3 Jahre nicht ausbezahlt wurde. Eine Erhöhung erfuhr es durch die besondere Entlohnung für Beteiligung an den Gottesdiensten in der Stadtpfarrkirche St. Paul und der Wallfahrtskirche Mariahilf, in welche die Choralisten eingewiesen wurden. Pflichtleistungen waren für sie die Gottesdienste im Dom, die Prozessionen, besonders an Fronleichnam, und das Psalmensingen an den hl. Gräbern in den Kartagen; hierzu erhielten sie später auch einen Habit aus blauem oder rotem Tuch. Privateinkünfte brachte noch der Gesang bei Hochzeiten, Begräbnissen und Totenämtern, was man die „Dompfarreischreierei“ nannte. Die Choralisten waren ein eigenartiges Völkchen; wenn zu Zeiten die Hand eines Domkustos nur mild auf ihnen lag, gab es bald Klagen über Faulheit im Dienst; daneben besaßen sie einen unbändigen „Künstlerstolz“, der häufig zu Beleidigungen und Tätlichkeiten gegen Kollegen und gegen den Kantor führte, was dann ein paar Tage Karzer bei Wasser und Brot eintrug. Doch gab es natürlich unter ihnen

¹ Die Namensangaben sind entnommen aus HAM, Domkapitel-Syndikatsprotokolle 1662—1802; es fehlen jedoch die Jahre 1667—69, 75, 76, 1741, 90, dann aus Gerichtsurkunden, Urbarien und Hofkalendern; die Zeitangaben bringen nur das Aufscheinen in den Archivalien, nicht aber (außer bei den Todesdaten) die Dauer der wirklichen Tätigkeit.

² Identisch mit Seerieder, Jakob, 1697—1726 Bassist an der kurbayr. Hofkapelle in München und Brüssel. R. Eitner, Quellenlexikon IX, 128.

³ Vielleicht verwandt mit den Allegri in Florenz.

⁴ Ein Schwaiberger, Franz, 1785 in Zürich, Liederkomponist. Eitner IX, 103. Die Familie stammt anscheinend aus Passau, Ilzstadt.

auch solide Elemente mit eifrigem Streben nach musikalischer Fortbildung. Namen sind bekannt von:

1532, 50 Waldenburger, Valentin. — 1591—1641, 9. IV. † Schmalzinger, Johann. — 1597—1615, 20. I. † Stark, Elias. — 1599—1600 † Mariani, Rudolf. — 1600—02 Pfundmair, Wolfgang (s. Stadtmusikanten). — 1600—34, 15. VIII. † Unger, Georg, heiratet Witwe Mariani. — 1600 IV.—34, 22. IV. † Fischer, Georg. — 1602, 20. VIII. † Riedler, Wolf. — 1604—08 Heß, Valentin. — 1604—09, 22. XII. † Wilz1, Joh. — 1604—12, 5. VII. Waseil (Woisel), Simon. — 1610, VII.—14 Rosenfelder, Franz, heiratet Witwe Wilz1. — 1615, X. Schwab, Hans. — 1618—25 Putz, Martin (s. Orgelbauer). — 1618—36, 18. II. † Lindner, Abraham. — 1620—33, 30. III. Beham, Augustin. — 1632—52 Pfundmaier, Karl (auch Instrumentalist im Hofdienst). — 1633, 19. XI. † Knorr, Joh. — 1633, 24. XI. † Degler, Mathias, Bassist. — 1634—77, 9. IV. † Wild, Virgil (geb. 1603). — 1636—83, 3. XI. † Paperger, Johann (geb. 1605). — 1637—74, 8. IX. † Kaiser, (Caesar) Georg, leitet 1664 private Singschule für 16 Kinder von Hof- und Kapitelbeamten. 1674 als „sehr alt“ (geb. 1608) entlassen; 30 Kreuzer Wochengeld. — 1639—47 Huber, Wilh. — 1642—63 Brunner, Peter, Bassist. — 1644—64 Limmer, Johann. — 1649—56 Schmauß, Jakob. — 1652—54 Wagner, Karl. — 1655 Reif, Georg. — 1655—66 Fürsewitz, Daniel, Tenorist, verlangt beim Abgang das Zeugnis, daß „er mit seinen Kompositionen genug getan“ habe. — 1657—1701, 19. III. † Feuerer, Joh., Altist, Notenschreiber.

1664, VIII. Das Kapitel fordert vom Fürstbischof einen Beitrag zur Chormusik, da seit Fürstbischof Urban (1561—98) ein solcher zur Verpflegung der Vokal- und Instrumentalmusiker geleistet worden sei. Der Fürstbischof will jährlich 1000 fl. zahlen; Kapitelbeschluß: ab 1. I:

1665 erhalten sechs Choralisten monatlich 6 fl. = 72 fl. jährlich, der Cantor und Bassist 80 fl., der Organist 50 fl., sonst sind alle Vokalisten vom Fürstbischof zu bezahlen¹, daher 1666, IX. Beschwerde der Choralisten über zu geringe Bezahlung, Aufbesserung um 28 fl. = insgesamt 100 fl. Sie dürfen künftig bei Prozessionen keinen Hut mehr tragen.

1666, X.—1714, 19. VI. † Vilsmeier, Joh., Tenorist (geb. 1625). — 1670 Schlosser, Franz, Tenorist, Aushilfe an Ostern. — 1671—77 Seerieder, Ignaz, Altist; ab nach St. Florian. — 1672—92 Perger, Ignaz, Tenorist; vorher Diskantist am Dom. — 1674, I.—79 Igl, G. Christ. — 1674 Brunner, Joh. — 1674, 6. IX. Seerieder, Philipp, Bassist; dann bestellt als Kantor². — 1677—78, VIII. Maier, Joh. Georg, Tenorist. Komponiert eine Messe, vom Domkapitel dafür 6 Taler Gratifikation. Zugleich Dienst als Chorregent. Abgereist. — 1677—79 Paulus, Bernhard, Altist. Bezahlung: vom Hof 60 fl., von Mariahilf 30 fl., wünscht solche auch für Dienst bei St. Paul. — 1677—85, 17. V. † Guggemos, Mathias Jakob, Bassist. — 1678, III.—1690 Plüml, Joh. Frd., seit 1663 Hoftenorist beim Bischof von Freising³. — (1679 bewerben sich Aigner, Gottfr., und Sailer, Nicl. um die Alt-Stelle.) — 1679—87 Mick, Lorenz, Altist. Von Hof 70 fl., Mariahilf 55 fl., St. Paul 15 fl. = 140 fl.; 6 Eimer Wein, $\frac{1}{2}$ Scheff. Korn; 10 fl. Accidenzien. — 1680—84 Kaiser (Caesar) Andre, vorher Bassist bei St. Paul. Geht als Kantor nach Enns. — 1682—1734, 19. XII. † Schwaiberger, Hans Gg., Altist⁴. — 1684, VII.—86 Ahamer, Paul, Bassist. — 1686, IV. Allegro, Martin, zuerst aufgenommen als Kantor, dann eingeteilt als Bassist. — 1686, VII.—1713, 24. IV. Fischer, Joh. Simon, Tenorist,

¹ Es sind nämlich außer den Choralisten nach Bedarf zu Zeiten noch ein Tenorist und ein bis zwei Altisten angestellt worden.

² Vgl. Fußnote 2, S. 293.

³ Verwandt mit den Choralisten Richard und Christof Plüml in Regensburg 1670—76 (Monatschr. f. Musikgesch. 17, 8).

⁴ Vgl. Fußnote 4, S. 293.

geb. 1631. Beherrscht zugleich Cornet, Posaune, Fagott und alle Arten Violine¹. — 1687, VII.—93, VIII. Wittenberger, Joh. Gg., Altist und Tenorist. — 1689, II. Romuli, Dominikus, Altist. Sold 150 fl., von Mariahilf 30 fl. — 1689—90, II. Zeisl, Joh. Benedikt, Tenorist. — 1690, II.—VI. und 1692/93 Perger, Ignaz, Tenorist. — (1690 Wurm, Michael, pfalzneuburg. Kastrat, ersucht um Anstellung.) — 1690, VI.—1739, 8. VII. † Resch, Wolfgang, Tenorist, geb. 1634. — 1691 Mittermaier, Joh. Ulrich. — 1693, VIII.—94, VII. Diele, Math., überzähliger Tenorist. — 1693—98, X. Ament, Joh. Benedict, Tenorist und Vizealtist (vorher Diskantist). 1697 mit dem Fürstbischof in Polen. — 1693—94 Benedicti, Joh., Altist. — (1693 Bewerber: Wisinger, Lorenz, und Fischer, Martin, Altisten.) — 1694, VII. Fuchs, Anton, Altist. — 1694, IX.—1739 Kläffl, Joh. Gg., 1701 definitiver Choralist, 1708 „voreilig“ ausgetreten, 1709 wieder angestellt (S. Türmer). — (1696 Feuerer und Vilismaier wegen hohen Alters nicht mehr dienstfähig; als Aushilfe Mittermaier, Josef, Türmergeselle.) — 1697, VI.—98, VIII. Jezenbeck, Martin, Altist; ab nach Wien. — 1698, XI.—1703, I. Pröbst, Sebastian, Altist. — 1701, IV.—1731, 16. XI. Penz, Joh., Tenorist, geb. 1672. — 1703, V.—1704, X. Mitterreiter, Joh., Altist. Entlassen. — 1704, X.—08, VIII. Maier, Joh. Niclas, Altist. — 1705 Guggemos, Paul, Choralist, mit dem Fürstbischof in Regensburg. — (1708 Mittermaier, Max, bittet um die Bassistenstelle; abgewiesen, denn ein Geistlicher, der es kann, muß ohne Entgelt singen.) — 1708, VII.—25, IX Guggemos, Benedict, Choralist, dann Cantor, geb. 1677. — (1708 Bewerber: Hainz, Josef, und Hillinger, Franz.) — 1709, III. Freidenberger, Joh. Thomas, Choralist bei Mariahilf, bittet um die Tenoristenstelle. — 1710, III.—15, VIII. Koppmaier, Joh., Altist, vorher Diskantist. — 1713, XII.—16, II. Janowski, Joh., Choralist in der „Dompfarrschreierei“; ab nach Linz. Cantorssohn aus Hoscau in Böhmen. — 1708—42, 17. IX. † Öffle, Joh. Leopold, Tenorist; Lehrer der Diskantisten, später im Hofdienst. — 1716, II.—50, 7. X. † Schwaiberger, Tobias. — 1717—34, IX. † Voit, Math. Ulr., Altist (Sohn 1731 Musiker in Garsten). — 1724, XII.—67, 21. IV. † Raminger, Bernhard, geb. 1697. — 1725, XII.—39 Murr, Tobias. — 1732—77 † Rudert, Wenzel, Altist. 1735 Gehalt 109 fl., 1776 179 fl. — 1734—65, 13. VI. † Högner, Joh. Georg, geb. 1707. — 1734—87, 22. IX. † Steidl, Florian, Tenorist, geb. 1709. — 1735 beträgt die Gesamtbesoldung der Choralisten vom Domkapitel aus 432 fl., für den Einzelnen also immer noch 72 fl. — 1741—42 Schäffler, Joh. Jos. — 1742, XII.—43, VIII. Philipp, Christof Bassist. Geht als Schulmeister und Bassist nach Schärding. — 1743, IX.—70, 27. V. † Gstettner, Franz, Bassist (Schulmeister in der Innstadt). — 1750, XI.—75 Schwaiberger, Franz, Tenorist, dann Cantor². — 1765, IX. Pieringer, Simon. — 1765—66 Reitinger, Stanislaus, Tenorist (vorher Schulkantor in Sarleinsbach). — 1766—83 Zetl, Veit, Tenorist. Vorher in St. Nicola, dann Domkantor. — 1767, IV.—88, XI. † Westermaier, Johann, Tenorist. Vorher Schulhalter in St. Nicola. — (1770 Bewerber: Pfarrwallner, Joh., Bassist in St. Nicola.) — 1770, VII.—81, VIII. Schmid, Franz (aus Wien), Bassist, dann Cantor. — 1772, II.—1803 Graminger, Felix, Tenorist. — 1781—84, 18. V. † Dufleur, Franz, Bassist; vorher bei St. Michael (Jesuiten). — 1783—1803 Fechner, Ignaz, Bassist. — (1784 Bewerber: Zehentgruber, Josef, Bassist im Kloster Vormbach.) — 1784, VIII.—89 † Maier, Josef (vorher Schreiber in Mattighofen), Bassist. — 1787, XII.—94, 1. I. † Pieringer, Michael, Bassist. — (Seit 1786 wird die Altistenstelle von mutierten Diskantisten versehen.) — 1789, III.—1803 Demmler, Kaspar, Bassist³. — 1792

¹ Wohl verwandt mit den mehrfach auftretenden Fischer mit dem Taufnamen Johann. Eitner III. 465.

² Vgl. Fußnote 4, S. 293.

³ Vielleicht verwandt mit dem 1784 † Organisten Demmler in Augsburg. Eitner III. S. 175.

—95, III. † Mosbauer, Franz, Tenorist. — 1795, XII.—1803 Freimüller, Thomas, Tenorist (1800 zur besseren Ausbildung verweist.) — 1796—98 Anzinger, Franz, Altist. — 1797—99 Marzig, Ruprecht, Bassist (aus Salzburg). — 1799, VII.—1803 Fischer, Anton, Bassist. — 1800, XI.—02 Cortolezzi, Josef, Tenorist. — 1801, XII. Madizek, Josef, Tenorist. — 1802, VII. Wieninger, Johann.

Diskantisten

Für die höheren Stimmlagen wurden schon in alter Zeit Knaben verwendet; sie wurden aus den Angehörigen der „Domschule“ genommen und in der „Schülerzeche“ zusammengefaßt, deren Meister der Cantor war. Manch fromme Stiftung floß der Zeche zu, die in Hausgilden angelegt wurde. Im Mittelalter wurden, wie anderwärts, von der Schülerzeche gewisse geistliche Schauspiele aufgeführt¹; eines derselben, das sich in kümmerlichen Resten da und dort erhalten hat, war der Umzug des hl. Bischof Nikolaus; für die Kosten der Kostüme und sonstige Vorbereitungen hatte mit 70 fl. jährlich jener Domkapitular aufzukommen, auf den im Turnus der Dezember fiel. Mit dem Übergang des Gymnasiums an die Jesuiten hatte die Domschule und die Schülerzeche ihre Bedeutung verloren, nach dem großen Stadtbrand von 1662 verschwand der Nikolaus-Umzug, und das sog. „Bischof-Schülergeld“ wurde für Almosen verwendet. Für den Chorgesang im Dom wurden vom Kapitel eigene „Singerknaben“ — vier Diskantisten — angestellt; den Unterricht erhielten sie gewöhnlich vom Cantor, bei dem sie auch eine recht ärmliche Unterkunft und Verpflegung hatten. Ihr Dienstkleid war ein roter Habit mit weißem Chorhemd. Ein kleines Einkommen erzielten die Diskantisten, indem sie an Sonntag-Vormittagen vor den Höfen der Domherren und den Höfen reicher Bürger sangen; von letzteren erhielten sie kleine Geldgeschenke, vom Kapitel jährlich 12 fl. Auch beim Ansingen der Klöpfelnächte im Advent und beim Umzug als hl. Dreikönige beteiligten sie sich, doch hatten sie hier die Konkurrenz der Schüler der deutschen Schulhalter und der jüngeren Handwerksgesellen. Das Singen vor den Chorberrnhöfen wurde 1696 ganz abgeschafft, das „Geschenk“ dafür aber von 12 auf 18 fl. erhöht. Die Diskantisten waren vielfach Söhne von Passauer Choralisten; doch herrschte oft Mangel an tauglichen Stimmen und man mußte nach solchen in den benachbarten Städten Obernberg, Schärding, Ried usw. suchen. Die Verwendung der Singerknaben dauerte meist nur ein paar Jahre, bis sie mutierten; mehrfach wird geklagt, daß ihre Verwendung bei den Schauspielen der Jesuiten die Stimme sehr stark beanspruche. Von den Knaben lernten manche später ein Handwerk, einige studierten „geistlich“, viele zogen fort und erhielten dann ein Viatikum von 4—6 fl., nur wenige rückten als Domchoralisten ein. Bei dem starken Wechsel der Diskantisten würde es zu weit führen, hier alle Namen zu nennen.

Domorganisten

Noch unter Fürstbischof Urban von Trenbach war tätig: (1595)—1600, 19. X. † Klehle, Mathias². — 1601—13, 5. VI. † Waldhofer, Salomon, bekannt als Komponist. Sein Vater, Simon, † 1599, ein Bruder, Stefan, Geistlicher, † 1601, eine Schwester, Martha, † 1620. (Die Familie stammt wahrscheinlich von dem Passauer Webermeister Leonhard W., 1555.) — 1613—37, 2. I. † Loth, Urban. Sohn des frstl. Mundkochs Georg L. († 1604, 23. VIII). — 1637, VIII.—66, 28. VIII. † Kopp, Georg. 1657 verwannt, weil er lange nichts mehr komponiert hat. 1662, da durch den Stadtbrand alle Noten im Dom vernichtet sind, muß er Tag und

¹ Manche davon sind freilich auch nur eine christlich-kirchliche Form von Feiern, deren Anlaß und Bedeutung auf vorchristliche Anschauungen zurückgeht.

² SA 318 und Taufbücher Passau-Ilzstadt. Bisher falsch gelesen Uele, Yell oder Schneller. Ein Hans Klele 1612 und 19 Instrumentist der Hofkapelle in Dresden. Eitner V, 382. Ein Sohn Karl ist Hofwirt in Passau, † 1634.

Nacht komponieren für die Dommusik; Sonderentschädigung 50 fl.¹. — 1643, 9. I. † Feser, Johann, früher Organist und Kapellmeister des Stifts Kempten. Ob er in Passau auch tätig war, ist nicht ersichtlich. — 1665—69, 24. IV. † Winkler, Tiburtius. Vorher Violinist am Dom². — 1670 Baranowski, Stanislaus; ab nach Wien. — 1670, III.—74 Möringer, Sebastian (bereits 1665 beworben). — 1674—96, VI. † Keck, Gottfried. 1681 auch Organist bei St. Paul. 1685 mit der Kammermusik des Fürstbischofs in Regensburg. 1686 Requiem komponiert. 1687 für eine Missa della bona speranda vom Domkapitel 6 fl. 1688 für ein Miserere 8 fl. 1692 für verschiedene Kompositionen 6 Taler. 1695 mit Fürstbischof Rabatta einige Wochen in Italien. — 1697—1710 Rieger, Johann Chr., Domkaplan. — 1710, IX.—27, 24. V. † Hirschberger, Joh. Amandus. Vorher Organist in St. Nicola; Bezahlung vom Hof aus. 1719 für Kompositionen vom Kapitel 12 Taler. — 1727, XI. Fries, Wolf Fried. Bestellt auf ein Jahr. Der Fürstbischof will ihn durch Kapellmeister Aufschneider noch weiter ausbilden lassen. — 1727, XII.—44 † Hugel, Franz Anton, auf fürstl. Empfehlung angestellt. Besoldung 493 fl. (davon 150 fl. an Witwe Hirschberger [mit 10 Kindern]). 1736 Organist in Mariahilf und (bis 1743) in Hl. Geist. 1737 darf er seine eigenen Kompositionen auf dem Domchor selbst dirigieren. Vizekapellmeister. 1744 Urlaub in sein Vaterland Buchau. Hinterlassen: zwei Häuser und 1500 fl. Kapital. — 1745 Lenz, Bartolmä, Stellvertreter, 1752 Hilfsorganist. — 1745—83, 28. VIII. † Schmid, Vinzenz. 1741 Organist in Kremsmünster. Zugleich Hoforganist und Vizekapellmeister bei Hof. 1758 Chorregent in Mariahilf. 1776 Gehalt 424 fl. Dienstexspectanz verliehen der Frau, vererbt auf Tochter Aloisia; deren Bräutigam: — 1784, 8. I. † Hermann, Kasimir (vorher Organist bei St. Michael), starb vor der Hochzeit; darauf heiratet sie — 1784—1803 Seidel, Ignaz.

Dommusiker: I. Instrumentalisten

Da die Hornbläser nicht beim Domchor angestellt waren, handelt es sich hier nur um ein paar Streicher und Holzbläser, die aber auch an Mariahilf und bei St. Paul tätig waren: 1603 Haslwander, Virgil. — 1606, 4. XI. † Fockinger, Peter. — 1606—16 Mall, Lorenz. — 1607 Mayer, Mich. — 1607—32 15. VI. † Fendlmayer, Joh. — 1607—35 Messenhauser, Joh., Fagottist, Posaunist. — 1614 Widmann, Bernhard, Zinkenist. — 1615—16 Augsburg, Sigmund. — 1632—71, 25. III. † Pfundmaier, Karl, Posaune und große Violon. — 1638—49, 15. XI. † Lichtl, Valentin, Zinkenist (Tochter heiratet Winkler, Tiburtius). — 1650—65 Winkler, Tiburtius, Violinist, wird Domorganist³. — 1664 Keßler, Friedr. — 1671—87, 22. I. † Stelzle, Markus, Violinist und Baßgeiger, vorher Türmergeselle. — 1677—86 Schwablmaier, Joh. Sebastian, Violinist, nachher im Hofdienst. Komponiert 1681 12 Sonaten, dafür vom Kapitel 6 Gulden Verehrung. — 1681—87 Vilismaier, Joh., Violinist. — 1687—1713, 24. IV. † Fischer, Simon, Violine, Baßgeige und Fagott⁴. — 1693, VIII. Diele, Math. — 1708 Verfügung: Zum Chorgesang in Advent und Fasten soll auch Baßgeige verwendet werden. — 1713—75, 19. VI. † Fischer, Christof (geb. 1687), Violinist. 1735: Gehalt 130 fl.

¹ Fragliche Verwandtschaft mit Joh. Kopp, Bassist 1581—93 (Mtshefte f. Musikgesch. 36, 181), und Anton Kopp, 1717—33, Schemnitz in Ungarn (Eitner V, 415). Ein Joh. Jakob Kopp, Sohn des badischen Hofmusikers und Gastgebs Peter K. in Rastatt heiratet 19. I. 1711 in Passau-Ilzstadt eine Barbara Maier. — Ein 1652 geb. Sohn des Organisten, Gottfried, wird 1679 Handelsmann, und seine Nachkommen sind bis 1800 in Passau nachweisbar.

² Geboren als Wirtssohn in Länggries, Oberbayern. Sein 1657, 15. II. geborner Sohn, auch Tiburtius, ist bis 1706 als Organist in Breslau nachweislich. Eitner X, 271.

³ Vgl. die vorhergehende Fußnote.

⁴ Vgl. Fußnote 1, S. 295.

— 1726—50, 1. VIII. Havock, Peter (aus Steyermark), Posaunist. — 1775—1803 Greiner, Joh., Violine, Fagott; Gehalt 150 fl. Auch im Hofdienst.

Dommusiker: II. Türmer

Ursprünglich als Angehörige der Burghut bloß Signalbläser, saßen die Türmer auf dem sog. Riesenturm bei der fürstbischöflichen Residenz und auf der Feste Oberhaus. Hier machte ein Türmermeister mit 2—3 Gesellen seinen wenig beschwerlichen Dienst, da ja noch besondere Turmwächter bestellt waren. Die Türmer waren aber verpflichtet, als Trompeter und Posaunisten an den Gottesdiensten und Prozessionen im Dom teilzunehmen; da sie fürstliche Angestellte waren, erhielten sie vom Domkapitel keinen Sold wie die übrigen Dommusiker, sondern lediglich eine Entschädigung für die einzelne Dienstleistung. Die meisten beherrschten auch noch Streichinstrumente und wurden dann neben den Dommusikern als Geiger auf Mariahilf und in St. Paul verwendet. Auch zur Verstärkung der Hofmusik wurden sie herangezogen; auch spielten sie zu Hochzeiten auf in und außer der Stadt. Die Türmer wohnten später in der Stadt.

1595—1638, 1. I. † Schaller, Hans, Türmermeister auf Oberhaus. Seine Verwendung bei der Dommusik tut sich darin kund, daß die Organisten Klele und Waldhofer die Taufpathen von fünf seiner Kinder sind. — 1601 Schiltensberger, Mich. — 1609 Mieser, Veit. — 1640—51 Wulzinger, Joh., Türmergeselle. — 1642—71 Steininger, Elias, Türmerstr., heiratet Witwe Schaller. — 1642—45 Gröbwein, Joh., Türmerges. — 1645 Schneider, Joh., Türmerges. — 1646 Riederer, Georg, Türmerges. — 1652—71 Stelzle, Markus, Türmerges. Dann Domgeiger. — 1653—82, 6. X. † Mitterreiter, Simon, Türmergeselle, ab 1671 Türmermeister, auch 1. Geiger auf Mariahilf; 32 fl. — 1662 Klaffl, Lorenz, Türmergeselle. — 1665—74 Feilbeck, Adam, Türmerges. — 1666 Dafler, Severin, Türmerges. — 1669—80 † Lindermaier, Mich. — 1671—1707 Eckl, Mathias, Türmerges. (geb. 1641). — 1683—1727, 29. XII. † Maier, Christof (geb. 1660), Türmerstr. und 1. Geiger bei St. Paul; heiratet Witwe Mitterreiter. — 1684—1729, 7. VII. † Würstl, Niclas, Türmerges. (geb. 1651). — 1686 wird auf Beschwerde der Türmer entschieden, daß sich die Bäckerzunft nach alter Gewohnheit bei der Fronleichnamsprozession eigener Posaunisten bedienen dürfe. — 1682—1708, 18. IV. † Mitterreiter, Paul, Tg., Domposaunist. — 1690—99 Eckl, Joh., Tg. — 1696—1728 † Würstl, Mathias, Tg. — 1697—1703 Mitterreiter, Wolf Simon, Tg. — 1709—59, 28. I. † Mittermayer, Tobias (aus München), Tg. Für Aushilfe bei der Hofmusik 1735 15 fl. — 1712—30, 4. VII. † Fellermaier, G., Tg. — 1717—57, 3. XI., Eckl, Franz, Tg. — 1727—38, 12. VI. † Würstl, Johann, Tmstr., 1. Geiger bei St. Paul und Mariahilf. Erhält für sich und seine drei Gesellen für die Dommusik 207 fl. — 1729—38 Maierhofer, Anton, Tg., dann Violinist auf Mariahilf und Hofmusiker. — 1738—40, 11. X. Schwarzkopf, Konrad, Tmstr.; heiratet Witwe Würstl. — 1740—42, 27. X., † Pauli, Franz, Tmstr.; heiratet Witwe Schwarzkopf. — 1743—51, 9. VII. † Karer, Joh., Tmstr.; heiratet Witwe Pauli. — 1747—71, 23. V. † Krapf, Benedikt, Tg. — 1752—62 † Federl, Joh., Tmst.; 1. Geiger bei St. Paul und Mariahilf. — 1763—97, 3. XII. † Hitzl, Joh., Tmstr.; heiratet Witwe Federl. Auch Hofmusiker. — 1763—82, 16. II. Eckl, Karl Joh., Tg. — 1789—97 Federl, Ignaz, Tg.

Chorregenten — Domkapellmeister

So lange die reine Vokalmusik herrschte, lag die Leitung in der Hand des Cantors; als sich aber im 17. Jahrhundert die Instrumentalmusik auch im Domchor ausdehnte, mußte für das Ganze ein besonderer Dirigent bestellt werden. Zu Chorregenten oder Kapellmeistern wurden fast immer Geistliche genommen, natürlich mit entsprechender musikalischer Ausbildung.

(1658)—62 † Merz, Georg Phil., Domvikar. — 1662—65 Kopp, Gottfr., zugleich Organist. — 1665 Streit um die Stelle zwischen dem Cantor Speckbacher und dem Organisten Winkler; letzterer Verweser bis zur Neubesetzung. 1662 war die Domeinrichtung mit verbrannt. — (1672)—74, IX. Pogner, Joh., Domvikar. Wegen Unfähigkeit Verweis vom Fürstbischof, resigniert. — 1675—77 Steiger, Johann. — 1677—78 Maier, Joh., Domtenorist und Vizekapellmeister. — 1678, VIII.—X. Legele, Hieron., Domkaplan. Auf fürstl. Befehl werden ihm alle Sänger, auch die Geistlichen unterstellt. — 1679—81 Schönfelder, Balthasar, Domkaplan. — 1681 Langmaier, Georg, Dombenefiziat. — 1681—86, IV. Pogner, Joh., Domvikar. — (1683 Bewerber: Steinmaier, Joh. Konrad). — 1686, VI.—93 Straßer, Joh. Georg, Domvikar. — Von 1690, IX. an macht sich in der Dommusik der Einfluß des fürstbischöflichen Kapellmeisters Muffat geltend¹. Straßer bittet um Maßnahmen; Bescheid: er soll die Musikalien wie bisher verwahren, denn Muffat ist nicht für den Dienst im Dom aufgenommen; doch wenn er den Chor besuchen und „Musik machen“ will, soll er ihm die Ehre antun. 1691, I. verlangt Muffat, daß die große Orgel noch verschiedene Pfeifen bekomme, damit man würdige Musikwerke aufführen könne (Kosten 400 fl.). 1691, VII. übernimmt Muffat die Diskantisten in Kost (bis 1700) und Unterricht. 1692, XII. wird er vom Kapitel ersucht, einen Bassisten zu berufen. 1692, X. erklärt Muffat, der ständige Streit zwischen ihm und Straßer könne nur beigelegt werden, wenn er als Kapellmeister im Dom, jener aber als Vizekapellmeister bestellt werde. Wird stillschweigend genehmigt! — 1693—1704, 23. II. Muffat, Georg, zugleich Hofkapellmeister. — 1704—24 Hartmannsgruber, Joh. Georg, Domvikar. — 1724, I.—63 † Kahrer, Math., Domvikar. — Bis 1744 Hugel, Vizekapellmeister, zugleich Organist. — (1754)—1757, XII. † Populorum, Franz, Chorvikar. — 1763—71 † Singer, Joh. Heinrich, Domvikar. — 1771—1803 Zetlmeisl, Jakob, Domvikar.

Hier mögen noch einige Organisten an anderen Kirchen in Passau eingeschaltet werden: Ilzstadt: 1597 Höcker, Georg, zugleich Schulmeister. — 1617—34 Hofkircher, Ernst, ebenso. — 1634—? Pockwitz, Joh., ebenso. — 1642—? Böckerl, Math., ebenso. — 1659 Haidobler, Heinrich, auch Förg und Wirt. — 1670 Gerum, Georg. — 1678—83 Pitter, Joh., Kantor, Organist und Schulmeister². — 1689 Ettl, Joh., ebenso. — 1691—1730 Wichmann, Elias, ebenso. — 1730—39 Freidenberger, Thomas, ebenso. — 1735—79 Naller, Joh. Anton, ebenso. — 1791 Harslem, Josef, ebenso. — Innstadt: (1692)—1711 Gerl, Math. — 1719—26 May, Josef. — 1742—79, 12. VIII. † Kern, Josef Seraph.³, geb. 1700. — 1773—96 Hoft, J. Gg. — Heilig Geist: 1717 Kern, Wilhelm, ab als Schulmeister nach Österreich. — 1717 Wittenberg, Georg. — 1784—99 Zetl, Veit. — Weiter: 1652 Effle, Organist in St. Nikola. — 1700 Sangmiller, Ignaz, Organist bei St. Paul, verreist. — 1608 Ducksköpfl, Georg, im Nonnenkloster Niedernburg. — 1766, 19. XI. † Raminger, Mich., bei den Jesuiten. — Vermerkt sei noch der Kantor von St. Nikola Maderegger, Johann, † 1711, 1. X., geb. 1616! — Von den Vorgenannten hatte wohl außer Kern, J. S., keiner besondere musikalische Bedeutung.

Musik am fürstbischöflichen Hofe

Das Bedürfnis nach Musik zur Verschönerung des Lebens war auch in dem gehobenen Kreise der Domkapitulare und des aus ihnen durch Wahl hervorgegangenen

¹ Eitner VII, 116. — Mtshefte f. Musikgesch. 3, 127; 22, 87; 23, 37. — DTÖ I, 2; II, 2; XI, 2.

² Vielleicht verwandt mit Choralist Wolfgang Pittner, 1665—67 in Regensburg. Mtshefte f. Musikgesch. 17, 8.

³ Identisch mit dem fürstbischöflichen „Kammerkompositeur“ Jos. Seraph. Kern, 1742. Eitner V, 354.

Fürstbischofs nicht ausgeschaltet; im Gegenteil standen bessere Mittel zu dessen Befriedigung bereit. Eine gewisse Art von Musik war von altersher ein bevorrechtigtes Zeichen der Fürstenmacht.

Hoftrumpeter

Sie sind hervorgegangen aus den Feldtrumpetern der fürstlichen Leibwache des Mittelalters. Die Trompete als Zeichen fürstlicher Herrschaft fand Verwendung beim öffentlichen „Aufzug“ des Fürsten in der Residenz wie auf Reisen, z. B. beim Einzug in den Reichstag, dann bei Festlichkeiten, an der Hofafel beim Ausbringen von „Gesundheiten“ usw. Zuerst beschränkt auf die Abgabe von Signalen, dann erweitert zu Fanfaren, entwickelt die Trompete ihre besondere Musikgattung. Sie trat in Verbindung zur Singstimme und zu anderen Instrumenten und kam so in die Kirchen- wie Kammermusik. So waren die Hoftrumpeter auch beteiligt am Domchor bei den Hauptgottesdiensten und Prozessionen. Im Hofdienst machten sie die Reisen des Fürstbischofs mit und trugen eine zur Uniform sich ausbildende einheitliche Kleidung. Den sechs Hoftrumpetern waren ein bis zwei Hofpauker beigegeben; viele beherrschten noch ein anderes Instrument, so daß sie zur Verstärkung der Kammermusik und später auch zum Opernorchester herangezogen werden konnten. Eine alte Sitte, bei den Klöstern und Adelssitzen in der Umgegend von Passau gegen ein Geldgeschenk das „Neujahr“ anzublasen, wurde 1687 abgeschafft. Als fürstliche Angestellte konnten die Hoftrumpeter keinen bürgerlichen Handwerksberuf ausüben, doch führten viele von ihnen kleine Bierwirtschaften¹.

1513 Wolfgang, Haus in der Lodergasse. — 1517 Sigmund. Dasselbe Haus. — 1614 Bellini, Joh. — 1615 Richter, Leonhard. — 1644 Wolf, Phil. Christof. — 1670—73 Stolz, Christof. — 1671—1709, 6. VII. † Schichan, Johann. — 1673, 24. I. † Mandl, Mich. — 1677—96, 27. II. † Prezl, Vitus (geb. 1614). — 1678 Die Hoftrumpeter verlangen für ihre Verwendung im Dom vom Kapitel eine Entlohnung: erhalten jedesmal 12 fl. — 1678—1733, 15. V. † Wagenknecht, Joh. Alexander. — 1683, 16. VII. † Fischer, Christof. — 1683—1727, 20. VII. † Seemüller, Ignaz (geb. 1647), „kuntreicher Hof- und Feldtrumpeter. — 1686 Beschwerde, daß die Bäcker bei der Prozession eigne Posaunisten haben, dieser Dienst gebührt bloß Hoftrumpetern; abgewiesen. — 1687—1721, 11. V. † Zehenthofer, Hans Adam (geb. 1646). — 1689—1729, 14. XII. † Zeitler, Lorenz (geb. 1659). Für Domdienst 40 fl., auch auf Mariahilf. — 1693—97, 21. XII. † Durner, Andreas. — 1697—1704 Apfelhuber, Joh., Hofpauker. — 1698—1703 Weingartner, Sebastian. — 1701—05 Englisch, Lorenz (gebürtig aus Mähren). — 1701 Englisch, Franz. — 1701—76, 29. III. † Reifner, Joh. M., später Waldhornist (geb. 1683). — 1701—31, 14. VI. † Zehenthofer, Joh. Mich. — 1701—44 von Pflacher, Mich., erster Feldtrumpeter. — 1708—09, 17. VI. † Höck, Franz Anton. — 1713 Beschwerde über den Türmermeister und seine Gesellen: Diese dürfen in der Stadt und $\frac{1}{4}$ Stunde im Umkreis auf den Sordinetten blasen, aber nicht beim Fronleichnamsumgang. — 1715—65, 11. XII. † Krieger, Joh. Anton (geb. 1682). — 1722—39, 28. XI. † Zeitler, Karl Max (geb. 1683) und 1735—43, 6. IV. † Zeitler, Friedrich; jeder 150 fl. Sold². — 1725 † Prezl, Hofpauker. — 1729—72, 14. V. † Schwarzgrabner, Martin (geb. 1694). — 1733—53, 10. I. † Biber, Joh., 150 fl. Sold. — 1735—66, 30. V. † von Pflacher, Joh. Ulrich. — 1735—76 † Kaiser, Math., Hofpauker. — 1741—81, 16. III. † Kaiser, Joh. Franz, Hofpauker

¹ Die Nachrichten über Hofmusiker älterer Zeit sind recht spärlich, da die Belege über den fürstbischöflichen Hofhalt nicht mehr vorhanden sind. Die vorliegenden Aufzeichnungen sind hauptsächlich entnommen HAM Passau, Hochstift, Lit. 1135, 1136, 1505.

² Durch die Taufnamen Karl und Max ein Hinweis auf Verwandtschaft mit den Zeitler 1680—1786 in Nürnberg. Eitner X, 335.

(geb. 1713). — 1752—80, 14. IV. † Schmid, Rafael. — 1757—61, 27. V. † Kaiser, Franz Josef (geb. 1725). — 1760, 18. VI.—95 † Maierhofer, Anton. — 1760, 18. VI.—75, 31. V. † Riel, Jos. Heinrich (geb. 1725). — 1761, 1. XII.—1803 Gollersbeck, Cajetan; Sold 236 fl. — 1762, 19. XI.—95, 4. II. † Zapf, Joh. Gg. — 1772, 1. VII.—93, 22. VI. † Peißner, Martin. — 1778, 22. III.—91, 21. IV. Matieczek, Martin, Pauker, Sold 100 fl. — 1780, 25. V.—95 Schrott, Max. — 1794, 26. III.—1803 Sentner, Franz. — 1794, 12. II. —1803 Hascher, Ignaz. — 1792, 22. V.—1803 Beck, Anton, Pauker. — 1798, 28. VIII.—1803 Graminger, Andre. — Einer der Hoftrompeter hatte auch die Würde eines Spielgrafen (saltuarius praefectus); als solche sind genannt: Schichan; Zeitler, Lorenz; Schmid, Rafael; Maierhofer, Anton, und Kaiser, Franz Josef.

Hofmusiker

Für die Entwicklung der höfischen Musik waren besonders zwei Faktoren maßgebend: zuerst die persönliche Neigung, welche eine wesentliche Stütze fand in der Anschauung, daß die Ausbildung in der Musik überhaupt zur adligen Standesbildung gehöre. Hiervon war besonders im 16. Jahrhundert das ganze Domkapitel erfaßt; man konnte sich noch im kleinen Kreise und z. T. in persönlicher Ausübung genügen. Mit dem Überwiegen der Instrumentalmusik vom 17. Jahrhundert ab treten die Berufsmusiker immer mehr in den Vordergrund; ihr ständiger Unterhalt fällt natürlich dem Fürstbischof zu, und damit macht sich ein neues Moment geltend: es wird Pflicht der fürstlichen Repräsentation, eine gute Kammerkapelle zu besitzen, die aber nicht bloß am heimischen Hofhalt zur Ergötzlichkeit dienen mußte, sondern auch auswärts zum Ruhm ihres Herrn. Eine kleine Übersicht aus der Zeit von 1700—10 mag zeigen, in welchem Umfang die Hofkapelle in Anspruch genommen wurde. An allen kirchlichen Hauptfesten, an Stefani-Domkirchweih, am Namenstag und Wahntag des Fürstbischofs, wie am Namenstag des Kaisers war in der Residenz mittags große Galatafel mit „völliger Musik“; zu Beginn der Tafel hatten die Trompeter vom Balkon einen „Aufzug“ und bei den „Gesundheiten“ Fanfaren zu blasen, denen die Bürgerwehr mit Musketensalven und Oberhaus mit Geschützdonner antworteten. An den übrigen Sonntagen und an zwei bis drei Wochentagen war einfachere Mittagstafel mit „kleiner Musik“. Solche Tafeln fanden zu Zeiten auch im Schloß Oberhaus oder im Lustschloß Hackelberg statt; an letzteren Ort begab man sich zu Schiff und die Kapelle war gleichfalls auf einem Fram (Flachboot) verladen und mußte die Lustfahrt mit Musik begleiten. Wenn der Fürstbischof sich bei seinem Hofmarschall zur Tafel lud, brachte er gleichfalls seine Kammerkapelle mit oder ließ in einem Haus gegenüber seine Waldhornisten blasen. Die letzteren wurden auch zur Verschönerung der fürstlichen Jagdpartien herangezogen. Nach der Abendtafel war häufig kleine Kammermusik, oft bloß mit Lauten; auch mußte sie zur Begleitung dienen für fremde Sänger, Flötisten oder Fagottisten, deren Vortrag man sich anhörte. Ein paarmal im Jahr gab der Fürstbischof den Herren seines Hofstaates und ihren „Damessen“ Gelegenheit zu einigen Menuettänzen. Nicht vergessen darf man auch die Aufführung von Komödien mit Gesang und Tanz, und vom Ende des 18. Jahrhunderts an von Opern. Von solchen wurden z. B. von November 1796 bis März 1797 nicht für die Hofgesellschaft, sondern für das Publikum öffentlich aufgeführt: „Der Fagottist“ (viermal wiederholt), „Der Spiegel von Arkadien“ (dreimal), „Das Sonntagskind“ (zweimal). Wenn der Fürstbischof auf zwei bis drei Monate zum Reichstag nach Regensburg reiste, nahm er seine Hofmusik mit, oft auch einige Mitglieder des Domchors; denn es galt auch in Regensburg, wo man ohnehin gute Musik pflegte, zu repräsentieren.

Für die häufige Inanspruchnahme war die Zahl der Hofmusiker eigentlich klein; aber damals kannte man noch nicht die Riesenorchester und man konnte aus den Instrumentalisten des Domchors wie der Türmer jederzeit eine Verstärkung bilden.

Die besseren Musiker waren als Portier, Antekamera- oder Leibkammerdiener dem engeren Hofhalt beim Hofmarschallamt (die Trompeter beim Oberstallmeisterstab) eingereiht, trugen auch entsprechende Uniformen. Die weniger beanspruchten Sänger hatten meist Stellen in einer Hofkanzlei. Die Bezahlung war gegenüber der anderer Beamten recht günstig, die Witwen bezogen eine kleine Pension, im Gegensatz zu denen der Dommusikanten, welche lediglich ein „Wochengeld“ aus dem Armenfonds auf jährliches Ansuchen erhielten.

Da in den Quellen oft die Bezeichnung als Sänger oder Instrumentist fehlt, werden die „Hofmusiker“ hier ohne Sonderung nach der Zeitfolge aufgeführt.

1609, IX. Rappan, Jakob. — 1643, VIII. Tenaglia, Franz Anton, Hoforganist¹. — 1664 Hofmann, Hans. — 1666, 16. X. † Lang, Georg, Tenorist und Kammerdiener. — 1685 nimmt der Fürstbischof vom Domchor den Organisten Keck und den Kantor-Bassisten Seerieder auf drei Monate nach Regensburg mit; beide waren also wohl schon vorher zur Hofmusik herangezogen. — 1686—1715, 2. VI. † Schwaiblmaier, Joh. Sebastian (geb. 1640), Violinist (vorher beim Domchor), Kammerportier. —

1683—1700 Krienner, Leopold Christian, Hofmusiker, Tanzmeister, Kammerdiener; hat für die fürstbischöfl. Tafelmusik in Regensburg Verschiedenes komponiert, 1689 dafür vom Domkapitel 24 Taler Erkenntlichkeit². — 1692/93 Goller, Joh. Philipp, Kammermusiker. — 1696—1723, 3. V. † Hanlet, Jak. Karl (geb. 1665 in Limburg), Hoboist und französ. Sprachlehrer. — 1692—1749, 11. I. † Lambert, Joh. Karl (geb. 1671), 1735 Dirigent der Kammermusik in Regensburg, 300 fl. Sold, Kdner.³ — 1697 geht ein Teil der Hofmusik mit dem Fürstbischof auf die Gesandtschaftsreise nach Polen, auch der Domaltist Ament. — 1698—1715 Meuris, Moriz sen. (geb. in Lüttich), Hoboist, Kdner.⁴ — 1699—1713 Meuris, Franz G. — 1713 Petz, Johann, württembergischer Kapellmeister, hat dem Fürstbischof für 150 fl. Musikalien verehrt, wünscht dafür Erkenntlichkeit⁵. — 1701—17, 11. XII. † Lidl, Jos. Georg (geb. 1667), 1713 auch in Regensburg, Sold 300 fl., Kdner.⁶ — 1702—47, 10. III. † Reifner, Franz Anton (geb. 1673). — 1706, 28. VIII. —76, 29. III. † Reifner, Joh. Michael (geb. 1683), Waldhornist, 300 fl. Sold, Kprtr. — 1708—53 † Zottmann, Joh., Tenorist, 190 fl. Sold, geistl. Ratskanzlist. — 1708—58 Schefflmaier, Joh. 1713 in Regensburg 300 fl., in Passau nur 150 fl., Kprtr. — 1712—35, 4. III. † Kraus, Joh. (geb. 1677). — 1713—23 Hanlet, Jakob, Hoboist, 100 fl., Kdner. — 1713—35 Ferrand, Jakob, auch Tanzmeister, 320 fl. — 1713—37, 23. V. † Schulz, Lorenz (geb. 1693), Waldhornist. — 1713—46, 28. I. † Fries, Gabr. Anton (geb. 1676), 150 fl., Portier. — 1713—42, 17. IX. † Öffle, Joh. Leopold (geb. 1678), Tenorist, 150 fl., Notenschreiber. — 1713—35 Wasner, Joh. Benedict, Violonist, 150 fl. — 1713 Weninger, Martin. — 1713 bestand die Hofkapelle (ohne Trompeter und Pauker) aus 14 Mitgliedern. — 1727—46, 2. IX. † Müller, Martin, Sigm. (geb. 1708), Altist, auch Aushelfer im Dom. — 1729, 1. V.—61 Maierhofer, Anton, Hoboist. — 1732—77 Rudert, Wenzel, Domaltist, auch bei Hof verwendet. — 1731—70, 14. VIII. † Beck, Mathias (geb. 1697), Violinist, „Konzertmeister“, 400 fl., Kdner. — 1740, IX. Wagner, Joh. Georg. — 1743—60, 11. VIII. † Martini, Josef. — 1755, 3. IV.—84 Mühlbauer,

¹ Geboren in Florenz, 1653—61 Opernkomponist in Rom. Eitner IX, 378.

² Wohl verwandt mit dem bayr. Hofmusikus Krienner, Aug. 1627, 36. Eitner, V, 328.

³ Jedenfalls verwandt mit dem Instrumentisten Lambert, 1685—1725 an den Höfen von München, Brüssel und Bonn. Eitner VI, 24.

⁴ Jedenfalls verwandt mit der Musikerfamilie Meuris in Bonn, 1727—73, Eitner VI, 457; vielleicht auch mit dem englischen Hoftrompeter Wilfred Meuris (Moriz), Mtshefte f. Musikgesch., Beil. 1893—97, S. 54.

⁵ DTB, XXXV. Bd.

⁶ Wohl verwandt mit dem Lidl, 1769—96 in Wien und beim Fürsten Esterhazy. Eitner VI, 170.

Wolfg., Violinist und Fagottist. — 1759, 5. I.—1791, 27. VI. † Beck, Eberhard (geb. 1728), Violinist, „Konzertvirtuos“, 350 fl., Kdner. — 1760, 1. V.—84 Schefflmaier, Franz, Violantist und Posaunist. — 1760, 18. VI.—75 † Riel, Heinrich, und 1760—74, 5. VII. † Maierhofer, Anton, als Hoftrompeter auch „Ordinarigeiger“ und Violinisten. — 1761, 12. II.—1803 Kurz, Joh., Violinist, 300 fl.¹ — 1761, 1. 12.—1803 Gollersbeck, Cajetan, Htrpter., auch Ordinarigeiger. — 1761 bestand die Hofkapelle (ohne Trompeter) nur aus sieben Instrumentisten. — 1762, 1. IV.—1803 Schwarzwann, Franz, „Fagottvirtuos“, 390 fl., Kdner. — 1762, 15. IV.—79; 27. II. † Ferrand, Franz (geb. 1719), Violonzellist, Baritonist, Leibkammerdiener. — 1761, 15. IV.—93, 22. VI. † Schedler, Simon, Hoflautenmacher, 150 fl., Portier. — 1762, 15. IV.—76 Andorfer, Simon, Waldhornist, 224 fl. — 1762—95 Zapf, Gg., Hoftrptr., auch Violantist. — 1762—88 Neumaier, Joh., Waldhornist. — 1762, 11. VIII.—97 Hitzl, Joh., Türmermeister, auch Flautreversist und „Klarinettvirtuos“. — 1763, 1. XI.—1803 v. Madlseder, Josef (geb. in Meran), Bassist, „Kammervirtuos“, 350 fl., Kdner.² — 1766—68 Lidl, Andreas. — 1764, 4. II.—94 Schwaiberger, Andre, Ordinarigeiger, Kdner. — 1770, 1. IV.—84 Langer, Joh. Gg., Konzertviolinist und „Kammervirtuos“. — 1771, 1. X.—1793, 27. XI. † Kreuzer, Konrad, Waldhornist, 224 fl. — 1772, 1. I.—1803 Galloardi, Franzesko, Violinvirtuos, Kdner. — 1772, 15. II.—99, 4. XI. † Kaltenegger, Franz, Violonist und Kopist. — 1772, 1. VI.—93 † Peissner, Martin, Hoftrptr., auch Ord-Geiger oder Violantist. — 1772, 22. XI.—1803 Havokt, Peter, Hoboist. — 1776 zählte die Hofkapelle 18 Mitglieder, darunter folgende sieben „Hofsingerinnen“: Fribert (Gattin des Hofkapellmeisters), 300 fl. — Doberschitz, Maria Ursula, 300 fl. (geb. Schmaus, seit 1767, II. verh. mit Gottlieb v. Doberschitz, Hofmarschallamtskommissär). — Filzbauer, Glorietta, 296 fl. — Langer, Salome, 192 fl. — Gschwendner, Marianne, 192 fl. (heiratet 1779, II. Al. Faes, frstb. Unterleutnant). — Reiding, Katharina, 156 fl. — v. Römisch, Therese (geb. Maier), 150 fl. — 1776 Plank, Melchior, Instrumentenmacher, 104 fl. (Kdner.) — 1779, 14. IV.—1803 Fechner, Joh., Kammerviolonzellist (Kdner.). — 1780, 28. V. Schrott, Max, Hoftrompeter, auch Violinist. — 1778—86 Madieczek, Mart., Hofpauker, auch Hoboist, 100 fl. — 1784, 30. IX.—87 Braunhofer, Josef, Hoftenorist. — 1785, 19. IX.—1803 Haindl, Franz Sebastian, 1. Violinist (Kdner.). — 1786, 27. I.—1803 Maier, Georg, Fagottist und Klarinettist (Kprtr.). — 1786, 27. I.—1803 Waschmitus, Bernhard, Flautreversist, Klarinettist (Kdner.). — 1788, 20. V.—1803 Malzat, Ignaz, Hoboist (Kdner.). — 1788, 26. IX.—1803 Schwarz, Wenzel, Waldhornist (Kdner.). — 1788, 24. XI.—1803 Kollaus, Ferd., „Kammertenorist“ (Kdner.). — 1790 wird eine Hofsingerin Marianne Seigmann genannt (heir. 1793, X. Joh. Dietrich, Garn. Rechnungsführer). — 1790—99 Heller, Wenzel, Waldhornist (Portier). — 1790—1803 Schwarzwann, Franz, Kammerfagottist. — 1791, 9. VIII.—99 Lidl, Franz, Violinist (Portier). — (1776) 1792—1803 Greiner, Joh., Violinist. — 1794—1803 Hascher, Ignaz, und Sentner, Franz, Hoftrompeter, auch Violinist. — 1794, 1. I.—1803 Zwerger, Anton, Hoflauten- und Geigenmacher. — 1796—1803 Beck, Anton, Hofpauker, auch Hoboist. — 1798, 28. VIII.—1803 Graminger, Andre, Hoftrompeter, auch Violinist. — 1799, 1. V.—1803 Schönheit, Joh., Waldhornist.

Hofkapellmeister

1610—11, 22. XII. † Difossa, Johann³. — 1690—1704, 23. II. † Muffat, Georg. Über seine Tätigkeit am Dom ist oben bereits berichtet. — 1705—42, 24. I.

¹ Fragliche Verwandtschaft mit Jos. Kurz, Liederkomponist, Wien 1757. Eitner V, 481.

² In Meran bzw. Griselhöring geboren und 1757 bzw. 1797 gest. Madlseder, Patres, O.S.B. und Chorregenten in Benediktbeuren und Andechs. Eitner VI, 269.

³ Wohl der Sohn des herzogl. bayr. Kapellmeisters Johann de Fossa. Eitner IV, 38.

† Aufschneider, Benedict Anton (geb. 1662)¹. 1706, I. überreicht er dem Domkapitel eine von ihm komponierte Messe, welche an Neujahr im Dom aufgeführt worden war: Geschenk: 10 Dukaten. — 1707, X. Aufenthalt in Wien. — 1712, I. überreicht er dem Kapitel drei Messen: für Mariahilf viel zu lang, soll sie beim Fürstbischof im Dom aufführen; 12 Taler Geschenk. — 1712, XII.: hat dem verstorbenen Fürstbischof Musikalien verehrt, wünscht Erkenntlichkeit: soll sich an die persönlichen Erben wenden; als Geschenk einige Eimer Wein. — 1713 wünscht in seiner Bestallung statt 15 Eimer „Herobigen“, 8 Eimer Offizierwein“. — 1717, 25. II. erläßt der Fürstbischof eine neue Ordnung, bei welchen Gelegenheiten vom völligen Chor mit Trompeten und Pauken eine „Intrada mit Aufzug“ zu machen sei (Rangunterschied zwischen Fürstbischof, Weihbischof, Dompropst und Domherr). Zu Hochfesten bei den Jesuiten, Franziskanern und Kapuzinern kann die gesamte Hofmusik Verwendung finden, auch wenn der Fürstbischof nicht teilnimmt. Die kleine Kammermusik scheint meist Lambert dirigiert zu haben, da er ebenfalls einen Schlüssel zum Instrumentenkasten erhält. — 1724. Der neue Fürstbischof Joseph I. Lamberg scheint mit den Produktionen Aufschneiders nicht ganz einverstanden gewesen zu sein, denn er ließ ihm durch den Hofmarschall bedeuten, an den Hochfesten bei der öffentlichen Tafel keine Serenaden oder Partien mit Trompeten und Pauken mehr zu machen, auch nur die Hofmusiker zu verwenden, da mit 14—16 Personen eine Musik wohl zu besetzen sei. A. antwortet darauf (19. April) in einem recht freimütigen Schreiben, in welchem es u. a. heißt: Daß mit vorgemelter Nummer der Musiker eine gute Musik gemacht werden kann, bin ich auch der Meinung, allein solche erfordert gute Musikanten, absonderlich etliche Geiger, deren allhier der einzige Krauß, und in anderen Instrumenten auch nur 3—4, die übrigen nur in Concert grosso zu gebrauchen . . . Hab in Wien, wo ich mich viel Jahre befunden, auch nur mit 16—18, aber sämtlich perfectis Musicis, produziert. . . Vermeinte, daß wenn fremde kaiserl. Minister oder fürstl. Personen gegenwärtig oder die Tafel so groß, daß nicht im selben Zimmer kann produziert werden, ein oder anderer Dommusikus oder Türmer zur Violin secundo möchte geduldet werden, sintemalen die Stadtgeiger bei mancher bürgerlichen Hochzeit mit 12 Personen Partien aufmachen. Daß bei Tafel schönere Musik produzieren sollte, wünsche ich die dazu erforderlichen Musicos zu haben; wenn auch schon eine Partie nach einiger Zeit repetiert würde, welches bei Kaiserl. und anderen Höfen, wo mehr Kompositores sind, vielfach geschieht . . . Componirung neuer Musikalien (welches niemalen unterlassen) ist meine Pflicht, soviel mein bereits 60jähriges Alter und die Kräfte vermögen; allein es ist weltkundig, daß kein Kapellmeister so viel Compositiones, sonderlich in stylo ecclesiastico gemacht habe . . . im ersten Jahr (weil der Chor sehr schlecht versehen) mehr Kirchenmusikalien als mein Vorfahrer die vielen Jahre, sintemalen er nicht mehr als drei Messen, ein Offertorium und zwei Salve Regina hinterlassen, was er auf seinem Totenbett bedauert hat . . . Mit unablässlichem Studio componirt und die 19 Jahre, wie die vorhandenen Musikalien und der Katalog bei der Hofkammer zeigt, continuiert, im abgewichenen Jahr allein über 400 musikalische Bogen in den unterschiedlichen Stylen gemacht. Überdies auch schon sieben musikalische Opera in Deutsch herausgegeben und dedizirt dem Grafen Trautmannsdorf, den Kaisern Joseph I. und Leopold I., dem Generalvikar des Prämonstratenserordens, dem Fürstbischof von Gurk und den Fürstbischöfen von Passau, Kardinal von Lamberg und Rabatta, anbei auch schon wieder zwei opera, eines in solemn. Vespern, das andere in Miserere pro tpre. quadrages. fertig liegen. Ob solch unvergleichliche Kopfarbeit ohne Besorgung eines Schlagflusses oder Verlierung des Augenlichts oder

¹ Der Aufsatz von Dr. Frz. Lehrndorfer über: Die Musik in Passau und Domkapellmeister Aufschneider in „Ostbayrische Grenzmarken“ 1930, S. 145f., welcher neben einzelnen Unrichtigkeiten besonders das Verhältnis zwischen Dom- und Hofmusik falsch darstellt, ist mir erst nach Drucklegung des Manuskripts bekannt geworden.

anderer närrischen Zustände in die Länge kann kontinuiert werden, überlasse fürstl. Gnaden zu konsideriren. 1735 Gehalt 561 fl. — 1742—44 † Hugel, Franz, Domorganist, auch Vizekapellmeister bei Hof. — 1745—83, 28. III. † Schmid, Vinzenz (geb. 1686), Hoforganist und Vizekapellmeister. Keinen Sold, da Domorganist. — ?—1799, 6. VIII. Fribert, Josef (geb. 1723). 1763, 19. III. Truchseß und Hofkammerat. 1766 Gehalt 500 fl., seine Gattin als „erste Singerin“ 300 fl. Mehrfacher Singspiel-Komponist¹. — 1774, Oktober, berichtet der zum Musikdirektor ernannte Graf Trapp an den Fürstbischof Kardinal Leopold III. Firmian: Obwohl viele Musikalien vorhanden, doch ohne Wahl und mit großen Unkosten beigebracht, weil man zu 60 und mehr Symphonien auf einmal hat kommen lassen, darunter viele schlecht befunden. Künftig nur wenig und gutes beschaffen, so daß man die Fähigkeit unserer Musicis einem musikverständigen Meister bekannt machte und diesem die Wahl überlasse. . . wir nicht Stande sein, alle auch gut gewählten Stücke zum Vorschein kommen zu lassen, weil in dem, was am notwendigsten, am schlechtesten versehen, das ist in Violinen . . . aus Ursach, weil man bisher an Eminenz Leute anempfohlen, welchen man ein Stück Brot hat verschaffen wollen, ohne darauf zu sehen, ob solche im Stande jenes vorzustellen, wofür sie angenommen . . . Genug, wenn jede Singerin wie der Madlseder jährlich sechs Arien zu bekommen hat, damit nicht immer die alten wieder gehört werden . . . die Therese als Kalschanka und Madlseder für ihre Dienste besoldet sind, der Gloricetta und Salomina Quartier, Kost und alle Notwendigkeiten beschafft werden, dagegen die Anna M. Gschwendner, obwohl sie gewiß Ehre macht, bisher weder bezahlt, noch seit vier Jahren etwas beschafft, außer ein Stück Leinwand und ein wollenes Hauskleid, ihr selbst nebst den zwei anderen einen förmlichen Gehalt auszusprechen. . . die beiden Theater im ehem. Jesuitenkolleg nicht tauglich, weil z. T. vermorscht und die Stimmen verderben, daher um 750 fl. das alte Hoftheater wieder herzurichten. —

Dem Gutachten lag eine sehr interessante Aufstellung des Hofkapellmeisters Fribert bei, über die genaue Aufnahme der von 1763—74 beschafften Musikalien und die Instrumente der Hofkapelle:

Symphonien: 1771, Febr. 60 Stück von Venedig erhalten à ca. 2 fl. — Sonst 263 Stück aus Wien und München beschafft à 2 fl. Im ganzen also 323 Stück (!).

12 große Wiener Messen (bei Vizekapellmeister Schmid lagernd) à 5 fl. — 6 große Wiener Messen à 5 fl. — 20 Messen à 4 fl. — 12 Offertorien à 1 fl. 30 Kzr. — 1765 auf Ansuchen des Chorregenten Singer für den Dom beschaffte Miserere und kurze Messen 24 fl.

20 italienische Arien (für die Hofsängerinnen) in Wien und München gekauft à 2 fl. 24 Kzr.

Operetten: 1763 „Tirsi et Nice“, beschafft auf Befehl des Fürstbischofs Thun, 22 fl., Kopieren derselben 14 fl. 18 Kzr. — „L'innocenza giustificata“, auf Befehl des Domdekans v. Beroldingen in Wien beschafft, 45 fl. — 1764—74 von Fribert selbst komponiert und aufgeführt: 1. „Il Componimento“ (220 Bogen), 2. „Il natale di Giove“ (166 B.), 3. „Dafne vendicata“ (285 B.), 4. „La Galathea“ (325 B.), 5. „La Zenobia“ (308 B.), 6. „Angelica et Medoro“ (304 B.). — Von Herren Cavalieren beigebracht und die Violinen ausgeschrieben: 1. „Il Dottore“ (382 B.), 2. „La Contadina“ (203 B.), 3. „La Schiava“ (260 B.), 4. „Le Nozze“ (230 B.), 5. „Il mercato di malmantile“ (180 B.), 6. „Il finto Pazzo“ (136 B.), 7. „La fiera di Venezia“ (305 B.), 8. „Il Baronne di Torreforte“ (noch nicht aufgeführt). Außerdem „Eugeria Serenada“ und „La buona figliola“.

Oratorien, komponiert 1764—74 von Fribert: 1. „Il Giuseppe riconosciuto“ (270 B.), 2. „Pietro poenitente“ (130 B.), 3. „Aggar“ (155 B.), 4. „Caino et Abelle“ (104 B.). Außerdem „Gioas rè di Giuda“ von Wagenseil, gekauft um 15 fl.

¹ Sandberger, Aufsätze zur Musikgeschichte (I), 267ff. — Fellerer, Beiträge zur Musikgeschichte Freising's, 146.

8 Stück Cassationen und Divertimenten mit einem großen Concertino, ganz neu von Haydn, bezahlt 22 fl.

Die Barauslagen für die genannten Musikalien, sowie die Kosten für 4173 Bogen Notenpapier zu Kopien (wofür seit 1763 ein Kopist mit jährlich 200 fl. Gehalt zur Verfügung stand), betragen insgesamt 1245 fl. 56 Krz.

An Hofinstrumenten waren vorhanden: 12 Violinen, 3 Altviolen, 1 Cello, 1 Gambe, 2 Kontrabässe, 1 Bariton, 3 bessere und 2 Ordinari-Oboen, 2 Flauten de Traversiere, 2 Ordinari- und 1 Soloklarinette, 4 Kernflöten, je ein Paar tief C-, hohes C-, D-, F-, A-, tief B- und Dis-Horn, 1 in Turin gekauftes und 1 Ordinari-Fagott, 2 Schwegelpfeifen, 2 Hühhörner, 4 Schellenkränze, 1 Schalmei, 12 kleine Aufsätze und 4 Paar krumme Bögen für die Hörner.

Wenn wir auf Grund vorliegender Notizen die Zeit von 1500—1800 überschauen, so zeigt sich, daß alle Fürstbischöfe der Musikpflege sowohl am Dom, wie am Hofe ihr Augenmerk geschenkt haben. Die Unterbrechungen durch den großen Stadtbrand von 1662, bei dem Dom und Residenz in Asche sanken, und den weniger umfangreichen Brand von 1680, geben keine Lücke in der Entwicklung. Vielfach eigener Neigung folgend, haben es die meisten Fürstbischöfe verstanden, bedeutsame musikalische Genies und technische Virtuosen für ihre Hofkapelle zu gewinnen und dort festzuhalten.

Stadtmusikanten

Im bürgerlichen Leben wurde die Musik vor allem zu Tanz und Umzug in Anspruch genommen. Während die vornehmen Geschlechter (wegen Raummangel im eigenen Haus) ihre Hochzeitsreigen und Faschingstänze, welche in älterer Zeit auch von Fürstbischöfen besucht wurden, im städtischen Tanzhaus abhielten, mußte für die Kleinbürger die Diele eines Wirtshauses genügen. Seit 1700 kamen dann die Redouten und Maskenbälle auf. Die kostümierten Umzüge einzelner Zünfte, wie der Schwertschmiede, Metzger und Faßbinder mit den öffentlichen Tänzen an Fasching, hinter denen oft uralte Volksbräuche sich bargen, sind ohne Musik nicht zu denken, wie auch nicht der Aufzug der Schützen. Auch der Aufzug der Bürgerwehr wird durch Musik im Marschtempo gehalten; in jedem Stadtviertel standen zum Umschlag beim Alarm dem Hauptmann ein paar Trommler oder Pfeifer zur Verfügung. Dem Bürgertum waren nämlich bei öffentlichem Auftreten Horn oder Trompete nicht erlaubt, es mußte sich mit der Pfeife begnügen; für den Marsch war dies die uralte Schwegel oder Querpfeife, für Standmusik der Dudelsack. Beim Tanz gab es Fiedel und Zinken, zum Gesang Laute oder Zither. Solche „kleine“ Musik wurde öfter auch auf den Zunftherbergen den Gesellen von den Beisitzmeistern „vergönnt“. Bald nachdem die Stadt ihre (beschränkte) Selbstverwaltung erlangt hatte, bestellte sie als Zeichen derselben auch Stadtmusikanten, die schließlich (wie in größeren Städten) sechs Rechte besetzten; obwohl ihnen bis 1848 das ausschließliche Recht zustand, bei Hochzeiten, Primizen, Jahrtagen der Handwerkszünfte und Freitänzen in Gasthäusern aufzuspielen, hätten sie von der Musik allein nicht leben können und übten daher einen bürgerlichen Beruf als Weber, Stricker, Maurer oder Bierwirte aus. Sie empfingen keinen Jahressold von der Stadt; diese kümmerte sich auch sonst nicht um die Pflege der Musik, sondern überließ dieselbe vollständig dem Hofe. Neben den Stadtmusikanten gab es noch eine Anzahl bürgerlicher Musiker, da jene dem Bedarf, besonders zu Festzeiten, allein nicht genügt hätten.

1399 Ruger, Stadtpfeifer, angestellt mit Sold und Gewand vom Stadtrat. — 1582 Rauch, Wolfgang, Geiger¹. — 1587 Widmann, Leopold, St.-Pf. — 1588

¹ Ein Rauch, Wolfg., 1565—93 Bassist und Komponist am württembergischen Hof: Rauch, Hans, 1530 Zinkenist bei der Münchner Hofkapelle. und Rauch, Adrian, 1536 Kapell-

Veicht, Franz, Zitharist¹. — 1589 Pfundner, Leonhard, Zitharist. — 1593 Gützmüller, Kaspar, Stadttrommler. — 1595 Aschbeck, Hans, G. — 1596 Stölzl, Hans, Pf. — 1596 Rauch, Peter, G.² — 1601, 05 Gützmüller, Christof, G. — 1603 Rauch, Franz, G. — 1603, 05 Gruber, Hans, G. — 1607 Schock, Hans, G. — 1607 Lampl, Stefan, St.-Pf. — 1610 Amberger, Severin, G. — 1614 Widmann, Thomas, St.-G. — 1619 Baumfellner, Tobias, G. — 1620 Frei, Georg, Pf. — 1633 Großmainer, Georg, St.-Tler. — 1633—44 Koller, Georg, St.-G. — 1644 Hörger, Wolfgang, „Spielmann“. — 1645 Schneider, Johann, Hornbläser. — 1648 Roller, Balthasar, G. — 1648 Fenzlmann, Ulrich. — 1649 † Riederer, Georg, Trompeter und Geiger. — 1657 Lachinger, Georg, Pf. — 1661—68 Schweiberger, Thomas, G. — 1665—70 Kläffl, Lorenz, St.-G. — 1667—1704 † Schrott, Johann, G. — 1674—88 Wasner, Blasius, G. — 1674—1709 † Schrott, Peter, Sackpfeifer. — 1676—90 Daniel, Adam, St.-G. — 1679 Gierhauser, Hans, St.-Pf. — 1688—97 Beer, Blasius, St.-G. — 1692 Panwolf, Gottfr., St.-G. — 1698—1730 Hartinger, Johann, St.-Pf. — 1707—27 Wimmer, Franz, Baß- u. St.-G. — 1710 Winkler, Ferd. Chr., G. — 1710 Wasner, Benedict, St.-G., dann bei der Hofmusik. — 1711 Wasner, Joh. Chr., St.-G. — 1714 Kreuzer, Joh. Andre, G. — 1720—57 Wasner, Joh. Georg, St.-G. — 1723 beschwerten sich die Stadtmusikanten, daß die Hofmusiker bei Hochzeiten, öffentlichen Tänzen und Redouten aufspielen. Ersteres wird diesen streng verboten, doch dürfen sie bei den Redouten spielen, da dort die bessere Gesellschaft, auch Hofbeamte verkehren. — 1729—42 † Panholzer, Mathias, St.-Pf. — 1729—64 † Niederländer, Georg Pf. (Aushilfe als Hoboist bei Hof). — 1730 Paulus, Karl, St.-M. — 1735—89, 28. IV. † Waldburger, Georg, St.-Pf. — 1743—52 † Niederländer, Gotthard, St.-Pf. — 1744—51 Panholzer, Simon, St.-Pf. — 1748—76 † Hechinger, Andre, „Spielmann“. — 1750—58 Thalinger, Joh., St.-Pf. — 1753—66 † Niederländer, Joh. Georg, Trompeter. — 1758 Naller, Anton, Musikant. — 1760—1801 Kemper, Franz, St.-Tambr. — 1777—96 † Anzinger, Joh., St.-G. — 1787, 4. VI. † Winkler, Georg, St.-G. — 1789 Grill, Georg, 1790 Ortner, Peter, Heber, Johann, Birkmaier, Hieron., Grill, Franz, 1795 Kaltenegger, Franz (vorher am Hof), Naller, Franz, 1786—1801 Gerlinger, Ant., 1797 Beck, Franz — alles Stadtmusikanten.

Instrumentenbauer

In Passau ist anscheinend nur die Herstellung von Saiteninstrumenten ausgeübt worden: 1465 Wolf, Hans, Lautenmacher. — 1504—13 Graes, Wolf, Lautenmacher. — 1582 Rauch, Wolf, Geigenmacher. — 1589 Pfundner, Leonhard, Zithermacher. — 1603 Rauch, Franz, Geigenmacher³. — 1674—87 Wasner, Blasius, Geigenbauer. — 1704—etwa 50 Wasner, Benedikt, Geigenbauer. — 1720—25 † Wasner, Joh. Christof, Lauten- u. Geigenbauer. — 1760—95 Maierhöfer, Anton, Geigenbauer, auch Hofmusiker. — 1762—93 Schedler, Simon, auch Hoflautenmacher. — 1767—? Schefflmaier, Franz, Trompetenmacher. — 1776 Plank, Melchior. — 1794—1803 Zwerger, Anton, auch Hoflautenmacher.

Bei der einstigen Ausdehnung des Passauer Bistums bis an die ungarische Grenze ist es klar, daß im Diözesanmittelpunkt die Herstellung des eigentlichen Instruments für die Kirchenmusik eifrig betrieben wurde durch die Orgelbauer; es bestanden zeitweilig sogar drei Meisterrechte, später nur mehr eines: Über Ruedorfer und Tischlinger ist schon eingangs berichtet wurden. Auch Schachinger,

meister beim Markgrafen von Brandenburg. DTB III, 2, S. 43. — Die hier nur als Geiger und Pfeifer bezeichneten sind sehr wahrscheinlich ebenfalls Stadtmusikanten gewesen.

¹ Zisterspieler.

² Vgl. S. 306, Fußnote 1.

³ Vgl. S. 306, Fußnote 1.

Hans, den wir später als Orgelbauer tätig sehen, wird diese Kunst schon in Passau betrieben haben. 1611 Aigner, Matheus. — 1619—51 Pauer, Georg. — 1627—57 Putz, Andre. — 1636—67 Freund, Johann. — 1638—40 Wagner, Valentin. — 1645—51 Rempf, Hans Jakob. — 1654—1706 Putz, Jakob. — 1679—1722 Freund, Leopold. — 1692—1700 Putz, Martin. — 1709—13 Egedacher, Joh. Georg. — 1719—54 Egedacher, Ignaz. — 1744—63 Schmid, Philipp Jakob. — 1788—99, 20. XII. † Richter, Anton.

Obwohl das Zunftwesen sehr reich entwickelt war und durch den Handel enge Beziehungen zu Nürnberg bestanden, hat sich bisher für das mittelalterliche Passau keine Spur der Meistersingerei finden lassen, deren Existenz man bei der sonstigen Musikfreudigkeit der Stadt, mit dem starken österreichischen Einschlag in der Bevölkerung, doch annehmen durfte; erst kürzlich ist ein Zeugnis dafür, allerdings bereits aus der Verfallzeit, aufgetaucht. Der Kürschnermeister Melchior Steinbach hat in 57 Strophen seine Erlebnisse bei einem Schiffunglück auf dem Inn i. J. 1561, bei dem fast 200 Personen ertranken, geschildert und dies „Klänglich Lied“ 1584 auch drucken lassen¹. Als Melodie ist angegeben: Der „Graf Serin“ (Zriny 1566), die aber bekanntlich auf einen weit älteren „Ton“: „Fröhlich so will ich singen, mit Lust ein Tageweis“ zurückgeht. Der literarische Wert der 513 meist recht holprigen Verse liegt darin, daß sie als Volkslied gedichtet sind. Und in dieser Blütezeit des deutschen Volksliedes haben fast stets die Meistersinger die Texte geliefert (so Hans Sachs allein 18 populäre Weisen). Auch für Steinbach lag die Anregung zu dem Lied und die Ausbildung dafür lediglich in der zunftmäßigen Meistersingerei, in der „Poetenschule“, wie sie im 16. Jahrhundert ein paarmal in Passau erwähnt wird. Wir können somit in Passau neben die höfische (und kirchliche) Pflege von Dichtung und Musik nunmehr auch die Übung im bürgerlichen Kreise stellen.

Als Beweis für das lebhafteste musikalische Interesse der Zeit darf noch erwähnt werden, daß die Passauer Offizin, nacheinander im Besitz von Nenninger Mathias und Tobias, Höller Georg und G. Adam, und Mangold Gabriel, 1598—1734 die Werke der einheimischen Komponisten Waldhofer, Loth, Kopp, Muffat und Aufschneider gedruckt und verlegt hat, freilich ohne sonderlichen Gewinn.

¹ Staatsbibliothek München, Sammelband Hom. 1045 . 8°.

Zur Frühgeschichte der protestantischen Kirchenmusik in Württemberg

Von

Otto zur Nedden, Tübingen

Württemberg ist neben Sachsen das Kernland des Protestantismus gewesen. In keinem Land hat die reformatorische Bewegung Luthers so schnell und tief Wurzel geschlagen wie in Schwaben. Die Frage nach der Rückwirkung dieser Bewegung auf die Musikpflege des Landes ist bereits von Gustav Bossert, dem verdienstvollen Geschichtsschreiber der württembergischen Hofkapellen, aufgeworfen worden¹, aber noch nicht in allen Teilen beantwortet. Vor allem liegen seit langem wichtige Denkmäler vor, die über das von Bossert gebrachte Archivmaterial hinaus der Bearbeitung durch die Forschung harren und in hervorragender Weise geeignet sind, Lage und Entwicklung der Kirchenmusik im Zeitalter der Reformation in einem bisher noch wenig beachteten wichtigen Landesgebiet aufzuhellen. Im Folgenden soll kurz auf den Aufgabenkreis, der hier gegeben ist, hingewiesen werden. Eingehendere Studien und eine Publikation der in Frage kommenden Werke der alten württembergischen Meister Ulrich Brätel (gest. 1544), Hans Hikas (gest. 1550), Sigmund Hemmel (gest. 1565), Ulrich Steigleder (gest. 1581) u. a. bereitet als „Denkmäler der Tonkunst in Württemberg“ das Musikinstitut und musikwissenschaftliche Seminar der Universität Tübingen vor, das als eine seiner besonderen Aufgaben die Erforschung und Erschließung der oberrheinisch-schwäbischen Musikgeschichte ansieht.

Die Grundlage einer ausgeprägten Musikpflege und Musiktradition in Württemberg bilden für das ganze 16. Jahrhundert die Hofkapellen der Herzöge von Württemberg. Sowohl Herzog Ulrich (1498—1550) wie Herzog Christoph (1550—1568) und auch Herzog Ludwig (1568—1593) zeichneten sich als besondere Kenner und Liebhaber der Musik aus, wodurch der Musik im Jahrhundert der Reformation am württembergischen Hofe eine dauernde Pflegestätte bereitet und die Möglichkeit einer organischen Entwicklung gegeben war. Ein abschließendes Bild über die Bedeutung und Entwicklung der einzelnen Hofkapellen, wie sie Bossert schildert, wird sich erst durch Heranziehung der für die Hofkantoreien geschriebenen, umfangreichen Codices ergeben, die in schöner Vollzähligkeit erhalten sind und in hervorragender Weise Einblick in das innere Leben der Kantoreien, das Repertoire und das Schaffen der Hofkomponisten gewähren².

An der Spitze der Entwicklung steht die Hofkapelle Herzog Ulrichs, dessen geradezu leidenschaftliche Vorliebe für Musik bekannt ist. Die Geschichte der Musik an seinem Hofe und die Werke der Komponisten seiner Kapelle stehen unter den

¹ Württ. Vierteljahrshefte f. Landesgesch. 1898, 1900, 1910, 1911, 1912, 1916.

² Diese heute in der Landesbibliothek Stuttgart befindliche, wichtige Sammlung (Katalog von A. Halm in M. f. M. 1902, auch als Sonderdruck erschienen) bietet überaus reiches, von der Forschung noch wenig beachtetes Denkmäler-Material.

charakteristischen Kennzeichen des Wandels von vorreformatorischer zu reformatorischer Musikpflege. Von bisher unbekanntem und unbeachteten Kompositionen dieser Zeit sind aus den Stuttgarter Codices die Werke von zwei Komponisten der Hofkapelle zu nennen, Ulrich Brätel und Hans Hikas, und zwar von Brätel Heiligen-Offizien (*de S. Johanne baptiste, de S. Maria Magdalena*), ein fünfstimmiges *Miserere*, ein vierstimmiges *In manibus tuis*, ein sechsstimmiges *Verbum caro factum* und zwei weitere Kompositionen¹, und von Hikas mehrere Responsorien². Die Anfänge einer ausgesprochen reformatorisch eingestellten Musikpflege zeigen sich dann um 1535, gleich nach der Wiedereinsetzung des aus seinem Herzogtum vertrieben gewesenen Herzogs Ulrich durch den Landgrafen Philipp von Hessen. In der neuen Kirchenordnung von 1536 wird bereits ausdrücklich der Gesang von „Teutschen Psalmen“ nach der Predigt angeordnet³, womit in diesen Jahren die neuen Gesangbücher der Zeit nach Württemberg gekommen sein mögen. Inwieweit sich dann noch unter Herzog Ulrich ein Musikleben im Geiste der neuen Zeit herausbildete, bedarf noch gründlicher Einzeluntersuchungen.

Sind die Übergänge hier noch nicht in allem klargelegt, so haben wir in der Folgezeit unter der Regierung von Herzog Christoph am württembergischen Hofe das ganze Kulturbild der frühprotestantischen Kirchenmusikpflege vor uns, und zwar in einer, wie die Denkmäler aus dieser Zeit ergeben, überraschend reichhaltigen und zum Teil neuartigen Weise. Vor allem tritt uns mit einem Tenoristen, Kapellmeister und Komponisten der Kantorei in einer Person die Gestalt entgegen, in der die reformatorische Bewegung in Württemberg ihren eigentlichen künstlerisch-musikalischen Niederschlag fand und die als die wichtigste Erscheinung in diesem Kreise anzusprechen ist, Sigmund Hemmel. — Von diesem Meister, dessen Herkunft noch aufzuklären sein wird, und dessen Eintritt in die Hofkapelle 1544 noch in die Zeit des Herzog Ulrich fällt⁴, liegt ein reiches künstlerisches Lebenswerk vor, das ihn mit einer stattlichen Reihe von Kompositionen, mehrstimmigen Gesängen auf deutsche und lateinische Texte, Choral motetten, Weihnachtsliedern und einem großen, umfassenden Psalmwerk als typischen Meister der frühprotestantischen Kirchenmusik kennzeichnet und ihn der ersten Musikergeneration, die ausschließlich für den jungen Protestantismus schafft, zugehörig erscheinen läßt.

Reiches Material liefern wiederum die Stuttgarter Codices aus den Jahren 1549—66. Zunächst ist eine umfangreiche, fünfstimmige Messe über die Melodie „Ker wider Glück mit freuden“ vorhanden⁵, anscheinend ein Frühwerk Hemmels und vor 1549 anzusetzen, dann aus den Codices der Jahre 1561—66, wahrscheinlich aber früher geschrieben, dreizehn teils größere, teils kleinere liturgische Kompositionen auf deutsche und lateinische Texte, darunter ein achtstimmiges *Pater noster*⁶, ein fünfstimmiges „Wir glauben all an einen Gott“⁷ — im Codex gleich

¹ Cod. mus. 3, 33, 34 u. 79 (bei Eitner unter Brätels übrigen Werken nicht verzeichnet).

² Cod. mus. 31.

³ A. Bopp, Beitr. z. Gesch. d. Stiftskirchenmusik (Württ. Jahrb. f. Statistik u. Landeskunde 1910, Heft 2).

⁴ Bossert a. a. O. 1916, S. 417.

⁵ Cod. mus. 38.

⁶ Cod. mus. 35.

⁷ Cod. mus. 6.

nach dem Joh. Walterschen sechsstimmigen stehend — und zwei, im Tonsatz besonders liebliche und reizvolle Weihnachtskompositionen, ein sechsstimmiges „Uns ist geboren ein kindelein“ und ein fünfstimmiges *In dulci jubilo*¹. — Neben diesen Arbeiten ist es dann das von Bossert mehrfach nachdrücklichst hervorgehobene, auch von Winterfeld erwähnte², im übrigen aber merkwürdigerweise noch unbeachtet gebliebene große Psalmenwerk Hemmels, mit dem Titel *Der gantz Psalter Davids, wie derselbig in Teutsche Gesang verfasset, mit vier Stimmen kunstlich und lieblich von newem gesetzt, durch Sigmund Hemmeln seligen, Fürstlichen Württembergischen Capellmeistern, dergleichen zuvor im Truck nie ausgangen*, das als zentral für die frühe württembergische protestantische Kirchenmusik anzusehen ist und einen Markstein bildet, nicht nur in der württembergischen, sondern der protestantischen Kirchenmusik überhaupt. Stellt es doch das erste vollständige, in deutscher Sprache komponierte Psalmwerk in mehrstimmiger Vertonung dar³. An der Tatsache, daß dies umfangreiche und geschichtlich bedeutsame Werk von der Forschung bisher übergangen wurde, mag zum Teil Winterfelds heute nicht mehr zu rechtfertigendes ablehnendes Urteil die Schuld tragen, der ihm Mangel an Reichtum der Formen und der rhythmischen Erfindung vorwirft, worin doch nur bewußte Abkehr von der komplizierten Ausdrucksweise der spätmittelalterlichen, niederländisch-deutschen Kirchenkunst zu erblicken ist. Denn daß Hemmel in jedem Sinne ein Meister der Satzkunst war, zeigt sein früheres, in den Stuttgarter Codices enthaltenes Schaffen. Offenbar handelt es sich im „Psalter Davids“ um Hemmels letztes und reifstes Werk, zu dessen Schöpfung er sich sogar um 1555 vom Kapellmeisteramt zurückzog, um fortan nur noch der Komposition zu leben⁴. Im Druck wurde das Werk erst 1569, vier Jahre nach Hemmels Tod, durch die württembergischen Hofprediger Balthasar Bidenbach und Lucas Osiander herausgegeben. Die Vorrede, die von der großen Beliebtheit spricht, deren sich das Werk bei Hof und außerhalb erfreute, zeigt in einzelnen Stellen das typische Gepräge der lutherisch-protestantischen Musikanschauung:

„Wie es aber im newen Testament den Christen nicht verweißlich/ sondern löblich/ daß sie die Psalmen Davids haben/ vnd zu ihrer lehr/ besserung vnd trost gebrauchen: Also ist auch dise liebliche Kunst die Musica (wölche eigentlich zu den Psalmen gehörig) im newen Testament ein zierd vnd wolstand/ an denen orten/ vnd in denen kirchen/ da das heilig Evangelion rein vnd lautter gepredigt würt. Dann warumb solte man nicht die guten Künste zuvorderst zum lob Gottes des Herren gebrauchen/ der sie geben hat? Vnd muß freylich nicht ein guter Geist sein/ der entweder disen guten Gaben Gottes feind ist/ oder ja nicht leiden mag/ daß sie zur ehr vnd lob Gottes gebraucht werden/ so doch der Psalm sagt: Alles was Odem hat lobe den Herrn“.

„— Vnd dieweil dergleichen vbungen in der Kirchen Gottes mit lehren/ betten vnd dancken/ mehrenteils in solcher Sprach verrichtet werden sollen/ die

¹ Cod. mus. 3. — ² C. v. Winterfeld, *Der evangel. Kirchengesang* (1843), I, 344.

³ Stimmbücher, außer den in Eitners Quellenlexikon verzeichneten, auch in der Univ.-Bibl. Tübingen. Bosserts Angaben (nach Eitner), daß das ganze Werk von G. W. Teschner spartiert sei, entspricht nicht den Tatsachen. Teschner übertrug lediglich 59 von den 151 Vertonungen Hemmels (Berlin, Staats-Bibl., Mus. ms. Teschner 250) und veröffentlichte den 149. Psalm in seiner Sammlung „Geistliche Musik“ (Heft 1, Nr. 4). Den 46. Psalm brachte bereits Fr. Zelle in den Berliner Schulprogrammen 1896.

⁴ Bossert a. a. O. 1898, S. 134.

der gantzen gegenwertigen Christlichen Gemein verstandlich/ vnd derhalben auch zur besserung dienstlich —“

Welche Bedeutung dem Werk beigemessen wurde und in welcher Weise es von den der reformatorischen Bewegung nahestehenden Kreisen als lebendiger Ausdruck des von dem neuen Geist durchwehten kirchlichen Lebens in Württemberg aufgegriffen wurde, zeigt die Tatsache, daß es bereits ein Jahr nach seinem Erscheinen in fünfzig Exemplaren an die Klöster in Schwaben verkauft und dort gesungen wurde¹. Auch sonst scheint es weit verbreitet gewesen zu sein und fand bei der zeitüblichen Großzügigkeit in künstlerischen Dingen selbst an ausgesprochen streng katholischen Hofhaltungen, wie z. B. der Baden-Badener, Eingang². Von Wichtigkeit erscheint ferner der Umstand, daß der Name Lucas Osiander mit diesem Werk verknüpft ist. Eine nähere stilkritische Untersuchung wird an dem Werk die immer stärker hervortretende Vereinfachung des Tonsatzes bis zur homorhythmischen Form Note gegen Note festzustellen haben, wie sie für die Lage der protestantischen Kirchenmusik um die Jahrhundertmitte charakteristisch ist. Damit treten immer deutlicher die geistigen Beziehungen zutage, die gerade von diesem Werk in Württemberg zu Osianders kirchenmusikalischen Bestrebungen und Reformen führten.

Die Herausgabe des Hemmelschen Psalmwerkes fällt mit dem Ende der Regierungszeit Herzog Christophs zusammen. Unter seinem Nachfolger Herzog Ludwig nahm das Musikleben, wie es Bossert schildert, immer reichere Formen an. Auch hier bieten die Stuttgarter Codices der Forschung noch manche reizvolle Aufgabe. Aus der Hofkapelle Herzog Ulrichs und Herzog Christophs ragt noch die Gestalt des Organisten Ulrich Steigleder in diese Zeit herüber, des Großvaters von Joh. Ulrich Steigleder³, der mit einem sechsstimmigen *Veni sancte spiritus* vertreten ist⁴, und aus der neuen liegt das reiche Schaffen des Kapellmeisters Ludwig Daser vor, mit dreiundvierzig bei Eitner nicht namentlich aufgeführten Kompositionen.

Weitere Spezialstudien werden auch hier ein abschließendes und zusammenfassendes Bild ergeben können. Württemberg, seit den Tagen der Reformation das größte protestantische Staatswesen Süddeutschlands, wird dabei musikgeschichtlich immer stärker hervortreten, die Geschichte der Hofkapellen und ihrer Meister werden in ihrer musikgeschichtlichen und kulturgeschichtlichen Rangstellung mehr und mehr gewinnen. Ganz besonders gilt dies für die mittleren Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, die uns am württembergischen Hofe das ganze Kulturbild der frühprotestantischen Kirchenmusik in geschlossenster Weise zeigen, mit Sigmund Hemmel im Mittelpunkt, als dem Meister, der für den württembergischen Kulturkreis das bedeutete, was Johann Walter für den sächsischen darstellt. Nicht nur die Werke dieses Meisters, sondern auch die Stilwandlung, die sich in ihnen vollzog, und die besondere Stellung, die er in der Musikgeschichte Württembergs einnimmt, lassen ihn für die Forschung besonders reizvoll und wertvoll erscheinen.

¹ Bossert a. a. O. 1898, S. 166.

² Siehe Inventarverzeichnis der Baden-Badener Hofkantorei, ZfM 1929, Heft 2, S. 91.

³ Siehe die Freiburger Dissertation von E. Emsheimer, Joh. Ulrich Steigleder (Kassel 1928).

⁴ Cod. mus. 25.

Als Anhang zu den vorliegenden Ausführungen seien zwei Psalmen Hemmels, die von Teschner (s. o.) nicht spartiert sind, nach den Stimmbüchern der Universitätsbibliothek Tübingen (De 21) mitgeteilt. Sie mögen vom Stil und der Schreibweise Hemmels in seinem Psalmwerk einen Begriff geben. Eine eingehende Studie über den Meister befindet sich als Tübinger Dissertation in Vorbereitung.

Psalm 90: Domine refugium factus es.

Sigmund Hemmel.

Herr Gott von Him-mel-rei-che / Herr Gott von Him-mel-rei-che / Herr Gott von Him-mel-rei-che / Herr Gott von Him-mel-rei-che

che / zu dir ist vn-ser zuflucht gar / auch im-mer-dar / auch im-mer-dar / Du
 che / zu dir ist vn-ser zuflucht gar / auch im-mer-dar / auch im-mer-dar / Du
 che / zu dir ist vn-ser zu-flucht gar / auch im-mer-dar / Du
 che / zu dir ist vn-ser zuflucht gar / auch im-mer-dar / auch im-mer-dar /

hast für-war kein glei-che / gwal-ti-ger Gott von e-wig-keit / zu e-wig-keit / zu e-wig-keit /
 hast für-war kein glei-che / gwal-ti-ger Gott von e-wig-keit / zu e-wig-keit / zu e-wig-keit /
 hast für-war kein glei-che / gwal-ti-ger Gott von e-wig-keit / zu e-wig-keit /
 gwal-ti-ger Gott von e-wig-keit / zu e-wig-keit /

keit / zu e - wig - keit / Bist du vor al - len din - gen / beid Him-mel /
 keit / zu e - wig - keit / Bist du vor al - len din - gen / beid
 zu e - wig - keit / Bist du vor al - len din - gen / beid
 keit / zu e - wig - keit / Bist du vor al - len din - - gen / beid Him-mel /

Erd/Welt/ Berg und Thal / vnd als zu-mal vnd als zu-mal / thut dei - ne macht vmb -
 Him-mel/ Erd/Welt/ Berg und Thal vnd als zu - mal thut dei-ne macht vmb - brin -
 Him-mel/ Erd/Welt/ Berg und Thal / vnd als zu-mal / thut dei-ne macht vmb -
 Erd/Welt/Berg vnd Thal / vnd als zu-mal / thut dei - ne macht vmb - brin -

brin - gen/auff das werd je - der-man be - kand/dein Gött - lich hand.
 - - gen/auff das werd je - - der-man be - kand dein Göttlich hand.
 brin - - gen/ auff das werd je - der - man be - kand/ dein Göttlich hand.
 - - - gen/auff das werd je - der - man be - kand/ dein Gött - lich hand.

Psalm 107: Confitemini Domino.

Danckt dem Her-ren der freund - lich ist sein gü - te wert zu

Danckt dem Herren der freund-lich ist sein gü-te wert zu al - - -

Danckt dem Herren der freund - lich ist / sein

Danckt dem Her-ren der freundlich ist / sein

al - ler frist / dancken mit gan - tzer mach - - - - te / Die vom Her-

- ler frist / dan- cken mit gan-tzer mach-te / (dan - cken mit gantzer mach - - te /) Die

gü - te wert zu al - ler frist / dan - cken mit gan - tzer mach - te /

gü - te wert zu al - - - ler frist / dan - cken mit gantzer mach - - - te /

- ren er - lö - - - set seind / von gwalt vnd han - de al - ler feind /

vom Herren er - lö - set seind / von gwalt vnd han - de al - - - - ler feind / vnd

Die vom Herren er - lö - set seind / von gwalt vnd han -

Die vom Her-ren er - lö - set seind / von gwalt vnd han - de

vnd auß den Len - - - dern brach - - - - te / von auff - - gang vnd

auß den Lendern brach-te / (vnd auß den Lendern brach - te /) von auff - - -

de al - ler feind / vnd auß den Len - dern brach - te / von

vom ni - der - gang / von auff - gang vnd vom ni - der - gang / von mit - nacht
 - - gang vnd vom ni - - der - gang vnd vom ni - der - gang von
 auff gang vnd vom ni - - - - - der - gang /
 - gang / vom auff - gang vnd vom ni - - der - gang /

vnd mit - - tag auß zwang als sie vil jr - rung fvn - -
 mitnacht vnd mit - - - - - tag auß zwang / als sie vil jr - rung fvn - - den /
 von mitnacht vnd mit - - tag auß zwang / als sie vil jr - rung fvn -
 von mit - nacht vnd mit - tag auß zwang / als sie vil jr - rung fvn - - -

den / in der Wü - ste ohn steg / weg / klag / da gar kein statt noch
 in der Wü - ste ohn steg / weg / klag / da gar kein statt noch fle - cken lag / da
 den / in der Wü - ste ohn steg / weg / klag / da gar kein statt
 den / in der Wü - ste ohn steg / weg / klag / da gar kein statt noch fle - -

fle - cken lag / da - rinn sie wohnen kund - - - - ten / sie woh - nen kund - ten. /
 gar kein statt noch fle - cken lag / da - rinn sie wohnen kund - ten / sie woh - nen kund - ten. /
 noch flecken lag / da - rinn sie woh - - nen kund - ten. /
 - - cken lag / darinn sie wohnen kun - - ten / kund - - - ten. /

Neues zu Beethovens Volkslieder-Bearbeitungen

(Bericht über die Auffindung mehrerer bisher verschollener Lieder)

Von

Willy Heß, Winterthur

Bis vor wenigen Jahren war Thayers Verzeichnis der Beethovenwerke (Berlin 1865) die einzige Nachschlagequelle über Beethovens Volkslieder-Bearbeitungen. Thayer verzeichnet als Resultat seiner Untersuchungen 164 Lieder, von denen 32 noch ungedruckt sind. Von den gedruckten erschienen 126 erstmals bei Thomson in Edinburg in den Jahren 1814—41.

Diese in mehr als einer Hinsicht irrigen Angaben hat auch Lütge im „Bär 1927“ seinen Ausführungen über Schindler (S. 110—121) und über eine 1925 neu aufgetauchte Handschrift Beethovenscher Volkslieder (S. 159—165) zugrunde gelegt. Von den 24 neu aufgefundenen Liedern steht eines in der Gesamtausgabe, 9 waren bisher gänzlich unbekannt, die übrigen 14 hat Thayer „nach unbekannter Quelle“ unter den 32 Ungedruckten (Verzeichnis Nr. 177) angeführt. Folglich, schließt Lütge, müssen immer noch 18 weitere Lieder verschollen sein. — Als ich mir im Herbst 1929 die Aufgabe stellte, diese verschollenen Lieder wieder ans Licht zu bringen, dachte ich vor allem an die genaue Sichtung des Schindlerschen Nachlasses. Wir verdanken ja vorzugsweise Schindler die Kenntnis von ungedruckten Werken dieser Art. So schreibt er z. B. am 25. Dez. 1841 an Breitkopf & Härtel (s. „Der Bär“ 1927, S. 118), daß er die Originalpartituren von 69 verschiedenen Volkslieder-Bearbeitungen besitze, von denen „seines Wissens noch etwa 35 ungedruckt seien, darunter einige ausgezeichnet schöne“. Schindlers Nachlaß befindet sich heute auf der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin, und eine genaue Untersuchung der hierher gehörenden Handschriften, sowie einiger einschlägigen Autographen der Artaria-Sammlung förderte nicht nur alle diese noch von Lütge als verloren betrauten Schätze ans Licht (die meisten sogar in Kopie und Urschrift Beethovens), sondern brachte auch sonst noch Aufklärung über manchen bisher umstrittenen Punkt.

Fußend auf den durch die Berliner Handschriften gewonnenen Ergebnissen, folgt nun zunächst eine Untersuchung über das Verhältnis der Thomson'schen Erstdrucke und der Gesamtausgabe, sowie eine Berichtigung der Irrtümer Thayers.

Thayer verzeichnet als Nr. 174 seines Katalogs 59 irische Melodien. Thomson veröffentlichte sie in 2 Bänden (Bd. 1: Nr. 1—29, Nr. 30 von Haydn, 1814; Bd. 2: Nr. 31—60, 1816). Die Melodien 5, 20, 25, 31, 41, 42, 49, 50 hat Beethoven zweimal bearbeitet. Ob bei Thomson beide Fassungen gedruckt sind, vermag ich nicht zu sagen. Sie finden sich jedoch alle in den Berliner Handschriften.

Die Gesamtausgabe bringt alle 59 irischen Melodien, sowie die zweite Fassung von Nr. 20 und 25, also 61 Lieder. Gedruckt als „12 Irische“ (G.-A.¹ Nr. 258),

¹ G.-A. = Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel.

„25 Irische“ (G.-A. Nr. 261), „20 Irische“ (G.-A. Nr. 262) und „12 Verschiedene“ Nr. 2, 6, 8, 11 (G.-A. Nr. 259).

Thayer Nr. 175. 26 Wallisische Lieder. Sie stehen alle in der Gesamtausgabe als Nr. 263, bei Thomson erschienen sie 1817 als Bd. 3 der Wallisischen Melodien unter den Nrn. 61—90. Davon sind Nr. 67, 74, 75 und 86 von Haydn. Von Nr. 83 existieren zwei Fassungen, die sich beide in den Berliner Handschriften vorfinden.

Thayer Nr. 176. 39 Schottische Melodien aus Thomsons Band 5 (1818) und Band 6 (1841) der Schottischen Melodien mit den Nrn. 201—217, 219—223, 226, 228—230 (Bd. 5), 264, 271, 272, 274, 278, 289, 290, 292, 294, 296, 298—300 (Bd. 6).

Von diesen stehen bei Breitkopf & Härtel 6 Lieder als „12 Schottische“, Nr. 5, 7—11 (G.-A. Nr. 260), 25 Lieder als „25 Schottische“ (G.-A. Nr. 257). Es fehlen also außer einer zweiten Fassung von Thomsons Nr. 222, die sich unter den Berliner Handschriften vorfindet, bei Br. & H. anscheinend acht Lieder, nämlich Thomsons Nr. 272, 274, 290, 292, 299, 271, 220 und 289. Jedoch stimmen die ersten fünf mit den Melodien 204 (schottisch), 11 (irisch), 89 (Wallisisch), 208 und 226 (Schottisch) überein. Es handelt sich hier offensichtlich um einen zweimaligen Abdruck ein und desselben Liedes. Auch Thayer sagt nichts von zwei verschiedenen Bearbeitungen. Melodie 271 stimmt mit Nr. 21 von Thayers 32 Ungedruckten überein, hier nach *d*moll transponiert. Die Gesamtausgabe bringt es als „12 Schottische“ Nr. 6 in der ursprünglichen Tonart *e*moll.

Die Melodien 220 und 289 endlich sind offenbar nicht von Beethoven bearbeitet, obschon Thayer hierüber nichts bemerkt. Doch steht im Berliner Beethovenautograph 29 VI über Melodie 220 der Vermerk „Haydn“. Ohne Zweifel wird auch die Melodie 289 von Haydn oder Hummel bearbeitet worden sein; daher die Nichtaufnahme in die Gesamtausgabe.

Es verbleiben also noch 32 Schottische Lieder, denen sich nun noch drei weitere aus anderen Thomsonschen Ausgaben anschließen, nämlich Nr. 20 in Bd. 6 einer um 1822—24 veranstalteten Ausgabe, Nr. 49 und 50 der neuesten Folio-Ausgabe der Schottischen Lieder. Bei Br. & H. gedruckt als „12 Schottische“ Nr. 12, „12 Verschiedene“ Nr. 3 und 5.

Damit ist das Verhältnis der Thomson-Ausgaben zur Leipziger Gesamtausgabe geklärt: Thomson hat 120 Lieder Beethovens gedruckt oder, falls sich die von Thayer erwähnte zweite Fassung mancher Lieder ebenfalls darunter befinden sollte, 130 Lieder. Von diesen stehen bei Br. & H. sämtliche der genannten 120, sowie von den doppelt bearbeiteten zwei in beiden Fassungen. Es fehlen also bei Thomson 10 Lieder der Gesamtausgabe, nämlich Nr. 1—4 der „12 Schottischen“ und Nr. 1, 4, 7, 9, 10, 12 der „12 Verschiedenen“.

Unter Nr. 177 des Verzeichnisses teilt Thayer die Themen von 32 „ungedruckten“ Liedern mit. Davon fehlt im Verzeichnis Nr. 25. Vielleicht irrte sich Thayer in der Numerierung, und es sind nur 31 Lieder. Nr. 3 ist gedruckt als Nr. 1 der „12 Schottischen“, Nr. 21, wie schon erwähnt, als Nr. 6 der „12 Schottischen“. Zu Nr. 30 schreibt Thayer: „Ist von Thomson unter den Irischen, aber in *F*, und ein-, anstatt dreistimmig, gedruckt“. Es steht in der G.-A. als 20 irische Nr. 13, in *G* und ebenfalls einstimmig. In den Berliner Handschriften steht es als Duett für Sopran und Tenor.

Nr. 13 ist ebenfalls schon bekannt, wenn auch nur in verstümmelter Gestalt. A. Kalischer hat in der „Musik“, Jg. 2, Heft 6 einen „Bolero a solo für Klavier, Violine, Violoncello und Voce“ veröffentlicht, dessen Schluß fehlt und den er als ein Jugendwerk Beethovens, in die ersten Wiener oder letzten Bonner Jahre gehörig, ansieht. Auch Schiedermaier nimmt in seinem Werk „Der junge Beethoven“ von dieser Ansicht Notiz. Nun stimmt der Bolero, von einigen unwesentlichen Kleinigkeiten abgesehen, Note für Note mit diesem ungedruckten Liede Nr. 13 über-

ein¹. Der Schluß ist hier vollständig, auf den drittletzten Takt von Kalischers Bolero folgt ein „prima Volta“ mit Repetition von Takt 11 an, anschließend noch eine hübsche Coda von sechs Takten.

Die übrigen 27 Lieder waren tatsächlich noch unbekannt, bis in der im „Bär“ erwähnten Handschrift ein großer Teil davon, darunter auch unser Bolero, in Kopie aufgefunden wurde.

Ich komme nun zur Besprechung der Berliner Handschriften, in welchen sich, neben vielem Bekannten, diese sämtlichen 27 Lieder vorfinden. Diese Handschriften — es handelt sich um das Beethoven-Autograph 29 der Preuß. Staatsbibliothek — hat Kalischer in den Monatsheften für Musikgeschichte 1895/96 unter dem Titel „Die Beethoven-Autographie der Kgl. Bibliothek in Berlin“ beschrieben. Ich teile hier, in Ergänzung zu Kalischers Ausführungen, erstmals den Inhalt aller sieben Bände mit, soweit ich ihn bestimmen konnte.

Band 1. Saubere, revidierte Abschrift. 42 S., die letzte leer.

1. 12 Schottische Nr. 3
2. 12 Schottische Nr. 10
3. (Nr. 1) 12 Schottische Nr. 1
4. (Nr. 2) 12 Verschiedene Nr. 5
5. (Nr. 3) Thayers Ungedruckte Nr. 30
6. (Nr. 4) 12 Verschiedene Nr. 7
7. (Nr. 5) 25 Schottische Nr. 11 (in *F*, teilweise von der G.-A. abweichend)
8. 25 Schottische Nr. 4. Andere, noch unbekannte Fassung
9. Thayers Ungedruckte Nr. 4
10. (Nr. 6) Thayers Ungedruckte Nr. 5
11. (Nr. 7) 12 Verschiedene Nr. 10
12. (Nr. 8) Thayers Ungedruckte Nr. 6
13. (Nr. 9) 12 Verschiedene Nr. 3
14. (Nr. 10) Thayers Ungedruckte Nr. 7
15. (Nr. 11) Lied für 1 Singstimme und Klavier
16. (Nr. 12) Liedsatz für Klavier allein. Nr. 15 und 16 sind mir gänzlich unbekannt, scheinen Entwürfe zu bisher noch verschollenen Liedern zu sein
17. (Nr. 13) 25 irische Nr. 25, andere, noch unbekannte Fassung
- 18—26. (Nr. 14—22) Thayers Ungedruckte Nr. 8—16
27. (Nr. 23) 12 Schottische Nr. 5
28. (Nr. 24) Thayers Ungedruckte Nr. 17
29. (Nr. 25) Thayers Ungedruckte Nr. 18
30. (Nr. 26) 12 Verschiedene Nr. 9
31. (Nr. 27) Thayers Ungedruckte Nr. 19.

(Die Numerierung im Autograph ist immer in () beigelegt.)

Autograph 29 II.

Dicker Band, Querformat. Es sind Heftchen von verschiedener Größe und Dicke zusammengebunden. Alles in der Handschrift Beethovens. Schindler notiert: „Dieser Band enthält 61 verschiedene Lieder, von denen 31 noch nicht gedruckt erschienen. A. Schindler 1841“. Das ist zweifelsohne die im Brief vom 25. Dez. 1841 erwähnte Sammlung (s. „Der Bär“ 1927, S. 118), von der Lütge (ebenda, S. 165) annimmt, sie sei verloren gegangen.

1. Heftchen. 48 S., die fünf letzten leer. Es enthält Lied 1—4 des Autographs 29 I.

¹ Da Kalischer alle Berliner Handschriften, in welchen auch dieses Lied sich befindet, durchgesehen und beschrieben hat, wird seine Vermutung, der Bolero sei ein Jugendwerk Beethovens, doppelt unverständlich.

2. Heftchen. 16 S., die zwei letzten leer. Es enthält drei Nummern (1815), nämlich Nr. 5—7 vom Autograph 29 I.
3. Heftchen. 40 S., die letzte leer. Inhalt:
 Nr. 1—2: 25 Schottische Nr. 4, 3, darauf eine Seite leer
 Nr. 3: 25 Schottische Nr. 17
 Nr. 4: Thayers Ungedruckte Nr. 4
 Nr. 5—6: 25 Schottische Nr. 13, 1
 Nr. 7: Thayers Ungedruckte Nr. 5
 Nr. 8—9: 25 Schottische Nr. 21, 9
 Nr. 10—11: 12 Verschiedene Nr. 10, 4
 Nr. 12: Thayers Ungedruckte Nr. 6.
4. Heftchen. 16 S., die letzte leer.
 Nr. 1: Skizze zu Nr. 15 der 25 Schottischen
 Nr. 2—4: 25 Schottische Nr. 16, 12, 8.
5. Heftchen. 8 S., zwei davon leer. Es enthält:
 12 Verschiedene Nr. 3.
6. Heftchen. 20 S.
 1. (Nr. 5) Thayers Ungedruckte Nr. 7, darauf eine Seite leer
 2. (Nr. 7) 12 Verschiedene Nr. 11 (Überschrift Beethovens: „15 Lieder im Monat März 1815“)
 3. (Nr. 2) 12 Verschiedene Nr. 6, darauf eine Seite leer
 4.—5. (Nr. 3, 4) 12 Verschiedene Nr. 8, 2.
7. Heftchen. 24 S.
 1.—2. 25 Schottische Nr. 23, 2, darauf ein Blatt leer, eine Seite unbekannte Skizzen
 3. 25 Schottische Nr. 18, letztes Blatt leer.
8. Heftchen. 4 S.
 Skizzen zu Nr. 18, 9, 19, 3, 21 der 26 Wallisischen.
9. Heftchen. 8 S., die letzte leer. Zu Beginn fehlen ersichtlich Blätter, da gleich die letzten 8 Takte von Nr. 10 der 25 Irischen folgen. Hierauf, als Nr. 6 bezeichnet, 25 Irische Nr. 21.
10. Heftchen. 10 S.
 1. (Nr. 4) 26 Wallisische Nr. 20
 2. (Nr. 28) 25 Irische Nr. 5
 3. (Nr. 7) 20 Irische Nr. 12.
11. Heftchen. 18 S., die letzte leer
 1. (Nr. 8) 12 Verschiedene Nr. 12
 2. (Nr. 9) Thayers Ungedruckte Nr. 8
 3. (Nr. 10) Thayers Ungedruckte Nr. 9. Der Schluß fehlt, die Handschrift weist eine Lücke auf
 4. Schluß (6 Takte) eines völlig unbekanntes Liedes
 5. (Nr. 13) Thayers Ungedruckte Nr. 22
 6. (Nr. 11) Thayers Ungedruckte Nr. 23
 7. (Nr. 12) Thayers Ungedruckte Nr. 24
12. Heftchen. 16 S., letztes Blatt leer
 1.—6. (Nr. 1—6) Thayers Ungedruckte Nr. 10—15.
13. Heftchen. 40 S., die letzte leer
 1. (Nr. 1) = Thayers Ungedruckte Nr. 16
 2. (Nr. 2) = 12 Schottische Nr. 5
 3. (Nr. 7) = 25 Schottische Nr. 25
 4.—5. (Nr. 4, 5) = Thayers Ungedruckte Nr. 17, 18

6. (Nr. 6) = 12 Verschiedene Nr. 1
7. 25 Schottische Nr. 22.

Autograph 29 III.

Zuerst zwei von Schindler eingelegte Blätter: „Verzeichnis der Schottischen Lieder in meinem Besitz“. (Themat. Verzeichnis der Lieder im Autograph 29 II.) Darauf Verzeichnis von „9 Nummern, die nicht in meinem Besitz sind“. Da es sich hier nur um bekannte, gedruckte Lieder handelte, lasse ich eine Abschrift des Verzeichnisses hier weg.

Von Beethovens Handschrift sind 14 Blatt vorhanden, zwei fehlen zu Beginn, mehrere fehlen zwischen hinein.

1. Takt 17—28 von Nr. 1 der 26 Irischen
2. (Nr. 34) 25 Irische Nr. 6
3. (Nr. 37) 20 Irische Nr. 12, andere, noch unbekannte Fassung
- 4.—6. (Nr. 7, 9, 8) 26 Wallisische Nr. 23, 13, 17
7. (Nr. 10) 26 Wallisische Nr. 5, bricht nach 12 Takten ab. Lücke im Autograph
8. Schluß (5 Takte) eines unbekanntes Liedes
9. (Nr. 4) Skizze in *F* zu Nr. 24 der bei Br. & H. befindlichen neuaufgefundenen Handschrift. S. „Der Bär“ 1927. Darauf ein Blatt leer
10. 12 Verschiedene Nr. 9
11. Thayers Ungedruckte Nr. 19. Schluß des Ritornells fehlt. Lücke im Manuskript
12. Schluß (4 Takte) von Nr. 6 der 25 Irischen
- 13.—14. (Nr. 35, 36) 25 Irische Nr. 3, 12.

Autograph 29 IV. Alles in Kopie.

1. Teil. 204 S. Thomson schreibt: This copy of 44 melodies . . . is more correct than the larger and first copy“.

- 1.—23. 26 Wallisische Nr. 11, 4, 7, 20 (andere, noch unbekannte Fassung), 2, 14, 23, 17, 13, 5, 8, 12, 10, 24, 26, 22, 18, 19, 3, 21, 16, 9, 1
24. Thayers Ungedruckte Nr. 31
25. 26 Wallisische Nr. 6
26. 20 Irische Nr. 10
- 27.—32. 25 Irische Nr. 17, 5, 14, 16, 9, 18
33. 20 Irische Nr. 1
- 34.—36. 25 Irische Nr. 6, 3, 12.
37. 20 Irische Nr. 12, andere, noch unbekannte Fassung
- 38.—39. 25 Irische Nr. 4, 2
- 40.—42. 20 Irische Nr. 4, 3, 14
43. 25 Schottische Nr. 20, andere, noch unbekannte Fassung
44. 26 Wallisische Nr. 15.

2. Teil. 10 Irische. 1810. 42 S.

1. 20 Irische Nr. 15. Noch unbekannte Fassung
- 2., 3. 25 Irische Nr. 7, 23
4. 20 Irische Nr. 2
5. Thayers Ungedruckte Nr. 32
- 6.—8. 25 Irische Nr. 20, 8, 1
9. 20 Irische Nr. 5. Andere, noch unbekannte Fassung
10. 25 Irische Nr. 15

„Here ends the duplicate of the large book. Thomson“.

3. Teil. 124 S., die zwei letzten leer.

„Airs, party Scottish, but chiefly Irish“.

1. (Nr. 4) 26 Wallisische Nr. 20
2. (Nr. 28) 25 Irische Nr. 5, andere, noch unbekannte Fassung
3. (Nr. 37) 20 Irische Nr. 12

4. (Nr. 43) 25 Schottische Nr. 20
5. (Nr. 44) 20 Irische Nr. 15
6. (Nr. 19 oder 52) 20 Irische Nr. 5
- 7.—9. (Nr. 4, 7, 8 oder 87, 60, 62) 12 Irische Nr. 2, 7, 9
10. (Nr. 1) 12 Irische Nr. 6

Hierauf Lücke im Autograph. Es folgen

11. die zwei letzten Takte von Nr. 20 der 20 Irischen
12. (Nr. 3) 20 Irische Nr. 16
- 13., 14. (Nr. 4, 5) 20 Irische Nr. 8, 9
15. (Nr. 6) Thayers Ungedruckte Nr. 1
16. (Nr. 7) 12 Irische Nr. 12
- 17.—23. (Nr. 8, 9, 1—5) 12 Irische Nr. 11, 10, 1, 3, 4, 8, 5
- 24.—26. (Nr. 6—8) 20 Irische Nr. 7, 18, 17
27. (Nr. 9) Thayers Ungedruckte Nr. 2
28. (Nr. 10) 20 Irische Nr. 11
29. (Nr. 10) Dasselbe in anderer, unbekannter Fassung.
4. Teil. „9 airs ecossais“. 36 S.
- 1.—6. (als Nr. 1—6 oder 54—59) 25 Irische Nr. 24, 11, 13, 25, 10, 21
7. (Nr. 7) 25 Irische Nr. 22
8. (Nr. 8) 12 Irische Nr. 9, andere, unbekannte Fassung
9. (Nr. 9) 25 Irische Nr. 19.
5. Teil. 8 S., enthalten 20 Irische Nr. 19.

Autograph 29 V. Teils in Kopie, teils Autograph

1. Heftchen. Kopie, 12 S.
- 12 Verschiedene Nr. 3.
2. Heftchen. „Scottish airs“. 1820. 22 S. Kopie
1. 12 Verschiedene Nr. 9
- 2.—3. Thayers Ungedruckte Nr. 19, 27.
3. Heftchen. „Scotish airs“. 1815. 52 S. Kopie
1. 25 Schottische Nr. 4. Noch unbekannte Fassung
- 2.—3. 25 Schottische Nr. 3, 17
4. Thayers Ungedruckte Nr. 4
- 5.—6. 25 Schottische Nr. 13, 1
7. Thayers Ungedruckte Nr. 5
- 8.—9. 25 Schottische Nr. 21, 9
- 10.—11. 12 Verschiedene Nr. 10, 4.
4. Heftchen. 40 S. Kopie. „8 airs Scotish for 3 voices“. Dez. 1818
- 1.—6. 12 Schottische Nr. 9, 2, 8, 11, 12, 4
7. Thayers Ungedruckte Nr. 28
8. 12 Schottische Nr. 7.
5. Heftchen. 36 S., Kopie. „Quatre airs ecossais“.
- 1.—3. 12 Schottische Nr. 3, 10, 1
4. 12 Verschiedene Nr. 5.
6. Heftchen. 6 Schottische. 1816. 20 S. Kopie
- 1.—5. 25 Schottische Nr. 15, 16, 12, 8, 14
6. Thayers Ungedruckte Nr. 29. Nur die ersten 15 Takte vorhanden. Es fehlt ein Blatt in der Handschrift.
7. Heftchen. „Airs of different countries“. März 1817
1. Thayers Ungedruckte Nr. 16
2. 12 Schottische Nr. 5
3. 25 Schottische Nr. 25

4.—5. Thayers Ungedruckte Nr. 17, 18

6. 12 Verschiedene Nr. 1

7. 25 Schottische Nr. 22

Im ganzen 36 S. Kopie, darauf folgen 6 S. Autograph Beethovens, enthaltend die Geigenstimme zu Nr. 7 der 25 Schottischen, teilweise vom Druck abweichend, ebenso die Geigen- und Violoncellstimme zu Nr. 4 der 25 Schottischen und zwar in beiden Bearbeitungen.

8. Heftchen. 24 S., die drei letzten leer. Beethovens Autograph. Es enthält Nr. 23, 2, 18 der 25 Schottischen.

9. Heftchen. Kopie, 16 S., die letzte leer

1. 20 Irische Nr. 13 als Duett

2. 12 Verschiedene Nr. 7

3. 25 Schottische Nr. 11 (*F*dur-Fassung, wie im Autograph 29 I).

10. Heftchen. „15 airs eccossais“. 76 S., die letzte leer. Kopie

1.—4. 12 Verschiedene Nr. 11, 6, 8, 2

5. Thayers Ungedruckte Nr. 7

6. 20 Irische Nr. 6

7. Thayers Ungedruckte Nr. 20

8. 26 Wallisische Nr. 25

9. 12 Schottische Nr. 6

10.—15. 25 Schottische Nr. 24, 6, 7, 5, 10, 19.

Darauf folgen noch 6 Seiten Korrekturen zu den Irischen Melodien. Nicht alles ist lesbar, da bei den beiden ersten Blättern die obere Ecke angebrannt ist.

Die Autographen 29 VI und 29 VII bieten nichts Neues für unsere Untersuchungen. Sie enthalten Flöten-, Violin- und Violoncellstimmen zu einer größeren Anzahl von Liedern. Die Flötenstimme ist offenbar jeweils an Stelle der Violinstimme gedacht und nach dieser arrangiert. Ob dieses Arrangement von Beethoven stammt, muß dahingestellt werden. Die Violin- und Violoncellstimmen weichen nirgends vom Druck bzw. von den geschriebenen Partituren ab.

Auf diese von Kalischer beschriebenen 7 Bände folgen nun noch einige Hefte der ehemaligen Artaria-Sammlung, die damals (1895) noch nicht im Besitz der Kgl. Bibliothek in Berlin waren.

Artaria Nr. 187. Beethovens Autograph. 44 S. Querformat

1. 26 Wallisische Nr. 16, beginnend mit dem 12. Takt. Es fehlen also zu Beginn Blätter

2. (Nr. 22) 26 Wallisische Nr. 9

3. (Nr. 23) 26 Wallisische Nr. 1

4. (Nr. 24) Thayers Ungedruckte Nr. 31

5. (Nr. 25) 26 Wallisische Nr. 6

6.—9. (Nr. 26—29) 25 Irische Nr. 5, 10, 17, 14. Das letzte ist unvollständig, es fehlen wiederum Blätter

10.—12. Skizzen zu Nr. 11, 2, 14 der 26 Wallisischen

13. (Mit Bleistift) 25 Schottische Nr. 18, von Takt 11 an. Darauf wiederum Lücke im Autograph

14. Schluß von Nr. 20 der 26 Wallisischen in der 2. Fassung

15. (Nr. 5) 26 Wallisische Nr. 2

16. 1 Seite durchgestrichener Skizzen, scheint eine andere Coda zu Nr. 20 der 25 Irischen zu sein

17.—18. (Nr. 7, 8) 25 Irische Nr. 8, 1.

- Artaria Nr. 188. 14 S. Autograph, Hochformat, ohne Titelblatt. Es enthält, mit Nr. 14—18 versehen, die Lieder Nr. 14—18 der im „Bär“ 1927 beschriebenen neuaufgefundenen Handschrift. (Diese Artaria-Nummern müssen also Thayer unbekannt gewesen sein, da er diese fünf Lieder in seinem Verzeichnis nicht erwähnt.) Zwischen Nr. 17 und 18 befindet sich eine Skizze zu Nr. 18, aber in *F*.
- Artaria Nr. 189. „15 Schottische Lieder im Monat Maj 1815“. Nur Titelseite von Beethoven, sonst Kopie. Im ganzen 76 S., die letzte leer. Kleinformat. Durchnumerierung. Inhalt: Die 15 Lieder vom Autograph 29 V. 10. Heftchen.
- Artaria 190. Alles Beethovens Autograph, großes Hochformat, 84 S., ohne Titelseite
- 1.—2. (Nr. 4, 5) 12 Irische Nr. 8, 5
 - 3.—5. (Nr. 6—8) 20 Irische Nr. 7, 18, 17
 6. (Nr. 9) Thayers Ungedruckte Nr. 2 als Quartett. (Das einzige bisher bekannte Quartett dieser Art!)
 7. (Nr. 10) 20 Irische Nr. 11
 - 8.—10. (Nr. 4, 7, 8 oder 57, 60, 62) 12 Irische Nr. 2, 7, 9
 11. (Nr. 1) 12 Irische Nr. 6
 - 12.—15. (Nr. 2—5) 20 Irische Nr. 20, 16, 8, 9. (Zu Nr. 9 auch Skizze.)
 16. (Nr. 6) Thayers Ungedruckte Nr. 1
 - 17.—22. (Nr. 7—9, 1—3) 12 Irische Nr. 12, 11, 10, 1, 3, 4. Das 18. Lied dieses Autographs weicht teilweise vom Druck ab.

Durch diese Untersuchungen steigt die Zahl der Lieder, die neu im Druck vorgelegt werden können, auf 46, nämlich 29 Nummern aus Thayers Verzeichnis Nr. 177 (Nr. 1, 2, 4—12, 14—20, 22—24, 26—29, 31—32, sowie Nr. 13 und 30 in der Originalgestalt), sodann eine zweite Bearbeitung von 26 Wallisische Nr. 20; 25 Irische Nr. 5, 11, 12, 15; 12 Irische Nr. 9; 25 Schottische Nr. 4, 20, endlich noch die neun Lieder der von Lütge im „Bär“ beschriebenen Handschrift.

Die Numerierung der einzelnen Lieder in den besprochenen Handschriften entbehrt jeglichen Systems. Oft sind ungedruckte und gedruckte Lieder aller Art fortlaufend numeriert oder gedruckte einer gleichen Sammlung auseinandergerissen und mit anderen, nicht dazugehörigen, zu neuen Sammlungen vereinigt. Ja, es stimmt nicht einmal die Nummer desselben Liedes in Kopie und Urschrift überein. Damit scheint Lütges Versuch („Bär“ 1927, S. 165), aus der Numerierung Schlüsse auf verloren gegangene Lieder oder Liedsammlungen zu ziehen, einigermaßen entkräftet zu sein. Dagegen beweisen die zahlreichen Lücken in den Berliner Handschriften, insbesondere die dabei oft vorkommenden Bruchstücke und Skizzen unbekannter Lieder das Vorhandensein weiterer Beethovenscher Liedbearbeitungen. Vielleicht handelt es sich nur darum, auch die nicht in Berlin befindlichen Handschriften in ähnlicher Weise zu durchsuchen, um noch manches bisher verborgene Stück ans Licht zu bringen.

Miszellen

= Nochmals: Die Viola pomposa. Im Dezemberheft der ZfM (S. 141f.) bot der englische Forscher F. T. Arnold eine ausführliche Untersuchung über die Viola pomposa, ohne freilich das Rätsel lösen zu können, das die Geschichte dieses durch die Persönlichkeit seines Erfinders berühmten Instruments umgibt. Beizupflichten ist Arnolds Feststellung, daß die in den Museen vorhandenen Geigen, die bisher als Violen pompose galten, diese Bezeichnung — trotz Mahillons Sachkennerschaft — zu Unrecht tragen, vielmehr fünfsaitige Violoncelli piccoli sind (eine Tatsache, die in Fachkreisen übrigens schon seit Jahren bekannt war). Außer den drei Instrumenten des Leipziger Meisters Johann Christian Hoffmann (Leipzig: Heyer Nr. 918 u. 919, Brüssel: Nr. 1445) gehören zu dieser Gruppe noch vier andere kleine Violoncelli sächsisch-vogtländischen Ursprungs im Besitz der Heyer-Sammlung (Nr. 920 u. 921), des Bachhauses zu Eisenach (Nr. 56) und des Metropolitan Museums zu New York (Nr. 2716). Da es ja keine Armgeigen sind, erscheint Arnolds Benennung als „fünfsaitige Tenorviolen“ wenig zutreffend; genauer bezeichnet sind es fünfsaitige Violoncelli piccoli in der Stimmung der alten Tenorgeige¹ (*F-c-g-d'*) mit hinzugefügter *a'*-Saite — entsprechend dem „Violon Cello Picolo mit 5 Seiten [Saiten] von J. C. Hoffmann 1731“, das im Inventar der Köthener Hofkapelle v. J. 1773 verzeichnet steht².

Eine echte Viola pomposa ist also nicht erhalten, und Rückschlüsse auf Wesen und Bauart des verschollenen Instruments lassen sich daher nur aus den uns überkommenen schriftstellerischen Belegen ziehen. Aus diesen Zeugnissen, die in dem 1912 herausgegebenen zweiten Bande des Heyerschen Katalogs (S. 549f.) übersichtlich zusammengestellt sind, geht hervor, daß weder in den Quellenwerken der Instrumentenkunde aus Bachs Zeit³ noch in Mizlers Nekrolog v. J. 1754 die Viola pomposa erwähnt wird: ein Beweis, daß sie nur geringe Verbreitung gefunden haben kann und außerhalb ihrer sächsischen Heimat kaum bekannt gewesen sein wird. Erst der später als drei Jahrzehnte nach Bachs Tode erschienene musikalische Almanach auf das Jahr 1782 bringt über sie die erste Kunde. Wem Forkel seine Kenntnis verdankt, ist nicht zu ermitteln; Carl Philipp Emanuel Bach war es jedenfalls nicht, da die Hauptquelle des Göttinger Gelehrten, die beiden kurz vor und nach Neujahr 1775 geschriebenen Briefe des Hamburger Meisters⁴, keinen Hinweis auf die Viola pomposa enthalten. 1784 berichtet dann Johann Adam Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler“, daß der berühmte Dresdner Konzertmeister Georg Pisendel 1738 die Violinvorträge Franz Bendas auf der Viola pomposa begleitet habe. Hillers Beschreibung des Instruments ist zwar aus Forkels Almanach wörtlich entlehnt, aber durch den Zusatz bereichert, daß „der ehemalige Geigenmacher Hofmann [d. i. der durch seine Freundschaft mit Bach bekannte Hof-Instrument- und Lautenmacher Joh. Chr. Hoffmann] deren verschiedene, auf Angaben Joh. Seb. Bachs, verfertigt“ habe; es muß demnach doch eine entsprechende Überlieferung in Leipzig noch bestanden haben. — Die Angaben in den Lexicis von E. L. Gerber (1790/92) und H. Chr. Koch (1802) sind in der Hauptsache ebenfalls aus Forkels Almanach geschöpft. Im Anhang seines Werkes setzt Gerber die Erfindung „ums Jahr 1724“, d. h. in die Zeit kurz nach Bachs Übersiedlung von Köthen nach Leipzig und des Beginns seiner Freundschaft mit Hoff-

¹ Auf Versuche mit dieser Stimmung habe ich Mr. E. Closson in Brüssel schon 1928 hingewiesen.

² Bach-Jahrbuch 1905, S. 38 Nr. 20.

³ Walthers musik. Lexicon (1732), Majers ‚Musicsaal‘ (1732 u. 1741), Eisels ‚Musicus αὐτοδίδακτος‘ (1738) und Adlungs ‚Anleitung zu der musikalischen Gelahrheit‘ (1758).

⁴ ‚Bach-Urkunden‘, hrsg. von Max Schneider (Leipzig 1917, Veröffentl. d. Neuen Bachgesellschaft XVII/3).

mann¹, und Koch bemerkt noch, daß „dieses Instrument seit geraumer Zeit . . . wegen der durch die Größe seines Körpers verursachten Unbequemlichkeit . . . gänzlich wieder außer Gebrauch gekommen“ sei. Alle Gewährsmänner wiederholen Forkels Mitteilung, daß die Viola pomposa „etwas größer als eine Bratsche“ war — Gerber schreibt: „bei etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche“ — und wie diese als Armgeige gehandhabt wurde. Wir haben uns das Instrument somit als eine große Alt- oder richtiger Tenorgeige² vorzustellen, die vermöge ihrer größeren Zargenhöhe einen kräftigeren, sonoreren Klang als diese besaß; nur als Armgeige hat ja auch der für das neue Instrument gewählte Namen eine Berechtigung. Daß in früherer Zeit auch hochzargige Streichinstrumente bequemer als heute ‚a braccio‘ gespielt werden konnten, erhellt aus der — bei Versuchen nicht genügend beachteten — Tatsache, daß die Geigenhaltung bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts abweichend vom späteren Brauch mit ständigem Auflegen des Kinns auf dem rechten Unterbügel, d. h. rechts vom Saitenhalter, erfolgte³. Es erscheint daher abwegig, die Viola pomposa ohne weiteres dem Violoncello piccolo gleichzusetzen und anzunehmen, daß sie in Bachs Partituren stets unter dieser Bezeichnung vorkomme. Schon die Benennung beweist doch, daß erstere nur eine vergrößerte Viola, letzteres nur ein verkleinertes Violoncell gewesen sein kann!

Forkels Angabe besagt nun unzweideutig, daß die Stimmung der Viola pomposa der des Violoncells mit hinzugefügter höherer Saite — also *C-G-d-a-e'* — entsprechen habe. Ob hierbei (mit Dolmetsch und Arnold) aus praktischen Erwägungen ein Irrtum anzunehmen sei oder nicht, muß mangels einer Kenntnis näherer Einzelheiten der Beschaffenheit des echten Instruments eine offene Frage bleiben. Es darf indes darauf hingewiesen werden, daß es vor und zu Bachs Zeit eine große viersaitige Armgeige in Violoncellstimmung gab: die sog. Fagottgeige. Daniel Speer erwähnt in seinem ‚Unterricht der musicalischen Kunst‘ (Ulm 1687, S. 91): „Es werden auch theils Brazen-Saiten mit silbernem oder kuppfernem zarten Draht von den Knöpffmachern übersponnen / welche Saiten hernach im Streichen gleichsam schnurren / und werden solche Violen um dieser schnurrenden Saiten halber Violae di Fagotto tituliret“⁴. Über Haltung und Stimmung dieses Instruments gibt Caspar Majers ‚Neu eröffnete . . . Music-Saal‘ (1 Schwäbisch Hall 1732, S. 80; 2 Nürnberg 1741, S. 100) folgenden Aufschluß: „Eine Fagott-Geige wird auf dem Arm gehalten, und wie eine Viola tractirt, auch ist die Stimmung also eingerichtet, nur daß sie durchaus um eine völlige Octav tiefer und dieserhalben die Saiten alle stärker darzu genommen werden. Deren Ambitus und Application der Finger und Buchst[aben] ist wie bey der Französ. Baß-Geige oder Violoncello“. Offenbar ist die Tontiefe hier also durch einen Bezug mit einer besonderen Art übersponnener Saiten erzielt worden, wodurch eine ähnliche Wirkung wie beim 16'-Chor des Kielflügels zustande kam. Überdies sind auch aus dem 19. Jahrhundert Versuche zur Einführung eines regelrechten ‚Arm-Violoncells‘ bekannt, d. h. eines für Bratschisten bestimmten Ersatzinstruments für das fehlende Violoncell beim Kammermusikspiel. Es sind dies das von Lorenzo Arciangoli in Florenz 1825 gebaute ‚Violoncello da spalla‘ — ein sonderbar ‚verkrüppeltes‘ Instrument in Bratschenlänge (65 cm) mit

¹ Schon aus diesem Grunde ist Spittas Annahme abzulehnen, die (noch in Köthen entstandene!) sechste Solosuite für (fünfsaitiges) Violoncell sei für die Viola pomposa geschrieben. (Vgl. hierzu Heyer-Katalog II, 551.)

² Vgl. die 70—72 cm langen Tenorgeigen (1668, 1682 und o. J.) der Heyer-Sammlung. Nr. 905—907. (Nr. 906, ein Instrument von Giov. Picinetti, Florenz 1682, ist sechssaitig.)

³ Bestätigungen bieten u. a. die Violinschulen von Geminiani und Leopold Mozart. (Vgl. den Aufsatz ‚Zur älteren Violintechnik‘ von K. Gerhartz in ZfM VII, 6f.) — Die das Lagenspiel wesentlich begünstigende heutige Haltung („die Violine mit ihrer linken Seite unter der linken Kinnlade anzusetzen“) wird [zuerst?] in J. S. Petris ‚Anleitung zur praktischen Musik‘ (2 1782, S. 384f.) empfohlen.

⁴ Abdruck auch in Speers ‚Musikal. Kleeblatt‘ (Ulm 1697), S. 207.

stark abgeschrägtem unterem Bodenteil¹ — und die um 1860 erfundene große Bratsche mit Violoncellbezug des Olmützer Geigenbauers Johann Tichý, die trotz ihrer Größe „handlich und leicht spielbar“ war².

In Theorie und Praxis bestanden mithin die Möglichkeiten, wie sie Forkel Bachs Instrument zuschreibt; nur wissen wir nicht, in welcher Weise das Problem bei der Viola pomposa gelöst worden ist. Als Grund, weshalb sie in Bachs Partituren nicht vorkommt, läßt sich annehmen, daß sie — wie erwähnt — kaum irgendwelche Bedeutung gehabt und sich im Orchester nicht eingebürgert hat, ja von ihrem Erfinder selbst wohl bald bei Seite gelegt worden ist.

Anscheinend größere Verbreitung hat dagegen ihr Tochterinstrument Violino pomposo gefunden, nach J. S. Petris ‚Anleitung zur praktischen Musik‘ (2 Leipzig 1782, S. 379) eine Geige, „welche in der Größe einer Bratsche ist und fünf Saiten hat, so daß sie Bratsche und Violine zugleich vorstellt“. Ihre Stimmung (*c-g-d'-a'-e''*) war somit eine Oktave höher als die der Viola pomposa. In diesem Violino pomposo, der nach Kochs Lexikon noch um 1800 hie und da im Gebrauch war, ist der unmittelbare Vorläufer zu den in der Folgezeit mehrfach erneuerten Versuchen zur Einführung einer fünfsaitigen Viola zu erblicken, die durch Beigabe der höheren Quinte den Tonumfang der Bratsche und der Violine in sich vereint. Beispiele sind Friedrich Hillmers ‚Violalin‘, Michel Woldemars ‚Violon-alto‘ und Hermann Ritters bekannte ‚Viola alta‘ (1876), die ihr Erfinder jedoch erst 1898 mit der *e''*-Saite versah. (Zur Erleichterung des Spiels in höheren Lagen empfahl Ritter sein Verfahren bekanntlich auch für die anderen Streichinstrumente des Orchesters und schlug zu diesem Zwecke für die Violine eine *h''*-, für das Violoncell eine *d'*- und für den Kontrabaß eine *c*-Saite vor³.)

Ob des Italieners Cr. G. Lidarti Sonate „per la Pomposa“, deren Kenntnis Arnold wohl dem Hinweis im Heyerschen Katalog (II, 550²) verdankt, überhaupt Beziehungen zur Viola pomposa Bachs hat, mag zum mindesten zweifelhaft sein; vermutlich ist sie für eine kleinere Abart des Violino pomposo geschrieben. Der Umstand, daß ihr Tonbereich nicht unter *f* hinabgeht und *c* selbst im Schlußakkord des Adagiosatzes vermieden ist, berechtigt zu der Annahme, daß *f* auch der untere Grenztton war. Es läßt sich aber noch eine andere Sonate nachweisen, die ausdrücklich „a uno Violino pomposo“ betitelt und für die klanglich anziehende Zusammenstellung eines Violino pomposo und zweier Englisch-Hörner mit Begleitung von zwei Violinen und Baß (Cembalo) geschrieben ist. Als Komponistennaame ist auf der aus dem Nachlaß des Bach-Schülers Chr. Nichelmann stammenden Handschrift nur „Heinrich“ angegeben. Eitners Zuschreibung (Quellen-Lexikon V, 91) an den Straßburger Kantor Johann Gottfried Heinrich († 1783) ist wenig überzeugend; eher käme wohl der Bratschist Christian Wilhelm Heinrich in Betracht, der in den 1750er Jahren Mitglied der Kapelle des brandenburg. Prinzen und Markgrafen Karl war⁴. Der thematische Anfang dieser Sonate, die zufällig ebenfalls in *Es*dur steht, lautet⁵:

¹ Das Instrument ist aus dem Museo Kraus in die Heyer-Sammlung gelangt. (Nr. 938. Abbildung und Beschreibung im Heyer-Katalog II, 563 u. 566.)

² W. L. v. Lütgendorff, ‚Die Geigen- und Lautenmacher‘ (4 1922), II, 515.

³ Vgl. seine Schrift ‚Die fünfsaitige Altgeige Viola alta und die sich daran knüpfende eventuelle Weiterentwicklung der Streichinstrumente‘, Bamberg 1899. — Ritters Viola alta ist übrigens ein Gegenbeweis für Arnolds Annahme, daß eine Viola mit fünfsaitigem Bezug kleiner als die (ohnehin akustisch ja zu klein geratene!) gewöhnliche Bratsche gebaut werden müsse.

⁴ Quelle: Marpurgs ‚Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik‘ I (Berlin 1754), S. 159. — Prinz Karl (1705–62), ein Vetter Königs Friedrich Wilhelm I., war Markgraf von Sonnenburg.

⁵ Nr. 129 (S. 58) in Eitners Katalog der v. Thulemeierschen Sammlung . . . (Beilage zu den *MfM* 1898/99).

Adagio. *[Allegro.]*

Viol. I rip. Viol. pomp.

Nach Nichelmanns Tode kam die Handschrift in den Besitz des als Musikfreund bekannten preußischen Ministers Friedr. Wilh. v. Thulemeier, dessen reiche Notensammlung 1811 die Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin als Vermächtnis erhielt. Durch die Verlegung der berühmten Lehranstalt ist diese Sammlung 1912 nach Templin in der Uckermark gelangt; eine Untersuchung des Werkes muß daher einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Georg Kinsky (Köln).

= Zur Parallele „Idomeneo“ — „Zauberflöte“. Als Ergänzung zu den im Januarheft der ZfM erschienenen aufschlußreichen Erörterungen von Alfred Heuß sei hier auf ein weiteres Zeugnis und zugleich einen schlagenden Beweis für die unmittelbare Nähe von „Idomeneo“- und „Zauberflötenton“ aufmerksam gemacht. Ich meine den Opfermarsch im 3. Akt des „Idomeneo“, auf dessen Verwandtschaft mit der Priestermusik der „Zauberflöte“ im allgemeinen bereits Abert hingewiesen hat (Mozart I, 860; II, 800). Man stelle nur den 2. Abschnitt dieses „ganz simplen Marsches“, wie ihn Mozart (Brief vom 3. Jan. 1781) bezeichnet (in der Partitur Nr. 25):

(Orch.: Streicher und Oboen.)

neben den Anfang und Schluß des berühmten Priestermarsches in der „Zauberflöte“ (Nr. 9):

(Orch.: Streicher, Flöte, Bassethörner, Fagotte, Hörner, Posaunen.)

usw.



Also — trotz des erheblichen Unterschieds in der Instrumentation — eine „fast identische“ Musik: dieselbe Tonart, dieselben stufenweise emporschwebenden (Sext-) Akkorde und punktierten Rhythmen (der 2. Takt des „Idomeneo“-Marsches bringt sogar die vom „Zauberflöte“-Marsch her bekannte Trugschlußwendung in *d*), dieselbe Schlußsteigerung und Kadenz, derselbe melodische Duktus, derselbe elegisch verklärte Ton. Sollte hier eine bewußte Reminiszenz vor uns stehen? Wohl kaum; eher ein unbewußtes Zurückgreifen auf die feierlich ergriffene Stimmung einer tiefen, unvergeßlich gebliebenen Jugendimpression (Glucks *Alceste*-Musik?). Jedenfalls spricht diese Begegnung lebhaft für die Wesensverwandtschaft der musikalischen Sphären, aus denen die Tragik des „Idomeneo“ und die Resignation der „Zauberflöte“ geboren sind, — wenn auch diese Sphären inzwischen an Kraft, Wahrheit und dramatischer Konzentration ungeheuer viel gewonnen haben. Benedikt Szabolcsi (Budapest).

= Zum Begriff des musikalischen „Raumes“. Der letzte Kongreß für Ästhetik, der das Raum- und Zeitproblem der Kunst zum Hauptthema hatte, fand an dieser Stelle schon eine klare, prägnant zusammenfassende Schilderung. Es sei mir aber gestattet, dem so gewissermaßen aktuell gewordenen Thema noch einen — prinzipiell wichtigen — Nachtrag hinzuzufügen. Es blieb nämlich, im Kongreß wie im Referat, eine wesentliche und für das ganze Problem (auch psychologisch und erkenntnistheoretisch) grundlegende Fragestellung außer Betracht: die Frage nach der Natur des musikalischen „Raumes“ schlechthin.

Man spricht immer, und sprach im Kongreß, einheitlich von der Beziehung der Musik zum Raum oder einfach von einer Räumlichkeit der Musik. In Wirklichkeit aber ist im Begriff des musikalischen Raumes eine grundlegende Zweiheit enthalten. Dieselbe Zweiheit, die — wenn auch in etwas anderer Geltung — unserem allgemeinen Raumbegriff innezuwohnen scheint. Wir können ihn nämlich aufspalten: einmal in den empirischen subjektiven, psychologischen oder phänomenalen Raum der gewöhnlichen Anschauung; und weiter: in den „wirklichen“ (Hering), objektiven, geometrischen bzw. physikalischen Raum. Jener bedeutet die wechselnde, begrenzte und an alle Erlebnisdaten anknüpfende Räumlichkeit unsrer Wahrnehmung; dieser ist einzig, allgemein gültig, ist ein „Ordnungsschema“ (Schlick), in dem alle Gegenstände der Natur ihren vorgegebenen Ordnungsplatz haben müssen, ein systematisches Gefüge, dem ein apriorischer Charakter zukommt. Wesentlich ist aber, daß dieser „wirkliche“ oder „physikalische“ Raum in der gewöhnlichen Wahrnehmungswelt keinen Platz hat, vielmehr eine „begriffliche Konstruktion“ (Schlick) darstellt. Für die Musik aber verwandelt sich auf eigentümliche Weise die begriffliche Konstruktion in wirkliche Anschaulichkeit; die Zweiheit der Räumlichkeit hat ausdrückliche Existenz in unserem Erlebnis, und gerade sie gibt dem musikalischen Raum, wie wir sehen werden, seinen spezifisch ästhetischen Charakter. Es ist verständlich, daß Vermischungen und Verwechslungen beider Raumbegriffe das Problem verfältschen müssen¹.

Die Zweiräumigkeit der Musik stellt sich folgendermaßen dar. Wir haben I. den gewöhnlichen Anschauungsraum, in dem Töne und Klänge genau so ihren Platz

¹ Für die Farbenwelt gilt eine ähnliche, aber nicht so ausgeprägte Zweiheit des Raumbegriffs.

haben, wie andere wahrgenommene Gegenstände. Ein Ton kann vorn, rückwärts, oben, unten, rechts, links, nah, fern sein. Das Erlebnis dieser Raumhaftigkeit ist nicht speziell an musikalische Voraussetzungen gebunden. Besondere Forschungen wenden sich dem Problem der Lokalisierung der Töne, der Frage der „binauralen“ Tonwahrnehmung (v. Hornbostel) usw. zu. Die Musik selbst rechnet überall mit Erfahrungen dieser Art: hierher gehören die musikalische Echowirkung, das Fernorchester, die Probleme der Orchestergruppierung überhaupt, die Stimme „von oben“, die Verwendung des Megaphons usw.; Spuren dieser Raumwahrnehmung sind im forte und piano (und analog im Solo-Tutti-Gegensatz) vermutlich noch enthalten. Wenn aber Schneider die Sequenzen oder die „enge Lage“ in denselben Zusammenhang übernimmt, begeht er eben jene Verwechslung mit dem zweiten Raumbegriff der Musik. — II. also gibt es die andere, spezielle (sagen wir vorsichtig) „Räumigkeit“ der Musik, die durch das vorgegebene Ordnungsschema der hoch-tief-Reihe vor allem bestimmt scheint. Hier ist eine „objektive“, dem geometrischen Raum entsprechende Raumhaftigkeit gegeben, in der jeder Ton notwendig und apriorisch seinen Platz haben muß. Eine Raumhaftigkeit, deren Orte, Masse und Größen mit Orten, Massen und Größen des ersten (phänomenalen) Raumes, trotzdem jene in diesen gleichsam hineingestellt erscheint, völlig inkommensurabel sind. Man könnte die Frage stellen, ob wir hier eine wirkliche Raumhaftigkeit erleben oder ob nur (nach Mach) eine nicht einmal sehr scharfe Analogie zum wirklichen Raumbegriff gegeben ist. Wir erkennen als die Analogie fundierend jedenfalls die — zunächst eindimensional gedachte — bipolare Mannigfaltigkeitsreihe, etwa das, was Selz heute „Steigerungsreihe“ nennt. Uns selbst scheint nun tatsächlich die Raumsymbolik, die hoch-tief-Gerichtetheit der Reihe das hervorstechendste Merkmal zu sein. Denken wir aber daran, daß die lateinische Terminologie von *gravis-acutus*, die griechische von *bareia-oxeia* (schwer-scharf) ausgeht und daß manche primitive Völker die Tonhöhenreihe (vermutlich nach den Erfahrungen der Tonerzeugung) in die Grenzwerte groß-klein, alt-jung fassen. Die uns selbstverständlich erscheinende Prävalenz der hoch-tief-Vorstellung bedarf also noch eingehender Klarstellung. Jedenfalls spielen sich Sequenzen, Intervalle, Tonleitern und das ganze Inventar der engeren musikalischen Gestaltung ausschließlich in dieser zweiten „Raumwelt“ ab.

Die Frage geht weiter nach der Art dieses durch unsere Tonwelt gegebenen raumhaften (oder raumanalogen) Ordnungsschemas. Der phänomenale Raum ist der dreidimensionale, vertraute Raum unserer Wahrnehmung. Der spezifische Tonraum aber weist neue Züge auf: 1. Zur hoch-tief-Ordnung tritt als neue Dimension Intensität sowie Klangfarbe hinzu, aus deren komplexer Bestimmung wir nur die eine Variable, die „Klanggröße“ herausgreifen wollen. Die neuen Dimensionen sind aber nicht an allen Stellen des Tonkontinuums homogen, vielmehr beeinflußt die Höhenlage der Töne schon zu gewissem Teil die selbständige Variabilität der Klangintensität und -farbe: hohe Töne haben bei gleichbleibenden Bedingungen größere Intensität und kleineres Volumen als tiefe, und umgekehrt. — 2. Die geradlinige hoch-tief-Dimension reicht als solche nicht aus; die Oktavenwiederkehr, sowie innerhalb der Oktaven die ausgezeichneten, diskreten Punkte unserer „historischen“ Qualitäten (*c*, *cis*, *d* usw.) durchbrechen die Geradlinigkeit und heben sich von ihrer kontinuierlichen Reihung ab. Diese neue Bestimmung der Töne hat schon früh zur Symbolisierung des Tonraums in einer Spirale (durch Drobisch) geführt. Die völlig selbständige Variabilität der neuen Dimension, die wir hier wohl konstituieren müssen, erweist sich freilich nur in gewissen Grenzerscheinungen (pathologischen Fällen, primitiver Musik); sie ist aber teilweise auch darin deutlich, daß die qualitative Ausprägung in den Höhengrenzregionen überhaupt verschwindet, daß bei gleichbleibender Qualitätenrelation die Höhen-„Distanz“ (v. Hornbostel) von der Tiefe zur Höhe zunimmt, daß schließlich in historischer Zeit unsere Stimmung (und mit ihr die Qualitäten-Namen) auf der Höhenreihe gewandert ist. Auf die Frage nach der homogenen oder inhomogenen Struktur der Qualitätendimension (Tonverwandt-

schaft) können wir nur hinweisen. — 3. Als letzte Dimension pflegt man die Harmonik hinzuzufügen. Hier gilt es aber zu beachten, daß der Mehrklang an sich noch keine Dimensionenbereicherung darstellt: hier bilden sich nur Komplexe, Gestalten innerhalb des Höhen-Volumen-Qualitäten-Raumes. Wenn Ficker für die Entfaltung des reinen „Klanges“ das schwebende Gleichgewicht betont, so verstehen wir das aus diesem bisherigen Raumcharakter, der gewissermaßen „gewichtlos“ ist. Eine Art Schwerkraft bringt erst die neue Dimension der echten tonal (oder tonal-analog) verstandenen Harmonik. Ihre Dimensionalität ist eigener Art: denn ein Ton, der erscheint, ist nicht an sich Dominante oder Tonika, sondern wird das erst durch seine Beziehung zu einem andern Ton bzw. einem System von Tönen. Dieses Bezogensein, besser: „Angezogenwerden“, bildet die neue Koordinate, auf der als diskrete Gradwerte die Tonalitätszugehörigkeiten mit ihren Zentren (T, SD, D), schließlich übergehend in die völlige Leiterfremdheit, aufgetragen zu denken sind. Es ist klar, daß auch diese Dimension ihrem ganzen Aufbau nach inhomogen sein muß. — Wir erkennen nach all dem, daß wir, um die Tonmannigfaltigkeit räumlich abzubilden, zu einem hochkomplizierten, vieldimensionalen und vor allem inhomogenen, mit der modernen Physik zu sprechen, „gekrümmten“, nicht-euklidischen Raum greifen müssen.

Auf die Fragestellung des „Empirismus“ oder „Nativismus“ dieser Raumvorstellung, die hier einsetzen könnte und die sich mit dem oben aufgezeigten Problem der Prävalenz der hoch-tief-Ordnung berührt, kann hier nur hingewiesen werden. Die Frage der Raum-Zeit-Beziehung möchte ich kurz berühren. Raum und Zeit weisen gerade in der Musik jene innigste Vereinigung, die die moderne Physik kennt, in geradezu paradigmatischer Deutlichkeit auf. Hier erst haben, genau genommen, die wirklichen musikalischen Gestalten, die immer Raum-Zeit-Gestalten sind, ihren Platz. Greifen wir aus der Komplexität der Raum-Zeit-Fragen nur einen überraschenden Zug heraus: wir begegnen hier nämlich einer Abhängigkeit der musikalischen Zeit vom Raum, direkt im Sinne der Einsteinschen Relativitätstheorie; denn die Bewegung der tiefen Töne erscheint immer langsamer, als die der hohen.

All das sind nur Hinweise auf ein Problemgebiet, das in seiner Vielfältigkeit heute noch kaum umspannt ist. Hier nur noch eine letzte Bemerkung, die die Beziehung zum eigentlich künstlerischen Gebiet herstellen soll. In dieser Zwitterhaftigkeit des musikalischen Raumbegriffs, der psychologischen, Erscheinungsraum und trotzdem davon abgetrennten absoluten, schematischen, apriorischen Raum bedeutet, der die Tonwelt in unseren natürlichen Raum hineinstellt, sie aber gleichzeitig mit einer anderen, eigenen Raumhaftigkeit umgrenzt, — hierin spiegelt sich das tiefste Wesen der Musik (und Kunst überhaupt) wider: die Kunst, aus unserem allgemeinen Sein, aus unserer gewöhnlichen Erfahrungswelt herauswachsend, gewinnt doch ein bewußt abgetrenntes, auf einer eigenen „Ebene“ sich abspielendes und objektiveres Eigensein.

Siegfried F. Nadel (Wien).

= Eine pentatonische Bibelweise. H. Loewensteins nachträgliche Mitteilungen über den Verfasser des vierstimmigen Satzes im Anhang der hebräischen Grammatik Reuchlins (Jahrg. XII, S. 646) können dahin ergänzt werden, daß es sich bei dem genannten Christophorus Sillingus Lucernensis um ein Mitglied der bekannten Schweizer Humanistenfamilie Schilling handelt, und zwar um einen Freund Agrippas und Reuchlins, möglicherweise einen Sohn von Diebold Schilling, den Verfasser der Bilderchronik von 1513 (s. P. Hilber, Des Luzerner Diebold Schilling Bilderchronik, Leipzig 1928). Der Unterzeichnete kann mit Hinweis auf Chr. Schilling eine gelegentliche Anfrage des Herausgebers des Schweizer Musikerlexikons, Dr. E. Refardt (Basel), nach frühen Schweizer Musikdrucken beantworten. Es wäre von Wert, hier weiteres zu erfahren. Die bisherigen Quellen schweigen (auch A. Thürlings, Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation, Bern 1903).

O. zur Nedden (Tübingen).

= Frauentertze um 1500. Zu dieser neuerdings von H. J. Moser (Hofhaimer, S. 75) berührten Frage bietet ein Wirkteppich (Tournai um 1480) einen anschaulichen bildlichen Beitrag. Die Darstellung, die den Kaiser Maximilian beim Schachspiel mit seiner Gattin zeigt, umgeben von Hofleuten und Musikern, dürfte gleichzeitig einen wertvollen neuen Bild-Beitrag zur Geschichte der Musik am Hofe des großen Mäzenas der Tonkunst bilden.

O. zur Nedden (Tübingen).



= Gottfried Heinrich Stoeltzel in Gera. Nach den Angaben des Walther-schen Lexikons ist Stoeltzel in Gera auf dem Gymnasium gewesen, wo er die dortige Hofkapelle unter Emanuel Kegel, seinem späteren Konkurrenten, zu hören bekam. Marpurg und Gottsched verzeichnen die Pastoraloper des Meisters „Rosen und Dornen der Liebe“ im Jahre 1713 für Gera. Stoeltzel belegt uns das selbst in seiner Autobiographie in Matthesons „Ehrenpforte“. Näheres über die letztgenannte Oper konnte bisher nicht nachgewiesen werden, nur in den Hofhaltungsrechnungen bringen Materialanschaffungen dazu einen dürftigen Niederschlag. Wie er selbst angibt, stand Stoeltzel von 1718 an für kurze Zeit im direkten Dienstverhältnis mit dem reußischen Hof. Bisher war für diese Lebenszeit des Meisters kein näherer Beleg zu finden gewesen. Anfragen bei der fürstlichen Hofkammer zu Gera-Schloß blieben ergebnislos. Auch der von Prof. Arno Werner bei den Arbeiten für die Denkmälerkommission in Schleiz, dem Sitz des reußischen Hausarchivs, aus dem dortigen Material aufgestellte „Musikerkatalog Sachsen-Thüringen“ (jetzt in Bückeburg) nannte den Namen Stoeltzel nicht. Es gelang mir nun, bei Arbeiten im dortigen Archiv und mit freundlicher Unterstützung des Archivleiters, Herrn Berufsschulleiter Hänsel, der übrigens eine Abschrift des eben genannten Katalogs besitzt, diese Lücke in der Biographie Stoeltzels wenigstens durch aktenmäßige Belege auszufüllen. Die Hofhaltungsrechnungsbücher, die auch seinen Bruder Christian Heinrich Stoeltzel verzeichnen, bringen auf S. 36 des Jahrgs. 1718/19 unter Rubrik „Schloßcapelle“ Eintragungen, nach denen Stoeltzel ab 1. Januar 1718 bis zum 30. September 1719 in sieben vierteljährlichen Raten zu 33 Gulden, 7 Groschen 6 Pfennigen insgesamt 233 Gulden, 10 Groschen und 6 Pfennige aus der fürstlichen Vermögensverwaltung bezog. Einige Aktenbündel unter I. 17, 7 (B. XIIX): „Acta und Bestallung Herrn Gottfried Heinrich Stoeltzeln als hiesigen Cappel-Directoren betr. de Anno 1718—(1723)“ bringen einiges mehr. Demnach bezog Stoeltzel als Kapellmeister 30 Gulden vom Schulfiskus und 3 Gulden von jedem Stipendiumsknaben im Vierteljahr. Diese Stipendiumsknaben waren Angehörige eines Diskantistenchors (1650 gsgründet), der zum Gymnasium gehörte, aber auch für die Musik am Hofe verpflichtet war, weswegen der Hofkapellmeister einen Teil der musikalischen Ausbildung zu übernehmen hatte. Stoeltzel ist sicher in seiner Jugend selbst ein Stipendiat gewesen. Mit dem genannten Gehalt wurde Stoeltzel auch die Verpflichtung auferlegt, das Amt des Hoforganisten im gegebenen Falle mit zu übernehmen, das Inventarverzeichnis der Instrumente der Hofkapelle instandzuhalten, neue Musikstücke selbst zu liefern oder solche zu beschaffen. Die Bestallung nennt auch die Heranziehung zu den „Actibus publicis“. Für Gera läßt sich der Trennungsstrich zwischen Barockoper und Schulspielen nicht ziehen, da beide Gattungen ineinander übergehen. Gespielt wurde in „Operetten“ anlässlich der fürstlichen Geburtstage und der „Landtage“. Die Darsteller wurden vom Gymnasium und der Hofkapelle gestellt; es kamen nur Männer auf die Bühne. Die Musik wurde von den Instrumentalisten der Hofkapelle ausgeführt, die Leitung lag in den Händen des „Capelldirectors“, der ja gleichzeitig dem Gymnasiastenchor vorstand. Die „Operette“ vom „Frühling der Zeiten“, gespielt am 21. März 1718 könnte also eine Arbeit Stoeltzels gewesen sein (Textbuch — ohne Angabe des Autors — in der Bibliothek des Schlosses Osterstein unter „Heinrich XVIII, 4“)¹. Die Anstellung Stoeltzels in Gera war von Seiten der fürstlichen Hofverwaltung reichlich überstürzt und widerrechtlich geschehen. Der Vorgänger Stoeltzels, sein alter Lehrer Emanuel Kegel, wurde einfach unbeachtet zurückgeschoben und nur auf den Schuldienst verwiesen, wogegen er berechnigte Klage führte und deshalb auch später, nach dem Weggang Stoeltzels, vollständig rehabilitiert wurde (vgl. Staatsarchiv Greiz: Fach 26 B, Nr. 5 [Schule Gera]). Kegel hatte nur 25 Gulden bekommen. Im Jahre 1719 steht Stoeltzel betreffs seiner dortigen Anstellung schon mit anderen Höfen in Verhandlung. In Sondershausen kommt ihm

¹ Über die „Operetten“ vgl. auch Jahrbuch des Reußischen Theaters 1927.

der ortskundigere Freislich zuvor. Nachdem Stoeltzel noch in Gera geheiratet hatte, wird seine Berufung nach Gotha perfekt. Den reußischen Akten nach bittet er um seine formelle Entlassung aus geraischen Diensten zum Ende des 1. Quartals 1720, doch geht aus allem hervor, daß er schon vorher die Stadt verlassen hatte, obwohl er eigentlich bis zur Fertigstellung der neuen Orgel bleiben sollte. Seinem Versprechen nach, hat er dafür kurz darauf nochmals eine „Tour“ nach Gera gemacht. Die Zusammenstellung des an ihn ausbezahlten Geldes in den aktenmäßigen Darstellungen nennt noch eine größere Summe, als wie sie die Rechnungsbücher verzeichnen, die aber sicher nicht die Gelder des Schulfiskus' einbezogen hatten: demnach hatte Stoeltzel 1718/19 insgesamt 266 Gulden 18 Groschen bezogen. Ebenso wie er auch später noch mit Sondershausen in Beziehung blieb, nach dort Kompositionen, vor allem nach dem Weggang Freislichs lieferte, hat er den Verkehr mit dem reußischen Hof nie ganz abgebrochen. So liefert er nach Angaben der Rechnungsbücher noch 1736 (sein Hauptschaffensjahr, aus dem nach seinen Angaben durch Überarbeitung die Krankheit herrührt, die zu seinem Tode führte) die Musik zu einer fürstlichen Huldigung.

Erdmann Werner Böhme.

= „Musicomastix“ Die Stralsunder Musikkomödie des Elias Herlitz vom Jahre 1606. Die Berliner Staatsbibliothek bewahrt unter Yq 2331 das Textbuch der „Musicomastix“ auf, die uns nicht nur wegen ihres Inhaltes interessiert, der als Thema den Kampf der ordnungsgemäß erlernten Musikkunst und deren berufenen Vertreter — hier 4 Studenten, die einst Kantoren- und Organistenstellen besetzen wollen — gegen das musikalische Puschertum bringt. Von größerem Wert sind die Angaben über die geforderten Musikstücke, die alle aus dem mehrstimmigen deutschen Lied kurz nach 1550 stammen. Hier ist für Deutschland einer der wenigen Belege, daß wir auch im vorbarocken Drama (hier ein frühes Schulspiel) musikalische Einschüßel gehabt haben, die sich vielleicht ähnlich wie die „Intermedia“ der Italiener als Vorformen späterer Barockoper ansehen lassen. Der Dichter fordert nicht nur, daß zwischen den Akten gesungen werden soll, sondern wir erfahren auch — was für die Musikwissenschaft das Interessanteste ist —, was er dafür vorgesehen hat:

1. „Gar kostfey find man jetzt fein“ von Johannes Knöfelius (Knefel) zu 5 Stimmen. — Von mir festgestellt in Knefels „Newe Teutsche Liedlein“; 5stimmig 1581.
2. „Ein Musicus wolt fröhlich sein“ von Leonhard Lechner zu 5 Stimmen. — In Lechner: *Newe Geistliche und Weltliche Lieder*, Nürnberg 1589.
3. „Rumpitur invidiae quidam“ von Orlando (di Lasso) zu 5 Stimmen. — In „Magnum opus musicum“, Breitkopf & Härtel Gesamtausgabe, 11. Band, 6. Teil, S. 72.
4. „Gut Singer und ein Organist“ von Thomas Mancinus zu 5 Stimmen. — In Mancinus: 1588, *Newer Lustiger . . . Liedlein*. Dasselbe vertonte auch Eccard in der unter 5. genannten Sammlung; Lechner bringt es in seinen „Newen Teutschen Liedlein“ von 1587.
5. „Der Music Feind sind Ignoranten“ von Johann Eccard zu 5 Stimmen. — In Eccard; *Newe Teutsche Lieder* zu 4/5 Stimmen, Mülhausen 1578. Der Text dieses Eccardschen Liedes wird in der Musikkomödie vom Sprecher des Epiloges als kraftvolle Schlußtendenz noch einmal ganz gebracht.
6. „Eins mahls in einem tiefen Thal“ von Jacob Regnart oder Gregor Langius zu 5 Stimmen. — In Regnart: *Teutsche Lieder mit 5 Stimmen* vom Jahre 1580; Neuausgabe durch Dr. H. Osthoff in der *Bärenreiterausgabe* 250 von 1928.

Das Greifswalder Theater brachte eine Neuaufführung dieser vorpommerschen Musikkomödie des Elias Herlitz, der selbst einst Greifswalder Student gewesen war, im Februar als Studentenfestvorstellung. Den musikalischen Teil übernahm das Collegium musicum der Universität.

An Literatur über die „Musicomastix“ wurde bisher gefunden: A. Arnheim; Die Musicomastix des Elias Herlicius; Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichtes VI. (1916) S. 91—103. — Willibert Müller: Stralsunds Musikgeschichte bis 1650. Noch ungedruckte Freiburger Dissertation, dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Greifswald freundlichst vom Verfasser zur Verfügung gestellt. Siehe dort unter „Organisten“. — F. W. Böhme: „Musicomastix“, eine Stralsunder Musikkomödie vom Jahre 1606, Sonderdruck aus Heimat-Beilage „Eek an'n Sund“ Nr. 1/1931 des Stralsunder Tageblatts. Gibt größere Inhaltsangabe. — A. Lowack: Die Mundarten im hochdeutschen Drama. Leipzig 1905. Behandelt die plattdeutschen Dialektzenen. Erdmann Werner Böhme.

= Drei weltliche Lieder von Johann Crüger. Jedermann kennt Johann Crüger als den Komponisten unserer schönsten Kirchenlieder — Lieder im wahren Sinn des Wortes, denn erst Crüger schuf den Choral des 16. Jahrhunderts, dem noch so manche Überreste aus gregorianischer Zeit anhafteten, zum wirklich volkstümlichen Kirchenliede um. Daß er sich auch als Komponist rein weltlicher Lieder versucht hat, ist weniger bekannt, denn das einzige weltliche Werk Crügers, von dem wir Kunde haben, ist leider verschollen und bis heute noch nicht wieder aufgefunden¹. Sein Titel lautet:

„*Recreationes musicae*, das ist Neue Poetische Amorösen, entweder vor sich alleine oder in ein *Corpus* zu *musiciren*, aufgesetzt und den Musikliebhabern zur Ergötzlichkeit publiciret. Leipzig 1651. 4., enthält 33 Stücke“².

Diese Liedersammlung, die schon im Frühjahr 1651 in Groß' Katalog der Leipziger Fastenmesse angezeigt war³, muß noch Mitte des vorigen Jahrhunderts vorhanden gewesen sein, da sowohl Langbecker⁴ als C. F. Becker⁵ sie kennen.

Nur zwei Melodien, die höchstwahrscheinlich aus dieser Sammlung stammen, sind uns erhalten. Sie finden sich in dem Liederbuche, das der Leipziger Student Clodius im Jahre 1669 angelegt hat⁶. Hier sind die beiden Lieder Nr. 69, S. 100/101 (Freyet ihr Menschen, der Frühling heißt freyen) und Nr. 70, S. 102/103 (Im Mayen ist überall lustig und schön) mit dem Namen „Joh. Crüger“ bezeichnet. Wie Niessen richtig nachweist, kommt nur der Berliner Nikolaikantor Johann Crüger als Komponist in Betracht; es ist von Interesse, daß noch fünfzehn Jahre nach dem Erscheinen der *Recreationes* Melodien Crügers unter den Studenten verbreitet waren.

Übrigens ist noch eine dritte Melodie, Nr. 71, S. 103/104 (Lustig ich habe die Liebste bekommen) mit Crügers Namen versehen. Niessen hat die Melodie als eine Sarabande von Hammerschmidt festgestellt; es bleibt fraglich, ob das ein Irrtum des Abschreibers ist oder ob es sich wieder um eins der Plagiate handelt, die Crüger auch auf seinen andern Arbeitsgebieten mit großer Unbekümmertheit begeht, mit andern Worten: ob sich die Melodie tatsächlich in den *Recreationes* findet und dort als Crügers Eigentum bezeichnet ist.

Die beiden andern Lieder lassen es bedauern, daß die ganze Sammlung ver-

¹ Eine Rundfrage bei 38 der bedeutendsten deutschen Bibliotheken blieb ergebnislos. Die Auskunftsstelle deutscher Bibliotheken hat das Werk auf die Suchliste gesetzt.

² So bei C. F. Becker, Die Tonwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts (2. Aufl., Leipzig 1855), S. 262, und bei v. Ledebur, Tonkünstlerlexikon Berlins, S. 99.

³ Vgl. A. Göhler, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902, Teil II, S. 16: „Crügeri Recreationes musicae. 4. ap. eund.“

⁴ Johann Crügers Choralmelodien, Berlin 1835, S. 8.

⁵ a. a. O. S. 262.

⁶ Vgl. Wilhelm Niessen, Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius (Vierteljahrsschrift f. Mw. VII, S. 600f.); ferner Hermann Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes, Leipzig 1911, S. 150f.

loren ist. Es sind zwei ganz einfache Tanzmelodien im Tripeltakt, etwa im Charakter eines Ländlers, und von entzückender Frische und Volkstümlichkeit. Das erste ist überschrieben:

„Ein Frühlings Lied. Joh. Krüger“.

{ Frey-et ihr Men-schen, der Frühling heißt frey-en, } Wie-sen und Fel-der
 { Flo-ra be-klei-det die nak-ken-den May-en. }

Hay-den und Wäl-der krie-gen neu-e Lie-be-rey-en las-set uns frey-en.

Die musikalische Behandlung ist sehr originell: schon der drollige, dudelsackartige Baß — eine Vorwegnahme des späteren Murki, den man so früh sonst nirgends antrifft — gibt die Grundstimmung eines fröhlichen Tanzes. Bei der vorletzten Zeile sprudelt der Übermut über und es wird eine Zeile in geradem Takt mit einer schnellen, fanfarenartigen Phrase eingeschoben. Die Schlußzeile lenkt wieder in den Tanzrhythmus zurück. Die deutliche Verwandtschaft mit Crügers Choralmelodien¹ läßt seine Verfasserschaft als gesichert erscheinen.

Auch das zweite Lied:

Im May-en ist ü-ber-al lu-stig und schön, da

hö-ret man Men-schen und Vö-gel-ge-tön, bald geht man spa-zie-ren, bald

läßt man sich füh-ren auf Wa-gen und Schif-fen wo Was-ser ent-stehn.

¹ Abgesehen von der Schlußzeile, die melodisch mit derjenigen der Crügerschen sapphischen Oden (z. B. „Herzliebster Jesu“) übereinstimmt, kennzeichnet Crüger die Sequenz (vgl. „Auf, auf, mein Herz, mit Freuden“), der geringe Tonumfang und die Vorliebe für den Dreiklang. Auch die eingeschobene Zeile mit fremdem Rhythmus hat im Choral ihr Seitenstück (vgl. „Als Jesus Christus in der Nacht“).

ist in seiner Einheitlichkeit und seinem frischen, angeregten Zug ein wertvoller Beitrag zur Geschichte des weltlichen deutschen Liedes und verdiente wohl, auch praktisch eine Wiederauferstehung zu feiern.

Ein drittes Liedchen, das im Zusammenhang erwähnt sei, steht nicht auf derselben Höhe. Es handelt sich um ein kleines Gelegenheitswerk; am 30. März 1655 war der Geheime Staatsrat Erasmus Seidel gestorben und wurde in der Nikolai-kirche beigesetzt. Zu dieser Trauerfeier dichtete der Berliner Rektor des Grauen Klosters, M. Johannes Heinzelmann, ein „*Epithaphium Germanicum*“, das in sieben langen Strophen den Lebenslauf des Verstorbenen schildert und seinen Tod beklagt. Die erste Strophe lautet:

Du nagender erzürnter Neid /
 Hör hier zu fressen auf /
 Schliesst doch mit vieler tausent Leid,
 Herr Seidel seinen Lauff /
 Der recht von seiner Lieb und Hold /
 Der Leut Erasmus hiess /
 Bey ihm war aller Tugend gold /
 Das unvergleichlich gliess.

Diese mehr gut gemeinten als formvollendeten Verse hat Crüger für eine Singstimme mit Baß in Musik gesetzt:

Du na - gen - der er - zürn - ter Neid, hör hier — zu fres - sen auf.

Schließt doch mit vie - ler tau - sent Leid Herr Sei - del sei - nen Lauff,

der recht von sei - ner Lieb und Hold der Leut E - ras - mus hieß.

Bei ihm war al - ler Tu - gend Gold, das un - ver - gleich - lich gliieß.

Dieser Satz ist das einzige sicher beglaubigte Beispiel eines weltlichen Liedes von Crüger¹. Von der volkstümlichen Einfachheit des Chorals, den Crüger

¹ Der Titel des Druckes lautet: „*Epigramma M. Johannis Heinzelmanni in Stemma Erasmo-Seidelianum, Melodice expressum Authore Johanne Crügero. Berolini, Literis Run-* Zeitschrift für Musikwissenschaft

damals fast ausschließlich pflegte, ist das kleine Lied weit entfernt, wenn es sich auch nicht gerade der italienisierenden Richtung des Albertschen Kreises und ihrer Vorliebe für die Koloratur anschließt. Vielmehr verrät es deutlich den Einfluß gewisser Liedkomponisten aus Rists Schule und zwar gerade derjenigen, die Crüger in seinen Choralwerken geflissentlich beiseite ließ, weil ihm ihr Stil für den Gemeindegesang zu kompliziert erschien. Der Baß ist durchweg obligat und greift in den Pausen der Singstimme mit einem Achtellauf selbständig ein. Mehrmals schlägt er auch den Anfang der Melodie imitierend vor. Die Singstimme ist mit kleinen, wiegenden Achtelfiguren ausgeschmückt, im übrigen aber ganz schlicht und einfach. Das Ganze ist ein liebenswürdiges, für einen Begräbnisgesang aber recht harmloses und nichtssagendes Stückchen¹. Elisabeth Fischer-Krückeberg (Berlin).

— Die metrische Odensammlung des Johannes Honterus. Es wird wohl wenigen bekannt sein, daß der Siebenbürger Reformator Johannes Honterus (1498—1549, Kronstadt) im Jahre 1548 zu Kronstadt in Siebenbürgen eine metrische Odensammlung herausgegeben hat. Das offenbar für den Schulgebrauch² bestimmte Werk, dessen einzig bekanntes Exemplar (2. Ausgabe? 1562) ich vor drei Jahren in der Superintendentenbibliothek zu Hermannstadt benutzen konnte³, ist musikgeschichtlich insofern von Bedeutung, als es zu den frühesten Denkmälern der humanistisch-antikisierenden Bewegung außerhalb Deutschlands, doch in organischem Zusammenhang mit der deutschen Initiative, gehört. Für die Musikentwicklung Ungarns speziell ergibt sich seine Sonderstellung dadurch, daß es — meines Wissens — das älteste in Ungarn erschienene Musikdruckwerk ist und zugleich höchst wahrscheinlich die früheste unmittelbare Quelle mehrerer metrischen Melodien, die im Laufe des 16.—18. Jahrhunderts in ungarischen — kalvinistischen wie katholischen — Gesangbüchern auftauchen. Honterus, in seiner Jugend (nach 1515) auf den Universitäten Wien, Basel und Krakau nachweisbar und in den 40er Jahren noch in lebhaftem Kontakt mit Luthers und Melanchthons Kreis, folgte offenbar der Tritoniuschen Anregung, als er eine Reihe metrischer Chorsätze auf lateinische Texte in die Hand seiner Schüler und Lehrerengenossen gab.

Der Titel des Werkes (welches übrigens nirgends auf den Namen des Herausgebers hinweist) lautet:

O D A E
CVM HARMONIIS
ex diuerfis Poëtis in usum
Ludi literarij Coronen
sis decerptæ.
M. D. LXII.

Der Textteil des Oktavbändchens enthält 32 Gedichte von Horaz, Vergil, Boethius, Prudentius, Gundelius, Borbonius, Lactantius u. a. mit der Jahreszahl M.D.LXII. am Ende. Dagegen finden wir auf der letzten Seite des Notenanhangs die Signatur:

gianis“. Ein Exemplar besitzt die Stadtbibliothek zu Breslau. Das Jahr des Erscheinens ergibt sich aus dem oben genannten Todesdatum; Eitner gibt irrtümlich das Jahr 1657 an, ohne die Quelle zu nennen.

¹ Dem beschriebenen Gesang geht noch ein zweiter, kunstvollerer für Singstimme, Basso continuo und zwei Violinen voran über das lateinische Distichon:

*Surgat in immensum Seideli & germinet arbor
Pergat habere viros qualis Erasmus erat.*

Der sehr einfache Satz ist unbedeutend und gewiß in Eile niedergeschrieben.

² Der Titel sagt: in usum Ludi . . . Coronensis („ludus“ war der offizielle Name des Kronstädter Gymnasiums); das Werk wurde übrigens in den Lehrplan der genannten Schule aufgenommen. Vgl. J. Dück, Gesch. des Kronstädter Gymnasiums, Kronstadt 1845. 25. 27.

³ Signatur 0.371 (Sammelband). Vgl. die bibliographische Beschreibung K. Szabós in Régi Magyar Könyvtár (Alte ungarische Bibliothek) II, 1885, Nr. 42 und 83, auch J. Seivert, Nachrichten von Siebenbürgischen Gelehrten, Preßburg 1785, S. 180.

Coronæ
1548.

(Zwischen den beiden Zeilen ist mit späterer Handschrift die Jahreszahl 1642 eingetragen.) Der zweiten Ausgabe von 1562 wurde demnach der unveränderte oder unverändert neugedruckte Notenanhang der ersten Ausgabe beigelegt. Der Notenanhang (32 Seiten, von denen die ersten 8 und letzten 3 Seiten leer sind) enthält 21 vierstimmige Chorsätze (vgl. Tritonius: *super XXII genera carminum*; Michael: *21 odae*), die Stimmen nach Chorbücherart als D, T, A und B geordnet, und läßt die einzelnen Stücke ganz im Sinne der Tritonius-Schule einander folgen:

1. Sapphicum Dicolon. 2. Sapphicum aliud. 3. Gliconium Choram. Dicolon. 4. Gliconium etc. aliud. 5. Hexametrum. 6. Elegiacum. 7. Choriambicum Asclepiadeum. 8. Choriambicum Tricolon. 9. Phaletium Hendeca(syllabum). 10. Iambicum Trimetrum. 11. Aliud Iambicum Trime(trum). 12. Iambicum Dimetrum. 13. Alcmantium Tricolon. 14. Heroicum Dicolon. 15. Iambicum Dicolon. 16. Phaletium Hendecasyll. 17. Iambicum Dimetrum. 18. Iambicum Dim. Catalect. 19. Trochaicum Dicolon. 20. Alcmantium Dactylicum. 21. Anapesticum. (Die Zahlen fehlen im Original.)

Über den einzelnen Melodien wird in der Form handschriftlicher Bemerkungen derjenige Text angegeben, welcher auf die betreffende Melodie wohl in der Schule zumeist gesungen wurde, so über der ersten: *Integer vitae, der zweiten: Aufer imensam*¹, der sechzehnten: *Vitam quae faciunt usw.*

Ob die ganze Sammlung den Tritoniusschen „Melopoeiae“ (1507) entlehnt ist? In diesem Falle wäre sie als ausländische Neuausgabe beachtenswert. Leider stand mir zwecks eingehender Untersuchung bisher noch kein Exemplar des Tritoniusschen Werkes zur Verfügung. So konnte ich diesmal — z. T. auf Grund der Veröffentlichungen Liliencron's² — nur feststellen, daß drei (oder vielleicht vier) Melodien der Honterschen Sammlung aus Tritonius' Werk stammen (Nr. 1 = Trit. *Jam satis terris*; Nr. 7 = Trit. *Maecenas atavis edite regibus*; 16 = Trit. *Vitam quae faciunt*; Nr. 2 = Trit.? = *Ut queant laxis* = Zahn, Die Melodien der deutschen ev. Kirchenlieder III, 4999, 5000), ferner, daß weder Senfl's „*Varia carminum genera*“ (1534), noch Hofhaimers „*Harmoniae poeticae*“ (1539) als Quelle in Frage kommen. Vielleicht aber das Michael-Billicansche *Compendium* (1526) oder die verschollene Ducische Odensammlung v. J. 1539? Ich möchte auf diesem Wege die Aufmerksamkeit der deutschen Kollegen auf die Hontersche Sammlung lenken; ihnen wird eine eingehende Untersuchung wohl leicht möglich sein. Zum Schluß mögen hier nur noch zwei Tenormelodien der Honterschen „*Odae*“ folgen, deren Quelle ich nicht kenne und die ich, wenigstens zum Teil, durch die Unterlegung des (im betreffenden handschriftlichen Zusatz angegebenen) Textes deutlicher zu machen versuche.

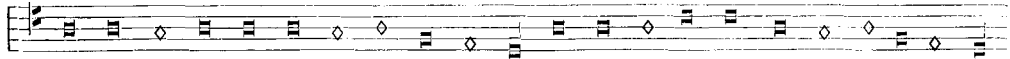
(Nr. 6.) Elegiacum (= Distichon).

Nec Veneris nec tu vi - ni capi-a - ris a-mo-re, U - no namque modo vi - na Ve-nus-
que nocent etc. (Aus Vergils Catalepton.)

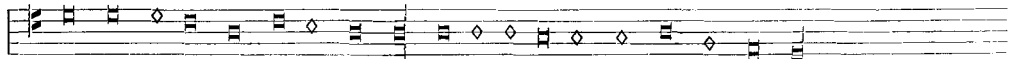
¹ Vgl. Vierteljahrsschrift f. Mw. VI, 1890, S. 312. — Zahn, Die Mel. der deutschen ev. Kirchenlieder I, 967.

² Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrh. 1887, Die Chorgesänge des lat.-deutschen Schuldramas im 16. Jahrh., Vierteljahrsschrift f. Mw. 1890.

(Nr. 13.) Alcanium Tricolon.



E - heu fu - ga - ces, Po - stu - me, Po - stu - me, La - bun - tur an - ni nec pi - e - tas mo - ram



Ru - gis et in - stan - ti se - nec - tae Af - fe - ret in - do - mi - tae - que mor - ti. (Horaz Carm. II. 14.)

Benedikt Szabolcsi (Budapest).

Bücherschau

- Auda, Antoine.** Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale. 8°, 204 S. Brüssel (Librairie Saint-Georges) — Paris (Editions de la Schola Cantorum) — Liège (Librairie Salesienne) 1931.
- Baldoni, U.** Un' accademia musicale estense in Finale Emilia. Con documenti inediti. 8°. Ferrara 1930, Tip. Emiliana. 3 L.
- Bosch, Hans.** Die Entwicklung des Romantischen in Schuberts Liedern. 8°, VII, 102 S. Borna 1930, Noske. 2.50 *M.*
- Collaer, Paul.** Strawinsky. 8°. Brüssel 1930, Editions „Equilibres“.
- Dandelot, Arthur.** La vie et l'œuvre de Saint-Saëns. 8°. Paris 1930, Editions Dandelot. 15 Fr.
- Della Corte, A., u. G. M. Gatti.** Dizionario di musica. Terza edizione completamente rifatta e assai accresciuta. 8°, XII u. 615 S. Torino [1930], G. B. Paravia & Co.
- Farmer, Henry George.** Music in Mediæval Scotland. 8°. London 1931, William Reeves. 3/6 sh.
- Fraser, Andrew A.** Essays on Music. 8°. 130 S. London 1930, Oxford University Press. 6 sh.
- Fryklund, Daniel.** Förteckning över Edward Lights Musikaliska Verk. 8°, 26 S. (Privatdruck in 25 Exemplaren.) Hälsingborg 1931, Schmidts Boktryckeri.
- Heinitz, Wilhelm.** Strukturprobleme in primitiver Musik. gr. 8°, IV u. 258 S. Mit 68 Noten-tafeln, 13 Tab. u. 17 Beisp. Hamburg 1931, Friedrichsen. 12 *M.*
- Hertzmann, Erich.** Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländ.-franz. und ital. Liedformen in der 1. Hälfte des 16. Jahrhs. (Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen. Heft 15.) gr. 8°, VIII u. 85 S. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 4 *M.*
- Hewitt, Thos. J., and Ralph Hill.** An Outline of Musical History. Vol. I. From the Earliest Time to Handel and Bach. 8°, 146 S. London 1931, Hogarth. 4/6 sh.
- Hutter, Josephus.** Notationis bohemicæ antiquæ specimina selecta. E codicibus bohemicis edidit J. H. — Volumen A. I. Neumæ. II. Nota Choralis. gr. 8°. 30 Tafeln. Prag 1931, Sumptibus facultatis philosophicæ universitatis Carolinae. Kommissionsverlag Taussig & Taussig. 24 Kř.
- Jancke, H.** Das Spezifisch-Musikalische und die Frage nach dem Sinngehalt der Musik. Allgemeine musikalische Psychoheuristik als Beitrag zur Psychologie der Komposition. (Musikpsychologische Studien IV.) Sonderdruck aus „Archiv f. d. gesamte Psychologie“. Bd. 78, Heft 1/2, S. 103—184. Leipzig 1930, Akademische Verlagsgesellschaft.
- Lütticher Kongreßbericht.** Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Erster Kongreß Lüttich, 1.—6. September 1930. Hrsg. von der IGMW mit Unterstützung der Plain-song & Mediæval Music Society, Nashdom Abbey, Burnham, Bucks, England. 8°, 248 S. 1931. (Gedr. bei Billing & Sons, Ltd., Guildford.) [Breitkopf & Härtel, Leipzig. 20 *M.*]
- Kornerup, Thorvald.** Die akustische Atomtheorie angewandt auf das pythagoräische Ton-

system. Deutsch von P. Friedrich Paulsen. gr. 8°, 20 S. Kopenhagen 1931, Gedruckt bei J. Jørgensen & Co.

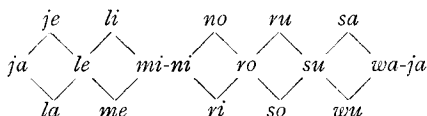
Moberg, Carl-Allan. Olof Rudbeck D. Å. och musiken. Aus: Rudbeck studier. Festschrift vid Uppsala Universitets mimesfest 1930. gr. 8°. S. 176—210. Uppsala 1930, Almqvist & Wiksells Boktryckeri-A.-B.

Münnich, Richard. Jale. Ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusikpropädeutik. (Beiträge zur Schulmusik, hrsg. von Heinrich Martens u. Richard Münnich, 2. Heft.) 8°, 124 S. Lahr (Baden) 1930, Moritz Schauenburg. 4.30 *M.*

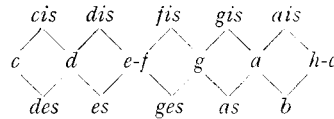
Mit Richard Münnichs seit langem angekündigtem Buche „Jale, ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusikpropädeutik“ ist uns ein kleines, aber, wie mir scheint, gewichtiges Werk geschenkt worden, an dem die moderne Schulmusikbewegung nicht vorübergehen kann. Vielleicht kann sogar etwas, was seit langem der Wunsch der gesamten Schulmusiklehrerschaft ist, durch dieses Werk erreicht werden: nicht unmöglich, daß der ermüdende Wettstreit zwischen dem Eitzschen Tonwortsystem und der Tonika-Do-Lehre einmal durch Einbürgerung dieser neuen Stufen- und Rhythmusilbenreihe zum Abschluß gebracht werden wird.

Den genannten beiden älteren Systemen, die schon im Laufe des letzten Jahrzehntes so manche Abwandlungsversuche sich haben gefallen lassen müssen, tritt nämlich in Münnichs Jale-System zum erstenmal ein auf Tonsilben gegründetes, umfassendes Lehrsilbensystem gegenüber, das gewissermaßen die Vorteile der beiden Vorgänger vereinigt, indem es in der Silbenbindung aus Konsonantanlaut und Vokalauslaut sich an Eitz, in der Übertragbarkeit der Tonsilben auf die Stufen aller Tonarten und in der Handzeichenverwendung sich an Tonika-Do anschließt. Dabei aber korrigiert es beide vorsichtig und spannt den Rahmen der Silbenverwendung durch Hinübergreifen in das rhythmische Gebiet ungleich weiter als alle Vorgänger, deren der Verfasser übrigens in seinem Buche immer wieder mit rückhaltloser Anerkennung, man kann geradezu sagen, mit ehrfürchtigem Danke gedenkt.

Münnich stellt in seinem Buche als Ergebnis tiefeschürfender kritischer Besprechung der vorhandenen Tonsilbenreihen zehn Bedingungen auf, die Tonsilben erfüllen müssen, um schulfähig zu sein. Die letzte und ihm wichtigste lautet: „Die Tonsilben müssen imstande sein, die Gesangserziehung in der deutschen Sprache zu unterstützen“. Infolgedessen verwendet er als Tonsilbenanlaute nur die in unserer Sprache anlautfähigen sieben Dauerklinger, die er von Grundton zu Grundton der steigenden Durleiter alphabetisch ordnet und — in Anlehnung an Eitz' „genialen Kunstgriff“ — unter Vokalgleichheit diatonischer Halbschritte mit den fünf einfachen Vokalen verbindet. Zu den alphabetisch geordneten sieben Dauerklingern *j, l, m, n, r, s, w* treten also die alphabetisch geordneten Vokale *a, e, i, i, o, u, a*, und es entstehen die Stufennamen *ja, le, mi, ni, ro, su, wa, ja* für die steigende Durleiter. Der Fortschritt gegenüber früheren Tonsilben besteht in dem unverkennbaren pädagogischen Vorteile, daß An- und Auslaut der Silben die Schüler alle auftretenden Intervalle völlig eindeutig erkennen läßt; denn, schreiten wir von einem Klinger zum alphabetisch benachbarten fort, so müssen wir immer eine Sekunde, schreiten wir vom Ausgangsklinger zum dritten fort (*j—m, l—n*, usw.), so müssen wir immer eine Terz haben, eine Regel, die sich natürlich bis zu den größten Intervallen beliebig erweitern läßt. Auch die Unterscheidung großer und kleiner, übermäßiger und verminderter Sekunden, Terzen usw. läßt sich völlig eindeutig aus den Silbennamen dieser Intervalle, nämlich aus ihren Vokalen ablesen. Denn die große Sekunde hat immer gleichzeitig alphabetischen Vokal- und Klingerfortschritt zum Nachbar hin (*ja-le, le-mi, ni-ro, ro-su, su-wa*), die kleine aber behält bei alphabetischem Fortschritt des Klingers, wie bei Eitz, den ursprünglichen Vokal (*mi-ni, wa-ja*); entsprechend hat die große Terz immer gleichzeitig alphabetischen Vokal- und Klingerfortschritt von 1 zu 3 (*ja-mi, ni-su, ro-wa*), die einen Halbschritt enthaltende kleine Terz aber muß im Vokalfortschritt um eins zurückbleiben (*le-ni, mi-ro, su-ja, wa-le*), usf. Alle diese Regeln für die Stufensilbenbildung werden nun auch auf die chromatischen Zwischenstufen übertragen, so daß folgende chromatische Silbenleiter entsteht:



Dieser, auf alle Tonarten übertragbaren Stufensilbenreihe entspräche also in C dur bzw. c moll:



Man stelle sich nun vor, eine kadenzierende Wendung wie



solle in der Schule von den Schülern erfaßt und gesungen werden. Schüler, die mit den Münnichschen Jalesilben arbeiten, werden das schwierige Intervall der verminderten Terz zwischen *fis* und *as* ohne weiteres verstehen: Indem sie *fis* als *no*, *as* als *so* benennen, begreifen sie beide als Leitöne zu *ro* (in unserm Beispiel Ton *g*) und, da sie vom Klinger *n* zum Klinger *s* zu singen haben, erkennen sie das ganze Intervall als eine Terz, die, da sie kleiner als eine kleine Terz ist, nur „vermindert“ sein kann. Die Jale-Stufennamen ersparen also in der Schule — da unser Beispiel nur eines für viele ist — eine Unmenge langwieriger, schwieriger und von der musikalisch-künstlerischen Hauptaufgabe des Unterrichts nur allzusehr ablenkender theoretischer Erklärungen. Ein für die Überlegenheit der Jalesilben in der Bezeichnung der Chromatik deutlich sprechendes Beispiel sei aus Münnichs Buch hier wiedergegeben, der Anfang der Wolfram-Arie aus Wagners Tannhäuser:



Eitz:	<i>la</i>	<i>to</i>	<i>ro</i>	<i>bi</i>	<i>ni</i>	<i>ke</i>	<i>je</i>	<i>la</i>
Tonika-Do:	<i>do</i>	<i>so</i>	<i>fi</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>mu</i>	<i>re</i>	<i>do</i>
Jale:	<i>ja</i>	<i>ro</i>	<i>no</i>	<i>ni</i>	<i>mi</i>	<i>me</i>	<i>le</i>	<i>ja</i>

Mit Recht sagt Münnich hierzu: „Eitz bezeichnet lediglich die Leittonbeziehungen durch Vokalgleichheit, Tonika-Do lediglich die chromatischen Schritte durch Konsonantengleichheit, Jale bezeichnet beides zugleich mit beiden Mitteln, kennzeichnet überdies aber auch im Konsonantenwechsel eindeutig die diatonischen Intervalle und veranschaulicht im lautlichen Gleiten der Silben *ro-no-ni-mi-me-le* das von Hugo Riemann als stilisiertes Portamento charakteristisch bezeichnete chromatische Gleiten innerhalb des Quart-Intervalls *d—a*“.

Die dazukommenden neuen, äußerst markanten und leicht faßlichen Handzeichen können hier natürlich nicht im einzelnen beschrieben werden; sie sind in dem Jale-Buch in vortrefflichen Zeichnungen wiedergegeben und erläutert. Münnich kommt in eingehender kritischer Würdigung — bei aller Anerkennung ihrer grundsätzlichen Bedeutung — zu entschiedenem Bestreiten der den Curwenschen Handzeichen in unberechtigter Verallgemeinerung zugeschriebenen „Ausdruckskraft“ und der dahinter stehenden „Affektenlehre“. Er fordert, daß die Handzeichengabe zu einer neuen Cheironomie mit „plastisch-anschaulichen Stufenzeichen“ werde, und erklärt: „Die beste neue Cheironomie wird diejenige sein, die dieses Namens durch Gesetzmäßigkeit der Handzeichenfolge sich würdig macht“. Diese Gesetzmäßigkeit findet er in dem schrittweisen Aufbau der Tonleiter vorgebildet; den Tonschritten sollen Handzeichenschritte genau entsprechen. So bildet und entwickelt er eine der Tonreihe Schritt für Schritt entsprechende Handzeichenreihe, in der ein Zeichen aus dem andern durch einfache Bewegung entsteht. Von der, wie bei Curwen, den Grundton bezeichnenden geschlossenen Faust entfernt sich die Jale-Handzeichengabe schrittweise bis zu der die Dominante bezeichnenden mit gespreizten Fingern weit geöffneten Hand, von der aus die Bewegung wieder schrittweise zur geschlossenen Faust der oberen Oktave zurückkehrt. Dabei werden nicht nur die beiden diatonischen Halbschritte durch bloßes Daumen-Strecken und Anziehen säuberlich von allen Ganzschritten unterschieden, sondern es werden auf allereinfachste Art auch sämtliche chromatischen Zwischenstufen mit Handzeichen bedacht! Und, wie die bloße Daumenbewegung allemal den Halbschritt zwischen diatonischen Leitertönen ausdrückt, kennzeichnet bloße Zeigefingerbewegung allemal den Halbtonschritt zwischen einer diatonischen und der benachbarten Zwischenstufe (*c-des*, *d-es*, *f-ges*), während im strengsten Sinne chromatische Schritte wie *c-cis*, *d-dis*,

e-es usw. in deutlichstem Gegensatz dazu durch Zusammenbewegung des dritten bis fünften Fingers angezeigt werden. Mit aller Schärfe dringt der Methodiker Münnich darauf, daß die Handzeichen ständig von den Schülern selbst ausgeführt und auch beim Singen auf Notennamen beibehalten werden.

Zu den Jale-Stufennamen und Jale-Handzeichen gesellt sich nun als völliges Neuland das Gebiet der Jale-Rhythmusnamen. Münnich stellt fest: Während wir zwischen den Tonhöhen und ihren Notenschriftzeichen von jeher als wichtiges Mittelglied den Tonhöhenamen (*c, d, e* usw.) haben, für den die Tonsilbe (Eitz. Tonika-Do, alte Solmisation usw.) als sangbarer Ersatz eintreten konnte, haben wir in der gesamten bisherigen rhythmischen Erziehung ein solches unentbehrliches Mittelglied übersprungen! Wir haben zwar für die einzelnen „Notenwerte“, aber nicht für die einzelnen in der Musik uns begebenden rhythmischen Figuren und Motive Namen gehabt. Wir haben infolgedessen niemals unsere Schüler Rhythmen auf Rhythmusnamen singen lassen können und haben ihnen also das allernächstliegende und allereinprägsamste Übungsmittel dauernd entzogen! Diesem Übelstande hilft Münnich durch ein völlig eigenartig entwickeltes System von Rhythmusnamen zum ersten Male ab. Er geht davon aus, daß der Rhythmus stets einen bestimmten Takt als Maßstab hat, den die Schüler selbsttätig festzuhalten haben. Die wesentlichen Taktbewegungen sind Aufschlag, Abschlag und Wegschlag. Für jeden von ihnen findet er eine Grundsilbe, „Taktzilbe“. Da diese Silben von den Schülern auf dieselben Melodien angewendet werden sollen, für die melodisch die Jale-Stufensilben Geltung haben, müssen Takt- und Stufensilben sich lautlich eindrucksvoll unterscheiden. Münnich wählt nun als Anlaute für die Taktzilben die drei stimmlosen Sprenglaute *K* (Ab), *p* (Weg) und *t* (Auf), die er durch die drei Diphthonge unserer Muttersprache zu den Silben *Kai*, *pau*, *teu* ergänzt. Zu Rhythmuszilben werden diese Taktzilben durch eine große Zahl von Abwandlungen, die sie nach festen Regeln erfahren, deren Aufzählung sich aus Raumgründen hier verbietet. Münnich entwickelt sie in seinem Buche logisch und anschaulich auf 14 Druckseiten in 51 Schemata und Beispielen, die in der Hauptsache dem jugend- und schultümlichen Liede entnommen sind. Mit seinen Rhythmuszilben besteht in der Tat heute endlich die Möglichkeit, den Schüler jeden Rhythmus in jeder Taktart, auch punktierte Rhythmen aller Art, Synkopen, Triolen usw. fortlaufend benennen und auf diese Namen singen zu lassen.

Außer der Darstellung seines eigenen Systems enthält Münnichs Buch bemerkenswert objektive, zum Teil recht ausführlich und stets streng sachlich geschriebene Klarlegungen des Eitzsystems, der neueren Silbensysteme mit absoluter Tonbezeichnung (Hämel, Schiegg), der Tonika-Do-Lehre, der neueren Silbensysteme mit Stufenbezeichnung (Höcker, Freimuth, Thiessen, Winkelhake) und des Hans Gebhardschen Klangsilbensystems Lalo. Es kann somit auch als zuverlässiges Handbuch zur Orientierung über die vorhandenen Silbensysteme benutzt und schon zu diesem Zwecke jungen Musikpädagogen, Studierenden usw. warm empfohlen werden. Für den Schulmusikpraktiker, der sich in seiner eigenen Schule in das Jale-System einarbeiten will, gibt der Verfasser getrennte Skizzen eines Jale-Lehrganges: erstens für Volksschulen, zweitens für die gewöhnlichen („grundständigen“) höheren Schulen und drittens für Aufbauschulen. Die dargestellte Methode ist namentlich für diese letztgenannten Anstalten wegen ihrer besonderen Verhältnisse in nicht unwesentlichen Punkten abweichend. Für die Mittelschule wurde ein besonderer Entwurf nicht gegeben, weil ihre Musiklehrer aus den Skizzen für Volks- und höhere Schule in der Tat, wie auch in der Vorrede gesagt wird, leicht das Notwendige werden übernehmen können.

Zusammenfassend muß gesagt werden, daß es sich um ein System handelt, wie es logischer, zweckmäßiger, umfassender und dabei einfacher kaum gedacht werden kann. Daß Münnich das Gebiet der Rhythmik in sein Jale-System einbezogen hat, ist ein besonders glücklicher Wurf, zumal da das Silbenmaterial in seiner Gesamtheit nunmehr auch das erschöpfende Material zu einer vollständigen deutschen Lautbildungslehre in der Schule in sich schließt. Das Studium des Jale-Buches (das stilistisch zu den ausgefeiltesten Büchern der einschlägigen Literatur gehört!) kann allen Schulmusikpraktikern nicht dringend genug empfohlen werden. Die vom Lehrer für das Um- und Neulernen aufzuwendende Mühe wird reichlich aufgewogen durch die Erfolge, die mit der in der Schule bereits erprobten Methode zu erzielen sein werden, ferner durch die damit verbundene Zeitersparnis im Unterricht, nicht zuletzt aber dadurch, daß wir die freudige Genugtuung haben dürfen, unserer Jugend mit dieser Methode ein hervorragend sicheres Mittel bieten zu können zum Erfassen des Elementarstoffes als der Grundlage zu immer tieferem Eindringen in das Wesen und die Schönheit unserer Musik. Denn das ist doch schließlich der Sinn aller

musikalischen Elementarmethodik: durch Abkürzung und Sicherung des grundlegenden Werkunterrichts den Weg frei zu machen für die musikalische Kunsterziehung, für die Aufgaben, wie Münnich am Schlusse seiner Vorrede sagt, „an denen unser Herz hängt“.
Fritz Werner.

Nadel, Siegfried F. Marimba-Musik. 62. Mitteilung der Phonogrammarchiv-Kommission. Akademie der Wiss. in Wien, Philos.-hist. Klasse. Sitzungsberichte, 212. Bd., 3. Abh. 8°, 64 S. Wien u. Leipzig 1931, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G.

Nennstiel, Berthold. Arbeit am Volkslied. Eine erste Einführung in die musikalische Volksliederforschung und ihre musikpädagog. Auswertung. 8°, 103 S. Berlin-Lichterfelde 1931, Vieweg. 3.90 *M.*

Pruvost, Prudent. La musique rénovée selon la synthèse acoustique. 8°, 288 S. Paris 1931, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques. 40 Fr.

Rameau, Jean-Philippe. Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique. Paris 1750. In Übersetzung und mit einer Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Elisabeth Lesser. (Quellenschriften der Musiktheorie. Hrg. von Johannes Wolf. I.) 8°, 88 S. Wolfenbüttel 1930. Gg. Kallmeyer. 4.25 *M.*

Man mag einigen Zweifel hegen, ob es je gelingen wird, unter Musikern oder Musikanten die alten geschichtlichen Quellen der Musiktheorie zu popularisieren: sowohl die theoretischen wie die geschichtlichen Voraussetzungen sind ja vorläufig nichts weniger als Allgemeingut. Aber sie sollten es sein. Und wenn es galt, eine solche Reihe von Quellenschriften zu beginnen, so konnte kein besserer Anfang gemacht werden als mit Rameaus „Démonstration“, in der der größte französische Musiker am Ende seines Lebens seine theoretische Erkenntnis zusammenfaßt und berichtigt. Für uns Nachgeborene, die wir unsre festen Formeln für die Grundlagen der Harmonielehre besitzen, ist es ergreifend, die Gesetze von der Logik des Tonsatzes hier zum erstenmal aus Praxis und aus Erkenntnis heraus ausgesprochen zu finden — noch nicht ganz gereinigt von individuellen und von Zeit-Gebundenheiten, die die Lektüre nur um so anziehender machen. Was Rameau selbst noch etwas persönlich faßt, erscheint übrigens schon in reinster Kristallisation in dem Auszug aus den Registern der Pariser Akademie der Wissenschaften von 1749: ein Muster an Klarheit, das die Herausgeberin dankenswerter Weise der Übersetzung beigegeben hat. Diese Übersetzung, die keine leichte Aufgabe war, ist, soweit ich vergleichen konnte, ganz ausgezeichnet gelungen, und wird jeder Nachprüfung standhalten bei der reichlichen Benützung in musikwissenschaftlichen Seminaren, die wir ihr wünschen. Eine Einleitung und Anmerkungen liefern alle wünschbaren Aufschlüsse, mit ganz wenigen Ausnahmen: wer ist, z. B., jener Schriftsteller, den Rameau S. XX/XXI (S. 17/18 der Übersetzung) angreift? Das entsprechende Kapitel in Riemanns „Geschichte der Musiktheorie“ mag mit Nutzen zur Ergänzung der Lektüre herangezogen werden. A. E.

Salazar, Adolfo. La música contemporanea en España. 8°. Madrid 1930, Edic. „La Nave“. 9 Pes.

Salerno, Franco. Le donne pucciniane. Palermo 1928.

Der Titel dieser Schrift läßt weit mehr erwarten, als der Verfasser auf den 15 Seiten seiner Broschüre zu sagen weiß. Nach einigen unwichtigen einleitenden Bemerkungen kommt der Autor zu der Feststellung, warum Puccini weder Frauengestalten Goldonischer Prägung, noch solche in der Prägung Cammaranoscher, Romanischer oder Piavescher Librettistik schaffen konnte: „Umanissimo com'era, Giacomo Puccini non poteva vibrare che in presenza di figure rispondenti alla sua sensibilità, non poteva esprimere che sentimenti veri ed umani: L'amore, la gelosia, la vendetta, il sacrificio, ma nei limiti e nelle forme dell' umano“. Weiterhin wird eine Charakterisierung der einzelnen Frauentypen in sämtlichen Opern Puccinis versucht, deren Ergebnis darin gipfelt, daß die schon textlich scharf erfaßten Gestalten auch bei Puccini eine entsprechende Zeichnung erfahren haben, wogegen die textlich schwächeren, wie Minnie, Giorgetta, Turandot auch in Puccinis Werk nicht den rechten Klang gefunden haben. Mit dieser Feststellung wird nun eigentlich nichts Neues berichtet, und bei aller Verehrung des Autors für Puccini und aller Begeisterung für sein Werk, ist es Salerno nicht gelungen, mehr zu sagen, als man bereits durch Neißer, Fraccaroli oder gar Weißmann wußte.

Wilhelm Virneisel.

Servières, Georges. Gabriel Fauré. Collection „Les musiciens célèbres“. 8°. Paris 1931, Laurens. 10 Fr.

Thiessen, Hermann. Grundlage musikalischer Bildung in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung. Begleitheft zu den Taf. f. d. Musikunterricht von H. Thiessen u. Wilhelm Engels. Taf. in photogr. Verkleinerung. Handausg. 8°, 70 S. 8 Bl. Berlin-Lickerfelde 1931, Vieweg. 3.40 *M.* Handausg. d. Taf. einzeln —.50 *M.*

Tiersot, Julien. La chanson populaire et les écrivains romantiques. 8°. Paris 1931, Librairie Plon. 25 Fr.

Trautwein, Friedrich. Elektrische Musik. Band I der Veröffentlichungen der Rundfunkversuchsstelle bei der Staatl. akademischen Hochschule für Musik, hrsg. von Prof. Dr. Georg Schönemann. Mit 19 Abb. und dem Faksimile einer Komposition für das Trautonium von Paul Hindemith. Berlin 1930, Weidmannsche Buchhandlung. *M.* 1.80.

Die Untersuchungen von Dr.-Ing. Trautwein haben zur Ausbildung eines elektrischen Musikinstrumentes geführt, das, gebaut nach klarer Herausarbeitung aller für ein derartiges Instrument notwendigen Voraussetzungen, einige der vielen Möglichkeiten zeigt, die mit Hilfe derartiger Instrumente erreichbar sind. Diese Möglichkeiten sind ungeheuer groß, denn die elektrische Klangerzeugung umfaßt den ganzen Tonbereich und alle nur denkbaren und vorläufig noch nicht denkbaren Klangfarben-Variationen. Es kommt aber nicht darauf an, in einem oder einer Zahl von Instrumenten alle diese Möglichkeiten auszunutzen, sondern darauf, aus deren theoretisch und praktisch unbegrenzter Zahl, eine Reihe von musikalisch wertvollen herauszugreifen. Eine Anlehnung an Klangfärbungen, die durch schon bekannte Musikinstrumente erzeugt werden können, hat, worauf Trautwein ausdrücklich hinweist, nur Sinn während der Übergangszeit, kann im übrigen aber nicht der Zweck dieses neuen Zweiges der Instrumentenbau-Technik sein, die im Laufe der Jahrhunderte ja unter den vielen Möglichkeiten der mechanischen Klangerzeugung die musikalisch brauchbarsten sehr weit entwickelt hat.

Die eingangs erwähnten Voraussetzungen für den Bau der neuen Instrumente konnten von Trautwein umso klarer herausgearbeitet werden, als er selbst eine neue Theorie der Klangerzeugung und -empfindung entwickelt hat, die alle Klänge, vom Tierlaut über den Sprachlaut zum musikalisch wertvollen Klang, umfaßt, die sogenannte Hallformanten-Theorie. Auf Einzelheiten dieser Theorie kann hier nicht eingegangen werden; sie besagt im Wesentlichen, daß der physiologische Eindruck einer Klangfarbe hauptsächlich verursacht wird durch stoßartig auftretende, mehr oder weniger gedämpfte Schwingungen, die nicht harmonisch zum Grundton zu sein brauchen, die sogenannten Hallformanten. Daß die Hallformanten den Eindruck der Klangfarbe verursachen, zumindest bei einer großen Zahl der üblichen musikalischen Klänge, ist nachgewiesen worden, ergänzt durch klang-synthetische Versuche, bei denen mit Hilfe von Kombinationen zwischen Grundschwingungen und stoßartigen Impulsen, Klänge erzeugt worden sind, die an bestimmte Musikinstrumente oder an Sprach- oder Gesangslaute erinnern. Diese Versuche wurden mit Apparaturen ausgeführt, die sich im wesentlichen auf die Schwingungserzeuger und andere Grundelemente der Radio-Technik stützen, ergänzt durch eine der Erzeugung der stoßartigen Stromimpulse dienenden Glimmlampe. Eigentlich stellt diese Versuchsanordnung schon die Grundlage für das neue elektrische Musikinstrument, das „Trautonium“ dar. Nachdem gezeigt worden ist, wie wesentlich für das Ohr die Zusammenwirkung der Grund- und Oberschwingungen mit den, unter Umständen recht komplizierten, gedämpften Schwingungen der Hallformanten zur Erzeugung eines musikalisch wertvollen Klanges ist, und vor allem, wie hoch der Hallformant als Charakteristikum der Klangfarbe zu bewerten ist, erscheint eine geeignete Grundlage für den Bau elektrischer Musikinstrumente vorhanden.

Es kommt also beim elektrischen Musikinstrument darauf an, aus der unendlichen Zahl vorhandener Möglichkeiten eine Reihe von Klangfarben herauszugreifen, die auf das menschliche Ohr musikalisch wirken. Diese Klangfarben müssen, was Tonhöhe und Lautstärke betrifft, in einfacher Weise beherrschbar sein. Demgegenüber spielt es vorläufig eine geringere Rolle, ob das elektrische Instrument einstimmig oder von Anfang an mehrstimmig gebaut wird. Bei der Ausbildung des „Manuals“, also des Bedienteils des Instrumentes, kann man auf die verschiedenen Formen zurückgreifen, die bis heute an Tast-, Streich- und Blasinstrumenten ausgebildet worden sind. In diesem Zusammenhang soll nicht auf das Wesen der Klangerzeugung, etwa beim Niederdrücken einer Drahtsaite, eingegangen werden, also auf die Zusammenhänge zwischen Manual und elektrischem Mechanismus. Es sei nur gesagt, daß die Tonhöhe auf einer Saite oder Tastatur beim elektrischen Instrument nach Trautwein genau so abgreifbar und festlegbar ist, wie auf der Gitarre oder dem Klavier. Man kann die Tonintervalle auf dem Manual markieren, ohne daß damit die absolute Ton-

höhe festgelegt zu sein braucht. Die Bezeichnung der Intervalle erleichtert natürlich das Spielen gegenüber einem Instrument wie etwa der Violine. Das seinerzeit von Thèremin eingeführte Verfahren der Tonhöhen-Einstellung durch Änderung der Hand-Kapazität, also durch Näherbringen oder Entfernen der Hand vom Instrument in der Luft, ist praktisch viel zu schwierig und für den Musiker unnötig anstrengend. Trautwein legt Wert darauf, daß die Tonerzeugung mit möglichst wenig körperlicher Anstrengung verbunden ist. Der Abstand der Halbtöne auf der Saite oder Tastatur — er hat auch walzenförmige Manuale in der Art des Fagotts vorgeschlagen — kann der Fingerbreite oder dem persönlichen Wunsch des Spielenden leicht angepaßt werden. Selbstverständlich sind keine instrumentenbau-technischen Schwierigkeiten vorhanden, auch engere als Halbton-Intervalle, ferner Vibratos oder Glissandos zuzulassen. Das elektrische Instrument der Zukunft braucht sich naturgemäß an kein Tonleiter-System und an keine temperierte Stimmung zu halten. Das ist der große Vorteil eines Instrumentes, dem alle Möglichkeiten einer hochentwickelten Technik als Grundlage dienen, während ihm andererseits die Instrumente einer alten, ebenfalls hochentwickelten musikalischen Kultur als Beispiel, aber auch als Kriterium gegenüberstehen.

Für die Lautstärkenregelung besteht die Möglichkeit der Abhängigkeit vom ausgeübten Fingerdruck, was besonders bei einem walzenförmigen Manual technisch leicht durchführbar ist, doch ist auch die Lautstärkeregelung mit Hilfe des Fußes in Betracht gezogen worden. Ebenfalls die durch Blasen, also mit Hilfe des Mundes und der Lungenkraft, ohne daß das eine wesentliche körperliche Anstrengung bedeutet, weil der Ton selbst ja auf anderem Wege erzeugt wird und die Lungenluft nur zur Steuerung, etwa eines Mikrofonwiderstandes, dient.

Zur Einstellung der Klangfarbe kann man sich registerartiger Schalter bedienen, doch gibt es auch hier eine große Zahl anderer Möglichkeiten, wie etwa die Beeinflussung des Formantcharakters durch eine seitliche Verschiebung des Manuals. Eine Mehrstimmigkeit kann etwa durch Nebeneinanderlegen oder Zusammenbau der Manuale erreicht werden.

Wenn auch die elektrische Klangerzeugung durch die Arbeiten Trautweins auf eine neue Grundlage gestellt ist, so befindet sich doch das ganze Gebiet nach wie vor noch im Versuchs-Stadium, vor allem eben, weil die hohe Musikkultur so außerordentlich stark zur Kritik reizt. Die Versuche haben jedenfalls gezeigt, daß neue und musikalisch brauchbare Klänge auf elektrischem Wege erzeugbar sind und vom Musiker beherrscht werden können. Daß sich Musiker wie Hindemith und Genzmer für diesen neuen Zweig der Musik interessieren und sogar Kompositionen für elektrische Musik geschrieben haben, ist jedenfalls ein günstiges Zeichen.

A. Lion.

Trotter, York. *The Making of Musicians*. 8°. London 1931, Herbert Jenkins. 3/6 sh.

Weißmann, Adolf. *Music Come to Earth*. Translated by Eric Blom. 8°. London 1931, Dent. 6 sh.

Widor, Charles Maria. *L'Orgue moderne. La Décadence dans la facture contemporaine*.

Die moderne Orgel. Der Verfall im zeitgenössischen Orgelbau. Zwei Aufsätze. 1928.

Übersetzt von Carl Elis. 8°, 36 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 1.80 M.

Woehl, W., und R. **Götz**. *Blockflötenschulen*.

Wenn hier der heutige Stand der Blockflötenbewegung einer Kritik unterworfen werden soll, so geschieht es, weil erstens die Blockflötenbewegung ihre Ideen in zwei Schulen, denen von Woehl und Götz, fixiert und so zur öffentlichen Diskussion gestellt hat, zweitens, weil die Resultate auch für den Wissenschaftler von praktischer Bedeutung sind. Wird die Blockflöte bis jetzt zwar nur in einigen musikwissenschaftlichen Seminaren benutzt, so ist man sich doch allgemein über ihren hohen Wert für die Aufführung alter Musik klar. Denn handelt es sich auch nicht um ein so bevorzugtes Instrument wie etwa die Streicherfamilien, so geht doch aus manchem hervor, daß sie bis ins erste Drittel des 18. Jahrh. eine wichtige Rolle unter den Holzbläsern spielte. Begrüßt sie so der Wissenschaftler lebhaft, so ist er andererseits von jenem Optimismus entfernt, der sich nicht scheut, gregorianische Choräle als Übungsmaterial zu verwenden, wie Götz es tut. Aber noch ehe er sich mit komplizierteren Besetzungsfragen beschäftigt, sieht er, daß in den einfacheren Fragen, die bei einer Wiederbelebung zu allererst bedeutungsvoll sind, wie Bau, Grifftechnik, Stimmung, schon frühere Jahrhunderte verschiedene Lösungen gefunden haben, und so wird es seine erste Pflicht sein, die neuerdings gemachten Versuche zu prüfen und, wenn er sie nicht billigt, bessere Vorschläge zu machen. Da die beiden obengenannten Schulen hier nur unter diesem Gesichtspunkten betrachtet werden sollen,

so sei eine kurze kritische Übersicht ihrer Hauptthesen den prinzipiellen Erörterungen vorausgeschickt.

Anfang März 1930 erschien die Blockflötenschule von W. Woehl als Heft 1 der Musik für Blockflöten bei Nagel (Hannover) und Bärenreiter (Kassel). Kap. 1, Über die Blockflöte, kennzeichnet diese als ein Instrument, das im Gegensatz zu den heutigen, die den Hörer beeindrucken wollen, ihn zur Mitarbeit auffordert und, weil es nicht wie unsere zeitgenössischen individuell ist, zu einem Zusammenspiel prädestiniert ist. Das erste ist gewiß nicht richtig. Jedes Kunstwerk tritt fordernd an den Erlebenden heran, und die „innenkonzentrierte“ Haltung wird von den Ästhetikern¹ mit Recht als unästhetisch verworfen. Das zweite enthält das Richtige, daß die Blockflöte, wie aber jedes Blasinstrument, nicht so individuell behandelt werden kann wie etwa die Geige. Doch ist, wenn auch in beschränkterem Maße, ein individuelles, sogar expressives Spiel durchaus möglich. Daß ihre Eignung zum Zusammenspiel hiervon abhängen soll, wird prinzipiell widerlegt durch das Beispiel der Geige (gilt uns doch das Streichquartett schon lange als Ideal des Zusammenmusizierens) und historisch durch die Solomusik des 18. Jahrh. Das Vorwort bestimmte eine Schule als Spielbuch, das 2. Kap. charakterisiert sie als Bericht eines einmaligen Lehrganges. Die Negierung des Technischen ist hier zu weit getrieben. Die Sololiteratur des 18. Jahrh. erfordert eine ausgebildete Technik, die durch Volkslieder und einige Instrumentalstimmen nicht vermittelt wird. Hier liegt der Grund zu dem laienhaft primitiven Charakter, den die Blockflötenbewegung heute noch trägt. Kap. 3 beschäftigt sich besonders mit Stimmungs- und Notationsfragen. Die Behauptung, unser praktischer Kammerton sei einen Halbton höher als der Pariser mit 435 Hertz, ist falsch. Die neueste Angabe stammt von Heinitz (Instrumentenkunde, in Bückens Handbuch), der 441 Hertz angibt. Das wäre 24 Cents höher als der Pariser Kammerton oder noch nicht $\frac{1}{8}$ Ton, ein Unterschied, der praktisch vernachlässigt werden kann. Die Altflöte in e_1 möchte W. als Stammflöte ansprechen. Tatsächlich spielt sie als Sopranflöte in f_1 die hervorragendste Rolle als Soloinstrument des 18. Jahrh. Enge Mensuren werden empfohlen. W. entscheidet sich dann für die Stimmungen d, a, e_1 , da „diese Serie einmal vorhanden und am weitesten verbreitet ist, gut durchgearbeitet, und in allen Eigenschaften den Blockflötenklang aufs schönste verkörpernd, da diesen Maßen auch eine große Anzahl alter Modelle entspricht“. In Kap. 14 wird Praetorius als Zeuge für die Quintenstimmung angeführt. Nun ist aber die Stimmung f, c_1, f_1 bereits ebenso gut durchgearbeitet und verkörpert den Blockflötenklang ebenso schön. Die erhaltenen, als Modelle verwandten Instrumente stammen aus dem 18. Jahrh. Also gehört Praetorius hier nicht hin. Da die damalige Stimmung f, c_1, f_1 war, haben die d - und a -Instrumente einen Kammerton, der eine Kleinert unter dem heutigen steht, die e_1 -Instrumente einen, der einen Halbton unter unserem liegt, entstammen also keinem gemeinsamen Kammerton; — man hätte dann die ebenfalls erhaltenen e -, h - und e_1 -Flöten nachbauen müssen. Da der Quintenstimmung des 16. Jahrh. die Quint-Quart-Stimmung des 18. Jahrh. gegenübersteht, wäre ein Abwägen beider unerlässlich gewesen. Die Behauptung, die Notation des 16. und 17. Jahrh. beziehe sich nicht auf absolute Tonhöhen, entbehrt der Beweise. Auch heute gibt es Klaviere, die einen Halbton tiefer stehen. Ein schwankender Kammerton bedingt kein schrankenloses Transponieren. Wo tatsächlich transponiert wird, z. B. bei Krummhörnerarrangements, wird dies ausdrücklich als Transposition bezeichnet. Weiter wird die Ergänzung durch die Stimmungen D und A vorgeschlagen. Es ist W. also unbekannt, daß das 16. Jahrh. die Flöte eine Oktave tiefer schreibt, die f - und g -Flöten also für Stimmen mit dem unteren Umfang F, c und g verwendet. Da ein Spieler drei Flöten in verschiedener Stimmung nur schwierig in absoluter Notation beherrschen kann, wird die transponierende Schreibweise unserer heutigen Bläser vorgeschlagen. Die Kap. 4—12 entwickeln langsam den ganzen Umfang des Instruments. Es wurde schon bemerkt, daß hiermit wenig getan ist, sondern jetzt die technischen Übungen einzusetzen hätten. Kap. 13 gibt eine eingehende Griffabelle, leider ohne Kenntnis alter Tabellen. Die Grundgriffe sind im allgemeinen mit denen des 16. Jahrh. identisch. Kap. 14 bringt das oben erwähnte, ziemlich entstellte Praetoriuszitat².

Mitte Juni 1930 erschien bei P. J. Tonger (Köln) die „Schule des Blockflötenspiels nach Lehr und Art der mittelalterlichen Pfeifer“ von R. Götz. Im Vorwort wird als Ziel

¹ Vgl. M. Geiger, Zugänge zur Ästhetik, Leipzig 1928, Neue Geist-Verlag.

² Die kürzlich bei W. Zimmermann, Leipzig, erschienene „Blockflötenschule“ von H. Zastrau folgt Woehl in allen Punkten.

der Arbeit angegeben, den Umweg, den die Lautenbewegung gegangen ist, der Blockflötenbewegung durch sofortiges Zurückgehen auf „Spielanleitung und Übungen der alten Pfeifer“ zu ersparen. Nun war das Neue der Brugerschen Lautenschule die Verwendung des Prinzips, die Technik an alter Musik zu lernen, ein Prinzip, das auch Woehl anwendet. Von den nur 81 Zeilen Musik, die die ganze Götzsche Schule bringt, sind aber nur 33 alt, also nur 41%. Was die Spielanleitungen betrifft, begnügte sich G. mit einem Abdruck und kurzen Erläuterungen der betreffenden Abschnitte aus *Agricolas Musica Instrumentalis teutsch*. Das ist ein rein formaler Unterschied und kein prinzipieller Fortschritt. Erscheint so das Ziel des Verfassers als noch nicht voll erreicht, so verliert die Arbeit noch durch viele Fehler im einzelnen. Auch G. ist unbekannt, daß sein eigener Gewährsmann Agricola alles eine Oktave tiefer notiert, eine Tatsache, die schon Sachs im Reallexikon klärte. G. geht auf das Problem der Stimmungen nicht näher ein. Für die modernen Stimmungen empfiehlt er, wohl im Anschluß an den aber nicht genannten Woehl, die transponierende Schreibweise. Für seine Übungsstücke für die f -, c_1 -, g_1 -Flöten führt er sie aber nicht durch.

Beide Schulen erfuhren von W. Blankenburg in der Singgemeinde 1930, Heft 5, eine Kritik. In der Beurteilung Götzs hält es B. für entscheidend, daß Götz vor allem an heute nicht im Vordergrund stehende Flöten denkt. Es wird sich nachher zeigen, daß nur die c - und f -Flöten praktisch sind. Die Bemerkungen über Woehls Schule sind nicht immer ganz klar. B. hält die transponierende Schreibweise Woehls für den einzigen Weg, „über das vielfach notwendige Transponieren hinwegzukommen“. Daß gerade diese Schreibart andauernd lästiges Transponieren erfordert, darüber mag ihn der Aufsatz Woehls im selben Heft der Singgemeinde aufklären. So verkennt B. gerade in den wichtigsten Fragen die Schwierigkeiten der bisherigen Lösungen.

Bereits Woehl entschied sich für enge Mensuren, was historisch das Richtige trifft. Doch sind viele der heute gebauten Instrumente noch zu weit mensuriert.

Grifftechniken gibt es zwei wesentlich verschiedene: die des 16. Jahrh., die auch heute meist benutzt wird, und die des 18. Jahrh. Die erste erzeugt die diatonische Skala durch fortlaufendes Aufheben der Finger und verwendet Gabelgriffe für einzelne Halbtöne, die zweite läßt den Ringfinger stehen und benutzt Halbedeckungen für verschiedene Halbtöne. Da durch den stehenden Ringfinger die Flöte gestützt wird und der schwierige Tritonusgriff (h auf der f -Flöte) viel sicherer kommt, ist die zweite vorzuziehen. Es empfiehlt sich also, die Flöten des 18. Jahrh. auch bezüglich der Grifftechnik genau nachzubauen. Heute zeigen oft verschiedene Instrumente desselben Instrumentenbauers verschiedene Grifftechniken.

Das Problem der Kammertöne ist das komplizierteste. Bekanntlich weichen die Kammertöne sowohl des 16. wie des 18. Jahrh. unter sich voneinander ab. Wir sahen schon, daß die heute gebräuchlichste Stimmung d, a, e_1 Instrumente verschiedener Kammertöne nachbaut und so zu einer Quintenstimmung kommt, die das 18. Jahrh. gar nicht kannte. Es fragt sich, ob es überhaupt ratsam ist, alte Kammertöne zu verwenden. Da die Blockflöte des 18. Jahrh., die Flöte douce, wie ich sie zum Unterschied von den auch technisch anders gebauten Blockflöten des 16. Jahrh. nennen will, eine teilweise künstlerisch außerordentlich hochstehende Sololiteratur für das Sopraninstrument in f_1 , die Flöte douce im engeren Sinne, aufzuweisen hat, hat diese vor allem ein Recht auf Wiederbelebung. Da unsere heutigen Generalbaßinstrumente, die modernen Cembali sowie die in deren Ermangelung verwandten Klaviere, in unserem heutigen Kammerton gebaut werden, wird es sich empfehlen, die Flöte douce zur Vermeidung lästiger Transpositionen unserem heutigen Gebrauch anzubequemen. Übrigens sind aus dem 18. Jahrh. auch Instrumente erhalten, die im heutigen Kammerton stehen. Da die Jugendbewegung sich besonders für das 16. und 17. Jahrh. einsetzt und aus der Literatur des 18. Jahrh. nur die Sonate von Telemann bei Nagel veröffentlicht ist, hat die Blockflötenbewegung diese Seite des Problems, die für die Lösung entscheidend ist, noch gar nicht gesehen.

Die Betrachtung des 18. Jahrh. liefert ebenfalls eine schnelle Lösung des Stimmungsproblems. Die Flöte douce ist unentbehrlich zur Aufführung der Literatur des 18. Jahrh. Die Sopranflöte des 16. Jahrh. steht aber in g_1 . Da diese nur bis f_3 benutzt wird, die Flöte douce aber ohne Schwierigkeiten bis g_3 reicht, läßt sie sich ohne weiteres durch die Flöte douce ersetzen. Zudem hat man den Vorteil, den schwer ansprechenden Grundton der Flöte nicht verwenden zu müssen, was auf der g -Flöte nötig ist. So stellt die Stimmung des 18. Jahrh., f, c_1, f_1 , in unserem heutigen Kammerton gebaut, die vollkommenste Lösung aller Fragen dar.

Denn das Problem der Schreibweise hat sich zugleich miterledigt. Ein Spieler der

Sopranflöte beherrscht die Baßflöte ohne weiteres. Das Umlernen auf die c_1 -Flöte macht nur geringe Schwierigkeiten; man vergleiche das Verhältnis Geige-Bratsche. Transponierende Schreibweise ist also überflüssig. Dies ist ein großer Vorteil. Denn da die Musik des 16. Jahrh. auch häufig auf Streichinstrumenten gespielt wird, ist es nicht nötig, alle Stimmen doppelt zu edieren.

Ein Beispiel veranschauliche die Vorteile der neuen Lösung. Ein Trio für Flöte douce, Violine und Continuo soll nach originalgetreuer Edition gespielt werden. Es ist nötig: Transposition des Continuo um einen Halbton nach unten, Herunterstimmen der Geige um einen Halbton, was noch leidlich klingt, Ausschreiben einer transponierten Flötenstimme (eine Quart nach unten), also zwei Sekund- und eine Quarttransposition¹. Steht die Flöte aber in f_1 in unserer Stimmung, so kann das Trio vom Blatt gespielt werden. Will man dagegen transponierte Stimmen edieren, so passiert folgendes: Ein Streichquartett will ein für Blockflöten ediertes Quartett spielen. Es müssen der Sopran eine Quart nach unten, Alt und Tenor eine Oktave nach unten, der Baß eine Oktav + Quint nach unten transponiert werden¹. Unsere Lösung dagegen benötigt keine transponierenden Stimmen, das Streichquartett kann vom Blatt spielen.

Zum Schluß sei angemerkt, daß sich die Firma W. Merzdorf, Markneukirchen i. Sa. nach Ratschlägen des Referenten seit einem Jahre mit dem Bau von Flöten beschäftigt, die Mensur und Grifftechnik des 18. Jahrh. mit dem modernen Kammerton verbinden, und die heute in jeder Beziehung vorbildliche Instrumente liefert. Heinz Husmann.

Neuausgaben alter Musikwerke

Abel, Karl Friedrich. Sonata *A* dur für Viola da Gamba und Cembalo. Baß bearb. von Rich. Engländer. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 2 *M.*

Joh. Seb. Bachs Werke. Bachs Choralspiel. Zweiter Teil: Leipziger Orgelchoräle, hrsg. von Hans Luedtke. Veröffentlichungen d. Neuen Bachgesellschaft. Jahrg. XXX, Heft 2. Leipzig [1930], Breitkopf & Härtel. 6 *M.*

Hans Luedtke hat im ersten Heft seiner Ausgabe von Bachs Orgelchoralbearbeitungen (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft XXII, 1) überwiegend Beispiele aus den Choralpartiten und den Sätzen des Orgelbüchleins vorgelegt und damit die Verwurzelung der Sätze des Orgelbüchleins in der Choralpartita aufgezeigt, die neuerdings von Fritz Dietrich (Bach-Jahrbuch 1929, S. 27 ff.) besonders betont wird. In Heft 2 des XXX. Jahrgangs der Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft belegt Luedtke an charakteristischen Beispielen die Entwicklung der Choralfuge bei Bach und die Verarbeitung Böhmischer, Buxtehudescher, Scheidtscher, Pachelbelscher und Waltherscher Einflüsse zu einer Synthese der Formen und Stilmittel in den Schüblerschen Chorälen, den „18 Chorälen“ und den Choralbearbeitungen des III. Teils der Klavierübung. Dem Organisten werden damit dankenswerte Anregungen für das Studium Bachscher Choralarbeiten gegeben. In einzelnen sind Luedtkes Feststellungen nicht unbedingt haltbar. Die Stellung Böhms erscheint verwischt; der Begriff der Choralfantasia wird verdunkelt. Unter den Vorläufern der Choralbearbeitung Bachs vermißt man Persönlichkeiten wie Scheidemann, Weckmann und Tunder, die doch wohl nicht nur mittelbar auf Bach eingewirkt haben, unter den Zeitgenossen, die auf ihn von Einfluß waren, vor allem G. F. Kaufmann. Der besondere Wert der Ausgaben Luedtkes liegt aber jenseits des Historischen in dem Versuch, die musikalische Gestaltung der Orgelchoräle durch Beziehung auf bestimmte Textzeilen und -verse zu erklären und sie damit dem Spieler und Hörer nahe zu bringen. Von Bedeutung ist ferner das Bestreben, eine Ordnung in die „18 Choräle“ zu bringen. Erfreulicherweise sind gegenüber dem ersten Hefte im Vorwort des zweiten die Anleitungen zur dynamischen Wiedergabe allgemeiner modifiziert worden. Wenn in der Ausgabe von 1922 beispielsweise die Bezeichnung I, II, III. als stärkere, schwächere und schwächste Handregistrierung gedeutet wird, so erhält sie jetzt den Sinn einer theoretischen Profilierung im Architektonischen. Aber immer noch sind die wesensfremden, Außendynamik mit innerer Belegung wechselnden Vorschriften stehen geblieben, den Schweller beim Beginn einer Auftakt(!)bildung zu öffnen, am Ende einer melodischen Spannung zu schließen.

Frotscher.

¹ Diese Nachteile der Woehlschen Schreibweise zeigen sich offen in dem Weihnachten 1930 erschienenen Heft 4 der Woehlschen „Musik für Blockflöten“.

- Galilei, Vincentio.** Dal Secondo Libro de Madrigali di V. G. Trascrizione e interpretazione di Felice Boghen. Prefazione di Arnaldo Bonaventura. A cura della Sezione Fiorentina dell'Associazione Musicologi Italiani. 4°, 46 S. 1930.
- Hasse, Johann Adolf.** Sonata per il cembalo, *F*dur. Hrsg. v. Rich. Engländer. Leipzig 1931. Kistner & Siegel. 2 *M.*
- Lully, J.-B.** Œuvres complètes publ. sur la Direction de Henry Prunières. Les Opéras. I. I. Cadmus et Hermione. Tragédie de Philippe Quinault. 2°, 196 S. Paris 1930. Edition de la Revue Musicale.

Der erste Band der großen Lully-Ausgabe liegt vor uns. Er eröffnet die Opernreihe und enthält die Tragédie: *Cadmus et Hermione*, das zweite Opernwerk, das Lully mit Quinault für den Hof Ludwig des Vierzehnten geschrieben hat. Die Ausgabe ist in ihrer Art mustergültig und vereinigt in sich die Vorzüge, die man bei den Veröffentlichungen des Herausgebers Henry Prunières gewohnt ist: historische Zuverlässigkeit, Stilkenntnis und künstlerischen Geschmack. Der Geschmack zeigt sich im äußeren Gewande, wie in der inneren Bearbeitung. Die Druckanordnung, die Feinheit des Stiches, die Faksimilebeilagen, so äußerlich diese Dinge erscheinen, sind vorbildlich verwendet und geben schon etwas von der Stimmung wieder, in die das Werk auch personalstilistisch eingeordnet wird. Als Vorlage hat eine Handschrift gedient, da diese Oper ausnahmsweise erst 32 Jahre nach dem Tode Lullys (1719) im Druck erschienen ist, die Manuskripte daher wohl zuverlässiger als die Drucke sind. Die Bearbeitung erstreckt sich fast nur auf die Generalbaßstimme, die Matthys Vermeulen ausgesetzt hat. Auch hier Geschmack, keine Überladenheit, nur eine fein ausgewogene harmonische Stütze. Phrasierungen und Vortragszeichen sind kaum eingefügt, was man wohl als Vorzug bezeichnen darf. Auch bei der Ausschreibung der Verzierungen hat vernünftige Vorsicht gewaltet. — Eine Einleitung, zu der der Herausgeber als Spezialist der Lullyforschung besonders berufen ist, orientiert den Leser über die allgemeine musikalische Situation in Frankreich und in Paris, und über die speziellen Vorgänge anlässlich der Aufführung des *Cadmus*, auch über die sehr interessanten Beziehungen des Textes zu den geschichtlichen Ereignissen. Im Prolog wird in dem Kampf mit dem Drachen der Krieg des Königs gegen Holland und Deutschland symbolisiert. Der Sonnenkönig Ludwig-Apollo hat mit seinen Strahlen die Hydra getötet. So sehen wir in diesem Werk ausgesprochene Zeitkunst und auch damals die Oper in direktem Kontakt mit den politischen Geschehnissen, ein Zusammenhang, der einem Teil der modernsten Produktion von vielen verargt wird. Die Ausgabe enthält neben der Partitur den Klavierauszug, ist also ganz in dem Rahmen gehalten, wie er international üblich ist, und in diesen Grenzen vorbildlich.

Nun erhebt sich aber die Frage, ist erstens dieser Rahmen heute ausreichend, und zweitens, was ist der Nutzen solcher Ausgaben? An wen richtet sich eine solche Publikation? So sehr wir gerade die vorliegende Veröffentlichung als solche loben können, so müssen wir doch zugeben, daß der Kreis, an den sich die Ausgabe wendet, sehr klein ist. Es bleibt natürlich etwas schwer, die Situation von Deutschland aus zu beurteilen. In Frankreich genießt Lully auch heute wohl noch eine größere Verbreitung, ähnlich wie bei uns in Deutschland etwa Heinrich Schütz eine besondere nationale Bedeutung besitzt. Gerade in dem Vorwort, in der stilistischen Analyse, kommt überzeugend zum Ausdruck, wie die Oper *Cadmus* mit ihrer Ausgeglichenheit und ihrer Grazie das Ideal der französischen Musik verkörpert. — Wir wollen daher nur von unserem Standpunkt aus urteilen, und da scheint uns diese Ausgabe, wie übrigens alle Gesamtausgaben, zu wenig für die Praxis berechnet zu sein. Es fehlen vor allem die Stimmengausgaben, und es fehlen die Übersetzungen des Textes zum mindesten in die deutsche, englische und italienische Sprache, wie sie in den Gluckausgaben der Mademoiselle Pelletan z. B. gegeben sind. Welchen Mühen hat sich jetzt ein Dirigent zu unterziehen, wenn er eine der Opern aufzuführen plant! Die Ausgabe würde, bei Berücksichtigung dieser mehr praktischen Gesichtspunkte, sich sofort ein größeres Publikum erwerben und stärkere Beachtung in den Kreisen der Praktiker auch des Auslands finden.

Und nun noch den zweiten prinzipiellen Einwand gegen die Lullyausgabe. Von welchen Meistern, von welchen Arten von Werken brauchen wir heute Neuausgaben? Es scheint naheliegend, daß man hauptsächlich diejenige Musik zu veröffentlichen bestrebt sein wird, die uns nur in einem oder in sehr wenigen Exemplaren erhalten ist, deren Existenz also verhältnismäßig gefährdet, deren Kenntnis vor allem außerordentlich erschwert ist. Die Opern Lullys, und darin besteht ja der Hauptteil seines Schaffens, sind laut dem

königlichen Theaterpatent, das Lully besaß, sämtlich im Druck erschienen. Es ist ein Vorzug der französischen Opern, auch der Folgezeit, daß sie dadurch viel bekannter und verbreiteter geworden sind, als in den Nachbarländern. Wieviel schlechter steht es um die gleichzeitigen und selbst späteren Werke in Deutschland und Italien! Jommelli, Scarlatti, Traëtta, da Majo, Reinhard Keiser: wäre es nicht wichtiger, von diesen Komponisten Ausgaben zu besitzen? Publikationen solcher Meister hätten allerdings durch die geringere Zuverlässigkeit der handschriftlichen Quellen mit gewissen größeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Aber die Größe der Schwierigkeiten entspricht der Wichtigkeit der Aufgaben. In unserem Fall handelt es sich wohl mehr um einen Zufall, daß in Henry Prunières die Initiative eines Organisators mit der Eigenschaft des Lullyforschers zusammengetroffen ist. Solche Organisatoren sollte man über ihr spezielles Interessengebiet hinaus vor die Aufgabe stellen, Pläne auszuarbeiten, welche Werke ihres Landes am dringendsten zu veröffentlichen seien. Über solche Pläne sollte man dann von einer Kommission genau beraten lassen und nach ihren Ratschlägen bei der Realisierung des Bibliotheks- und Archivgutes vorgehen. Es scheint zweifelhaft, ob dann Prunières, der bei der Redaktion seiner *Revue musicale* eine so umfassende und überlegene Kenntnis verschiedener Gebiete zeigt, doch bei Lully als dem wichtigsten Vertreter geblieben wäre. K. Meyer.

Mozart, W. A. Symphonie gmoll, K.-V. Nr. 550. Nach dem Autograph revidiert u. mit Vorwort vers. von Theodor Kroyer. kl. 8°, XII, 66 S. Leipzig [1931], Ernst Eulenburg.

Rameau, J.-Ph. 5 Pièces de clavecin en concerts für Cembalo, Geige und Gambe. Bearbeitung für Klavier, Violine I/II, Bratsche, Vc. und Baß von Walter Rehberg. Leipzig [1931], Steingraber-Verlag. Part. von Nr. 1 u. 6 je 1.50, von Nr. 2—4 je 2 *M.*

Telemann, G. Ph. Quartett in *d*moll für Flauto dolce (oder Fagott, oder Violoncell), zwei Querflöten, Cembalo mit Violoncell. „Tafelmusik“ 1783, II, Nr. 2. Bearbeitung von Max Seiffert. Collegium musicum Nr. 59. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 6 *M.*

Telemann, G. Ph. Sonate in gmoll für Oboe mit Generalbaß. Bearbeitung für Oboe und Cembalo (Klavier), Fagott (oder Violoncell) ad libitum von Max Seiffert. „Tafelmusik“ 1733, II, Nr. 5. Kammer-Sonaten Nr. 8. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 2 *M.*

Young, William. Sonatas Nos I.—XI. for violins, cello and piano, with optional double-bass. Suites Nos I.—IV. for the same. [1653]. Edited by W. G. Whittaker. London 1931, Oxford University Press. je 2 sh. — 3/6 sh.

Mitteilungen

— Am 24. Februar 1931 starb Gottlieb Harms, und wurde am 27. in Altona-Nienstedten in aller Stille beigesetzt. Er war einer der frühesten Vertreter der neuen Orgelbewegung und ist im Kreis der Musikwissenschaft namentlich durch seine Gesamtausgabe der Werke von Vincent Lübeck bekannt geworden.

— Am 6. März 1931 starb zu Üccle der belgische Musikschriftsteller Edmond Evenepoel im hohen Alter von 85 Jahren. Von 1880—1914 war er der Brüsseler Musikkorrespondent der „Flandre liberale“, daneben Mitarbeiter des „Guide musical“ und der „Revue wagnérienne“; neben Jules Brunet und Maurice Kufferath hat er vor allem Wagner in Belgien den Boden bereitet; ein bleibendes Zeugnis dieser Kämpfe ist sein Buch „Le Wagnérisme hors d'Allemagne“ (1891).

— An der Hamburgischen Universität wird die Musikwissenschaft auch im Sommersemester durch Privatdozent Dr. Walther Vetter vertreten werden. Es besteht in interessierten Kreisen vielfach Unsicherheit, ob Musikwissenschaft in Hamburg als vollwertiges Examens- und Promotionsfach besteht. In der Tat können an der Hamburgischen Universität alle in Frage kommenden musikwissenschaftlichen Prüfungen abgelegt werden.

— Paul-Marie Masson, Professor der Musikgeschichte an der Universität Grenoble, ist mit Vorlesungen über moderne Musikgeschichte an der Sorbonne betraut worden.

— An der Universität Upsala sind von Doz. Dr. Carl-Allan Moberg die folgenden Vorlesungen für das „Frühlingssemester“ (15. Januar bis 30. Mai) angekündigt: Geschichte der

liturgischen Musik, mit besonderer Berücksichtigung der schwedischen protestantischen Tradition, zweistündig. — Allgemeine Musikgeschichte nebst kurzer Einführung in die Formen- und Harmonielehre, dreistündig. — Seminarübungen (ausgewählte stilgeschichtliche und formenanalytische Aufgaben), zweistündig.

— Die Musikhistorische Gesellschaft an der Universität Upsala hat im vergangenen Semester einige Musikabende veranstaltet: Dr. Tobias Norlind, Stockholm, gab ein lebendiges Bild von dem regen Musikleben Upsalas zu Anfang des vorigen Jahrhunderts und von den Anfängen des Studentengesangs; Dr. Erich Burger aus Berlin illustrierte seine Darstellung der Geschichte des deutschen Volkslieds mit prachtvollen Liedern zur Laute, und der Komponist Hilding Rosenberg, Stockholm, fesselte sein Publikum mit einer ausgezeichneten Darstellung der neutönerischen Bestrebungen, für welche er in Schweden ein bedeutender Vertreter ist. Von seinen Werken wurden das 3. Streichquartett, Trio für Flöte, Violine und Bratsche, sowie einige Klavierkompositionen gespielt. — Für März ist ein Berwald-Abend vorgesehen (Fr. Berwald, 1796—1868) mit Vortrag und Musikwerken: Streichquartette, Septett, Ouvertüre und Gesänge aus der Oper „Estrella di Soria“, Duo für Klavier und Violine usw.

— Das VII. Kammermusik-Fest in Haslemere unter Leitung von Arnold Dolmetsch findet in den Tagen vom 20. Juli bis zum 1. August 1931 statt.

— Im Aufsatz von M.-A. Souchay über Schuberts „Winterreise“ sind einige Versehen zu verbessern. S. 268, Notenbeispiel: Achtelbalken statt der Sechzehntel; S. 278, Anm., vorletzte Zeile: S. 283 statt 272; S. 281, Anm.: S. 275 statt 277.

Kataloge

Bolletino bibliografico musicale. Mailand, 5 via Brera. Catalogo N. 6, Feb. 1931. Letteratura musicale. Biografie — Bibliografie — Storia — Danza — Teatro. 628 Nrn.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW 11. Katalog 222: Musikerbiographien. I. Allgemeine Musikerbiographie. II. Spezielle biographische Literatur. III. Gesamtausgaben. 2167 Nrn.

Hellmut Meyer & Ernst, Berlin. Autographen — Literatur, Wissenschaft, Geschichte, Kunst. Lager-Katalog 9. 1930. Nrn. 751—932: Kunst, Musik und Theater.

Librairie ancienne J. Mongenet, Genf. Bulletin bibliographique de nouvelles acquisitions. N° 151. Février—Mars 1931. [Nrn. 738—808: Musique, Théâtre].

Neuwerk-Buchhandlung und Antiquariat, Kassel. Katalog 5: Ausnahmeangebot — Musikbücher, Haus- und Kammermusik.

Henning Oppermann, Basel. Katalog Nr. 421. Musik (Geschichte und Theorie, Kirchenmusik, Oratorien, Oper, Lied, Tanz, Theater). 770 Nrn.

März	Inhalt	1931
		Seite
	Wolfgang M. Schmid (München), Zur Passauer Musikgeschichte	289
	Otto zur Nedden (Tübingen), Zur Frühgeschichte der protestantischen Kirchenmusik in Württemberg	309
	Willy Heß (Winterthur), Neues zu Beethovens Volkslieder-Bearbeitungen	317
	Miszellen	325
	Bücherschau	340
	Neuausgaben alter Musikwerke	349
	Mitteilungen	351
	Kataloge	352

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein. Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I

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

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft

13. Jahrgang

April 1931

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Temperierte Stimmung und musikalische Praxis

Von

Karl Hasse, Tübingen

Verschiedene Bestrebungen, die darauf abzielen, einer reineren Stimmung wieder zum Durchbruch zu verhelfen, als die temperierte gleichschwebende es sein kann, lassen die Frage zeitgemäß erscheinen, wie weit überhaupt das temperierte System in der Praxis reicht. Auch die moderne Musik, soweit sie „atonal“ eingestellt ist, also offenbar dem temperierten System Alleinherrschaft zugesteht, zwingt von der anderen Seite her zur Beschäftigung mit solchen Fragen.

Als bester Prüfstein für alle Untersuchungen dieser Art gilt das Singen a cappella und die Betrachtung der hierfür geschriebenen Stücke. Solange dazu nur Kompositionen ohne Modulation, die sich streng diatonisch an den Umkreis einer Tonart halten, benutzt werden, könnte man die Möglichkeit reinen Singens annehmen, wenn nicht auch hier, im mehrstimmigen Gesang, immer wieder der Zwiespalt sich zeigen müßte zwischen harmonischer und melodischer Tonbestimmung. Im einstimmigen unbegleiteten Gesang könnte man eine Tonbestimmung nach den natürlichen Gesetzen der Tonleiter annehmen, wenn es möglich wäre, solche Gesetze einwandfrei festzustellen. Die Natur gibt aber mehrere Möglichkeiten einer jeden Tonleiter an die Hand, und für das Ohr, das bei fehlenden sonstigen Hilfsmitteln die Reinheit jeden Tones bestimmt, ist es offenbar näherliegend, sich nach harmonischen Beziehungen zu richten. In der Dur-Tonleiter faßt es leichter das Zwischenlegen von Durchgangstönen ungefährer mittlerer Entfernung zwischen die Töne des Hauptakkordes auf, als daß es Feststellungen macht über genaue Intervalle, zumal es sich diese, genau genommen, erst durch Oktavrückversetzung des höheren Tones in eine dem tieferen nächstgelegene Tonhöhe konstruieren müßte¹.

¹ Hermann Stephani („Grundfragen des Musikhörens“, Leipzig 1926) geht aus vom Unterschiede der „reinen“ und der „pythagoräischen“ Intervalle und von der mathematischen Bestimmbarkeit der Verschiedenheit der Tonhöhen je nach ihren Beziehungen. Ich

Bei einem mehrstimmigen Gesang ist offenbar für das Erfassen der genaueren Tonhöhe zweierlei maßgebend: die Fähigkeit des Ohres der Sänger, die einfacheren Intervallverhältnisse oder Beziehungen auf Akkorde leichter und einwandfreier zu erfassen und der Stimme darzubieten, als kompliziertere; und dann der auf Tonverschmelzung beruhende Zusammenklang, der als schön oder richtig befriedigt und beim Dur-Dreiklang am klarsten in Erscheinung tritt. Wird der Dur-Dreiklang verlassen, — und kein Stück kann aus lauter Dur-Dreiklängen bestehen, und selbst wenn dies der Fall wäre, kämen melodisch bedingte Modifikationen in Frage, — so treten auch für den Zusammenklang kompliziertere Verhältnisse ein, die darauf hinwirken, daß es eine absolute Reinheit hierbei gar nicht geben kann, sondern nur eine verhältnismäßige melodische Annäherung der Tonhöhe an einfachste Werte, die im übrigen beim Messen der Intervalle gerade höchst komplizierte Verhältnisse zeigen müssen. Auch Kompromisse zwischen verschiedenen Möglichkeiten der Auffassung kommen in Frage. So wirkt denn ein Dur-Schlußakkord als umso größere Befriedigung auslösend.

Die große und die kleine Sekunde als Tonschritt haben für den einstimmigen Gesang in Zeiten und Völkern, die die Harmonik noch nicht in ihre Erfahrungen einbeziehen konnten, wegen ihrer melodischen Kleinheit eine vorherrschende Stellung bei ihrem deklamatorisch melodischen Gesang oder Spiel. Die Verzierung eines Tones durch Wechsel mit einem um einen Schritt danebenliegenden ergibt im allgemeinen die Sekunde, die je nach der Stellung in der die Tonart repräsentierenden Tonleiter klein oder groß ist, d. h. annähernd unserm Halb- oder Ganzton entspricht. Eine sichere Bestimmung über die genaue Größe des Tonschritts wird sich nicht immer einwandfrei vornehmen lassen, zumal in der Praxis fortwährend „Unreinheiten“ vorkommen und vorkommen müssen. Die Unterscheidung zwischen halbem und ganzem Ton wird sich aber zumeist mit hinlänglicher Deutlichkeit zeigen¹. Einstimmiger, insbesondere volkstümlicher weltlicher Gesang mit Vorkommen oder Vorkommen von größeren Intervallen als Sekunden, so auch der bei östlichen Völkern sehr häufige, der sich auf eine halbtontschrittlose pentatonische Leiter beziehen läßt, ist vielleicht durch eine Ahnung latenter Harmonik beeinflusst. Jeder Terzschrift, wie auch jeder Quartschrift und ein noch größeres Intervall erst recht, gibt einen, wenn auch zunächst vielleicht nicht voll bewußten, Bezug auf einen Zusammenklang, wenn er auch selbst nur Nacheinanderklang und Melodieschrift ist. Die Auffassung eines Intervallsprungs als Ausweitung des Sekundschrifts ist jedenfalls schwieriger und deshalb der seltenere Fall. Die Sekunde ist das spezifisch melodische Intervall, seine Beziehung auf einen Septakkord, auf das Verhältnis von der Septime zur Oktave, setzt schon ein entwickeltes harmonisches System voraus, zumal erst bei Umkehrungen des Septakkordes die Sekunde mit ausschlaggebender Deutlichkeit zum Vorschein kommt.

konnte die ausgezeichnete, ähnliche Gedankengänge vertretende Schrift erst nach Fertigstellung des Obigen genauer vergleichen. Überflüssig macht sie es nicht, der anderen Grundlegung halber.

¹ Im Morgenlande soll sich im Gegensatz zum harmoniegeübten Abendlande die Fähigkeit des Unterscheidens kleinerer Tonstufen, als der durchschnittlichen Halbtöne erhalten haben.

Die Variabilität und unsichere Bestimmung der Sekunde, sei es der kleinen oder großen, gibt die Möglichkeit des temperierten Systems und der Transponierung der beiden Tongeschlechter-Tonarten ohne weiteres. Die Quinte erscheint weniger variabel; sie ist sicherer durchs Ohr bestimmbar, fast so sicher wie die Oktave. Sie ermöglicht dennoch die Temperierung, wenn diese so geringfügig ist, wie in der gleichschwebenden temperierten Stimmung. Hier besonders kommt die Fähigkeit des Ohres zustatten, geringe Unreinheiten zurechtzuhören, die ja schon bei der Sekunde im rein Melodischen und auch schon bei den „reinen“ Stimmungen vielfach wirksam sein muß, also nicht erst durchs temperierte System gefordert wird¹.

Es kommt auch weit weniger darauf an, was das Ohr tatsächlich hört, als in welchem Sinne es Töne und Zusammenhänge zwischen nacheinander oder miteinander erklingenden Tönen hört. Nur beim Erklingen des Dur-Dreiklangs, auch noch des Moll-Dreiklangs und in geringerem Grade anderer, nicht allzu komplizierter Klänge, zumal bei akkordischem Zusammenklingen, kommt die Verschmelzung oder die reine Klangverwandtschaft in Frage. Und selbst hier werden geringe „Unreinheiten“ in Kauf genommen, also komplizierteste Zusammenhänge und Zusammenklänge zu einfachen umgehört, auf einfache bezogen. Die Schönheit eines Dur-Dreiklangs, zumal in Auseinanderlegung (weiter Lage) und bei aufgehobener Dämpfung auf einem gut d. h. temperiert gestimmten Flügel ist unbestritten, trotz der Reibung zwischen den reinen mitklingenden Obertönen und den temperiert gestimmten, in höheren Lagen als Grundtöne der betreffenden Saiten angeschlagenen Akkordtönen. Die Phantasie des Hörers bedarf vielleicht sogar zur Befriedigung eines gewissen Aktivitätsdranges solcher kleiner zurechtzuhörender Reibungen, und rein klanglich wirken sie unter Umständen belebend, färbend und eine wasserklare durch eine charaktervolle Schönheit ersetzend. Der Vergleich zwischen dem Geschmack von destilliertem und Quellwasser ist m. W. schon öfters herangezogen worden, um den temperierten oder irgend sonst getrübbten Akkord in der Praxis gegen den naturreinen zu verteidigen, und zwar gerade fürs Klavier.

Die durch das temperierte System hervorgerufenen Unreinheiten können letzten Endes bei einem mehrstimmigen Musikstück, wenigstens bei einem einigermaßen stimmenmäßig gebauten, ganz klar nur beim Schlußakkord zum Austrag kommen. Denn auch im „akkordischen“ Satze spielt die Stimmführung notwendigerweise eine Rolle, da Akkordverbindung ohne Stimmführung zu einem unverständlichen, „unmusikalischen“ Nebeneinandersetzen bloßer Klänge, niemals zum Aufbau irgendeiner musikalischen Form führen kann. Nur ein äußerstes Extrem von Klangfarben- und Stimmungs- oder Illusionsmusik und von absichtlicher Formlosigkeit ist, und nur für kürzeste Strecken, denkbar ohne mehr oder weniger deutliche Stimmführung. Reale Stimmführung kann unter Umständen durch gedachte ersetzt werden, was auf starke Wirksamkeit von Stimmführungsgesetzen schließen läßt.

Die melodische Auffassung ist also, was Tonhöhenbestimmung anlangt, im Verlaufe eines Tonstückes stets mit der harmonischen im Kampf, wodurch diese

¹ H. Stephani weist (a. a. O.) dem Zurechthören die entscheidend wichtige Funktion der Aktivierung des Musikhörens zu und setzt es in engste Beziehung zu seinem Grundsatze: „Musikhören ist ein aktives Mitschaffen am Erlebniswerden des Kunstwerks“.

modifiziert wird¹. Auf einem temperiert gestimmten Instrument ist diese Modifizierung real gegeben durch die Herbeiführung der gleichen Abstände zwischen allen Halb- und Ganztönen. Indessen auch hier ist zu unterscheiden zwischen dem realen Klingen und dem Aufnehmen des Ohres, das sich ja an der Hand der logischen Zusammenhänge und des Prinzips der Zurückführung komplizierter Klänge auf einfachere mit den Tonbeziehungen auch die Tonhöhe zurecht denkt. Wir brauchen hierbei noch nicht einmal an Modulationen und Chromatik zu denken. Schon im rein diatonischen Bereich ist solches bemerkbar. Der Schritt von der ersten zur zweiten Stufe einer Dur-Tonleiter wird auch auf dem Klavier verschieden gehört, je nachdem er als Durchgangston zwischen Grundton und Terz des tonischen Dreiklangs oder als Quinte der Oberdominante in Erscheinung tritt. Die vielen Fälle, in denen es unentschieden bleibt, ob die eine oder andere Bedeutung, die melodische oder harmonische vorherrscht, weisen darauf hin, daß das Ohr auch bereit sein muß, stellenweise ungenau und unentschieden zu hören. Man denke nur an den einfachen „Hornquinten“gang:



Wird hier der Ton *a* melodisch als Durchgangston zwischen *g* und *h* oder harmonisch bestimmt als Quinte von *d* gehört? Ist hier eine Entscheidung möglich, ist sie überhaupt nötig? Es wird auch auf das Tempo und den ganzen Sinn und Zusammenhang der Stelle sowie auf die Klangmittel ankommen, ob eine Erfassung des *a* als Akkordton in Frage kommen kann. Daß ein Durchgangston in vielen Fällen in anderer Tonhöhe aufgefaßt wird als derselbe Ton als Akkordton, steht wohl außer Frage, wenn auch nie ganz klar sein kann, um welche genaue Tonhöhe es sich handelt. Vielleicht am ehesten noch um die gleichschwebend temperierte, hier also einfach die durch Halbierung der großen Terz gewonnene, wobei natürlich nur eine geometrische Teilung in Frage kommt. Wahrscheinlich wird man aber in der Aufwärtsbewegung den Ton etwas höher, beim abwärtigen Durchgang etwas tiefer nehmen.

Sieht man von den temperierten Tasten- und Zupfinstrumenten ab, so haben alle andern Musikmittel, die Streich- wie die Blasinstrumente wie auch die Menschenstimme, die Möglichkeit, die temperierte Stimmung jederzeit zu modifizieren. Hätten sie es nicht, so würde bis zu einem gewissen Grade das Ohr (natürlich ist es hier stets auch im Sinne des auffassenden Geistes gemeint, nicht nur als Schallempfänger, dessen Schwingungen man nachrechnen kann) sie auch hier zurechthören, wie beim Klavier. Es hört auch sicherlich manches, wenn nicht alles zurecht, was es von nichttemperierten Instrumenten empfängt. Das Ohr dessen, der solche spielt, wird wiederum entweder die Aufnahme der Tonhöhen in ähnlicher Art beeinflussen, wie der Hörer sie aus den gleichen Gründen schon sowieso hört, oder auch etwas anders, wenn der Hörer die Verhältnisse anders deutet als der Spieler, primitiver oder komplizierter oder mehr oder weniger harmonisch oder melodisch. Jede Musik hat Vieldeutigkeiten der mannigfachsten Art an sich, wie denn auch die wissenschaftliche Analyse verschieden vorgenommen werden kann, selbst vom selben theoretischen

¹ H. Stephani (a. a. O.) weist den Tönen bei Melodiebewegung vorwiegend pythagoräische, bei Harmoniewirkung naturreine Höhenbestimmung zu.

System aus. Aber der geniale Spieler wird dem Hörer seine Auffassung irgendwie aufdrängen können. Was von den Durchgangstönen gilt, ist in verschärfter Form von den Vorhalten zu sagen. Nicht nur agogisch werden sie hervorgehoben, wenn sie in ihrem deklamatorischen Wert erfaßt und dem Hörer nahegebracht werden, auch die Tonhöhe erleidet eine Übertreibung, je nachdem, durch Vertiefung oder Erhöhung; auf temperierten Instrumenten im Ohr, gerade durch die agogische Hervorhebung, sonst auch tatsächlich.

Was von der schwankenden Höhenbestimmung der Sekunden als Stufen gilt, ist erst recht von den chromatischen Halbtonschritten zu sagen, die eigentlich weniger als Schritte wie als Verschiebungen des gleichen Stufenwertes¹ nach oben oder unten behufs Annäherung an die nächste Stufe empfunden werden, wobei diese einen veränderten Tonartenbezug erhält. Das braucht nicht immer Modulation zu bedeuten, sondern kann auch als bloße vorübergehende Gewichtsverschiebung der Tonartenfunktionen wirken, wobei die chromatisch veränderten Akkorde die Rolle der „Zwischendominanten“ spielen, die von manchen auch als „Nebendominanten“ bezeichnet werden. Die chromatische Ableitung braucht auch nicht tatsächlich vollzogen zu werden, der abgeleitete Leitton kann sogleich anstelle des Stammtones erscheinen, ja jeder Leitton wird intoniert und letzten Endes empfunden, als sei er chromatisch abgeleitet. Ist doch in Cdur der Ton *b* mindestens ebenso natürlich wie der Ton *h*, der als nach oben führender Leitton zugleich als chromatisch erhöhter wirkt.

Die chromatischen Veränderungen beziehen sich zumeist auf Töne, die harmonisch als Terz gehört werden oder durch die Veränderung zur Terzwirkung gelangen, wie etwa *gis* in Cdur. Diese Terzwirkung ist dann zugleich Leittonwirkung, und Chromatik dient im allgemeinen zur Herstellung solcher Wirkungen, wenigstens in der neueren Musik seit der Einbürgerung des funktionellen tonartbezüglichen Erfassens der Töne und Klänge, das vielfach auch noch durch metrische Symmetrien unterstützt wird. Jeder Leitton bringt Dominanzwirkung mit sich, und zwar ein nach oben weisender, durch chromatische Erhöhung erzielter, oberdominantische, ein nach unten weisender, durch Vertiefung erzielter, unterdominantische. Das an sich melodische Element des Leittons vermittelt oder vertritt die funktionelle Erfassung der Harmonie.

Die in sich beruhende, durch Schönklang und Verschmelzung bestimmte natürliche Terz des Dur-Dreiklangs und auch die halbnatürliche des Moll-Dreiklangs (deren Gleichberechtigung durch Ableitung von oben her nur halb zu erweisen ist, da man die Quinte doch als von unten her bestimmt hört und die Grundtoneigenschaft des tiefsten Tones auch beim Moll-Dreiklang sich aus vielen Gründen nicht leugnen läßt) gerät durch jede Bewegung aus diesem Grunddreiklang heraus unter melodische Gesetze. Das wirkt sich bei der Intonation, der Höhenbestimmung, aus. Ein nach oben geführter Leitton wird gerne höher, als ihm vom harmonischen Standpunkt aus zukommt, ein nach unten geführter tiefer genommen, beim Singen wie beim Spielen eines Streich- oder Blasinstrumentes. So ergibt sich auch für die Terz eine schwankende Intonation, die den mannigfaltigsten Bedingungen unterliegt.

¹ In diesem Betracht erscheint mir unsre Buchstabenbezeichnung der Töne bildsamer als die durch Eitzsche Tonwörter, die anstatt der chromatischen Ableitung den Leittonschritt der Stufeneigenschaft entkleiden.

Wird derartiges auf dem Klavier gehört, so zeugt das von verständnisvollem Hören und Zurechthören, wohl auch von verständnisvollem Spielen, das durch die vielfachen trotz der festgelegten Stimmung verbleibenden Vortragsmittel, die nicht einmal mit vollem Bewußtsein angewendet zu werden brauchen, sich auswirkt. Dem Klavier kommt hierbei das schnelle Abklingen und sozusagen farbige, weil schwebende Weiterklingen der Töne zustatten, das der Phantasie des Hörers wie des Spielers Raum gibt und sie zugleich befruchtet. Auch die Modulationsfähigkeit nach Schwäche und Stärke jedes Tones zu jeder Zeit hilft mit, sie ersetzt unter Umständen bis zu einem gewissen Grade sogar die noch fehlende nach Höhe und Tiefe, eben mittels der Fähigkeit des Ohres (oder der Phantasie) sich zurechthören, die sie irgendwie unterstützt. (Auch Klangfarbenwechsel täuscht das Klavier bei geeigneter Behandlung vor, wo doch nur Wechsel der Tonstärken¹ vorhanden ist.)

Bei der Orgel fehlen solche Mittel, einen Schwebezustand des Hörens zu begünstigen. Der starre, in gleicher Stärke weiterwirkende Ton, die registermäßige Verbundenheit längere Strecken durch gleiche Tonstärke und die real gegeneinander stehenden, durch die Phantasie schwer umzumodelnden Klangfarben bieten weit weniger Anreiz und Spielraum zum Zurechthören und Umwerten². Gleichwohl bleiben dem feinfühlenden Orgelspieler Mittel genug um ein musikalisches, d. h. allen Beziehungen nachgehendes und durch Zurechthören der Tonhöhen sinngebendes Erfassen hervorzurufen, zu ermöglichen oder zu begünstigen. Solche Mittel sind durch Agogik und Artikulation, die geradezu eine Anschlagkunst ermöglichen, auch schon durch Wahl und Wechsel der Register und des Tempos gegeben. Natürlich können sie nur sinnvoll wirken, wenn sie mit dem Ganzen und Einzelnen des vorgetragenen Kunstwerkes in klarem Zusammenhange stehen. Bei mancher neueren Musik kann auch die Anwendung des Jalousieschwellers zur Verdeutlichung der musikalischen Verhältnisse beitragen, wenn sie sparsam und für geeignete, vorwiegend für zarte und etwas schwebende Registrierung erfolgt. Ein Anschwellen etwa eines einigermaßen gedehnten Dominantakkordes kann dessen Dominanteigenschaft verdeutlichen, und so beim Hörer das Höherhören der großen Terz veranlassen. Die gleiche Wirkung kann u. U. auch durch Abschwellen erzielt werden je nach Stellung und feinerem Sinn der betreffenden Akkordverwendung. Rezepte gibt es für solche Möglichkeiten nicht, weil sie stets verkoppelt sind mit vielen anderen Faktoren und weil die Mittel, die reproduzierende Phantasie zu lenken, so kompliziert und mannigfaltig sind, daß nur wiederum die stets wache und rege künstlerisch produzierende Phantasie sie immer neu finden kann und geradezu instinktiv ergreifen muß.

Es ist also ein Wesensmerkmal der Orgel, daß sie der Phantasie des Hörers in wesentlichen Beziehungen einen geringeren Spielraum läßt, als das Klavier. Die Realität des Registerklangs wird bei ihr noch unterstrichen durch die beizumischenden realen Obertöne. Diese aber hellen den Klang andererseits wieder auf und lockern

¹ E. Tetzl hat mit der Behauptung, daß ein Klavier nur Tonstärkenwechsel gestattet, zweifellos recht; aber diese Feststellung einer physikalischen Tatsache darf nicht dazu führen, die Klangfarbenwechsel als Wirkung zu leugnen und die Absicht auf sie zu unterbinden.

² Das Cembalo steht in obigem Betracht etwa zwischen dem Hammerklavier, dessen Abklingen es teilt, und der Orgel, mit der es das jeweilige Festliegen der Tonstärke gemein hat.

seine Festigkeit in einer Art, daß wiederum die Phantasie des Hörers (und Spielers, der in der Ausnutzung vorangehen muß) nach Richtung gelösterer, freierer Aufnahme des Gehörten, also größerer Aktivitätsmöglichkeit angeregt wird. So wird der starre, reale Klang doch wieder zum künstlerischen Klang, der inhaltlich modifiziert aufgenommen werden kann, falls nur der Spieler künstlerisch und inhaltlich-lebendig empfindet. Gerade die realisierten, vielfältigten Obertöne aber komplizieren die Frage der Stimmung der Orgel auf besondere Art. Sollten die Quinten und Terzen der Mixturen die natürlichen Teilschwingungen der Achtfüßer verstärken oder die gegriffenen Akkordtöne in ihrer temperierten Tonhöhe? Sollen die Mixturen naturrein gestimmt werden im dissonierenden Gegensatz zu den temperierten Tönen der Achtfußpfeifen und der nach ihnen gestimmten tieferen oder höheren Oktavregister? Mancher fordert heute gerade wegen der rein zu stimmenden Mixturtöne bereits wieder „reine“ Stimmung für die Orgel überhaupt und findet, daß die Schönheit und Selbständigkeit der Registerfarben früherer Zeiten anders nicht mehr erreicht werden könne. Man wird sich indessen auch hier vor dem Radikalismus derer zu hüten haben, die auf Grundlage einer Theorie zu Ergebnissen gelangen, wegen derer eine lange und fruchtbare Entwicklung negiert werden müßte. Die Furcht vor dem „Kompromiß“ muß auf das richtige Maß zurückgeführt werden und der Kompliziertheit des ganzen Fragenkomplexes muß so sorgsam wie furchtlos Rechnung getragen werden. Eine Grenze des Kompromisses muß allerdings gefordert werden, die unverrückbar bleibt. Aber nicht gegen die phantasievolle „Romantik“ an sich darf sie gezogen werden, sondern nur gegen das Minderwertige und das dem „Material“ der Orgel nicht gemäße, also gegen alle Ersatzmittel. Orgel muß Orgel bleiben, die Grenze gegen Orchestrion und Harmonium muß klar stehen. Der „Nachteil“ der Orgel ist auch gerade ihr Vorteil, er hebt sie empor über die anderen Musikmöglichkeiten zur Strenge und relativen Reinheit. Er beschränkt ihren Ausdruck, indem er ihn läutert. Den Ausdruck macht er nicht unmöglich, sondern erhöht ihn, er macht ihn Gesetzen untertan, die das Echte, Tiefe und Geistige vom Allzu-Sinnlichen und den unteren Regionen des Gefühlslebens Angehörigen klar absondern. Beweisen und theoretisch systematisieren läßt sich auch hier das Letzte und Wesentlichste nicht, es muß im künstlerisch geschärften Gewissen liegen, dessen Erkenntnisse in Erleuchtungen und Erlebnissen bestehen, aber auch nicht zu gewinnen sind ohne mannigfachste Erfahrung.

Die „Objektivität“, die heute in Reaktion gegen die „romantische“ Periode, die angeblich „subjektiv“ ist, für die Orgel gefordert wird, bedeutet, genau genommen, einen Verzicht auf die agogisch dynamischen Mittel, damit auch auf Stellungnahme des Ohres zu den feineren Tonhöhenunterschieden und ein Zurückziehen auf die rein klanglich tatsächlichen Gegebenheiten. Um des Klanges willen wird hierbei in letzter Konsequenz die Wiederherstellung einer „reinen“ Stimmung gefordert, obwohl schon Arnold Schlick am Anfange des 16. Jahrhunderts eine temperierte Stimmung vorgeschlagen hat. Damit wird auch der Verzicht auf Modulationen in einigermaßen entfernte Tonarten ausgesprochen. Das reine Klangspiel erfordert vom Spieler und Hörer eine weitgehende Passivität des Auffassens, ein Verzicht auf aktives Mitgehen der Phantasie mit den melodischen und harmonischen Wendungen. Hierbei wird schon Bachs Orgelmusik und die des 17. Jahrhunderts aus aller zeitgenössischen

Bedingtheit herausgehoben und für sie eine allgemeine Auffassungsgrundlage gefordert, die allenfalls einer viel weiter zurückliegenden Periode eignet. Daß die Orgel vielfach konservative Tendenzen vertritt und in manchem dem Zeitgenössischen sich widersetzt, ist sicher. Aber ein vollständiger Radikalismus ist hierbei niemals festzustellen. Für unsere Zeit vollends wird von Manchen eine völlige Umkehr gefordert, die merkwürdigerweise auf etwas ganz Ähnliches hinzielt, wie die ganz auf der Herrschaft des temperierten Systems beruhenden „atonalen“ Bestrebungen. Bei diesen werden die zwölf gleichen Halbtonschritte als ganz gleichberechtigt angenommen und für ein Zurechthören oder tatsächliches Verändern der Tonhöhe besteht keinerlei Ursache mehr. Hier ist tatsächlich eine „Objektivität“ erreicht, die keinerlei Modulation des Ausdrucks, kein lebendiges Mitgehen mit wechselnden Feinheiten von Tonbeziehung fordert oder erlaubt. Es fragt sich nur, ob das Ohr zu solcher Abstumpfung auf die Dauer sich bereitfindet, zumal eine seelische Abstumpfung damit in Zusammenhang stehen muß.¹ Eine verständnisvolle Beschäftigung mit der seelisch hochkultivierten Musik der Klassiker neben der mit prinzipiell „atonaler“ Musik ist auf längere Dauer schwer denkbar.

Die Chromatik der „romantischen“ Periode, besser gesagt der zwischen Beethoven und dem Weltkrieg (man kann auch schon bei Bachs Chromatik ansetzen), hat im allgemeinen die Neigung, das Gefühl für die Feinheiten der auf allgemeingültiger Naturbasis beruhenden Tonbeziehungen noch zu schärfen. Zwischendurch taucht auch schon die Chromatik als bloßer Klangschleier, als durchgangsmäßige Unterteilung ohne schärfere Charakterisierung auf. Wer aber z. B. Regers Musik wie eine Zwölftonmusik mit gelegentlichen Rückfällen ins Funktionelle hört, der versteht ihren Aufbau nicht und versteht vor allem nicht ihre seelische Ausdruckskraft und Ausdrucksklarheit. Der verminderte Septimenakkord will bei ihm jederzeit seinem jeweiligen funktionellen Sinne nach gehört werden. Leitöne treten hierbei aufs schärfste mit ihrer besonderen Eigenschaft in Kraft, was an den Hörer die Forderung genauen Erfassens der Zusammenhänge in jedem Augenblick stellt. Die enharmonische Verwechslung fordert bei ihm ein Hören des Vorgangs als Tonhöhenveränderung der betreffenden Töne. Er ist sich darüber auch theoretisch klar gewesen. In seinen „Beispielen zur Modulationslehre“ hat er die Modulation von C dur nach *His* dur so eingerichtet, daß der Kürze des Beispiels wegen und weil der Schlußakkord dieselbe Lage wie der Anfangsakkord hat, das Gedächtnis es vermag, die Tonhöhe des Anfangs mit der des Schlusses zu vergleichen. Da aber, wenn auch abgekürzt und mit Überspringen, die Verwandtschaft nach Quinten, die die einzige klare, logische, eindeutige Ton-, Akkord- und Tonartenverwandtschaft ist, bei der Modulation ausschlaggebend ist, und da das Ohr die temperierten Quinten des Klaviers, auf dem man diese Akkordfolge spielt, unter dem Zwange der logischen Führung sich als naturreine zurechthört, klingt ihm der Abschlußakkord etwas höher als der des Anfangs. Er hört also ein tatsächliches *His* dur und nicht ein enharmonisch verwechseltes C dur. Dabei sind es genau dieselben Tasten und Saiten, also auch tat-

¹ Auch Stephani (a. a. O.) kommt zu dem Ergebnis: Zum absoluten Prinzip erhoben ist der Atonalismus der Tod der Kunst. Freilich sieht er in der Musik hauptsächlich das „Kräftespiel von Bedrängnis und Erlösung, von Spannung und Entspannung“ (dieses im Sinne von E. Kurth), was die Möglichkeiten musikalisch-seelischen Lebens nicht erschöpft.

sächlichen Tonhöhen, die für *C* dur wie für *H*is dur verwendet werden. Das melodische Hören etwa der Oberstimme ist hier durch die harmonische Fundierung so beeinflußt, daß die Tonhöhe derart moduliert empfunden wird, und so in allen Stimmen.

Auch ein „lineares“ Hören kann vom Beobachten der in den Tonzusammenhängen sich ergebenden Feinheiten nicht dispensieren. Ein rein melodisches, „horizontales“ Hören, das die Zusammenhänge mit den Grundlagen des Einfachen gegenüber dem Komplizierten, das auf jenes zurückgeführt wird, leugnet, ist selbst bei einstimmiger Musik nicht denkbar; bei mehrstimmiger kann das Gehör durch absichtliche Häufung von Komplikationen irreführt und scheinbar vom logischen Verknüpfen entbunden werden, aber die Empfindung des Schreitens von Komplikation zu Komplikation ist notwendig, um diese besondere Absicht zu verwirklichen. Oder es kommt zu jener Abstumpfung, die nur noch Klänge, vielleicht auch Linien, aber keine Zusammenhänge mehr hört. Als Aufbaufaktor bleibt dann nur noch der Rhythmus übrig, so daß tatsächlich die manchmal wohl erwünschte Primitivität, das Absehen von jeder seelischen Höhenlage erreicht wird.

Das temperierte System als solches hat jedenfalls keine Schuld an solcher Vergröberung, es hat im Gegenteil ganz offensichtlich zunächst die Möglichkeit einer weitgehenden Verfeinerung des Hörens geboten, vor allem auch durch den Zwang zur Aktivierung des Hörens, der von einem „reinen“ Tonsystem, wenn es ein solches überhaupt in strenger Durchführung geben könnte, nicht in solchem Maße zu erwarten wäre. Musiziert wird unter der Herrschaft des temperierten Systems tatsächlich im Sinne eines reinen, denn das Ohr hört die reinen Verhältnisse oder wenigstens faßt es die Unreinheiten im Sinne eben von Unreinheiten auf und führt sie zurück auf die Tonhöhe, für die sie stellvertretend auftreten. Auch auf einem tatsächlich „verstimmten“ Klavier kann man Wert und Wesen und logisch-harmonisch-funktionellen Aufbau einer Beethovenschen Sonate noch zur Geltung bringen, falls die Verstimmung nicht so groß ist, daß ein klangliches Unbehagen, das den „Genuß des Werkes allzusehr unterbindet, die Lust, ja schließlich die Fähigkeit nimmt, der Musik in seiner Entwicklung zu folgen.“ Es gibt selbstverständlich auch rein klangliche Voraussetzungen, an die jede Musik gebunden ist, und deren Fehlen das Kunstwerk ertötet. Oder Veränderungen dieser Voraussetzungen können die Phantasie, die vielleicht rein nach dem Notenbild sich das Kunstwerk ganz anschaulich machen kann, so stören, daß sein Sinn nicht mehr in Erscheinung treten kann.

Es ist nicht das Bewußtsein der mathematischen, zahlenmäßigen Zusammenhänge und die Berechnung von Intervallverhältnissen und Tonhöhen, die die Komponisten von Mozart bis Reger wie auch die von Palestrina bis Bach befähigte, auf der Grundlage eines so weit als möglich natürlichen Systems ihre Musik zu schreiben. Mit Tonbestimmungslehren haben sie sich noch weniger beschäftigt als mit reiner Ästhetik. Sie lebten in Musik und hatten das Glück, das dafür notwendige System als Handwerkslehre vorzufinden und in sich einzusaugen. Die Erweiterung, die Bach durch die Benutzung aller 24 Tonarten vornehmen konnte, als ihm das temperierte

¹ Stephani (a. a. O.) geht so weit, zu sagen: „Ja ich möchte behaupten, tiefere Musikbegabung erweist sich gerade an der Fähigkeit, verstimmte Klänge zu ertragen. Wer über sie in Entsetzen gerät, beweist wohl ein scharfes äußeres Ohr, aber zugleich eine Starrheit seines Tonerlebens.“

System als reife Frucht langer vorausgehender theoretischer und vor allem praktischer Entwicklung in den Schoß gefallen war, konnte er noch immer mit dem Generalbaß vereinigen. Auch nach dessen Abschaffung als Praxis war der Sinn, den er für die harmonische Orientierung gehabt hatte, keineswegs erloschen. Noch Brahms skizzierte mit Generalbaßziffern, und ganz aus der Verflechtung mit der Generalbaßanschauung ist bis heute die Harmonielehre und Funktionsanschauung nicht herausgelangt und braucht sie auch nicht herauszugelangen. Denn der Generalbaß trägt mit seinem steten Beziehen aller erklingenden Töne auf den zutiefst erklingenden dem Orientierungsbedürfnisse des Ohres auf eine Art Rechnung, die in der Form handwerklicher Anweisung systematisch richtige Kenntnisse vermittelt und den Sinn für sie schult. Er kommt der Erkenntnis der wenigen Grundtatsachen des sinnvollen Hörens auf harmonischer Grundlage in einfacher Weise entgegen.

Dieses sinnvolle Musikhören muß dann allerdings noch dazu übergehen, die Naturhaftigkeit der Quintverwandtschaft und der Dreiklänge selbst gefühlsmäßig zu erfassen. Die Terzverwandtschaft hat bereits melodischen Einschlag, indem bei zwei beibehaltenen Tönen eines Dreiklanges der dritte mit einem Nachbarton ausgetauscht wird, was wechseltonmäßig oder vorhaltmäßig, jedenfalls als melodischer Wechsel, der eine neue Harmonie hervorruft, aufgefaßt werden kann. Weit weniger hat die Terzverwandtschaft mit einer Naturverwandtschaft der Grundtöne zu tun. So ist das Verhältnis des *E* dur-Dreiklanges zum *C* dur-Dreiklang nicht die der Quintverwandtschaft entsprechende Naturverbundenheit wegen der verhältnismäßig engen Beziehungen zwischen den Grundtönen, sondern das Ohr hört das *gis* aus dem *g* entwickelt und als Leitton zum *a* wirkend, wodurch der *a* moll-Dreiklang und seine Verwandtschaft zum *C* dur-Dreiklang ausschlaggebend für das Verhältnis wird. Der *E* dur-Dreiklang wird als „Zwischendominante“ aufgefaßt. Bei unmittelbarem Nebeneinanderstehen des *E* dur- und des *C* dur-Dreiklanges kann sogar das *gis* zum *as* umgedeutet werden, entsprechend dem Weiterschreiten als Leitton zum *g*.



Es ist wenig und nur das allereinfachste der mathematisch-physikalischen Grundlagen des Harmonie- wie des daraus resultierenden oder auch ihm vorhergehenden Melodiesystems, was zu wissen notwendig ist, um das natürliche Hören und Aufbauen von Musik verstandesmäßig zu fundieren. Für den Akkord sind es die Teiltöne bis zum fünften Oberton, die sich auf den Dreiklang reduzieren lassen, höchstens daß sich der siebente Oberton noch zur klanglichen Erläuterung des natürlichsten der Septakkorde heranziehen läßt; für die Verwandtschaft zwischen Akkorden, da die Versetzung in der Oktave zu keinem neuen Akkord führt, ist es nur das Phänomen der reinen Quinte. Die Quintenreihe führt in immer fernere Tonarten, durch Temperierung wird sie zum Quintenzirkel. Enharmonisch verwechseln heißt zwölf Quinten überspringen unter Benutzung des Umstandes, daß die zwölfte Quinte, um die entsprechende Anzahl Oktaven zurückversetzt, sehr nahe dem Ausgangston zu liegen kommt. Das temperierte System, das jede Quinte unmerklich etwas korrigiert, tilgt jeden Unterschied zwischen den beiden Tönen, das Ohr jedoch läßt sich wohl im

Klang einer Quinte täuschen und rückt sie sich zurecht, aber bemerkt gerade durch dieses Zurechtrücken und mittels der Logik, die seinem Hören vom aufnehmenden Geiste vorgeschrieben wird, daß *ges* etwas anderes als *fis*, *c* etwas anderes als *his* ist. Es kann kein *his* hören, wo nicht von *c* aus der Weg durch die Quinten begrifflich gemacht ist, oder kein *fis*, wenn es sich in den *b*-Tonarten befindet, außer das *fis* werde deutlich aus den quintoberen Bereichen herübergezogen, erscheine als Erhöhung von *f* und wahre in seinem Verhältnis zum *g* oder *ges* den Charakter eines Stufenschrittes.

Trotzdem gibt es Fälle genug, wo auch von großen Meistern scheinbar sorglos enharmonisch verwechselt wird, und das nicht nur in Klaviermusik. Oettingen, und vor ihm Gustav Engel hat auf Stellen für a cappella-Gesang von Felix Mendelssohn hingewiesen, die ein Bewahren der absoluten Tonhöhe in der vorgeschriebenen Tonart gerade dem feinhörigen Chore unmöglich machen. Das ist bei reinem a cappella-Gesang vielleicht nicht einmal allzu störend, so sehr gewissenhafte Preisrichter an der Hand der Stimmgabel darauf achten, daß beim Preissingen die Vereine in der richtigen Tonhöhe schließen, unter Umständen auch dort, wo dies gerade auf Mangel an Feinhörigkeit und auf gedächtnismäßiges Tonhöhenbewußtsein im Sinn eines mechanisierten Gehörs schließen lassen müßte. Unbehaglicher ist es, wenn, wie in Beethovens *C*dur-Messe am Anfange des Sanctus, der Chor ohne Begleitung eine enharmonische Modulation zu vollführen hat, die ihn unweigerlich, da ein temperiertes Singen unmöglich ist, auf eine andere Tonhöhe führen muß als die, in der das Orchester wieder einsetzt. Hier ist dem Chor eine fast unlösbare Aufgabe zugemutet¹. Schubert benützt enharmonische Verwechslungen, auch im a cappella-Chor, sehr häufig. Im *Es*dur-Trio op. 100 moduliert der erste Satz so, daß (nach Berechnung von A. Beutter) dessen Schluß nur den Noten nach *Es*dur, dem genaueren Sachverhalt nach aber *Asasasasas*dur erreicht. Ist das geübte Ohr imstande, das Stück so zu verfolgen, um diesen Eindruck zu haben? Hat Schubert das so beabsichtigt, — oder ist sein Ohr und Gefühl durch Eingewöhnung in das temperierte System so „abgestumpft“, daß für ihn die enharmonische Verwechslung keine Tonhöhenänderung und kein Überspringen von vielen Verwandtschaftsgraden mehr bedeutet?

Die Frage, wie sich der Komponist zu den Stimmungssystemen, insbesondere zum temperierten System, stellt, die A. Beutter², der solche auffallende Stellen untersuchte, angeschnitten hat, läßt sich wohl durch Betrachten der Stellung der verschiedenen Komponisten gerade zur enharmonischen Verwechslung am ehesten zur Beantwortung bringen.



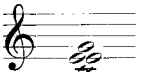
Bach hat sein Klavier-Fugenwerk „wohltemperiert“ genannt, also in der Temperierung der Klavierstimmung ein erreichtes Ideal, eine zu lobende Sache, nicht nur ein notwendiges Übel gesehen. Die enharmonische Verwechslung hat er in diesem

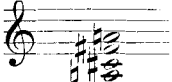

¹ In einem Brief an Breitkopf & Härtel (abgedruckt bei Thayer, Bd. 3, S. 317) macht Beethoven Vorschläge, durch andere Schreibart den Chören die Schwierigkeit zu erleichtern; irgendein Hinweis auf theoretische Berechnung oder auf die Gründe zur Fassung der Stelle ist hier nicht zu finden, — wie nicht anders zu erwarten.

² „Komponist und Stimmungssysteme“ in „Musik in Württemberg“ 1931, Nr. 1. Beutter beklagt, daß unter der Herrschaft des temperierten Systems die Fähigkeit, die tonalen Beziehungen zu fühlen, verkümmert sei.

Werke vermieden. Er verwendet sie auch nicht zur Vereinfachung der Schreib- und Leseweise. Wenn er von *Fis*dur quinaufwärts moduliert, wendet er die Vermehrung der Kreuze an und gelangt dadurch sicher wieder in ein ordnungsmäßiges *Fis*dur zurück. Gerade daran zeigt er auch den Nutzen und die Brauchbarkeit der temperierten Stimmung, die es ihm erlaubt, in entfernte Tonarten sich zu begeben, insbesondere auch in sehr weit von *C*dur entfernte, ohne in Mißklänge und grobe Unklarheiten zu geraten. In anderen Werken aber hat er enharmonische Wirkungen verwendet, so in der *g*moll-Fantasie für Orgel und in der chromatischen Fantasie für Klavier, Werke, deren Tonsprache und phantastisch-nordische Prägung in gewisser Beziehung an Bachs frühe (mehrsätzliche) Klaviertokkaten erinnert. Es sind Stücke, die der Klarheit des „wohltemperierten Klaviers“ aus dem Wege gehen, in phantastische Weiten sich verlieren, Wolken von Schwermut und Tiefsinn heraufbeschwören. Die kühnen harmonischen Wendungen von erschütternder Wirkung, die sich hier finden, scheuen auch ein Hinübergreifen über die klaren Verwandtschaftsbeziehungen nicht, suchen phantastische Irrwege auf, stellen vieldeutige Beziehungen zwischen den Tonbereichen her.

Die schillernde Erscheinung des verminderten Septimenakkords kommt schon hier zu besonderer Bedeutung. Er leistet enharmonischen Verwechslungen Vorschub, die das Ohr leicht irreführen oder in Ungewißheit lassen können, und erregt dadurch Spannungen, die wie Rätsel wirken. Man denke an einen einfachen Fall, wo der Dominantenakkord ohne Grundton (als welchen Riemann den verminderten Septimenakkord mit divinatorischer Sicherheit erkannt hat) in *C*dur z. B.

 sich falsch auflöst, etwa nach  anstatt nach  wodurch das Ohr zur nachträglichen Umdeutung des *as* in *gis* gezwungen wird. Hier ist die Verwandtschaft zwischen dem *a*moll- und dem *C*dur-Dreiklang so eng und dem Ohr geläufig, daß keine große Verirrung im Gesamtbereiche stattfindet, sofern vorher die *C*dur-Tonalität klarstand. Aber man erkennt, wie das temperierte System eine Ausdrucksmöglichkeit für differenzierte Empfindungen schafft. Würde die Auflösung

 bzw.  lauten, so wäre ein Zurechtfinden weit mehr

erschwert und nur durch kluge Mittel der Weiterführung zu ermöglichen. Oder es ist ein Sturz ins Bodenlose beabsichtigt. Dann mag die Fortsetzung den Boden der Tonalität zurückgewinnen, ohne die Anknüpfung an das Vorhergehende herauszustellen. Nur muß der seelische Gehalt des Ganzen solche Abgründe motiviert erscheinen lassen. Dem Zwölftonsystem, für welches *as* ohne weiteres gleich *gis* ist, fehlt der besondere Spannungsgrad solcher Enharmonik, und eine Angewöhnung des Hörens nach diesem mechanisch-temperierten System kann das Verständnis für unsere Klassiker leicht ertönen, zugunsten einer „neuen Sachlichkeit“ oder eines dauernden Schwebens „jenseits von Gut und Böse“, jenseits des natürlich Aufgebauten, plastisch Anschaulichen. Die Perspektive ist ausgeschaltet, statt Bild erscheint die Arabeske, statt Kunst Kunstgewerbe.

Beethoven, der mit jenem einfachen Wechsel von *gis* und *as* Wunderdinge be-

wirkt, hat den verminderten Septimenakkord, dessen Grundtonlosigkeit von vornherein der Vieldeutigkeit schon Vorschub leistet, als sicheres Mittel bezeichnet, um leidenschaftliche Ausdrücke auszudrücken. Nicht ganz ohne Ironie, denn ohne Feinhörigkeit wird er leicht zum abgegriffenen Mittel unechter Theatralik. Beethoven jedenfalls besaß solche Feinhörigkeit, die kaum jemals bei ihm durch Kenntnis der mathematischen Berechnungen unterstützt worden ist. Die obenerwähnte Stelle im Sanctus der *C*dur-Messe ist jedenfalls nicht der Abgestumpftheit gegen reine Tonverwandtschaften und daraus resultierende Tonhöhen zuzuschreiben. Sie zeigt im Gegenteil, wie Beethoven hier das Mittel der Enharmonik zum Ausdruck mystischer Entrückung verwendet. Der Chor mag sehen, wie er zum sauberen Anschlusse an das im Orchester einsetzende *A*dur gelangt.

Die Feinhörigkeit Schuberts zu bezweifeln, liegt gleichfalls kein Grund vor, ja man kann fast sagen, noch weniger Grund als bei Beethoven, denn gerade im Chromatischen und in dem, was oft als „Terzverwandtschaft“ bezeichnet wird, also in jenem Wegrücken und stetigen Neuanschließen, verlangt Schubert fortwährend äußerste Feinheit des Hörens und Mitgehens. Allerdings ist auch hier die Art, wie der Zuhörer imstande sein muß, zu folgen, vor allem seelisch-gefühlsmäßig. Denn das bloße Verfolgen des Tonhöhenverlaufs und das rein „phänomenologische“ Hören vermag Schubert nicht genugsutuen. Als einfaches Beispiel sei eine Stelle aus dem Scherzo der *a*moll-Klaviersonate op. 42 herangezogen. Nach dem ersten Doppelpfeil, wo der in *a*moll als Haupttonart stehende Satz einen Halbschluß in *C*dur findet, folgt bald eine Modulation nach *A*dur, das weiterhin, durch Vermittlung der gemeinsamen Oberdominante mit kleiner None *f*es, von *a*moll abgelöst wird. Dieses *a*moll erfährt eine enharmonische Umdeutung nach *g*:smoll, die im Notenbilde deutlich gemacht ist, aber auf dem Klavier nur zur Geltung kommt, wenn der Spieler es versteht, durch besondere Delikatesse des Vortrags sie zur Wirkung zu bringen. Das dann folgende *e*moll, statt des näher liegenden *E*dur unterstützt noch das Gefühl der Rückung.

Freilich, wer nie das Notenbild gesehen hat, wird nicht leicht den besonderen Zauber dieser Stelle empfinden. Man könnte freilich auch an eine bloße Vereinfachung der Schreibweise glauben, die das *e*moll dem *f*esmoll der leichteren Lesbarkeit wegen vorzieht, ferner sogar eine Gleichgültigkeit Schuberts gegenüber dem feineren Gehör und Auslieferung an die Temperiertheit des Klaviers, da das *e*moll nach Erhöhung der Terz als Oberdominante des ursprünglichen *a*moll verwendet wird, was eigentlich, wenn die enharmonische Verwechslung nicht als Tonhöhenveränderung empfunden wird, als *H*esdur gehört werden müßte. Die enharmonische Verwechslung ist aber

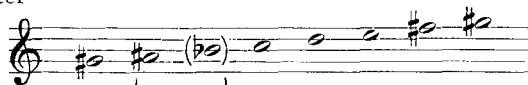
jedenfalls da, und wird dem Notenbild nach von Schubert an jener Stelle empfunden. Wäre Schubert über nochmalige enharmonische Verwechslung zurückgekehrt nach *asmoll*, *Asdur*, *Cdur* und hätte er so das richtige *a moll* des Anfangs wieder erreicht, so wäre die Wirkung der enharmonischen Verwechslung annulliert. Ohne Zweifel ist das Notenbild stets ein wichtiger Faktor der Vermittlung dessen, was der Komponist in seine Komposition hineinhört, selbst da, wo das temperiert gestimmte Klavier nicht ohne weiteres mitkommt. Glaubt man doch auch an einen anderen Tonartcharakter, je nachdem ein Klavierstück in *Fisdur* oder *Gesdur* notiert ist. Die Vortragsweise wird dadurch beeinflußt und damit wieder das Hören des Toncharakters. Unsere Notenschrift ist nicht temperiert, sondern feiner als die Klavierstimmung. Daß der Ton *his* auf eine tiefere Stufe geschrieben wird, als der an sich tiefere oder temperiert gleichhohe Ton *c*, ist allerdings ein Schönheitsfehler, der aber die großen Vorzüge der Notierungsweise für logisches Hören bei weitem nicht aufwiegt.

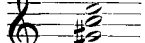
Bei Schumann, Chopin (trotz dessen virtuoser Klavierklangausnützung), Brahms, Wagner¹, Liszt, Reger — überall finden wir solche Feinheiten, die auf eine durchgeistigte Auffassung des temperierten Systems hinweisen. Das Orchester ist im großen und ganzen imstande, auch real die enharmonischen Unterschiede in Erscheinung treten zu lassen. Ein Blick muß aber noch auf den klanglich-musikalischen Impressionismus geworfen werden. Wir finden ihn gemischt mit den Ausdrucks- und Architekturgrundsätzen der Vorgenannten bei Richard Strauß, wir haben ihn in möglichst reiner Ausprägung bei Debussy: das Schillern zwischen den Tonarten, das anstelle der Zusammenhangsdeutung und dem Strukturempfinden vom Zuhörer nur das poetisch symbolisierende Klangempfinden verlangt, wird durch das einfache Mittel der Zugrundelegung der Ganztonleiter² am klarsten repräsentiert. Bei ihr wird die enharmonische Verwechslung durch die Konsequenz der Folge von Ganztönen so verschleiert, die Stelle, wo sie stattfindet, stets so schwer auffindbar gemacht, daß das Ohr schließlich darauf verzichtet, den logischen Aufbau von einer Tonika aus für notwendig zu halten. So lange der grundlegende Gegensatz des tonalen Systems aber noch empfunden wird, kommt die Nivellierung nicht als Abstumpfung des Gehörmäßigen zur Auswirkung, sondern in Verbindung mit der Klangimpression als Gelöstheit, sozusagen als Schweben in verdünnter Luft. Die Enharmonik ist nicht aufgehoben durch plumpe Gleichteilung der Oktaven in 6 Ganz- und 12 Halbtönen, sondern nur transparent gemacht durch Hinübergleiten über die Nähte, die das temperierte System dem Ohr gegenüber aufweist. Auch hier wird die Ganztonleiter meist noch immer als in harmonischer Bindung empfunden, wodurch jeder Ton funktionell erfaßt wird und zur Feinheit der Intonation anreizt.

¹ Für Wagner sind „fern fortschreitende Harmonien“ begründet „im szenischen Vorgehen“. Die enharmonische Verwechslung in Elsas Traumerzählung im Lohengrin ist für ihn „ein Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges“, eine „weite Entrückung“ aus der dann „in den Ausgangsgrundton zurückgekehrt“ wird. Bemerkenswert ist auch Wagners Eindruck von Liszts Ausführung dieser Stelle: dessen Direktion „habe aus dem Augengespenst durch den richtigen Vortrag eine wohlgebildete Tongestalt modelliert“.

² H. Stephani (a. a. O.) sieht in diesem Phänomen „den geschichtlichen Ausgangspunkt aller Wirrnis“ („als wollten wir — durch Temperatur und Tonschaltung — der Mechanisierung aller Kultur weitere Hekatomben darbringen“).

Die Ganztonleiter



wird etwa auf den chromatisch alterierten Akkord  bezogen, der von C dur

ausgehend dessen D_4^6 umdeutet zur Zwischendominante der Tonikaparallele. Diese Leiter kann auch als melodische *a* moll-Tonleiter aufwärts mit einer Abwärtsalterierung des *h* zu *b* aufgefaßt werden, wobei also der Leittonzwang ins Schweben kommt, der entweder aufwärts *fis* und *gis* oder abwärts *b* verlangt. Der Bezug auf den Akkord



liegt nahe (in *a* moll oder auch *A* dur: D_5b). Die gleichzeitige Hoch- und Tiefalterierung gibt hier den eigenen Reiz. Die Abstumpfung tritt erst ein, wenn man nicht vom sinnvoll ausdeutbaren temperierten System, sondern vom Zwölfton- oder Sechstonprinzip als festgelegter, nicht mehr elastisch zurechthörbarer Grundlage ausgeht, wodurch es zur Leugnung oder Beiseiteschiebung des naturhaften Zwanges der Deutung kommt. (Die Unterteilung von Halbtönen in Vierteltöne[†] könnte zur Verfeinerung des Hörens beitragen, wenn die Gefahr bei den allzukleinen melodischen Abständen nicht zu groß wäre, daß die Überspannung des Prinzips, solche Feinheiten real klingen zu machen, zur Klangmechanisierung führt. Eine Teilung in Dritteltonne dürfte das Zurechthören in reine Verhältnisse noch stärker unterbinden, da sie die Chromatik gegenüber dem temperierten System unübersichtlich macht.)

Vom Impressionismus zur „sachlichen“ Atonalität führt noch deutlicher als die Ganztonleiter das Prinzip der Quartenakkorde, auf das Schönberg in seiner Harmonielehre besonders hinweist, führen überhaupt alle Bildungen, die man als Vorhaltbildungen zu begreifen hätte, wenn sie nicht grundsätzlich unaufgelöst bleiben würden oder so aufgelöst würden, daß die Vorhaltseigenschaften unkenntlich werden. Daß es „harmoniefremde“ Töne geben könne, wird von den Theoretikern und Praktikern der „neuen Musik“ vielfach gelehnet, ja als absurd bezeichnet. Alles was zusammenklingt, bilde einen rechtmäßigen Akkord, alle Akkorde seien gleichwertig. Damit ist auch wiederum die Eigenschaft des Ohres gelehnet, Töne auf andere zu beziehen, kompliziertere Klänge mit einfacheren zu vergleichen und eine Folge von Tönen sinnvoll zu deuten.

Die moderne Musikerziehung der meisten Musikpädagogen an Schulen und Musikschulen geht, und wohl mit Recht, den entgegengesetzten Weg. Sie will nicht abstumpfen und Töne nur im Wechsel ihre Tonhöhe oder nach der Klangfarbe verfolgen lehren, sondern sie will das Ohr verfeinern und den sinnvollen Bezug der Töne auf ein einfaches Prinzip zum Erkennen und Erfühlen bringen. Sie will nicht Passivität gegenüber einer Summe von Tönen, die in festgelegter Tonhöhe geliefert werden, sondern aktives „Erarbeiten“ des „Erlebens“ der Tonbeziehungen. Man wird also die Konsequenz ihr zugestehen müssen, daß „atonale“ Musik den Kindern zunächst ferngehalten wird, damit sie später als besonders komplizierte Musik empfunden

[†] Stephani (a. a. O.) beklagt bei dem Prinzip der Teilung der Oktave in „starre reale Klangwerte“ die „Naturferne, hier wie auf allen Kulturgebieten“.

werden kann. Freilich finden sich in der modernen Musikerziehung auch wiederum ästhetische Prinzipien, die von anderer Seite her ähnliche Tendenzen aufweisen, wie die der Atonalisten. Man lehrt gern die Musik als absolute Form, die an sich keinen Inhalt hat. Gerade das Arbeitsprinzip kann dazu verführen, Musik als etwas aufzufassen, das man ergreifen kann, wenn man ihr System ergreift. Hierbei wird das Kunstmaterial und die sich aus ihm ergebende Kunstform allzuleicht nicht mehr als Mittel, sondern als Selbstzweck, *l'art pour l'art*, betrachten gelehrt. Auch ist hier oft nicht letzter Zweck der Kunstübung, die (hochwertigen) Kunstwerke zu erfassen und an ihnen sich zu bereichern, sondern die Musik als solche, die gewiß die Möglichkeiten der Bereicherung bietet, aber doch erst, wenn die Kunstmittel sich einem höheren, an sich außer ihnen liegenden Zweck unterordnen.

Die Aktivität wird gern zur bloßen Hingabe und quietistischen Vergeistigung umgedeutet (z. B. Hermann Reichenbach in „Die singende Form“ über die Wiedergabe alter Chormusik: „Es handelt sich bei dieser letzten Aktivität wohl auch um jene Konzentration, die dem völligen Sichgehenlassen so verwandt ist, dem, worum sich auch die Entspannungsübungen der modernen Gymnastiksysteme bemühen . . . Es gilt ein Verzicht auf ein Sprechen durch Musik und im Gegenteil eine stille demütige Hingabe an den klingenden Ton, auch wenn er dem eigenen Mund entströmt“). Auch die vom temperierten System, so lange es nicht in Übersteigerung jeden Bezug auf ein „reines“ System absichtlich unterbindet, herausgeforderte Aktivität des Zurechthörens ist gewiß eine Vergeistigung. Aber höher noch steht die seelische Durchdringung, die unsere großen Meister in ihren Werken fordern, und die eine zweite Sinnggebung verlangt. Man hört hier die Musik in ihren feinen Beziehungen, aber „in, mit und unter“ der musikalischen Form (Programm Musik kann ihrerseits wiederum zum Illustrativen, mechanistisch-passiv Anzuhörenden, führen) nimmt man etwas in sich auf, das höher ist, als diese selbst, indem man es, gezwungen durch die Kraft des vom Medium der Musik getragenen Geistes, neu erschafft. Der Wirbel oder Wandel der Töne ist kein Chaos mehr, wenn er sinnvoll auf Grunderscheinungen bezogen wird, aber auch dem Abbild des Kosmos muß erst göttlich-menschlicher Odem eingeblasen werden, wenn ein Kunstwerk Leben und Wirkung gewinnen soll. Es kann, auf einer höheren Stufe der Entwicklung, einem Volke oder Einzelmenschen nicht an sich zum Segen gereichen, wenn Musik überhaupt, sondern erst dann, wenn hohe und edle Musik getrieben wird. Nicht die Ästhetik, sondern die Ethik entscheidet, die Gesinnung, die Persönlichkeit, die aus der Musik spricht. Kein Stilwandel kann diesen Wertmaßstab außer Geltung setzen. Höher als der Gedanke des Aufgehens im Kosmos steht der Mensch als sittliches Wesen.

Christian Heckel, ein sächsischer Kantor des beginnenden 18. Jahrhunderts

Von

Hans Volkmann, Dresden

Das Licht großer Meister verdunkelt das kleinerer Künstler. Und doch lohnt es sich für den Geschichtsfreund, auch von „kleinen“ Größen Notiz zu nehmen, wenn ihr Wirken für ihre Zeit bezeichnend ist. Im folgenden wollen wir uns mit einem solchen Künstler beschäftigen. Er verdient es. Denn aus den vielen bisher unbeachtet gebliebenen Nachrichten über ihn, die ich ermitteln konnte, ersieht man, wie ehrenvoll dieser Mann, ein etwas älterer Zeitgenosse von J. S. Bach, als Kantor und Lehrer wirkte und wie vielseitig begabt er war: Als Dichter, Komponist und Geschichtsschreiber ist er unermüdlich tätig gewesen.

Christian Heckel heißt dieser Mann. Er findet sich in Jöcher-Adelungs Gelehrten-Lexikon von 1787 erwähnt: Einigen Notizen über sein Leben und Wirken als Kantor in Bischofswerda und Pirna in Sachsen folgt eine Aufzählung seiner „gelehrten“ Werke, d. h. seiner ortsgeschichtliche Themen behandelnden Schriften. Gerber wiederholt im Neuen Lexikon der Tonkünstler (1812) im wesentlichen Jöcher-Adelungs biographische Angaben, weiß aber auf Grund einer handschriftlichen Notiz in Walthers Lexikon hinzuzufügen, daß Heckel auch Komponist war. In Schillings Lexikon (1836) erscheinen die biographischen Angaben aus den genannten älteren Quellen wieder, jedoch mit kleinen Trübungen, z. B. erhält der Künstler hier irrtümlicherweise noch den Vornamen Johann. Hier ist Heckel bereits ein „tüchtiger“ Komponist geworden. Schilling stellt als erster fest, daß keine Tonschöpfungen Heckels erhalten geblieben sind. Auf Schillings Angaben fußen die in Schladebach-Bernsdorfs Lexikon (1857) und in Mendels Lexikon (1875). Hier wird Heckel ein „gerühmter“ deutscher Komponist genannt. Er verschwindet danach für einige Zeit aus den musikalischen Nachschlagewerken. Erst Robert Eitner widmet ihm im Quellenlexikon (1901) wieder einige Zeilen. Er wiederholt die biographischen Daten aus den älteren Lexiken und fügt skeptisch hinzu: „Er (Heckel) soll auch Komponist gewesen sein.“ Daß Eitner mit seinem Zweifel auf falscher Bahn und Heckel wirklich Komponist war, werden wir alsbald sehen.

Kurz registriert werden die Jahre von Heckels Amtstätigkeit in Bischofswerda und Pirna in der um 1850 erschienenen „Sächsischen Kirchengalerie.“ Wenig mehr (den Titel einer Komposition, von Nr. (4) in unserer Besprechung) bietet R. Vollhardt in seiner Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens (1899). In den ersten Spezialarbeiten über Pirnaer Kirchenmusik von O. Kade (Serapeum 18,312) und W. Nagel (Monatsh. f. Mg. 28,148) wird Heckel nicht genannt. Dagegen hat Curt Walther in seiner Dissertation „Zur Geschichte des Pirnaer Schulwesens“ (1905) Heckel als Kantor und Komponisten wiederholt erwähnt und mancherlei über das Pirnaer Kantorat zu Heckels Zeit mitgeteilt. J. Rautenstrauchs Buch „Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen“ (1907) enthält zwar keine Erwähnung Heckels, bringt aber einige bei Walther verzeichnete Einzelheiten zur Musikgeschichte Pirnas in der Zeit des Kantors Heckel, die auch wir für unsere Darstellung nutzbar machen werden.

Unsere wichtigsten Quellen sind Heckels eigene ortsgeschichtliche Schriften, in denen er mehrfach von seinen Lebensschicksalen und seinem Schaffen berichtet und auch eine Reihe selbst gedichteter Gesangstexte zum Abdruck bringt. Das Sächsische

Hauptstaatsarchiv und die Sächsische Landesbibliothek in Dresden, das Rats- und das Pfarrarchiv in Pirna sowie das Pfarrarchiv in Kamenz i. Sa. lieferten weitere Einzelheiten.

* * *

Christian Heckel ward geboren am 15. August 1676 in der dicht an der Grénze der Lausitz gelegenen meißnischen Stadt Bischofswerda. Sein Großvater, Andreas Heckel, stammte aus Ölsnitz i. V. und war Stadtschreiber und „Ratsverwandter“ in Bischofswerda. Dort gelangte auch sein Vater, Matthäus Heckel, von Beruf Posaumentierer, zur Ratsherrenwürde¹.

Als Christian vier Jahre alt war, wäre er beinahe ein Opfer der Pest geworden. Er berichtet darüber: „In der Pest Anno 1680 kam es mit mir so weit, daß von Abend biß Morgens um 7 Uhr kein Leben mehr in mir war, sintemahl auch meine lieben Eltern den Sarg und Sterbe-Kittel allbereit angeschaffet, und nur auff den Todtengräber gewartet, mich hinauszuführen. Aber Gott hat mich aus dem Verderben wunderlich geführt, wofür ich demselben noch hertzlich dancke“.

Mit dreizehn Jahren, im Jahre 1689, wurde der Knabe nach Leipzig auf die Thomasschule geschickt. Er hat dort glückliche Zeiten verlebt:

„Die Thomasschule war der angenehme Garten,
Darein man viel von uns höchstgütig hat versetzt;
Man ließ uns gleich so wohl als eigne Pflantzen warten,
Wir Frembde wurden fast den Kindern gleich geschätzt.“²

So rühmte er später die Schule. Dem Jüngling wird natürlich der Niedergang, den die Thomasschule unter dem Rektor Ernesti (1684—1729) erlebte³, nicht fühlbar geworden sein. In dieser Anstalt gelangten neben den sprachlichen besonders die musikalischen Anlagen des Knaben zur Ausbildung. Heckel hatte zwei Meister, deren Namen in der Musikgeschichte guten Klang haben, zu Lehrern: den Thomaskantor Johann Schelle und den damals im Hauptamt als Organist der Thomaskirche wirkenden Johann Kuhnau. Mit inniger Dankbarkeit gedenkt er später dieser beiden Männer und ihrer aufopferungsvollen Bemühungen um die Förderung der Jugend:

„Was that Herr Schellens Fleiß, was Leibnütz an uns Kindern,
Wie mühsam war darbey der werthe Kuhnau nicht?“⁴

Der unter den Musikern genannte Leibnitz war der ältere Bruder des Philosophen. Laut Schering⁵ hatte er die Vornamen Johann Friedrich und war Magister und Tertius an der Thomasschule.

Sieben Jahre, also bis zum Jahre 1696, hat Heckel, wie er selbst berichtet, die Thomasschule besucht. Danach „lebte“ er, so drückt er sich aus, noch „drei Jahr auff der Academie.“ In der Matrikel der Universität Leipzig läßt er sich nicht

¹ Diese und die folgenden Einzelheiten teilt Heckel in seiner „Historischen Beschreibung der Stadt Bischoffswerda“ (1713) mit S. 158f. und 123f.

² Aus Heckels Widmungsgedicht der genannten „Historischen Beschreibung“ an den Rat zu Leipzig.

³ Vgl. Spitta, J. S. Bach, II, 22 ff.

⁴ Quelle wie die der vorhergehenden Verse.

⁵ Musikgeschichte Leipzigs II, 8.

mit Sicherheit nachweisen¹. Doch ist bei seinen eigenen Angaben nicht daran zu zweifeln, daß er, wie es bei zukünftigen Kantoren der Brauch war, theologische und philosophische Fächer an der Universität gehört hat. Sein Hauptstudium aber blieb die Musik. Da er in diesem Fache für die akademische Zeit keine besonderen Lehrmeister nennt, kann man wohl annehmen, daß es dieselben waren wie in seiner Gymnasialzeit: Schelle und Kuhnau werden ihm die letzten Geheimnisse der Kunst entschleiern haben.

Manche Freundschaft schloß Heckel in seinen Leipziger Studienjahren. Wahrscheinlich gewann er schon damals Beziehungen zu Johann David Heinichen, der später als Dresdner Hofkapellmeister und als Verfasser der verbreitetsten Generalbasslehre seiner Zeit berühmt wurde. Wir werden weiter unten die beiden in freundschaftlichem Verkehr antreffen.

Heckel nahm alle musikalischen Anregungen, die Leipzig bot, willig auf. Doch tat er seinem Lehrer Kuhnau nicht, wie andere von dessen Schülern, z. B. Heinichen, Graupner und Kuntzen², den Schmerz an, zur Oper überzugehen. Zwar mochte ihn dieser seit 1693 in Leipzig erblühende Kunstzweig ebenfalls anziehen — er blieb aber der Kirchenmusik treu und steuerte unbeirrt seinem Ziele, ein Musiker im Dienste der protestantischen Kirche zu werden, entgegen.

* * *

Im Jahre 1699 bewarb sich Heckel um das frei werdende Kantorat seiner Vaterstadt. Der damals übliche Nachweis der Befähigung — Lieferung einer Komposition und Singeprobe — gelang ihm; Empfehlungen seiner Lehrer taten wohl das Weitere, und am 3. Oktober des genannten Jahres wurde er in das Amt als Kantor zu Bischofswerda berufen. Aus dem reichen musikalischen Leben Leipzigs sah sich Heckel nun in äußerst bescheidene musikalische Verhältnisse versetzt. Doch wußte er mit den geringen Mitteln der kleinen Stadt Kirchenmusiken zustande zu bringen, die allgemein befriedigten. Das geht aus einem im Jahre 1713 an Heckel gerichteten Gratulationsgedicht³ hervor:

„Er ward darzu ersehnt, den Chor zu dirigiren
Auff eine solche Art, die man vor lieblich hält.“

Es war in jener Zeit üblich, daß der Kantor die musikalische Ausstattung der Gottesdienste im wesentlichen mit eigenen Werken bestritt. Auch Heckel sorgte selbst für das Nötige. Er schrieb Kirchenmusiken, zu denen er den Text selbst verfertigt hatte. Diese Texte wurden bei wichtigeren Feiern gedruckt. Zwar haben sich von Heckels für Bischofswerda gefertigten Kirchenstücken weder Texte noch Kompositionen erhalten; ein Gratulationsgedicht⁴ gibt aber Kunde von beiden:

¹ In der Matrikel erscheint ein Christian Heckel aus Dresden in den Jahren 1690 und 1693 inskribiert. Es ist möglich, daß hier unser Heckel mit seinem ebenfalls Christian heißen Vetter, einem Radierer, dessen Vater in Dresden lebte, zusammengeworfen worden ist. Die Zeit braucht uns nicht zu beirren, weil man damals bereits Knaben inskribierte. — Bei einem anderen Heckel, der allerdings im Jahre 1696 inskribiert wurde, stimmt aber weder Vorname noch Heimat. Vgl. Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig. Hgg. von Georg Erler II, 166 und Einleitung zu I und II.

² Richard Münnich, Kuhnaus Leben. Sammelb. d. I. M. G. III, 517 ff.

³ Nr. 11 der Gratulationsgedichte, die Heckel seiner „Historischen Beschreibung der Stadt Bischofswerda“ vorausschickte.

⁴ Nr. 2 der genannten Gedichte.

„Wie ofte zeiget sich sein Fleiß in *componiren*,
 Und damit lehret Er zuerst sein Vaterland:
 Und ehrt sein Vaterland nicht nur mit *musiciren*,
 Er macht auch durch den Druck und Schrift den Text bekannt“.

Neben seiner Tätigkeit als Lehrer und Kantor fand Heckel noch Muße, örtsgeschichtliche Studien zu treiben. Deren Frucht legte er in seiner 1713 bei Jacob Harpeter in Dresden gedruckten „Historischen Beschreibung der Stadt Bischofswerda“ nieder. Dieses Werk ist die Quelle aller feststehenden biographischen Einzelheiten, die ich bisher über Heckel mitgeteilt habe.

Handschriftliche Quellen liefern uns Nachrichten über die Angehörigen unseres Kantors. Aus dem Traubuch der Stadtkirche zu Kamenz i. Sa. geht hervor, daß Heckel am 23. Oktober 1703 die Jungfer Anna Elisabetha Verlohren, eines Kamenzer Gastwirts Tochter, als Gattin heimführte¹. In Bischofswerda ist ihm, wie sich aus Pirnaer Quellen ergibt, eine Tochter Johanna Christiana geboren worden.

* * *

Heckel befand sich zwar in seiner Stellung in Bischofswerda wohl, war aber, schon um der Familie willen, nicht abgeneigt, sich zu verbessern, wenn sich die Gelegenheit dazu bot. Und sie bot sich.

In Pirna a. d. Elbe waren seit 1711 wiederholt Klagen laut geworden² über die mangelhafte Amtsführung des alten Kantors Polykarp Schwartz. Als dann im Herbst 1716 Schwartz selbst beim Rat um einen Substituten nachsucht, und dies bekannt wird, melden sich verschiedene Anwärter. Unter ihnen Christian Heckel. Sein am 8. Dezember ausgefertigtes Bewerbungsschreiben ist in lateinischer Sprache abgefaßt: mit rhetorischem Schwung und doch äußerst bescheiden bietet Heckel dem Rate seine Dienste an. Er erklärt sich zur Komposition eines ihm einzureichenden Textes bereit; auch läßt er einfließen, daß man einen in Kirchen- und Schulpraxis erprobten Fachmann an ihm gewinnen würde:

„*Ut autem Summam caputque votorum meorum pace Vestra, Patres conscripti, nunc Vobis exponam, enixe a Praenobilissimis atque Excellentissimis Dignitatibus Vestris peto atque contendo, ut meam tenuitatem, edito prius Specimine Musico (cui unum vel alterum Textum sacrum ad numeros musicos proprio Marte rite componendum, si lubet, praescribant) et praestitis praestandis reliquis, in eligendo Cantore Substituto et Successore prae reliquis, commendatam Vobis esse velitis. Non dabitur haec sparta, dante Deo, si Vestris votis mihi data fuerit, ei, qui non intelligat, qua ratione ornare eam semper, officiique partes decenter obire conveniat, sed ei potius, qui et scholasticis suis laboribus cum Deo defungetur strenue, et rei musicae curam in Templo pariter atque Schola habebit exactissimam*“³.

Noch ehe die Empfehlungsschreiben zweier Freunde Heckels (aus Dresden und Lohmen) beim Rat einlaufen, kommt man auf den Bischofswerdaer Kantor zu. Der Superintendent „gibt“ ihm einen Text zur Probekomposition „auf“, und man beschließt, Heckel am 1. Sonntag nach Epiphania Probe singen zu lassen⁴. Am genannten

¹ Nach Mitteilung des Herrn Verw.-Schr. Wünsche, Kamenz.

² Diese und die folgenden Einzelheiten nach den Akten des Pirnaer Ratsarchivs (P. R. A.) Rep. IV, Cap. II, Nr. 3, Bl. 130ff.

³ P. R. A. IV, II, 3, Bl. 136^b und 137.

⁴ Ebenda, Bl. 146 Extrakt aus den Ratsprotokollen.

Tage, dem 10. Januar 1717, fand die Probe in der Hauptkirche statt. Die dafür komponierte Musik, deren Text den Pirnaer Anstellungsakten in Abschrift¹ beiliegt, trägt den Titel:

Dom. I post Epiph. 1717.

Psalm LXXXIV

Das sehnliche Verlangen nach den liebl. Wohnungen
des Herrn.

Conc. a 13. C. H.

Von allen späteren einzeln nachweisbaren Kompositionen Heckels unterscheidet sich diese Arbeit in zweierlei Hinsicht: Erstens stammt ihr Text nicht vom Komponisten selbst — sie ward ihm ja vom Superintendenten zugeschickt — und zweitens erfahren wir hier, was bei keinem anderen Werke von ihm der Fall ist, die Zahl der Stimmen seiner Partitur. Er nennt das Werk Concerto a 13 — nämlich a 13 vocibus. Wie die Verteilung der Kräfte im einzelnen gewesen ist, wird zwar nicht angegeben, doch läßt sich mit Analogieschluß aus der damaligen Praxis annehmen, daß von den 13 Stimmen 8 auf den Doppelchor und 5 auf die Instrumentengruppe entfielen.

Dieses früheste einzeln nachweisbare (1) Werk Heckels wird eröffnet durch einen Chorsatz: Wie lieblich sind deine Wohnungen. Drei Arien folgen, zwischen die sich noch je ein kurzer Chor auf Bibelwort einschleibt. Mit einem Choral mündet das Ganze in den Gemeindegesang. Rezitativ findet sich nicht darin; doch zeigen die Arien Da-Capo-Form.

Bei der Aufführung dieses Werkes erwies Heckel seine Tüchtigkeit als Komponist, Chorleiter und Sänger — und er fand Anerkennung: „Am verwichenen Sonntag hat Herr Kantor Heckel von Bischoffswerda seine Probe gesungen und gar wohl bestanden,“ heißt es im Ratsprotokoll². Man entschied sich endgültig für ihn. Das Berufungsschreiben³ ist am 17. Februar ausgefertigt. Heckel wird dem Kantor Schwartze substituiert und erhält die Zusage, nach dessen Ableben „succediren“ zu dürfen. Bereits am 16. Juni des Jahres 1718 starb der alte Kantor, und Heckel rückte in dessen Amt und Würden ein.

In der „Vocation“ heißt es, man setze die Zuversicht in ihn, „er werde sich auch fernerweit eines christlichen Lebens und Wandels befleißigen, die Music in beiden hiesigen Stadtkirchen gebürend verrichten, die liebe Jugend in wahrer Gottesfurcht, christlichen Tugenden, guten Sitten, freien Künsten und Sprachen, sonderlich auch in der Musica, zu deren Information die vormalige freie Singestunde Mittags von 12 bis 1 Uhr ohne Entgelt zu halten, treulich, unverdrossen und vergnüglich unterweisen . . .“ In der „Woche Oculi“ (28. Februar—6. März) siedelte der neue Kantor nach Pirna über⁴.

Heckel erhielt⁵ an Gehalt jährlich 25 Thaler vom Amt Pirna und 37 Thaler 19 gr. aus dem Kirchenärar. Die letzte Summe schloß einen Zuschuß zum Hauszins, Holz-

¹ Ebenda, Bl. 144f.

² P. R. A. IV, II, 3, Bl. 146.

³ Ebenda, Bl. 147f.

⁴ Ebenda, Bl. 152.

⁵ Laut Einkommensspezifikation. A. a. O. Bl. 149.

geld, Weingeld und Geld zu Wachs für die Schulzimmerkerzen ein. Dazu kamen die schwankenden, oft sehr geringen Einnahmen an Schulgeld und kleine Akzidenzien. Das mochte wohl eine Verbesserung gegen Bischofswerda sein, blieb aber noch immer ein sehr bescheidenes Einkommen. Man versteht daher, daß Heckel später gelegentlich um eine Sonderhonorierung seiner geistigen Arbeit beim Rate anpocht, daß er sich rührt, als man ihm den Hauszinsbeitrag nicht pünktlich zahlt¹, und daß er schließlich in dürftigen Verhältnissen stirbt.

Die Familie Heckels bekam in den ersten Jahren ihres Pirnaer Aufenthaltes einigen Zuwachs. Am 9. August 1717 wurde dem Kantor eine Tochter Salome Beata, und am 13. September 1719 ein Sohn, Christian Gottlieb, geboren².

* * *

Heckel hatte als Collega tertius der Pirnaer Lateinschule die schwierige Aufgabe, das unter seinem nachlässigen Vorgänger in Mißkredit gekommene³ Kantorlehramt wieder zu Ansehen zu bringen. Dies dürfte ihm auch gelungen sein. Denn in den Akten findet sich nirgends eine Klage über ihn. Jedenfalls war er „treulich und unverdrossen“ bei seinem Lehramt.

Reinere Freude gewährte ihm seine Tätigkeit als Kantor der Stadtkirche und der Klosterkirche zu Pirna. Für die Aufführungen der Kirchenmusiken hatte er ja hier weit bedeutendere Mittel zur Verfügung als in Bischofswerda. An der Lateinschule bestand schon seit langem ein für den Kirchendienst bestimmter Chor. Im Jahre 1672 war angeordnet worden, daß unter die Chorschüler kein Knabe aufgenommen werden sollte, „welcher nicht in Musicis dergestalt perfectioniret war, daß er eine Motettam ungefehlt treffen konnte.“ Die ursprüngliche Zahl der 12 „ordentlichen“ Chorschüler wurde noch vor Heckels Zeit auf 16 erhöht, „welche in 2 Chöre geteilt werden“ konnten. Um das Jahr 1730, also unter Heckel, wurde der „Numerus der Currentaner auf 24 gesetzt“⁴. Mit solchen Kräften war schon etwas anzufangen, zumal da sich ihnen als instrumentale Begleitung die Stadtmusizi beigesellten.

Gewiß hat Heckel bei seinen Aufführungen von den reichen Beständen an gedruckten Musikalien, die in Pirna vorhanden waren⁵, gelegentlich Gebrauch gemacht. So dürften wohl noch bisweilen Werke von M. Praetorius, Schein, Schütz, Hammer Schmidt und anderen älteren Meistern zu Gehör gebracht worden sein. Überwiegend hat aber Heckel gewiß „moderne“ Musik aufgeführt, Werke von Kollegen, ganz besonders aber eigene Kompositionen. Sicher ist er in Pirna als Komponist nicht weniger fleißig gewesen als in Bischofswerda. Aber während von den Bischofswerdaer Schöpfungen nichts auf uns gekommen ist, sind von den Pirnaer Kompositionen eine Anzahl Texte erhalten geblieben, die, mit Ausnahme der obenerwähnten Probekantate, von Heckel selbst verfaßt sind. Sie geben uns Beispiele von Heckels Dichtungen für Gesang und lassen mancherlei Schlüsse auf die verlorenen Partituren zu.

¹ P. R. A. IV, II, 3, Bl. 152f. Die Eingabe erfolgte im Jahre 1729. Damals hatte Heckel 18 Taler Mietzins das Jahr zu zahlen. Der Zuschuß vom Rate betrug erst 8, später 7 Taler.

² Aus den Pirnaer Kirchenbüchern ermittelt unter Beihilfe des Herrn Verw.-Sekr. Barthel.

³ Curt Walther, Zur Geschichte des Pirnaer Schulwesens (Leipzig 1905) S. 80.

⁴ A. a. O. S. 88f.

⁵ Sie befinden sich jetzt auf der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden.

Der früheste nachweisbare ¹gedruckte Gesangstext hat nicht geistlichen, sondern weltlichen Inhalt. Er ist ein einfaches Strophengedicht, eine (2) Aria, die als Lied abgesungen wurde. Diese Aria war verfaßt und komponiert für die am Montag, dem 18. Dezember 1719 erfolgende Amtseinweisung des Schulrektors Johann Georg Werner, womit, wie es auf dem Titel heißt,

„wolte . . . alles Gutes der werthen Stadt
zur *Music ominiren*
Christian Heckel, Cantor
& Scholae Coll. III.“

Curt Walther hat die acht Strophen des Gedichtes vollständig abgedruckt²; für uns genügt es daher, den Anfang zu zitieren: „Es ist ein saures Werck, im Schulen-Stande sitzen, . . .“ Heckel rühmt in seinen Versen die Verdienste der Pirnaer Pädagogen der Vergangenheit und die Wichtigkeit des Rektoramtes, das Werner übernimmt.

* * *

In die ersten Jahre von Heckels Pirnaer Amtstätigkeit fällt sein Verkehr mit J. D. Heinichen. Dieser war nach längerem Aufenthalt in Italien im Jahre 1717 als Hofkapellmeister nach Dresden gekommen und wirkte dort hochgeachtet neben dem Kapellmeister J. Chr. Schmidt. Namentlich seine für die Einzugsfeste des Kurprinzen im September 1719 komponierten Serenaden trugen ihm Ehre ein. Die Verbindung zwischen ihm und Heckel war wohl die Erneuerung einer alten Leipziger Studienkameradschaft. Im Frühjahr 1721 hatte sich die Freundschaft zwischen beiden so innig gestaltet, daß der Pirnaer Kantor den Dresdner Hofkapellmeister zu Gvatter bitten konnte. Und Heinichen sagte zu. Am 9. Juni 1721 wurde das dritte in Pirna geborene Kind Heckels, ein Mädchen, auf den Namen Magdalena getauft. Unter den Paten findet sich im Taufbuch der Pirnaer Stadtkirche an erster Stelle eingetragen:

Titl. Herr Joh. Davidt Heynich,
Vornehmer Capell-Meister in Dreßden.

Damals mag wohl ein lustiger Kindtaufsschmaus gehalten worden sein. Zwei Jahre später war Kantor Heckel ein trauernder Witwer. Seine Gattin starb im Kindbett am 2. April 1723 und wurde am 6. mit dem kurz nach der Geburt gestorbenen Töchterchen beerdigt³. Ob sich Heckel später wieder verheiratet hat, ließ sich nicht feststellen; doch scheint es nicht der Fall gewesen zu sein.

Im Spätsommer des für Heckel so traurigen Jahres 1723 erhielten seine Gedanken eine wohlthuende Ablenkung durch eine größere Komposition, die er zur Einweihungsfeier des neuen Superintendenten, des Dr. Christian Carl Stempel, anfertigte. Die Aufführung des (3) Werkes fand am 15. September statt, wozu der von Heckel verfaßte Text im Druck ausgegeben ward⁴. Sein Titel lautet:

¹ Exemplar in der Pirnaer Stadtbücherei.

² Curt Walther, a. a. O. S. 56f.

³ Sterberegister der Stadtkirche zu Pirna.

⁴ Exemplar in der Pirnaer Stadtbücherei: Den Hinweis darauf verdanke ich Herrn Studienrat Dr. Uhlmann in Pirna.

Des | geistlichen Israelis Pflicht | gegen Gott, die Obrigkeit | und | Priester-
schaft, | Wolte, als . . . Herr . . . Christian Carl Stempel . . . | zum Pastorat- und
Superintendenten-Amte | in Pirna | am 15. Septembris Anno MDCCXXIII. | solenniter
investiret wurde, | nachfolgendes | in einer . . . | Kirchen-MUSIC | . . . vorstellen

Christian Heckel | *Cantor*.

PIRNA, druckts Georg Balthasar Ludewig.

Der in doppeltem Sinne kirchlichen Feier entsprechend ist der Text streng kirchlich-theologisch gehalten. Reichlich wird darin das Bibelwort verwendet. Heckel vergleicht Moses und Aaron mit christlichen Priestern und Lehrern. Ein Chor „Lobet den Herrn, ihr vom Hause Aaron“ (Psalm 135, 19–21) eröffnet die Kantate. In den folgenden Rezitativen und Arien wird der Vergleich mit Beziehung auf den „ins Seheramt“ eingewiesenen neuen Superintendenten ins Einzelne geführt. Die letzte Arie enthält Echoeffekte, wie sie in der älteren Musik so beliebt waren. Mit einem Schlußchor auf die letzten zwei Verse des Judasbriefes „Gott sei Ehre und Majestät . . .“ klang die Kantate — gewiß auch musikalisch — imposant aus.

Die textliche Unterlage dieses Werkes zeigt, daß Heckel mit der Zeit fortgeschritten war. Die ältere Choralkantate, wie er sie in seines Lehrers Schelle oder in Johann Philipp Kriegers und in Ahles Kirchenmusik kennen gelernt hatte, ist der jüngeren gewichen, die nach dem Vorbilde der Neumeisterschen Kantatentexte dem Rezitativ und der Da-Capo-Arie nach Art der Oper und der weltlichen Kantate Raum gewährt. Heckel war dem Geschmack der Zeit gefolgt, wie ja auch sein Lehrer Kuhnau, trotz langen Auflehns dagegen, schließlich in seiner Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ sich ihm anbequemt hatte.

Die Aufführung von Heckels Werk hatte insofern ein Nachspiel, als acht Tage danach ein Schreiben¹ des Kantors an den Superintendenten und den Rat von Pirna gelangte, das folgenden Wortlaut hatte:

Hoch Ehrwürdiger,
Hoch Wohl-Edle, . . .
Vornehme *Patroni*:

Aus Beylagen belieben Sie zu ersehen, was bey der *Investitur-probe* von gewissen *Musicis consumiret* worden, und was Herr Ludewig verlanget. Anbey überlasse Dero *Generosité*, was die Herren *Maecenates* vor meine darbey gehabte Mühe und Kopff-Arbeit zur Ergötzlichkeit aussetzen wollen. Und weilen durch Gottes Gnade wiederum ein regierungs-Jahr zu Ende gehet, so habe wegen der, von Sie beliebten, bißher gedruckten und eingeschickten Kirchen-Music nur so viel: *Gedencket mein am besten!* bitten wollen, der ich mit größten *Respect* lebenslang beharre

Ew. . . . Hoch Wohl Edl. Herrl.

Danck- und Dienstverbundester

Christian Heckel,

Cantor.

Pirna, d. 22. Sept.

A. 1723.

Die Einstudierung der Investitur-Kantate hatte also bei den Herren Stadtmusizi großen Durst erweckt, dessen Stillung ins Geld lief. Herr Ludewig ist der auf dem Titel des Textes genannte Buchdrucker Georg Balthasar Ludewig, der seine Rechnung für die Drucklegung des Textes eingesandt hatte. Ob Heckels Hoffnung auf eine

¹ P. R. A. IV, II, 3, Bl. 151 f.

„Gratifikation“ erfüllt wurde, ist zweifelhaft; wahrscheinlich war man der Ansicht, die Lieferung von Festmusiken gehöre mit zu seinen Amtsfunktionen.

Wenige Wochen nach der Aufführung jener Kantate wartete Heckel abermals mit einer Festmusik¹ auf. Diesmal galt sie keinem geistlichen, sondern einem weltlichen Würdenträger. Sie feierte den Amtsantritt des Bürgermeisters Bohle am 5. Oktober 1723 und war eine (4) Serenade. Im Eingangstutti heißt es:

„*Beglücktes Pirna*, jauchze laut!
Und laß so Stimm' als Saiten
Auf freier Straße tönend streiten!“

Der Druck des Textes¹ trägt den Titel: „*Das vergnügte PIRNA* wolte, als George Christoph Bohle den 5. Oct. Anno MDCXXIII² . . . das Bürgermeister-Amt in Pirna . . . antrat, in gegenwärtiger Serenata . . . glückwünschend vorstellen Christian Heckel, Cantor. — PIRNA, druckts Georg Balthasar Ludewig.

Der weltliche Zweck erheischte entsprechende Mittel. Kein Bibelwort bestimmte den Gedankengang des Dichters. Enger als in der vorigen Kantate konnte er sich an das Vorbild der Oper anschließen. So erhielt gleich das bereits genannte Eingangstutti ein Da Capo. Ein Trio, ein Duetto, ein Solo und ein Schlußtutti sind die Nummern in geschlossener Form, zwischen denen sich viel Rezitativ ausbreitet. Hier verleugnet Heckel nicht seine Liebhaberei, das Studium der Ortsgeschichte; denn er bringt darin eine Menge Einzelheiten aus Pirnas Vergangenheit vor, bei denen uns allerdings eine *gesungene* Wiedergabe befremden würde. Wir erfahren, daß Söhne Pirnas ihre Laufbahn als Erzbischöfe von Mainz, Salzburg und St. Gallen beschlossen haben, und daß sich damals unter den Kindern Pirnas „kein Tetzal mehr befind“³, — der berüchtigte Ablaßkrämer Tetzal stammte ja aus Pirna. Das abschließende Tutti, wie das des Anfangs in Da-Capo-Form gehalten, gipfelt textlich in einem kühnen Wortspiel; der Wunsch wird ausgedrückt, daß für Pirna „Herr Bohle ein Freuden-Pol“ sei!

* * *

Im Juni 1730 veranstaltete man — wie überall in den protestantischen Ländern — auch in Pirna Erinnerungsfeiern an die vor 200 Jahren erfolgte Übergabe der Confessio Augustana an den Kaiser. Heckel war dabei stark angespannt. Schon früh um 3 Uhr (!) mußte er am Hauptgedenktag mit seiner Kantorei Choräle vom Kirchturme herab singen. In welcher Weise er die Gottesdienste musikalisch ausschmückte, ist nicht überliefert, doch gibt ein in der Pirnaer Stadtbücherei aufbewahrter Text Kunde von einer für die Feier in der Pirnaer Stadtschule komponierten (5) Kantate Heckels. Der Titel des Druckes lautet:

Musicalische Texte, | mit welchen | am | Evangelischen | JUBILAEO | und | Danck-Feste | bey | ACTU ORATORIO | in der Stadt-Schule | zu Pirna | den 28. Juni 1730. | Die Ehre und Gnade GOTTes | verherrlichen wolte | Christian Heckel, | Cantor & Schol. Pirn. Coll. III. | PIRNA, | druckts Johann Jacob Grütze.

Der Gesangstext besteht aus sieben Abschnitten. Am Anfang und Ende steht je ein Chor; vor dem letzten schiebt sich ein Duett ein. Im übrigen umfaßt jeder

¹ Exemplar in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden.

² Ein C ist im Druck aus Versehen weggeblieben. Es soll heißen 1723.

Abschnitt ein Rezitativ und eine Arie. In den ersten vier Abschnitten wird Luther und sein Werk gefeiert, im fünften werden Melanchthons Verdienste um die Schule gerühmt, in den letzten erklingt die Bitte zu Gott um Reinerhaltung der Lehre. Versmaß und Bau des Schlußchores („Nun, Höchster, habe Danck“) machen es wahrscheinlich, daß hier die Melodie „Nun danket alle Gott“ benutzt wurde. Der Text dieser Kantate gehört zu den am besten gegliederten und gedanklich und sprachlich am sorgfältigsten durchgeführten Heckels.

Als Collega tertius der Lateinschule fügte er seinem Text sehr ausgiebige gelehrte Anmerkungen bei, die Erläuterungen und Quellennachweise für konfessionelle Einzelheiten des Textes enthalten. Heckel zeigt darin, wie bewandert er in der kirchengeschichtlichen Literatur ist.

* * *

Am 1. Februar 1733 starb August der Starke in Warschau. Sein Sohn, der Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, ward am 5. Oktober zum König von Polen — August III. genannt — gewählt. Aus Anlaß des zwiefachen Regierungsantritts wurden in Sachsen mancherlei Feste gefeiert. Auch Pirna veranstaltete am 4. Dezember eine „Erbhuldigung“, ein großes Volksfest, das an 10 000 Menschen in die Stadt zusammenführte. Ritterschaft, Räte und Bürger von Pirna und den benachbarten Ämtern leisteten den Stellvertretern des Kurfürsten und Königs den Eid der Treue. Wie aus der ohne Verfasseramen gedruckten „Ausführlichen Nachricht von der Erbhuldigung zu Pirna... am 4. Decemder 1733...“¹ hervorgeht, hat Heckel für dieses Fest zwei musikalische Werke geliefert. Das erste wurde im Festgottesdienst aufgeführt. Denn in der Beschreibung der kirchlichen Feier wird als Nr. 6 angeführt: „Eine zu diesem solennen Huldigungs-Actu von dem Herrn Cantore Heckeln auf 2 Chöre componirte Music, welche zu Ende befindlich.“ Wirklich ist ein solcher Text der Ausführlichen Nachricht angeheftet. Dieses (6) Werk ist textlich knapp gehalten. Ein Chorus mit Da Capo („Ehrfurcht soll den Altar bauen“) eröffnet es, ein Chor im Motettenstil auf Bibelwort („So ermahne ich nun“, 1. Tim., 2.) folgt. Ebenso geformte Sätze, nur in umgekehrter Anordnung, beschließen das Werk, dessen Mittelteil eine in zwei Rezitative gebettete Arie bildet. Da die Kantate für zwei Chöre gesetzt war, dürfte sie auf kraftvolle äußere Wirkung hin angelegt gewesen sein. Machtvoll muß bei der Feier auch das Orgelspiel geklungen haben. Denn am Anfang wurde „gleich mit beyden Orgeln präludiret“ und auch am Schlusse ließen sich „beyde Orgeln gegeneinander hören.“

Natürlich fehlte bei dem Feste auch nicht ein offizielles Bankett, zu dem die kurfürstlichen Kommissare und die Hauptwürdenträger der huldigenden Ämter geladen waren. „Bey der Tafel wurden 56 Personen... herrlich tractiret, worbei sich eine sehr gute so wohl *Instrumental-* als *Vocal-Music* hören lassen, worzu hiesiger *Cant.* Christian Heckel zu Ende folgende Erbhuldigungs-Freude verfertigt hat“. Der Abdruck des Textes nimmt die letzten drei Seiten der „Ausführlichen Nachricht“ ein.

Diese (7) „Erbhuldigungs-Freude“ war die zweite für das Fest gelieferte Arbeit Heckels. Den Anfang des Werkes bildete wahrscheinlich eine Orchester-Inttrade. Denn der Text beginnt mit Rezitativ. Das Tutti meldet sich sodann mit

¹ Exemplar in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden.

einem Glückwunsch für die Reise des Königs nach Polen (sie wurde am 9. Dezember angetreten):

„Wir wünschen dem König zur Reise viel Glück,
Er komme mit tausend Vergnügen zurück.
Wir wollen Gott kräftig um Beystand verehren.
Laßt euch, ihr vier Stimmen, absonderlich hören!“

Man kommt der Aufforderung nach: nacheinander singen der Baß, der Tenor, der Alto und der Canto ihre Arien, ohne daß rezitativische Unterbrechung eintritt, Dann erst erklingt ein kurzes Rezitativ, nach dem sich die Solostimmen zu einem Quartett zusammenschließen. Noch ein Rezitativ, und dann geht das Ganze mit einem kurzen Tutti zu Ende. Diese Festmusik ist mehr auf solistische Wirkungen hin angelegt als die Kantate für die kirchliche Feier. Wie der Text, so war gewiß auch die Musik, ihrem gesellschaftlichen Zweck gemäß, schlicht und volkstümlich gehalten.

* * *

Alle bisher betrachteten Werke Heckels kennen wir aus Einzeldrucken (2—7) und einer Abschrift (I) ihrer Texte. Von einer anderen Gruppe erhalten wir Nachricht an einer Stelle, an der wir es nicht vermuten würden: in einem Büchlein Heckels, das sich zunächst als Gedenkschrift an die Drangsale gibt, die Pirna im 30jährigen Krieg durch die Schweden erlitt. Aber Heckel reiht an seine Darstellung der geschichtlichen Ereignisse eine Schilderung der Feiern, die man 1739 zum Gedächtnis der vor 100 Jahren erfolgten Besetzung der Stadt durch die Schweden und ihre endliche Befreiung veranstaltete. Diese Feiern hatten unserm Heckel wiederholt Anlaß gegeben, sich als Dichter und Komponist zu betätigen. Er nimmt nun die Gelegenheit wahr, die Texte dieser Werke wieder mit abzudrucken. Einmal im Zuge, druckt er auch noch die Texte seiner für das Reformationsjubiläum 1739 komponierten Kantaten ab. Der Titel der 1740 veröffentlichten Schrift¹, die man in Pirna kurz als „das Pirnaische Elend“ bezeichnete und später — allerdings ohne Heckels Kantatentexte — nachdruckte, lautet:

Historische Nachricht | von dem, | was nunmehr vor hundert Jahren |
nehmlich | Anno 1639 | in dem sogenannten 30jährigen Kriege | der Stadt Pirna |
von denen feindlichen Schweden | wiederfahren, | Nebst dem, | was sonst im Jahre
1739 in Kirchen-Sachen | daselbst merkwürdiges vorgefallen, | Alles . . . zusammen ge-
tragen | von | Christian Heckel, | Cantore in Pirna. | Auf Kosten des Autoris.

Das Gedenkjahr der Schwedennot ward am Neujahrstage 1739 mit einem Gottesdienst eröffnet, in dem, so erzählt Heckel, ein „Musicalisches Concert von mir abgesungen wurde“. Diese (8.) Kantate ist ziemlich umfangreich. Sie zeigt zweiteilige Anlage. Ihr großer Eingangschor war gesetzt auf die Worte: Preise Jerusalem, den Herrn (Psalm 147, 12—14), also auf einen Spruch, mit dem auch Joh. Phil. Krieger und J. S. Bach Kantaten begonnen haben. Den zweiten Teil — nach der Predigt — eröffnete ein Chor: Nach dem Heulen und Weinen (Tobias 3,21). An mehreren Stellen werden Choräle eingelegt; zweimal findet sich auch ein Arioso

¹ Exemplar in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. — Beginn der musikgeschichtlichen Einzelheiten: S. 97.

zwischen Rezitativ und Arie eingeschoben, Zutaten, die Abwechslung boten und die Lebendigkeit des Ganzen erhöhten.

Textlich geht Heckel vom Dank gegen Gott für die Friedenszeit aus, deren sich die Stadt ein Jahrhundert lang erfreuen durfte; dann wirft er Rückblicke auf die Schwedenzeit. Hierbei gibt er anschauliche Kriegsschilderungen.

Der zweite Chor aus dieser Kantate wurde am Sonntag Jubilate (19. April) im Gottesdienste wiederholt.

Inzwischen hatte Heckel schon wieder eine andere kirchliche Gedenkmusik aus seiner Feder zur Aufführung gebracht, aber nicht in der Stadtkirche, sondern in der Klosterkirche, die für den protestantischen Gottesdienst eingerichtet worden war. Hier kam Heckels zweite (9.) „Music aus der Pirnaischen Historie“ am dritten Osterfeiertag (31. März) zum Erklingen. Knapper gehalten als die erste, hat sie nur am Anfang einen polyphonen Chor: Wie lieblich sind auf den Bergen (Es. 52,7) und keine Choraleinlagen; am Schlusse steht ein Tutti mit liedartigem Text. Der Textinhalt ähnelt dem der ersten Kantate. Das Werk wurde ein zweites Mal am Sonntag Misericordias Domini (12. April) in der Stadtkirche „abgesungen.“

Der 23. April, an dem vor 100 Jahren die Schweden die Stadt besetzt hatten, ein Donnerstag, wurde auf eigene Weise gefeiert. Von der Geistlichkeit war angeordnet worden, diesen Tag „einen großen Bußtag sein zu lassen.“ Der Himmel gab die entsprechende Stimmung dazu: „Der gantze Tag war betrübt, traurig und voller Regen“. Erst gegen 5 Uhr nachmittags klärte sich der Himmel auf. In der Kirche fand keine Feier statt, wohl wurde der Tag aber durch musikalische Darbietungen markiert: Der Stadtmusikus Friedrich Jacob Schwabe blies mit seinen Stadtmusizi früh um 4 Uhr „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ vom Turm der Stadtkirche; abends 7 Uhr beschloß er an der gleichen Stelle mit einem anderen Choral den Gedenktag. Über die Beteiligung des Schulchores erzählt Heckel (S. 108) folgendes:

Es ward verordnet, daß ähnlich wie zum Gedenkfest der Confessio Augustana 1730, diesmal aber nicht früh um 3 Uhr, sondern abends um 6 Uhr, der Kantor und seine Schüler vom Kirchturme singen sollten. „Welches auch gantz willig geschehen . . . Die Choralisten giengen alle mit dem Cantore . . . in Mänteln und Ordnung gegen 6 Uhr auf den Thurm. Erst wurde heraus auf den Marckt, dann nach dem Schloße zu gesungen.“

Der 25. September, der Tag, an dem vor 100 Jahren der Feind aus der Stadt abgezogen war, gab nochmals Anlaß, in der Kirche der Schwedenzeit zu gedenken¹. Man verlegte die Feier auf den Michaelistag (29. September). Die Kirchenmusik, die „in der Frühpredigt abgesungen“ wurde, stammte gewiß von Heckel. Zwar nennt er sich nicht ausdrücklich als Urheber des beigefügten Textes; da er aber sonst keine fremden Texte zum Abdruck bringt, brauchen wir an seiner Urheberschaft nicht zu zweifeln. Die Kantate (10) ist sehr kurz. Ein Chor Der Engel des Herrn lagert sich (Psalm 34) macht den Anfang; zwei Rezitative flankieren eine Arie, und mit dem Chorale Sie lagern sich geht sie in den Gemeindegang über.

* * *

¹ Historische Nachricht S. 133f.

Heckel hat in seiner „Historischen Nachricht“ auch noch erzählt, „was sonst im Jahre 1739 [in Pirna] in Kirchensachen merkwürdiges vorgefallen“. Dieses Merkwürdige war das Jubelfest zur Erinnerung an die Einführung der Reformation in Pirna vor 200 Jahren.

Die erste evangelische Predigt war am 8. Sonntag nach Trinitatis 1539 in Pirna gehalten worden. Dieser Sonntag fiel im Jahre 1739 auf den 19. Juli. Doch nahm man bereits zu Pfingsten auf das Fest Bezug. So kam es, daß Heckel für dieses Jubiläum mehrere Kantaten lieferte. Er hat die Texte „damahls dem Drucke übergeben“. Doch hat sich kein solcher Originaldruck erhalten. Wir kennen die Texte nur aus der Wiedergabe in der „Historischen Nachricht“ (S. 109—126). Wie bei der Kantate zur Feier der Confessio Augustana in der Pirnaer Schule (5), so fügte Heckel auch bei diesen Kantaten in Fußnoten eine Fülle literarischer Zitate und Belege bei. Die Geistlichkeit sollte sehen, wie beschlagen er in der konfessionellen Literatur war. Die Kantate (11) für den ersten Pfingstfeiertag beginnt mit dem Chore Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz (Ps. 51), die für den zweiten (12) mit dem Chore Wer die Wahrheit tut, der kömmt an das Licht (Joh. 3). Für den dritten Pfingsttag, der gleich dem dritten Ostertage in der Klosterkirche gefeiert wurde, hatte Heckel eine (13) Kantate Ich bin kommen (Joh. 10) komponiert. Zum Trinitatisfest wartet er bereits wieder mit einer (14) Kantate auf, die beginnt: Es sei denn, daß jemand von neuem geboren werde (Joh. 3,5), die bei ihrem allgemein religiösen Inhalt vielleicht ein älteres Werk war, das wieder verwendet wurde. Sichtlich auf das Jubiläum zugeschnitten ist aber die (15) Kantate, die der Kantor für den eigentlichen Jubeltag, den 19. Juli, geschaffen hatte: Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses (Ps. 26,8). Nachdem in den ersten Sätzen der Dienst im Tempel des Herrn im allgemeinen verherrlicht worden ist, gewinnt der Text im dritten Rezitativ örtliche Färbung. Heckel berichtet von der Gründung und dem Bau der Stadtkirche zu Pirna und von dem Einzug der protestantischen Lehre in diese Hallen unter dem Prediger Lauterbach. In den späteren Sätzen findet sich der Dichter wieder ins allgemein Kirchliche zurück.

Diese Festkantate war sehr lang. Sie umfaßte 3 Chöre, 4 Rezitative, 1 Arioso und 3 Arien. Doch war sie nicht allein daran schuld, daß der Gottesdienst ungewöhnliche Ausdehnung annahm. Auch die besonders reiche Ausstattung der Feier mit Chorälen nahm Zeit in Anspruch. „Lobt Gott mit Schall“ wurde „dreymahl mit Trompeten und Pauken“ gesungen. Auch der Geistliche wird sich mit Muße seinen Festbetrachtungen hingeeben haben; kurzum: der Gottesdienst, der um 7 Uhr früh „eingeläutet“ worden war, ging „erst gegen 12 Uhr“ zu Ende. Das „erst“ des Chronisten beweist, daß dieser Gottesdienst von fünf Stunden Dauer selbst die an lange Feiern gewöhnten Andächtigen jener Zeit etwas reichlich bemessen dünkte.

* * *

Nach dem festereichen Jahre 1739 hat Heckel nur noch vier Jahre seines Amtes walten können. Das Sterberegister der Stadtkirche zu Pirna von 1744 (fol. 141) enthält folgende Eintragung über seinen Tod:

den 14. Jan. mort.
den 17. ejusd. sepult.

H. Christian Heckel, verordneter Cantor und Coll. III. bey hiesiger Stadt-Schule, ist gegen Erlegung der vollen Gebühren, abends mit Kutzschen, in der Stille beygesetzt worden.

Nach 43jähriger Dienstzeit, wovon 16 Jahre auf Bischofswerda und 27 auf Pirna entfallen, ist Heckel in seinem 68. Lebensjahr zur ewigen Ruhe eingegangen. Er muß im Amte bei voller Kraft gestorben sein; denn von einer Substitution, wie bei seinem Vorgänger, enthalten die Akten über ihn nichts. Er besaß die Hochachtung der gebildeten Bürgerschaft, das ersieht man aus dem Erscheinen vornehmer Paten bei den Taufen seiner Kinder.

Aus den Akten des Sächsischen Hauptstaatsarchivs¹ geht hervor, daß Heckels Tochter Johanna Christiana im Jahre 1730 ein Haus erbte und es im Jahre 1733 für 850 Taler verkaufte. Sie heiratete am 17. Juni 1738 den Pfarrer zu Schönberg, M. Johann Christian Utike². Diese Dame erscheint nach des Vaters Tode als Fürsprecherin für ihre jüngeren Geschwister in einer Eingabe an den Rat zu Pirna³. Sie bittet, wie es auch sonst in ähnlichen Fällen bewilligt worden sei, „Herrn Christian Heckels nachgelassenen vier Kindern“ die Einkünfte ihres Vaters ein halbes Jahr weiter zu gewähren. Sie erinnert in ihrem Schreiben daran, daß ihr Vater „bey vorgefallener Vacanz die Organisten-Dienste willigst mit besorget“⁴ habe und daß er in „einem dürfftigen Zustande verstorben“ sei. Zu Wohlstand hatte es also Heckel trotz seines Fleißes nicht gebracht.

* * *

Nun noch ein Wort über Heckel den schaffenden Künstler. Allerdings kann man nur ein fragmentarisches Bild von ihm gewinnen, weil nur ein unvollständiges Material zu dessen Aufbau vorliegt. Und das in zweierlei Hinsicht. Erstens was die Summe des Geschaffenen anlangt. Nur von Werken Heckels, die aus irgendwelchen persönlichen oder zeitlichen Gründen bemerkenswert waren, haben wir Kunde. Immerhin bedeuten diese fünfzehn mehr oder weniger ausgedehnten Ton-schöpfungen mit ihren 25 Chören, 33 Arien, 6 Ariosi, einem Duett, einem Terzett, einem Quartett und vielen Rezitativen eine respektable Leistung. Dabei sind diese Werke keineswegs auf die Zeit seiner Reife gleichmäßig verteilt, sondern nur in sechs einzelnen Jahren seiner Pirnaer Amtstätigkeit entstanden: (1) im Jahre 1717, (2) im Jahre 1719, (3) und (4) im Jahre 1723, (5) im Jahre 1730, (6) und (7) im Jahre 1733 und (8—15) — also acht Stück — allein im Festjahre 1739. Getrost können wir annehmen, daß Heckel auch in den nicht belegten Jahren seiner Pirnaer Amtszeit schöpferisch tätig war. Und dazu kommen noch die während der 16 Amtsjahre in Bischofswerda entstandenen Werke, von denen wir nichts Näheres wissen, die aber zahlreich gewesen sein müssen, da bereits im Jahre 1713 von ihm gerühmt wurde, sein Fleiß im Komponieren habe sich „wie ofte“ gezeigt. Jedenfalls hat

¹ Stadtbuch Pirna Nr. 95, Bl. 18^b und Bl. 483.

² Traungsbuch der Stadtkirche zu Pirna.

³ P. R. A. IV, II, 3. Bl. 160 ff. — Curt Walther erwähnt das Schriftstück a. a. O. S. 72 f.

⁴ Dies geschah vor dem Dienstantritt der Organisten Joh. Gottfried Scholze im Jahre 1725 und Ernst Benjamin Grieser im Jahre 1741. — Grieser wurde später der Nachfolger Heckels im Kantoramt.

Heckel als schaffender Künstler hinsichtlich der Menge des Vollbrachten seinen Mann gestellt.

Fragmentarisch ist in zweiter Linie das Bild des Schaffenden, weil uns nur Texte, nicht aber Partituren von Heckel erhalten geblieben sind. Alle Nachforschungen danach blieben vergeblich. Heckels Kompositionen teilten das Schicksal der meisten Kirchenmusiken jener Zeit, die für den Augenblick geschrieben waren und ihren Zweck erfüllt hatten, wenn sie vernehmlich zu den Herzen der Andächtigen gesprochen hatten. Die Zukunft überließ man zukünftigen Komponisten, die wieder eine andere Ausdrucksweise finden würden. So trug man für die Erhaltung des Geschaffenen keine Sorge. Selbst von einem so bekannten Meister wie Kuhnau, der „unzählige“ Kirchenkantaten geschrieben hat, sind nur ganz wenige auf uns gekommen und auch von Bach sind viele verloren gegangen. Keinesfalls darf man also aus der *Nichterhaltung* von Heckels Musik den Schluß ziehen, sie habe geringen Wert gehabt und daher die Erhaltung nicht verdient. Wahrscheinlich wird sich in ihr Wertvolles mit Handwerksgut gemischt haben, wie es bei den meisten für die kirchliche Praxis jener Zeit geschriebenen Kantaten, ja selbst bei denen von Bach, der Fall ist.

Würden wir heute eine Kantate von Heckel hören, so dürfte sie wohl den gleichen Gesamteindruck auf uns machen wie alle protestantische Kirchenmusik des beginnenden 18. Jahrhunderts, aus deren Stil Heckel weder herauskonnte noch -wollte. Über die Einzelheiten der Musik hinsichtlich Melodik, Rhythmik usw. lassen sich beim Fehlen der Noten nicht einmal Vermutungen aussprechen. Wohl gewinnen wir aber aus den erhaltenen Texten ein Bild von der musikalisch-formalen Anlage der Werke. Mit Ausnahme des Strophenliedes (2) weisen sie alle den Typus der Kirchenkantate der Zeit um 1730 auf, den wir aus den Werken Bachs und Telemanns kennen. Die reiche Variierung des Hauptschemas verrät den auf Abwechslung gerichteten Sinn des Kantors, dem auch die Musik entsprochen haben dürfte.

Sichere Grundlagen für die Würdigung des Dichters Heckel bilden die oben angeführten Texte. Sie zeigen den in der Erbauungsliteratur beschlagenen Diener der Kirche, der sich dem Einfluß der pietistischen Richtung nicht verschließt, aber im Ganzen lutherisch-orthodox denkt und dichtet. Daß er sich selbst bei rein theologisch-konfessionellen Themen, wie der Investiturkantate (3) und den Reformationskantaten (5 und 11—15) des damals noch recht beliebten Schwulstes enthält und eine schlichte, bestimmte Ausdrucksweise bewahrt, ist anzuerkennen. In den gereimten Arientexten offenbart er die Schwäche, die seiner Zeit im lyrischen Ausdruck eigen war. Weit kräftiger und lebendiger ist seine Sprache in den freien Rhythmen der Rezitative. Seine Schilderungen aus der Schwedenzeit wirken auch heute noch nicht veraltet.

Johann Mattheson hat in seiner „Ehrenpforte“, in der er neben den großen Meistern auch viele untergeordnete Musiker berücksichtigte, unserm Heckel keinen Platz gewährt. Das erklärt sich daraus, daß Heckels Tätigkeit auf enge Kreise beschränkt war, mit denen der Weltmann Mattheson nicht in Berührung kam, und daß Heckel nicht als musiktheoretischer Schriftsteller hervorgetreten ist. In seinem Fach hat er aber mit Ehren bestanden. Ein Künstler, der Neues schuf und Eigenes wie Fremdes „zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Menschen“ mit seiner Sängere-

schaft in würdigen Aufführungen lebendig machte, der auch ein verantwortungsvolles Amt als Lehrer versah, steht er da als ein typischer Vertreter des sächsischen Kantorenberufes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

* * *

Heckel war außerdem ein verdienstvoller Heimatgeschichtsforscher und -schriftsteller. Was er als solcher geschaffen, kann hier nur angedeutet werden. Außer der oben herangezogenen Chronik von Bischofswerda (1713) veröffentlichte er eine „Historische Beschreibung der Festung Königstein“ nebst Notizen über die Burg Dohna (1736). Das oben ebenfalls als Quelle benutzte „Pirnaische Elend“ (1740) war nur ein Ausschnitt aus einer groß angelegten Geschichte von Pirna. Für dieses Werk, das drei Bücher umfaßte, und dessen Handschrift im Jahre 1740 fertig vorlag, fand Heckel jedoch keinen Verleger. Nur die Eingangskapitel davon kamen in einer Bearbeitung von Carl Gottfried Zaacke 1765 in Pirna zur Veröffentlichung. Erst wenn man die Tätigkeit des Historikers mit der des Kantors vereint betrachtet, offenbart sich die Fülle der Arbeit, die Heckels Leben umschloß.

Briefe Hans Georg Nägelis an Breitkopf & Härtel

Von

Edgar Refardt, Basel

Der Freundlichkeit des Hauses Breitkopf & Härtel in Leipzig verdanke ich es, daß ich eine Anzahl Briefe Hans Georg Nägelis (1773—1836) an die Firma (soweit solche im Besitze des genannten Hauses ermittelt sind) einsehen und kopieren durfte. Es sind 74 Briefe aus den Jahren 1793—1812, die meisten aus den Jahren 1793—1795, und dann wieder von 1801, dem Jahre des „Wohltemperierten Klaviers“. Im Jahre 1799 stockte die Korrespondenz, Nägeli sagt es selbst: „Sie irren sich, wenn Sie glauben, durch Versäumnis unserer Korrespondenz in großen Schaden gekommen zu sein. Die Folgen der Revolution, die Unfälle des Krieges während letztem Feldzug, und überhaupt die Rückfälle der guten Sache haben die Schweiz so sehr gelähmt und geschwächt, daß bei der allgemeinen Stockung des Handlungswesens auch mein Industriezweig beinahe ganz fruchtlos geworden ist. Indessen seitdem nun die Aussichten wieder besser sind, hoffen wir auf ein baldiges Wiederaufleben mit voller Zuversicht“ (1800). Weitere Briefe Nägelis sind mir nicht bekannt; Herr Dr. Rudolf Hunziker in Winterthur, der Besitzer des Nägelimaterials, teilt mir freundlichst mit, daß er einige besitze, die aber nicht von Belang seien. Die Zentralbibliothek in Zürich hat vier Briefe von Breitkopf & Härtel an Nägeli aus den Jahren 1818—1821. Da aber die dortigen Nägelibestände noch nicht ganz katalogisiert sind, wird man die Antworten auf die im folgenden behandelten Briefe Nägelis noch nicht definitiv als verloren ansehen müssen¹.

¹ Die Antworten sind in den Briefkopierbüchern des Hauses Breitkopf & Härtel, die bis 1766 zurückreichen, teils ausführlich, teils weniger ausführlich skizziert. (Anm. des Verlags.)

I. Allgemeines

Es sind ausschließlich recht prosaische Geschäftsbriefe, die Nägeli an Breitkopf & Härtel gerichtet hat, und er selbst lehnte es einmal ausdrücklich ab, sich auch auf einem andern Gebiete zu äußern:

„Sie haben mich letzthin gebeten, Ihnen in Zukunft auch etwas von Krieg und Frieden zu schreiben. Hierauf muß ich Ihnen antworten, daß ich gar kein Politiker bin. Denn neben meinen Handlungsgeschäften bringe ich meine Zeit größtenteils nur mit Komponieren und Klavierspielen zu; ich lebe und webe nur in der Musik und bin gänzlich unfähig, mit Ihnen eine politische Korrespondenz zu führen. Gegenwärtig ist einer meiner Freunde (Horner, Nikolaikirchhof 600) in Leipzig auf der Universität. Er ist ein eifriger Politiker und Sie können von ihm vieles vernehmen, das Sie in den öffentlichen Blättern niemals finden. Wenn Sie also seine Bekanntschaft machen wollen, so können Sie darauf rechnen, von ihm gut aufgenommen zu werden, denn ich habe ihm bereits darüber geschrieben“ (1794).

Um so exakter wünschte er den Geschäftsgang:

„Es sind bereits zwei Monate verflossen, seitdem ich Ihnen geschrieben, und doch habe ich weder Briefe noch Musik von Ihnen erhalten. Ich muß mit Mißvergnügen wahrnehmen, daß Sie sich seit einiger Zeit meine Korrespondenz nicht so angelegen sein lassen und mich gar nicht mehr so prompt spedieren wie vormals. Sie bringen mich durch solche Verzögerung wirklich in großen Schaden“ (1793).

Der unbefangene Ton, den der junge Musikhändler seinem Adressaten gegenüber anschlägt, klingt auch aus folgenden Briefstellen:

„Ich muß Ihnen sagen, daß ich zwar Ihre Singmusik gut und brauchbar, hingegen Ihre Klaviermusik größtenteils sehr schlecht finde. Haben Sie keine besseren Komponisten an der Hand als Hartung, Wolf und dergleichen? Ich stehe mit verschiedenen noch unbekanntem Komponisten in Verbindung und könnte Ihnen um geringen Preis neue Manuskripte liefern. An Manuskripten besitze ich dermalen verschiedene italienische Arien, Szenen, Duette usw. von Cimarosa, Portogallo, Nicolini, Traetto, Zingarelli, alles in Partitur, vorzüglich besitze ich ein sehr schönes Terzett von Zingarelli. Ich bin bereit, Ihnen einige solcher Stücke zur Einsicht zu übersenden in der Überzeugung, daß Sie dieselben nicht mißbrauchen werden. Wenn Sie davon mehrere gebrauchen, und wollen Sie davon eine Art von Journal herausgeben, welches vielleicht eine gute Spekulation wäre, so bin ich bereit, Ihnen die neuesten Produkte dieser Art, welche ich zum Teil aus den Händen der Autoren in Neapel, Venedig, Mailand selbst ziehe, um einen mäßigen Preis zu liefern. Instrumentalsachen kann ich Ihnen liefern: für Violine von Rolla, für Klavier von Minoja und Holzmann, erstere zwei sind Italiener, letzterer ein Deutscher. Alle drei sind gute Komponisten. Sie können sich darauf verlassen, daß ich Ihnen von keinen andern Komponisten etwas liefern werde, als von solchen, die die Harmonie verstehen und den Geschmack des Publikums kennen“ (1794),

und weiterhin:

„In der Kiste finden Sie drei Partituren von italienischen Gesängen im Manuskript. Da ich nun die Fortsetzung des Journal d'ariettes italiennes nicht mehr erhalte, so möchte ich sehr wünschen, daß Sie so etwas unternehmen würden. Wollen Sie sich entschließen, ein solches Journal herauszugeben, so kann ich Ihnen die besten Auszüge aus allen neuen Opern, welche in allen Städten von Italien aufgeführt werden, vermitteln“ (1794).

Zweifelloß lag dem eifrigen und unternehmungslustigen Nägeli viel daran, mit Breitkopf & Härtel einen regen Geschäftsverkehr zu unterhalten. Nachdem im

Jahre 1794 bereits vierzehn Briefe von ihm an die Leipziger Firma abgegangen waren, wünscht er doch 1795 „die Geschäfte mit Ihnen zu vergrößern“ und schreibt:

„Überhaupt ist es mir wichtig, mich immer mehr an Sie zu attachieren, indem bei den Verbindungen mit einem André, Rellstab usw. nicht eben viel brillantes herauskommen kann“.

Einige wenige Streiflichter fallen aus der Korrespondenz auf die lokale Zürcher Musikgeschichte, man erfährt, daß 1794 eine Zürcherische Musikgesellschaft die Partitur von „Il sogno“ von V. Martin zu kaufen wünscht, daß am Schweizerischen Musikfest 1812 in Zürich Beethovens „Christus am Oelberge“ „wegen der darin vorkommenden Personifikation des Heilandes“ nicht stattfinden kann, daß „mein Schweizer Publikum vorzüglich nach schönen Editionen hascht, und dieselben werden auch seltener kopiert, welches hingegen bei schlechten Editionen häufig geschieht“ (1795), und daß der Geschmack „des hiesigen Publikums, seitdem ich es seit einigen Jahren mit allen Musikalien ohne Ausnahme bekannt gemacht habe, immer ekler wird“ (1797). In einem Briefe von 1796 findet sich nachstehende Empfehlung des in Zürich tätig gewesenen Komponisten Johann David Brünings, der auch durch Nägeli hin und wieder seine Geldgeschäfte besorgen ließ:

„Beikommenden Brief belieben Sie aufzubewahren, bis Herr Brünings denselben von Ihnen in Empfang nimmt. Ich empfehle Ihnen diesen meinen Freund und ehemaligen Lehrer angelegentlich. Können Sie ihm seinen Aufenthalt in Leipzig, der wahrscheinlich von kurzer Dauer sein wird, angenehm und nützlich machen, so bin ich Ihnen dafür höchst dankbar. Sie werden in ihm einen großen Tonkünstler und außerordentlich starken Klavierspieler kennen lernen“ (1796).

Als Pränumerant auf die Partitur von Mozarts Requiem wird 1800 Philipp Christoph Kayser (der bekannte Goethe-Kayser) genannt und als Pränumerant auf Partitur und Klavierauszug von Haydns Jahreszeiten ein alt Hofrat Grübler in Wil (St. Gallen). Das alles sind sporadische Notizen. Eine prinzipielle Bemerkung Nägelis (1801) ist negativer Art:

„Sie haben von mir eine Beschreibung des Zustandes der Musik in der Schweiz verlangt (für die Allg. Mus. Zeitung). Diese mag ich Ihnen nicht liefern. Wir haben seit der Revolution in mancher Hinsicht, wiewohl nicht in jeder, verloren. Um der Wahrheit Zeugnis zu geben, müßte ich also in den elegischen Ton einstimmen, der seit geraumer Zeit so kläglich aus der Schweiz ins Ausland hinausschallt. Dies ist aber meiner idealischen Natur durchaus zuwider. Ich warte also mit einer solchen Beschreibung bis dahin, wo ich etwas interessantes werde sagen können“.

Den Inhalt der Briefe bilden Sendungen und Bestellungen. Unter den Sendungen verdient folgende Begleitnotiz unsere Aufmerksamkeit: „Sie empfangen in der Kiste noch 100 Exemplare von einem kleinen Verlagswerk (laut Nota: Gesellschaftslied „Freut euch des Lebens“), diesem werde ich bald ein größeres von meiner Komposition folgen lassen“ (3. September 1794). Bekanntlich ist die Autorschaft Nägelis an dem vielgesungenen Liede keineswegs sicher. Wie mir Herr Dr. Georg Walter in Zürich mitteilt, hat es Nägeli an den von ihm geleiteten Aufführungen seines Singinstitutes und des Männerchors, deren Stoff fast ausschließlich aus Kompositionen Nägelis besteht, niemals singen lassen, und in seiner Schrift „Die Pestalozzische Gesangbildungslehre“ bezeichnet Nägeli selbst das Lied als „Volkslied“ (S. 40). Die obige Briefstelle ist zweifellos für die Annahme, er habe die Melodie nicht kompo-

niert, eine starke Stütze. — Endlich noch ein zweiter Verlagsartikel Nägeli: „Denken Sie, Kunzens Hymne (an Gott, erschienen 1795 bei Nägeli) ist in Wien verboten worden. Wahrscheinlich weil es darin heißt: Gib Weisheit Fürsten auf dem Thron“ (1801).

Daß Nägeli außer mit seinem Verlag und dem Musikalienhandel auch mit dem Vertrieb neapolitanischer Cantini-Saiten sich befaßte, zeigt eine Notiz von 1801.

2. Bestellungen und Lieferungen.

Von 1793 bis 1795 lieferte Nägeli an Breitkopf & Härtel (wie übrigens auch an André in Offenbach) Pariser Novitäten. In der Geschäftsrechnung wurden diese dann mit Breitkopf & Härtels Verlagsartikeln tauschweise verrechnet. Da Nägeli diese aber „für unbedeutend in Vergleichung mit den Pariser Neuigkeiten“ hielt, wurde der Zahlungsmodus später geändert, die Lieferungen dauerten aber fort und lassen sich wenigstens sporadisch noch bis 1801 in der Korrespondenz nachweisen. Durch die politischen Umwälzungen in Frankreich wurde die Spedition mehrfach gehemmt.

„Ich erkundigte mich bei unserm französischen Ambassadeur Barthelémy und vernahm von demselben, daß die Ausfuhr von Musikalien durch ein besonderes arrêt vom Comité de Salut public aufs strengste verboten sei, und zwar aus folgendem Grunde: weil man in Erfahrung gebracht, daß einige Emigranten in England dieses commerce mit gutem Erfolg betrieben haben, und da man sich zum Gesetz gemacht, den Emigranten alle Mittel, aus ihrem Vaterland, an dem sie untreu geworden, einigen Vorteil zu ziehen, abzuschneiden, so sei dies die einzige Ursache jenes Verbotes. Ich konnte zwar den Citoyen Barthelémy leicht überzeugen, daß ich mit den Emigranten auch nicht in der entferntesten Verbindung stehe und daß ihnen auch aus meinem Musikhandel, den ich für mich allein betreibe, nicht der geringste Vorteil zufließe, allein es half alles nichts“ (1794).

Über die einzelnen Kompositionen spricht sich Nägeli selten aus. Er bezeichnet etwa Clementis Klaviersonaten op. 32 als „das vorzüglichste von dem, was ich jetzt vorrätig habe; diese Sonaten sind schön und leicht“ und er rühmt die Méthode de flûte von Devienne. Einmal ist die Rede von einer Sendung, „welche die ersten vier Monatsstücke eines wichtigen Journals enthält, das jetzt in Frankreich herauskommt. Es sind in diesem Journal alle Hymnen, Sinfonien, Märsche, Pas de manoeuvres enthalten, die an den öffentlichen Volksfesten in Paris aufgeführt werden. Unter anderm ist darunter eine ganz vortreffliche Hymne à l'Etre suprême von Gossec. Doch es ist überflüssig, Ihnen dieses Journal überhaupt anzurühmen, denn Sie werden aus beigeschlossenem Prospekt leicht schließen können, wenn bei einem so großen Volke die besten Künstler das beste zusammentragen“ (1794). Oder etwa die Bemerkung: „Da das Guitarwesen in Deutschland einen solchen Schwung nimmt, so habe ich mich beeilt, Ihnen die interessanten größtenteils seit einem Jahre herausgekommenen Guitarwerke von Doisy zu verschaffen“ (1801).

Etwas gesprächiger gibt sich Nägeli in den Notizen, die seine Bestellungen bei Breitkopf & Härtel begleiten. Wir erfahren z. B. anlässlich der Bestellung von Zelters Liedern (1796), daß „es mir sehr wichtig ist, diese kennen zu lernen“, oder er findet (1798) Lodis Klaviersonate op. 18 „ganz vortrefflich, wünsche daher mehrere Werke von diesem Autor zu erhalten und zu vernehmen, ob und wo seine früheren gedruckt

seien“ (1798). Man hört (1801), daß Haydns Jahreszeiten „hier mit Ungeduld erwartet werden“; die erste Bestellung dieses Werkes lautet auf 8 Exemplare der Partitur und 24 des Klavierauszuges und weitere schließen sich noch im gleichen Jahre an. Eine anonyme Komposition, der Gesang bei Charlotte Cordays Urne, „findet hier vielen Beifall“ (1793), und Naumanns Lieder werden (1793 und 1794) ebenfalls in größerer Anzahl bestellt, „bevor ich sie nur kenne“. Dittersdorfs Bühnenwerke sind wiederholt erwähnt, „man hat bei mir schon oft den Klavierauszug der Oper Hokuspokus angefragt“ (1794). Eine ausführliche Briefstelle handelt von dem Leipziger Komponisten August Eberhard Müller, über den man G. Haupts Dissertation (Br. & H. 1927) nachlesen mag:

„Ihren Herrn Müller kenne ich ganz gut aus seinen Klaviersolos, welche bei André herausgekommen sind. Diese Solos haben nicht vielen Beifall erhalten, denn sie sind bei weitem nicht so unterhaltend, so reich an Erfindung, wie die von Clementi und andern. Vielleicht mögen Sonaten mit Akkompagnement besser gehen. Obschon ich das Lob, welches Spazier in seiner Zeitung dem Herrn Müller gegeben hat, viel zu übertrieben finde, so muß ich ihm doch das Zeugnis geben, daß ich ihn unter den neueren Komponisten für einen der besten halte; denn er besitzt doch auch einige harmonische Kenntnisse, die den meisten mangeln. Ob aber sein Verleger mit ihm große Spekulation machen kann, daran zweifle ich sehr, denn Herr Müller wird niemals ein Modekomponist werden“ (1794).

Sehr begehrt ist Zumsteeg. Aus den Jahren 1794 und 1795 stammen die Bemerkungen: „Wenn das neue Stück von Zumsteeg (die Entführung) mehr Ähnlichkeit hat mit des „Pfarrers Tochter“ als mit der „Colma“, so belieben Sie sogleich 12 Exemplare zu senden“. Es scheint der Fall gewesen zu sein, denn „von Zumsteegs Entführung bestelle ich Ihnen noch 12 und nehme sogleich alle für verkauft an“, und noch im gleichen Jahre 1794 werden weitere 12 Exemplare bestellt, daneben auch von der „Colma“ und dann heißt es: „ich habe bereits wieder viele Bestellungen erhalten für Zumsteegs Werke aus Ihrem Verlag“. Von der Subskriptionsausgabe der Klavierwerke Mozarts pränumerierte Nägeli 1798 sechs Exemplare, und zahlreich sind die Bestellungen auf Mozarts Bühnenwerke. „Ich denke, 24 Mozart *Così fan tutte* mögen nicht zuviel sein, 12 nehme ich sogleich für verkauft an, bevor ich es nur kenne. Um einen Versuch zu machen, werde ich (es) einigen meiner Korrespondenten nach Italien senden . . . diese Oper wird sehr gut gehen“ (1794). Auch die italienische Ausgabe der Zauberflöte will Nägeli nach Italien schicken, und von der *Clemenza di Tito* heißt es 1795: „Wird der Klavierauszug der Oper *La Clemenza di Tito* auch mit einem allegorischen Kupfer geziert? Dies, obschon es eine Nebensache ist, würde mich zum Teil determinieren, Ihnen vor den Hamburgern den Vorzug zu geben.“ 1800 pränumerierte Nägeli auf die Partitur des Requiems, 1801 mit drei Exemplaren auf die soeben erschienene des *Don Giovanni*. Aus dem gleichen Jahre mag noch folgende Mozart-Notiz angeführt werden:

„Nach Turin habe ich nie korrespondiert, kann Ihnen aber Adressen dorthin erfragen. Nach Mailand will ich, da mir dies ganz nahe liegt, wenn schon die Hochgebirge dazwischen stehen, Ihre Editionen schon bringen. In Italien geht das Instrumentalwesen beinahe gar nicht, Klaviermusik am allerwenigsten. Das Vokalwesen geht immer seinen alten Schlendrian. Ob und wie bald dieses platte Volk sich zu Mozart erheben werde, steht noch dahin. Vielleicht bin ich so glücklich, einen Anstoß geben zu können. Wie wäre es, wenn ich eine Prachtausgabe der Mozartschen

Operngesänge im Klavierauszug veranstalten würde? Ich würde die Chöre, Quartette und Quintette und alles, was auf den geschichtlichen Teil der Oper Bezug hat, weglassen und nur das rein Lyrische, welches auch allein klassischen Inhalt hat, aufnehmen. Würden Sie glauben, eine beträchtliche Anzahl Exemplare in Deutschland anbringen zu können?“

3. Das Wohltemperierte Klavier.

Im Mai 1798 taucht der Name Johann Sebastian Bachs zum ersten Male in der Korrespondenz auf. Nägeli schreibt:

„Ich wünsche mir J. Sebastian Bachs sämtliche Orgel- und Klavierwerke anzuschaffen; dessen Kunst der Fuge und Klavierübung 1. Teil besitze ich schon, es gibt ihrer aber, wie Ihnen bekannt sein wird, eine große Menge, und ich würde gern etwas namhaftes verwenden um sie komplet zu besitzen. In Leipzig sind sie ohne Zweifel alle zu finden, und daher ersuche ich Sie freundschaftlich, mir dieselben sobald als möglich zu liefern. Vorzüglich möchte ich bald dessen Zweimal 24 Vorspiele und Fugen durch alle Tonarten haben; sie sind im Rellstabschen Katalog geschriebener Musikalien zu 13 Reichstaler angeführt, dies würde ich gern dafür bezahlen. Könnte der Besitzer dieses Werkes und anderer von dem genannten Autor sich entschließen, mir dieselben sogleich durch nächsten Postwagen zur Abschrift mitzuteilen, so würde ich ihm gern etwas, und zwar keine Kleinigkeit, bezahlen und die Werke in wenigen Wochen franko zurückschicken. Und könnten Sie dies bewirken, so täten Sie mir den größten Gefallen von der Welt, weil ich jetzt zum tieferen Studium der Harmonie besonders Zeit und Lust habe. — Durch nächste Post senden Sie mir gefälligst ein Verzeichnis von guten Instrumentalfugen alter beachteter Meister, die Sie mir gedruckt oder auch in Abschrift verschaffen können.“

Einen Monat später datiert ist folgende Briefstelle: „Die Seb. Bachschen Werke hoffe ich durch Herrn Müller zu erhalten“ (gemeint ist wahrscheinlich Aug. Eb. Müller in Leipzig, s. o.), „hingegen wünsche ich sehr durch nächste Post von Ihnen zu vernehmen, ob Sie mir die in Ihrem alten Katalog enthaltenen Werke von Battiferi, Frescobaldi, Froberger usw. verschaffen können“.

Dann ist von der Angelegenheit nicht weiter die Rede, erst am 18. März 1801 antwortete Nägeli auf eine Anfrage um Mitarbeit in der Allg. Musikalischen Zeitung:

„Zunächst könnte ich Ihnen ein Urteil über Seb. Bach liefern, und diesem einen Beurteilungs-Standpunkt der Werke der strengen Schreibart als Grundlage vorausschicken. Ich würde dabei nicht etwa beim allgemeinen stehen bleiben, nicht etwa bloß dem großen Manne eine Lobrede halten wollen, sondern seine Größe und seine eigentümlichen Vorzüge, deren es so viele gibt, in Beispielen anschaulich machen. Zu dem Ende aber ist es notwendig, daß ich seine Instrumentalwerke alle, oder doch die meisten, kenne. Verhelfen Sie mir dazu, und ich verspreche Ihnen eine gründliche und ausführliche Arbeit“.

Im übrigen war in diesem Zeitpunkt das Hauptgeschäft, die Herausgabe des Wohltemperierten Klaviers, bereits spruchreif.

Bekanntlich hatten damals drei Verleger unabhängig von einander den Plan gefaßt, eine Gesamtausgabe der Instrumentalwerke Bachs zu veranstalten, Nägeli in Zürich, Simrock in Bonn, Hoffmeister & Kühnel in Leipzig. Alle drei begannen mit dem Wohltemperierten Klavier. Nach der Mitteilung der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (Bd. 45, S. LXV ff.), die sich zwar auf Spitta I., S. 838 ff. stützt, aber die Zürcher Quelle nicht so hoch einschätzt wie dieser, hat Nägeli für seine Publikation ein Manuskript benützt, das teilweise ein Bachisches Autograph ist und

das Nägeli im Jahre 1802 von einer Tochter Carl Philipp Emanuel Bachs erhalten hatte. Man wird sich aber aus dem Nachfolgenden überzeugen, daß Nägeli eine Handschrift benützte, die er von Breitkopf & Härtel (oder von Müller) bezogen hatte, und zwar eine handschriftliche Vorlage, die sowohl er als der Besitzer für eine Kopie hielten, und die demnach auch mit allergrößter Wahrscheinlichkeit nicht ein Autograph Bachs gewesen ist. Zudem erschien Nägelis Publikation schon im Jahre 1801. Danach wären die Angaben der Bachgesellschaft und Spittas zu berichtigen. Deswegen kann natürlich Nägeli gleichwohl das sog. Zürcher Manuskript besessen haben, nur hat er es nicht als Druckvorlage benützt¹.

Von der Ausstattung der Publikation, namentlich dem Stich, kann man sich an Hand des Probedrucks in Band 3 der Allg. Musikalischen Zeitung selbst ein Bild machen. Beides rechtfertigt das Lob, das der Rezensent der Zeitung in Band 4 S. 127 einer andern Veröffentlichung Nägelis, der Hymne an Gott von Kunzen, spendet: „Wir haben wenig so wirklich elegante Ausgaben, und der Stich kommt an Schönheit selbst dem besten Pariser gleich, der doch gemeinlich um so vieles teurer ist“. Wenn der Vorbericht der Bachgesellschaft der Nägeli-Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers vorhält, sie sei durch viele Druckfehler entstellt, so darf vielleicht vermutet werden, daß es sich um Fehler der handschriftlichen Vorlage handelt (die ja eben offenbar nicht das Zürcher Manuskript gewesen ist), wenigstens war Nägeli, der sorgfältig arbeitete, der Ansicht, eine sozusagen fehlerfreie Ausgabe geliefert zu haben.

Das Wohltemperierte Klavier erschien als erstes und zweites Heft einer Publikation Nägelis, die den Gesamttitel trägt: „Musikalische Kunstwerke im strengen Style von J. S. Bach und andern Meistern“, das dritte Heft enthielt Suiten von Händel. Später sind in der gleichen Gesamtpublikation noch die Kunst der Fuge und Sechs „Clavier-Sonaten mit obligater Violine“² erschienen. Eine „Vorläufige Nachricht“ in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Band 3, Intelligenzblatt No. 6 vom Februar 1801 gibt die erste Kunde von dem Unternehmen. Dies ist der Aufsatz, in dem Seb. Bach ein „Musikheiliger“ genannt wird, in dem aber auch die Sätze stehen: „Man kann und muß die Werke jedes großen Mannes abteilen in die höheren und reineren, die für alle Zeiten bestehen und an denen die Mode wie bald verwehende Lüfte an ewigen Kolossen vorüberstreift, ohne sie zu erschüttern, vielweniger umzustürzen; und in die niedern, welche überall den Stempel der Zeit tragen, und durch welche der Künstler sich gleichsam mit dem allgemeinen Los der Menschheit, schwach zu sein, abfindet. So hat J. S. Bach neben Werken, die ihn unsterblich machen, andere die nichts sind, als Produkte scholastischer Spitzfindigkeit und unfruchtbarer Grübelei, durch welche der sich bildende Künstler eher von seinem Ziele ab- als ihm zugeführt würde; so hat Händel neben Werken reinerer

¹ Vortitel: Musikalische Kunstwerke / im Strengen Style / von / J. S. Bach u. anderen Meistern (Kupferstichblatt mit 2 knieenden Engeln und gotischem Ornament). Haupttitel: Das wohltemperierte Clavier / oder / Präludien und Fugen / durch alle Töne / von / Johann Sebastian Bach 1ter (2ter) Theil, Zürich bei Hans Georg Nägeli (quer 4). Es gibt auch eine Ausgabe ohne den Vortitel (frdl. Mitteilung von Herrn Paul Hirsch in Frankfurt a/M).

² Von der Kunst der Fuge gibt es auch eine Ausgabe mit deutschem und eine mit französischem Titel, beide ohne den Vortitel. Die Violinsonaten sind die bekannten 6, Dörfffel S. 50/51, in *h* moll, *A* dur, *E* dur, *c* moll, *f* moll, *G* dur.

Erhabenheit andere voller mattherziger, geschmackloser Objektmalerei usw. Diese zu verkennen, heißt Abgötterei treiben und dem in vieler Rücksicht weit vorwärts geschrittenen Zeitalter Unrecht tun. Deshalb werde ich von Joh. Seb. Bachs Arbeiten nicht alles sondern nur das . . . liefern, was nicht etwa nur nach meinem, sondern nach dem Urteil mehrerer anerkannter Kenner unter jene erste Klasse gehört und also unserm Zeitalter, wie jedem, frommen kann. Sollte ich jedoch aus dem Gange des Unternehmens selbst abnehmen können, daß man auch jene minder wichtigen Werke, etwa wie Reliquien dieses Musikheiligen, zu besitzen wünscht, so werde ich, wenn die brauchbareren Stücke geliefert sind, auch diesem Verlangen der Interessenten folgen“.

Die nachfolgenden Briefe beweisen, daß Nägeli diesen Aufsatz, trotzdem er seinen vollen Namen trägt, überhaupt nicht geschrieben hat. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Härtel oder Rochlitz ihn, vielleicht an Hand gelegentlicher Äußerungen Nägelis, die sich aber in den mir vorliegenden Briefen nirgends finden, ziemlich eigenmächtig zusammengestellt und publiziert haben. Die eigentliche Ankündigung Nägelis selbst findet sich, mit einem ausgiebigen Notenbeispiel (aus dem *E*dur Präludium des 2. Teiles), im Intelligenzblatt Nr. 8, Mai 1801, des gleichen 3. Bandes der Zeitung. Sie stimmt mit Nägelis den Briefen beigelegter eigener endgültiger Version überein. Sie nochmals abzdrukken, ist wohl nicht nötig; es genügt zu sagen, daß ein früherer Entwurf nur dadurch von ihr abweicht, daß er sowohl in Nägelis Namen als auch in dem von Breitkopf & Härtel abgefaßt ist und als 4. Heft Kompositionen von Eberlin anzeigt. Beides ist dann im Laufe der Korrespondenz geändert worden.

Leider fehlt uns ein Brief, vielleicht sogar einige, worin die Frage der Herausgabe erstmals erörtert wird. Derjenige vom 18. März 1801 muß sich auf vorangegangene Korrespondenz beziehen. Von da an aber bis zum Schlusse läßt sich an Hand der Briefe Nägelis der ganze Handel überblicken. Wegen der Bedeutung des publizierten Werkes gebe ich sie nachstehend, soweit sie das Wohltemperierte Klavier betreffen, lückenlos. Ein Kommentar ist wohl nicht nötig.

(18. März 1801.) Ich mag es berechnen und überlegen wie ich will, so kann ich den Pränumerationspreis meiner Werke der strengen Schreibart nur in dem Fall ohne beträchtlichen Schaden von zwei Reichstalern auf einen Reichstaler und zwölf Groschen herabsetzen, wenn Sie sich entschließen wollen, mir diese Aufopferung tragen zu helfen. Dies kann geschehen, indem Sie mir gestatten, daß ich die 100 Exemplare, wozu Sie sich tauschweise verbindlich machen, Ihnen dennoch à 4 R. in die Tauschrechnung setze. Ich bin keineswegs so unbescheiden, die Aufopferung schlechthin von Ihnen fordern zu wollen. Wenn sie Ihnen nicht selbst wegen der Folgen und wegen der Konkurrenz auch für Sie vorteilhaft und zweckmäßig scheint (weil dadurch eine größere Pränumerantenzahl gewonnen und unsern Gegnern entzogen werden muß) so stehe ich ohne weiteres von dieser Zumutung ab. Also: wenn Sie sich diese Aufopferung gefallen lassen, so setzen Sie in die Ankündigung 1 R. 12 G., wo nicht, so setzen Sie 2 R.

Die nämliche Wohlfeilheit wie bei Ihren Mozartschen Werken findet nach Proposition des Stichs zum Druck, und meines Papieres zu dem Ihrigen auch bei 2 R. statt. Zu 1 R. 12 Gr. ist meine Ausgabe offenbar wohlfeiler. Sie brächten z. B. den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers nicht in 120 gedruckte Seiten hinein, und wenn Simrock es in 100 hineinbringt, so gibt er entweder ein Gehäck oder er

nimmt ein ungewohntes Format. Verkleinern lassen sich die Lieferungen nicht, aus dem Grunde, den ich noch in die Ankündigung aufgenommen habe. Daß es mir in Zukunft, wenn ich einmal eingerichtet bin, leichter werden müßte, so niedrige Preise zu halten, habe ich freilich erwogen. Dies soll gewiß auch Ihnen zugute kommen.

Mehrere hundert Probeblätter des Sticks sollen Ihnen nächstens durch den Postwagen übersandt werden. Die Herren Hoffmeister & Kühnel haben mir inzwischen auch eine Partie ihrer Ankündigung durch den Postwagen zugeschickt, noch ehe sie die „Vorläufige Nachricht“ in der musikalischen Zeitung gelesen haben konnten. Ich werde denselben ganz kurz und formell antworten, und Ihnen die Antwort sub sigillo volante zuschicken. Simrock sagt in seiner Ankündigung ganz naiv, Neefe habe ihm sein Exemplar des Wohltemperierten Klaviers korrigiert. Es muß also fehlerhaft gewesen sein. Wenn wir das eigenhändige Manuskript des Wohltemperierten Klaviers besäßen, so müßten wir es dem Publikum sagen. Doch möchte ich auf alle Fälle eine merkantilsche Hetze vermeiden. In meiner ersten Ankündigung darf der Konkurrenten mit keiner Silbe gedacht werden.

Ich muß Sie nun bitten, die bekommende Ankündigung (anstatt der Ihnen eingesandten; sie hat nunmehr wegen der ungleichen Größe der Hefte einen kleinen Zusatz erhalten, ist übrigens mit der ersten ganz gleichlautend) wörtlich abzudrucken. Zu Abänderungen kann ich Sie weder für jetzt noch für die Zukunft autorisieren. Verzeihen Sie mir dies! Es wäre mir nicht wohl dabei. Sie könnten für außerwesentlich halten, was mir allerdings wesentlich schiene.

Mit Bachs Tochter verfahren Sie also nach meiner Weisung und, wie ich voraussetze, nach Ihrem vorherigen Versprechen. Dieselbe anerkennt mich also zufolge dieses Versprechens als allein rechtmäßigen Verleger. Diese Erklärung oder Anerkennung wünsche ich sehr meiner Ankündigung unten beigedruckt zu sehen, so daß der Name der Jungfrau Bach am Schlusse des Ganzen steht. Wenn wir sicher wären, alle Instrumentalwerke von Bach, wo nicht ganz komplett so doch alle die unsere Konkurrenten auch haben, zu bekommen, so könnte man noch ungefähr folgendes der Jungfer Bach diktieren: „Ich habe die noch lebenden Freunde meines Vaters sowie die musikalischen Erben seiner verstorbenen Musik-Freunde nun gebeten, Herrn Nägeli die eigenhändigen Manuskripte meines Vaters zum Behuf seines Unternehmens auszuliefern, und ich darf mir auch sowohl von der Gefälligkeit dieser Herren, als von der Erkenntlichkeit des Herrn Nägeli den besten Erfolg versprechen.“ (Unter günstigen Umständen werde ich sie auch gewiß bedenken.) Oder man kann eine solche Erklärung nachher besonders folgen lassen, nachdem wir mehrere wichtige Manuskripte von Herrn Gerber oder Kittel oder andern erhalten haben werden.

Ich muß darauf dringen, daß Sie mich von der in meinem Namen gefertigten Ankündigung freisprechen, und zwar auf eine Weise, daß Sie im mindesten nicht kompromittiert sind. Ich verspreche mir von Ihrer Freundschaft, daß Sie mir diese Forderung nicht verübeln werden. Die Freisprechung kann, wie Sie lieber wollen, entweder in Ihrem oder in meinem Namen geschehen. Hier folgen zur Auswahl zwei verschiedene Formeln: In meinem Namen: „An die Stelle der im Intelligenzblatt dieser Zeitung Nr. 6 enthaltenen „Vorläufigen Nachricht“ von meiner Ausgabe der Bachschen Werke soll nun die untenstehende etwas veränderte und näher bestimmte treten. Zu einer vorläufigen Nachricht in meinem Namen hatte ich vor einigen Wochen einen meiner Freunde in Leipzig unter gewissen Voraussetzungen bevollmächtigt. Derselbe hat aber aus Mißverständnis die Vollmacht insofern überschritten, als er in die Nachricht einige kunstrichterliche Reflexionen aufgenommen, die ich nicht gern wörtlich so wie sie dort stehen, am allerwenigsten in ihrer Beziehung auf Johann Sebastian Bach dem Publikum zugesprochen haben möchte. Ich muß also bitten, daß man von jener vorläufigen Nachricht weiter keine Notiz mehr nehme.“ Oder in Ihrem Namen: „Statt der vorläufigen im Intelligenzblatt Nr. 6 dieser Zeitung enthaltenen Nachricht einer Ausgabe der Joh. Sebastian Bachschen

Werke, die ein unter gewissen Voraussetzungen beauftragter hiesiger Freund des Herrn Nägeli in desselben Namen verfaßt hatte, rücken wir nun die von diesem selbst uns eingesandte Ankündigung ein, die zwar in Absicht auf die wesentlichen Bedingungen des Unternehmens mit der ersten nicht eben in Widerspruch steht, aber in den einleitenden Reflexionen eine andre Ansicht dieser Kunstwerke enthält, für welche Herr Nägeli allein verantwortlich sein möchte.“ Eine dieser beiden Erklärungen muß meiner Ankündigung in der Musikalischen Zeitung (nicht aber in den andern Journalen) vorgedruckt werden.

(21. März 1801.) Ich habe die in Ihrem Schreiben vom 10. März wiederholten Vorstellungen wegen der Notwendigkeit der Herabsetzung des Pränumerationspreises wiederholt erwogen. Ich muß also nachgeben und bevollmächtige Sie hiemit in jener Ankündigung den Pränumerationspreis auf 1 R. 12 G., den nachherigen Ladenpreis aber auf 3 R. festzusetzen. Ich tue dies in der zuversichtlichen Hoffnung, daß Sie sich Ihrerseits zu der Aufopferung, so wie ich es Ihnen in meinem letzten Schreiben vom 18. März vorschlug, oder doch zu einer ähnlichen entschließen werden. Dies ist durchaus notwendig, um auch nur mit einiger Sicherheit auf die Fortsetzung des Werkes rechnen zu können. Müßte ich Ihnen ein Heft zu 3 R. in die Tauschrechnung bringen, so kämen mich Ihre Musikalien, die ich ja ohnehin zu 50% beziehen könnte, ungefähr nach Abzug der Fracht auf $66\frac{2}{3}$ zu stehen. Allein diese $16\frac{1}{3}$ auf 400 R. sind doch wahrlich nicht im mindesten eine Entschädigung oder Sicherstellung für das Unternehmen.

Ganze Werke zu zerstückeln, wäre gewiß ein Nachteil für unser Unternehmen, besonders da Simrock das Wohltemperierte Klavier auch ganz läßt. Auf der andern Seite ist die Ganzheit kein Vorzug für uns vis à vis Herrn Hoffmeister. Doch, da ich mich nun zur Herabsetzung des Pränumerationspreises entschlossen habe, so wird es Ihnen nun auch lieber sein, die Werke ganz zu lassen. Sie raten mir, zusammengehörige Hefte nicht durch Hineinschiebung der Werke eines andern Komponisten zu trennen. Dies sagen Sie ohne Zweifel in Hinsicht auf das Wohltemperierte Klavier. Bei keinem andern Werk von Bach kann dieser Fall wieder eintreten. Wenn Sie lieber wollen den 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers auf den ersten, dagegen Händels Suiten als 3. Heft folgen lassen, so ist es mir auch recht. Doch verlange ich, daß die Ankündigung in diesem Punkte in ihrem Bestand bleibe, hauptsächlich deswegen, damit unsere Konkurrenten sich nicht beeilen und wir ihnen dennoch zuvorkommen. Sie sagen ferner, man müsse das Publikum nicht zwingen wollen, daß es, um Bach von uns zu erhalten, auch andre Autoren nehme. Auch hierin will ich Ihnen insofern nachgeben, daß wir dem Publikum, wenn Sie es nach einiger Zeit zweckmäßig finden werden, Bachs Werke auch ohne die andern, und umgekehrt, pränumerando überlassen. Jetzt aber muß die Ankündigung auch in diesem Punkt in ihrem Bestand gelassen werden.

Die Bestimmung der Bogenzahl werden Sie hoffentlich in meiner unterm 18. März eingesandten Ankündigung beruhigend genug finden. Indeß können Sie bei den Worten „doch so, daß sie immer noch die Zahl von 20 Bogen erreichen“ anstatt des Fürworts „sie“ das Fürwort „diese“ setzen, wo dann „diese“ nur auf die nicht Bachschen Werke bezogen wird. Daß die Hefte der andern Autoren etwas kleiner werden dürfen als die Bachschen, dabei muß es bleiben, auch aus dem Grunde, weil wir bei diesen Konkurrenten haben, bei jenen aber nicht. — Wenn Sie es für besser halten, anstatt Eberlin eine Auswahl der vorzüglichsten Stücke im doppelten Kontrapunkt von Wilhelm Friedemann Bach und Carl Philipp Emanuel Bach anzukündigen, so ist es mir auch recht. Sie müssen aber in diesem Fall sicher sein, mir zur Auswahl von Friedemann beitreiben zu können: 8 kleine Fugen, ferner 4 Fugen und wo möglich die andern in Gerbers Lexikon enthaltenen Klaviersolostücke. Von Carl Philipp Emanuel brächten wir kaum ein Heft solcher Stücke zusammen, die nicht eher in die freie Schreibart gehören. Überdies wäre es meinem

Plane zuwider, gleich in den ersten Heften schon dasjenige zu liefern, was sich der freien Schreibart nähert. Lieber wollte ich als 4. Heft ankündigen: Eine Auswahl der vorzüglichsten Ricercaten von Frescobaldi, Froberger und einigen andern Künstlern des 16. Jahrhunderts. Man könnte allenfalls sagen Ricercaten und Giguen. Die Giguen sollten aber, weil dies eigentlich eine eigene Gattung von Fugen, mithin eine eigene Kunstform ist, ein eigenes Heft ausmachen, besonders da wir von Graupner, Kuhnau und einigen andern so treffliche Stücke in diesem Fache besitzen. Übrigens müssen Sie nicht glauben, daß es meine Absicht sei, eine ganze Reihe von Heften solcher Werke zu liefern. Wenn ich noch mehr gesammelt haben werde (wozu Sie mir hoffentlich verhelfen), so will ich Ihnen dann einen Plan zur Genehmigung oder Abänderung vorlegen.

Für einmal nur so viel: Wir müssen liefern: 1. Wenigstens eine Sammlung minder figurierter Ricercaten der ältesten Meister. 2. Wenigstens eine Sammlung sehr figurierter und kolorierter Stücke im alten französischen Stil von Couperin u. a. 3. Wenigstens eine Sammlung freier Fugen, Fantasien, Capriccis, d. h. solcher Stücke, wo die Künstler über ihre gewöhnlichen Kunstformen hinausstreben. 4. Wenigstens eine Sammlung von Tänzen, wo das Charakteristische eines jeden Tanzes, sofern es in der Bewegung liegt, bestimmt ausgedrückt ist. Ich glaube das Charakteristische der Sarabande, der Gavotte, der Courante usw. auf eine interessante Weise ausgeben zu können. Der Gigue sollten wir aus oben angeführtem Grunde ein eigenes Heft einräumen. 5. Es ist wichtig, daß wir die korrekten methodischen Autoren von den genialischen, über die Methode hinausstrebenden, unterscheiden. Nun ist Eberlin einer der ersteren. Genialisch ist er keineswegs wie Bach, noch ist er kantabel wie Händel. Seine Fugen sind aber äußerst bündig, beruhen durchgehends auf wohlgeordneten Verhältnissen, haben einen ganz vorzüglichen architektonischen Wert. Seine minder wichtigen Tokkaten kann man immerhin mitlaufen lassen. Denn dies heiße den Purismus zu weit treiben, wenn man aus interessanten Sammlungen einige minder interessante Stücke wegtun wollte, die oft die Individualität des Autors bezeichnen helfen, wie dies z. B. auch bei Händel der Fall ist, in dessen Suiten manches lockere (besonders in der 7.) enthalten ist. Ich will gern sehen, ob in den Sachen, die Sie mir beitreiben, so viele vortreffliche Fugen wie die Eberlinschen enthalten sein werden, und in diesem Fall gern nur das wenigste von diesem Autor drucken lassen. Solchen korrekten Autoren müssen wir mehr nachspüren als den genialischen, im oben gebrauchten Sinne des Wortes. Denn Bachs Genialität, die so vielseitig über die Methode hinausstrebte und da wo er sich nicht absichtlich beschränkte, wie bei der Kunst der Fuge, so frappant gegen den reinen Satz im schulgerechten Sinne verstößt (welches aber eben zum höchsten Triumph der Kunst gereicht), ersetzt und vertritt uns hier alle andern. 6. Endlich müssen wir auch eine Sammlung kleiner und im kleinen vollendeter Stücke, ich möchte sagen Miniaturenzeichnungen, liefern. Wir finden hier eine große Menge von Fughetten und kurzen zwei- und dreistimmigen Sätzen, wovon wir das niedrigste ausheben können. 7. Erst zum Schluß des Werkes könnten wir dann füglich die Stücke von Carl Philipp Emanuel Bach, auch die Sonaten von Scarlatti und Fugen von Clementi, Kompositionen die zwischen den Werken der strengen und der jetzt herrschenden freien Schreibart in der Mitte liegen, liefern.

Zur Vollziehung dieses Unternehmens werden wir wenns gut geht, einen Zeitraum von ungefähr 6 Jahren brauchen. Darauf könnten wir dann vielleicht ein periodisches Werk von solchen Kompositionen folgen lassen, wo die strenge und die jetzt herrschende freie Schreibart (welche inzwischen auch wieder zur positiven Norm geworden ist und früher oder später eine neue Katastrophe wo nicht eine totale Revolution im dermaligen Formenwesen herbeiführen muß), dergestalt vermischt werden, daß daraus neue Kunstformen, deren unsere Kunst von einer Zeit zur andern immer wieder bedarf, erzeugt werden. Ich habe mehr als einen Künstler im Auge, der meine Aufgaben zu fassen und zu lösen vermöchte. Mein erstes Heft

wird freilich einige Wochen später kommen als Simrocks und Hoffmeisters, aber das zweite vielleicht eher als Simrocks zweites und gewiß eher als Hoffmeister in zerstückelten Heften das ganze Wohltemperierte Klavier geliefert haben wird. Sie sagen mir, Hoffmeister habe wie es heiße schon 1400 Pränumeranten. Sollten Sie bei Ihren ausgebreiteten Bekanntschaften nicht auch ein paar Hundert gewinnen können? Wenn Sie dies auch nur für wahrscheinlich halten, wohlan, so engagieren Sie sich außer den 100 Tauschexemplaren noch für 200 gegen Bezahlung. In diesem Falle, will ich mich nach Vergütung des Papieres und Druckes mit 8 Groschen, und wenn Sie 400 nehmen wollen mit 6 Groschen Verdienst begnügen. In diesem Fall ferner will ich dann Hals über Kopf stechen lassen, will auch Kunststecher, die sich nur gegen ungewohnte Bezahlung zu so etwas brauchen lassen, anstellen. In diesem Fall könnten wir dann in wenigen Monaten das ganze Wohltemperierte Klavier und noch die Kunst der Fuge, ohne dies jedoch vorher zu annonciieren, liefern und so Herrn Hoffmeister sowohl in der Zeit als in der Wohlfeilheit überspringen. Ferner könnten wir einen Band Inventionen, wo wir Ihre 22 laut Verzeichnis nebst Hoffmeisters schon gelieferten 15 zusammenrechnen könnten, mit erscheinen lassen. Lassen Sie nun meine Ankündigung schleunigst drucken. Wenn Sie als 4. Heft entweder die beiden andern Bache oder eine Auswahl von Ricercaten aus jenen alten Autoren annonciieren wollen, so muß das beigefügt werden. Seien Sie doch nicht allzubedenklich wegen der Ankündigung; wir können ja nachher von Zeit zu Zeit wieder über dieses Werk ankündigen was wir nötig und richtig finden.

(15. April 1801.) Ihre beiden Schreiben vom 28. und 31. März habe ich nun erhalten. Es ist hohe Zeit, daß wir nun endlich allen weiteren Zögerungen und Mißverständnissen ein Ende machen. Von dieser Notwendigkeit überzeugt erkläre ich Ihnen hiemit: ich tue auf jede Zumutung einer besonderen Aufopferung von Ihrer Seite, auch auf die Hoffnung einer solchen Aufopferung, Verzicht. Ich verlange nur, daß Sie bei Ihrem Engagement bleiben, so wie ich meinerseits auch alle gegen Sie sowohl als gegen das Publikum übernommenen Verbindlichkeiten wörtlich und pünktlich erfüllen werde. Ja ich gehe noch weiter, damit Sie in Hinsicht auf den Fortgang der Sache gar nichts riskieren, so mache ich mich verbindlich, nachdem wir die drei ersten Hefte (sie enthalten die Teile des Wohltemperierten Klaviers und Händel) geliefert haben werden, es alsdann auf Ihre Entscheidung ankommen zu lassen, wie bald das vierte Heft erscheinen soll; oder, wenn Sie es allein tunlich fänden, Sie Ihres Engagements auf 100 Exemplare vom vierten Hefte und den folgenden zu entlassen. Wir sind also überein: der Pränumerationspreis wird auf 1 R. 12 G., der nachherige Ladenpreis auf 3 R. festgesetzt und Ihnen so in die Tauschrechnung gebracht.

Ausgegeben ist also die Ankündigung (mit 2 R. Pränumeration) noch nicht. Wäre sie schon gedruckt, so machen Sie sie unnütz und verrechnen mir die Kosten. Damit unmöglich mehr eine Irrung stattfinden könne, so schreibe ich die Ankündigung ohne wesentliche Abänderungen noch einmal. So wie sie hier beigeschlossen ist, muß sie gedruckt werden. Ich habe vorgezogen, Ihnen anstatt Probeblättern eine Probeplatte nach beigeschlossenem Muster zu senden. Sie ist mit dem Postwagen vom 12. crt. abgegangen. Die Hälfte der Platte von oben ist weiß gelassen. Vielleicht können Sie die Ankündigung zugleich auf das nämliche Blatt drucken, wie Sie es schicklich finden. Nehmen Sie schönes Post- oder Velinpapier. Sorgen Sie für saubere schwarze Abdrücke. Die Kosten, welche darüber gehen, verrechnen Sie mir. Ich rechne bestimmt darauf, daß Sie die Ankündigung sogleich nach Empfang dieses Briefes drucken lassen und zum Einrücken in die Journale versenden. Für die Allgemeine Zeitung will ich sie direkt nach Tübingen schicken, doch aber noch zehn Tage warten, damit sie daselbst nicht früher als in der Musikalischen Zeitung erscheine. Vielleicht wäre es zweckmäßig, dem eleganten Herrn Spazier

auch Probeblätter für seine Zeitung abdrucken zu lassen. Ich überlasse dies Ihrem Gutdünken.

Den richtig erhaltenen ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers werde ich Ihnen zugleich mit den gestochenen Exemplaren in bester Ordnung zurücksenden. Den zweiten Teil erbitte ich mir unfehlbar durch nächsten Postwagen. Ich verlange ihn nur 8 Tage zu behalten, um mein Exemplar danach korrigieren zu können. Diese Gefälligkeit, wodurch Sie mich der peinlichsten Wiederholungen der Kopien und Korrekturen überheben, können Sie mir unmöglich versagen. Für die durchgehenden Taktstriche habe ich meine Gründe. Hätten Sie mir durch rückgehende Post geantwortet, so würde ich sie haben weglassen können, jetzt ist es zu spät. Das Hinausschlagen und Polieren der schon gestochenen Platten würde uns um einige Tage versäumen. Die Idee mit Bachs Tochter, worauf Sie mich zuerst geführt haben, gebe ich nun auf, so wie Sie mirs jetzt raten. Nichtsdestoweniger werde ich dieselbe in Zukunft bedenken.


Ihrem Entwurf einer Konvention zwischen uns, die jedoch an den schon abgeschlossenen Hauptpunkten unseres Vertrages nichts annullieren darf, sehe ich nun entgegen. Wir werden gewiß zurecht kommen. Von meiner Nachgiebigkeit und Uneigennützigkeit sollen Sie gewiß überzeugt werden. Der Stich hat den besten Fortgang. 80 Platten sind bereits fertig, und in drei Wochen wird das erste Heft ganz gestochen sein. Der Stich des zweiten und dritten soll aus allen Kräften beschleunigt werden. Für den Titel habe ich nun eine schöne architektonische Zeichnung im edleren gotischen Stil. Die Schrift lasse ich in gotischer, künstlich verzierter Schrift stechen. Das Papier ist ebenfalls sehr schön. Kurz, die Edition wird den höchsten Erwartungen entsprechen, verlassen Sie sich darauf.


Auf jener Protestation muß ich beharren. Wenn ich dadurch Einigen inkonsequent erscheine, so geschieht es ja nur in der Musikalischen Zeitung, in welcher ich in Zukunft meine Konsequenz zuverlässig behaupten werde.

(16. Mai 1801.) Jetzt ist der Stich des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers fertig. Aber der Stecher braucht zur Korrektur wenigstens 14 Tage, die Exemplare können ungefähr den 15. Juni an Sie abgesandt werden. Inzwischen erhielt ich von Ihnen ein Paket enthaltend noch zwei Kopien des Wohltemperierten Klaviers 1. Teil und dabei einige Bogen vom 2. Teil dieses Werkes. Warum senden Sie mir nicht den ganzen zweiten Teil, und zwar jenes alte ächte Manuskript wie vom ersten? Eine bloß halbe Dienstfertigkeit ist wahrlich in solchen Fällen schlimmer als gar keine. Ich weiß in verschiedener Hinsicht nicht recht wie ich daran bin. Sie versprachen mir vor mehreren Wochen den Entwurf einer Konvention zwischen uns durch nächste fahrende Post, ich erhielt aber nichts von der Art. Ich weiß jetzt auch nicht, ob Sie wirklich wollen, oder absichtlich nicht wollen, daß ich Ihren Namen auf den Titel setze.

Zum Stich des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers wird nun sogleich geschritten. Ich werde doch darauf rechnen können, daß Sie mir jenes alte Manuskript durch nächsten Postwagen schicken? Ja, wenn es für die reitende Post genug zusammengepreßt werden kann, so schicken Sie es durch diese. Mit oben angezeigtem Paket hatte ich noch erhalten: ein Präludium und Fuge aus *a*moll und ein Präludium und Toccata aus *f*ismoll. Schicken Sie mir doch nun endlich auch die übrigen Instrumentalsachen, die Sie haben. Ich will Ihnen gern die Versicherung geben, von demjenigen was allenfalls nicht gedruckt werden würde, keinen Gebrauch zu machen; so verlieren oder riskieren Sie ja nichts. Nun ist die Messe vorbei und ich darf also eine pünktliche Vollziehung meiner Aufträge von Ihnen erwarten. Eben erhalte ich auch das erste Heft der Hoffmeisterschen Edition, sie kommt mit der meinigen zuverlässig nicht in Vergleichung. Die folgenden Hefte erwarte ich, sowie sie erscheinen und bin zur Bezahlung bereit.

(6. Juni 1801.) Ich bestätige Ihnen mein Schreiben vom 16. Mai. Inzwischen erhielt ich das Ihrige vom 21. Die Bachs müssen im Lauf dieses Monats abgehen, wie ich es Sie vorher erwarten ließ. Sie werden finden, daß auch in Hinsicht auf die Korrektheit meine Edition obenan steht. In der Hoffmeisterschen Edition fehlt gleich im ersten Präludium des Wohltemperierten Klaviers aus Cdur ein auf den Sextquartakkord *g c es* gegründeter Takt, der zwischen dem 22. und 23. eingeschoben

werden muß. Ferner muß in der darauf folgenden Fuge folgende Notenfigur  die im Thema vorkommt, so oft sie wiederholt wird, auch in andern Stimmen punktiert

 sein. So ist es auch in meiner Ausgabe nach dem alten Manuskript, und dadurch wird eine Menge fehlerhafter und ungereimter Progressionen, die nun in der Hoffmeisterschen Edition stehen, vermieden. In Simrocks Ausgabe sind viele, viele Fehler. Betrachten Sie z. B. die erste Seite des Präludiums aus Cisdur, diese ist absurd. Soll ich Ihnen ein ausführliches Verzeichnis aller in obgenannten Stücken befindlichen Fehler zur Rüge in der Musikalischen Zeitung einsenden, so befehlen Sie.

Zu Ihrer Beruhigung wiederhole ich Ihnen die Zusicherung, daß ich kein Exemplar absenden werde, ehe Ihre 100 in Ihren Händen sind. Auch bemerke ich Ihnen, daß ich im nördlichen Deutschland keine Pränumeranten gesucht, nicht einmal in Berlin. Nur meinen Freunden in Hamburg und in Kassel habe ich aus Achtsamkeit von meinem Unternehmen Notiz gegeben. Den Herren Forkel und Gerber habe ich als Gelehrten meine Ankündigung zuschicken zu müssen geglaubt. Sonst haben Sie offene Hand für Ihren Debit. Die unterm 22. April durch den Postwagen verlangten Stücke erwarte ich mit Verlangen. Es wäre nicht freundschaftlich, wenn Sie damit bis zum Empfang des Bach warten wollten. Ich bin Ihnen doch hoffentlich gut dafür! Endlich wiederhole ich Ihnen meine Bitte um Ihre Instrumentalwerke von Bach und andern alten Meistern. Die Sache muß gehen, lassen Sie nur erst meine Edition bekannt werden.

(5. August 1801.) Endlich ist nun das erste Heft meines periodischen Werkes fertig, und Sie erhalten durch den Postwagen vom 9. fünfzig Exemplare, wofür Sie mir 150 Reichstaler auf Tauschrechnung gut kommen würden. Ich kann Ihnen nicht genug sagen, wie sehr ich mich über die unvermeidliche Verspätung dieses ersten Heftes und besonders über den Umstand, Ihnen in Ansehung der Zeit nicht Wort halten zu können, gekränkt habe. Daß Sie nun auch mir nicht halten und nicht mehr als 100 Exemplare nehmen wollen, muß ich mir gefallen lassen. Ja, wenn Sie auch nicht einmal 50 nehmen wollen, so habe ich nichts dagegen und will über die überflüssigen Exemplare disponieren. Ob und inwiefern Sie mit diesem ersten Heft durch Versendung an Ihre Kommissionäre ein merkantiles Experiment machen wollen, das für Sie nicht gefährlich und dennoch sehr folgerich sein kann, überlasse ich Ihrer Klugheit, und bin auf diesen Fall bereit, Ihnen sogleich eine größere Anzahl Exemplare auf Tausch zu senden. Es ist möglich, wiewohl ungewiß, daß das zweite Heft noch auf die Herbstmesse nach Leipzig kommt; wenigstens wird es bis dann, und das dritte noch vor Neujahr, fertig gestochen.

Da ich Ihnen nun in Hinsicht auf den Debit meines Werkes nichts weiter zumute, so darf ich Ihnen meine Bitte um die so oft verlangten Instrumental-Manuskripte von Bach umso eher wiederholen und Gewährung hoffen. Ich wünsche nunmehr bald von einem tüchtigen Rezensenten eine Empfehlung meines Werkes in der Zeitung zu lesen und hätte demselben einige Reflexionen mitzuteilen.

(19. August 1801.) Die 50 Exemplare von Bach 1 sind durch den Postwagen vom 9. crt. richtig abgegangen. Die Titelblätter konnten aber nicht mehr beigeschlossen werden und gingen erst durch den Postwagen vom 16. ab. Ich bestätige Ihnen mein Schreiben vom 5. crt. Inzwischen erhielt ich das Ihrige vom

30. Juli. Für einmal gedenke ich nicht Bachs Gesangwerke herauszugeben. Durch die bloße Ankündigung auch solcher Werke der strengen Schreibart hätte ich ohne Zweifel manchen Pränumeranten auf die Instrumentalwerke zurückgeschreckt. Deswegen bitte ich Sie inständig, mit der Ausgabe von Bachs Gesangwerken, auch nur der Motetten, zu warten, wenigstens bis künftiges Jahr, wo dann die Pränumeranten auf die Instrumentalwerke schon gebunden sind. Ich verspreche Ihnen voraus, daß ich Ihnen dieses Unternehmen nicht streitig machen will, wenn Sie darauf bestehen.

Nach Absendung Ihrer 50 Exemplare habe ich noch einen Fehler gefunden. Nämlich pag. 37 System 2 Takt 5 muß die vorletzte Note *d* statt *des* sein. Es muß also ein Auflösungszeichen vor dieser Note stehen. Belieben Sie dies in Ihren Exemplaren säuberlich à la main hineinsetzen zu lassen. Sonst wird hoffentlich im ganzen Werk kein wesentlicher Fehler sein.

(9. Sept. 1801.) . . . Bach 2 ist fertig gestochen, Korrektur und Druck werden noch einen Monat versäumen.

(23. Dezember 1801.) Die Titelblätter zu Bach 2 gingen erst unterm 19. Dezember per Postwagen ab, verzeihen Sie! Der Drucker en taille douce, der auf Neujahr viel zu tun hat, versäumte mich. Händel[†] ist beinahe fertig. Dann geht es weiter. Zu welchem Werk von Bach soll ich nach Ihrem Rat jüngst schreiten?

* * *

(8. Juni 1803.) Die Johann Sebastian Bachschen Manuskripte, welche Sie mir unterm 5. Mai per Postwagen übersandt, erhielt ich den 24. und ließ sie durch den Postwagen vom 29. sogleich wieder zurückgehen. Ich kann sie aus dem wesentlichen Grunde nicht annehmen, weil sie nicht enthalten, was die Titel anzeigten, denn: 1. Die Klavierübung bestehend in etlichen Fugen enthält nur eine Fuge. 2. Die Toccata in Cdur ist defekt. 3. Die Pièce d'orgue à 5 ebenfalls. 4. Die 22 Inventionen enthalten nur 15 Inventionen, dabei 7 Sinfonien, die ich schon habe. 5. Die 6 Trio sind von größeren Orgelsonaten abgerissene einzelne Stücke. Es erhellt daraus, daß Sie dasjenige, was Sie mir als Äquivalent für 50 Exemplare von Kunzens Hallelujah, Partitur und Klavierauszug, geben wollten, nicht einmal angesehen haben.

Zur Beantwortung der in Ihrem Schreiben vom 5. Mai zu Ihrer Rechtfertigung enthaltenen Punkte dient folgendes: 1. Sie haben mir die obenerwähnten Bachiana als Ihr Besitztum des J. S. Bachschen Nachlasses anboten. Als Beförderer meines Unternehmens hätten Sie mir doch wohl sagen sollen, daß Sie außerdem noch eine vollständige Sammlung der Choralvorspiele besitzen. 2. Wenn Sie jenes Heft der Choralvorspiele zu einem solchen Preis herausgeben wollten, der in Vergleichung mit meiner wohlfeilen Ausgabe der J. S. Bachschen Werke noch wohlfeiler wäre, so käme dabei Ihr Vorteil mit dem Schaden, den Sie mir zufügen würden, in keine Vergleichung. 3. Ob und wie ich meinen Konkurrenten das Ziel ablaufen werde, ist eigentlich meine Sache. Ich werde es Ihnen auch ablaufen und einige Hefte Bachiana nach einander vor andern Werken der strengen Schreibart liefern. 4. Sie sagen: „Wir äußerten gegen Sie einst, daß wir wohl schwerlich auf J. S. Bachsche

[†] Vortitel wie beim Wohltemperierten Klavier. Titel: Clavier Suites von G. F. Händel. Zürich bey Hans Georg Nägeli. (Quer 4.) Inhalt: die 8 vollst. Suiten, die 1720 in London als „erste Sammlung“ erschienen und in Bd. II der Händel-Gesellschaft S. 1–60 veröffentlicht sind (auch ohne Vortitel, Ex. in Zürich). Die Musikbibliothek Hirsch in Frankfurt a/M. besitzt ein Exemplar, an welches angebunden sind: Fugen von G. F. Händel. Zürich bei Hans Georg Nägeli (enthaltend die 6 Fugen, die 1735 in London als „Troisième Ouvrage“ erschienen und als „Vierte Sammlung“ und in Bd. II der Händel-Gesellschaft S. 161–174 veröffentlicht sind (frdl. Mitteilung von Herrn Paul Hirsch in Frankfurt a/M.).

Instrumentalwerke entriren würden.“ Davon war nie die Rede, es hätte auch mit allen Ihren übrigen Äußerungen in totalen Widerspruch gestanden. Sie sagen ferner, ich habe Ihnen Hoffnung gemacht, den Debit meiner Ausgabe Ihnen für Deutschland allein überlassen zu wollen. Hierauf antworte ich: Ich ließ Sie hoffen, Ihnen die Pränumeration in den nördlichen Gegenden allein zu lassen. Dies ließ ich Sie zu einer Zeit hoffen, wo Sie sich für 100 Exemplare meiner Werke der strengen Schreibart anheischig machten. Nachher, als ich das erste Heft nicht zur bestimmten Zeit liefern konnte, reduzierten Sie Ihre Bestellung auf 50 Exemplare. Dies änderte doch wohl die Sache wesentlich! Aber auch damals habe ich noch keine Pränumeranten in den nördlichen Gegenden gesucht (und es haben sich auch keine bei mir eingestellt). Hätte ich nachher (die) Werke der strengen Schreibart meinen Kommissionären nicht überall in Kommission senden dürfen? In welchem meiner Briefe ließ ich Sie dies hoffen? Sie sagen endlich, ich habe mit Ihnen nicht auf Tausch eingehen wollen, wie wenn Sie mir dies vorgeschlagen hätten und ich es ausgeschlagen hätte. Als ich Ihnen von Tausch sprach, nahmen Sie Ihre Pränumerationenwerke und die Mozartschen Klavierauszüge aus, dagegen verlangten Sie, daß ich von den übrigen Verlagswerken ein Exemplar oder von allen zwei nehmen sollte. Das war doch wohl eine unannehmliche Bedingung. Alles übrige was Sie in Ihrem Briefe sagen, entkräftet die mir früher zugesprochene Verpflichtung nicht. In Ihrem Briefe vom 30. Juli 1801 äußerten Sie sich nämlich wörtlich so: „Wir ersuchen Sie, uns gefälligst zu benachrichtigen, ob Sie willens wären, auch etwas von J. S. Bachs Gesangskompositionen herauszugeben, welche bis jetzt von Ihrem Plan ausgeschlossen bleiben. Denn in diesem Falle würden wir seine Motetten herausgeben, dabei aber nicht auf Eleganz sondern bloß auf Wohlfeilheit sehen. Ihnen wollen wir jedoch nicht damit in den Weg treten, wenn Sie vielleicht auf Gesangsmusik von Bach Ihren Plan erstrecken.“

Was mich nun in dieser äußerst kränkenden Sache die Delikatesse tun heißt, ist dies, daß ich unsern gemeinschaftlichen Freund, den Herrn Rochlitz, um seine Vermittlung bitte. Er wird seine freundschaftlichen Vorstellungen mit den meinigen dahin vereinigen, daß Sie mir doch in dieser für mein ganzes Etablissement äußerst wichtigen Sache keinen Schaden zufügen, der kaum durch irgendeine anderweitige Begünstigung kompensiert werden könnte. Übrigens wünsche ich so angelegentlich wie Sie, daß unsere Verbindung auf keine Weise eine Störung erfahren möge. Die zurückgesandten Bachiana habe ich an Herrn Rochlitz adressiert.

Die Herausgabe der Choralvorspiele für Orgel, die Breitkopf & Härtel in den Jahren 1803—1805 veranstalteten (die Motetten erschienen 1802—1803), hat Nägeli offensichtlich so gekränkt, daß er, der bereits durch das allmählig immer mehr zögernde Entgegenkommen der Leipziger Firma unangenehm berührt wurde, nunmehr zu schweigen vorzog. Die Fassung des letzten Briefes rechtfertigt es, dies zu vermuten, wenngleich spätere Briefe verloren gegangen sein mögen. Erst von 1810 und 1811 liegen wieder ein paar Zeilen vor, die aber andere Dinge berühren. Daß aber der geschäftliche Verkehr zwischen Nägeli und Breitkopf & Härtel nicht abgebrochen wurde, zeigen auch die Eingangs erwähnten Briefe der Firma an Nägeli aus den Jahren 1818—1821, in denen Nägeli wiederholt ersucht wurde, weitere Beiträge für die Allg. Musikalische Zeitung zu senden, z. B. über Musikalische Formen, ihre Geschichte und Ausbildung, über Rossinische Musik, eine Rezension eines bedeutenden Musikwerkes usw.

Es mag gestattet sein, noch einen Augenblick bei Nägelis Mitarbeiterschaft an der Allgemeinen Musikalischen Zeitung zu verweilen. Im Jahre 1800 hatte er geschrieben:

„Über die Zeitung freue ich mich ungemein. Sie ist äußerst reichhaltig und interessant. Es muß daraus viel Heil für unsere Kunst entstehen. Ob ich durch Beiträge mich darum werde verdient machen, wie Sie sich gütigst äußern, will ich überlegen und mich inzwischen durch Studium und schriftstellerische Übungen vorbereiten. Für einmal müssen Sie von mir nichts erwarten, weil ich mich in mancher Hinsicht noch in den Lehrjahren befinde. Zunächst werde ich meinen Freund Kayser, der, wenn seine Bescheidenheit und Eingezogenheit ihn nicht zurückhält, ein tüchtiger Mitarbeiter werden kann, zum Beitritt zu bereden suchen.“

Die Zeitung brachte dann folgende Beiträge Nägelis: Bd. 5, 1802/03: Versuch einer Norm für die Rezensenten der Mus. Zeitung. — Bd. 11, 1808/09: Über die Pestalozzische Gesangbildungslehre. — Bd. 13, 1811: Erörterungen über deutsche Gesangskultur. — Bd. 18, 1816: Das Verhältnis der Industriebildung mit der Kunstbildung. — Bd. 19, 1817: Die Liederkunst.

Musikwissenschaft und moderne Musik

Von

Kurt Herbst, Köln

Den Kunstwissenschaften wird oft die Frage nach dem Umfange ihres Geltungsbereiches im Hinblick auf das zeitgenössische Schaffen vorgelegt. Von fachlicher Seite ist darauf die noch werdende Kunst als Erkenntnisgegenstand vielfach abgelehnt und dies in der Musikwissenschaft damit begründet worden, daß ein abschließendes Urteil über noch lebende Künstler und deren Werke nicht möglich sei. Vorliegende Arbeit geht vom gegenteiligen Standpunkt aus, der die Kompetenz der Wissenschaft auch für die jüngste Zeit bejaht. Den Einwand, der schaffende Künstler lebe noch, kann sie gar nicht als einen Vorwurf hinnehmen, weil sie ihr Objekt zwecks Erkenntnis seiner Eigenschaften in ganz anderer Richtung betrachtet. Um diesen Standpunkt durch einen Vergleich zu verdeutlichen, so wäre darauf hinzuweisen, daß es natürlich unmöglich ist, über einen Lebenden, gar ein Kind, eine Biographie zu schreiben; sie könnte auf keinen Fall vollständig und abschließend sein. Wohl aber ist es möglich, die Grundzüge seines Wesens festzustellen und sie durch Herkunft und Abstammung zu bestimmen. Auch jedes Kunstwerk weist Fäden auf, die es mit dem „Gestern“ verknüpfen. Wissenschaftliche Pflicht fordert nun, möglichst jenseits aller ästhetischen Wertung solche Fäden aufzudecken und darzulegen. Allerdings wollen wir zunächst nicht den einzelnen Träger einer Kunstrichtung betrachten, sondern die Richtung selbst, ihre historische Bindung und Voraussetzung. Vielen mag die moderne Musik als Kunsterlebnis noch nicht zugänglich sein; jedoch hat unabhängig davon die Aufgabe des Wissenschaftlers darin zu bestehen, Wesen und Zusammenhänge einer künstlerischen Idee und ihrer Kunstformung mit der Vergangenheit verstehen zu lernen und verstehen zu lehren.

Musikwissenschaft ist für uns, ohne hierbei darauf Rücksicht zu nehmen, daß sie begrifflich anders bestimmt werden könnte, keineswegs bloß eine Daten-, sondern

darüber hinaus eine Prinzipienwissenschaft. Danach ist es nicht richtig, Musikgeschichte in einzelne Epochen zu zerpfücken und diese rückblickend zu einem Ganzen zusammenzustellen; im Gegenteil verlangen wir, daß geschichtliche und stilistische Abschnitte als Teile eines Ganzen erfaßt werden. So soll die Wissenschaft übergreifende Gesetze¹ aufdecken und durch das gesamte Musikgeschehen verfolgen; Prinzipien der Entwicklungsphasen nachweisen und dadurch die Musikgeschichte als Ganzes zu erfassen, weil gerade musikalische Kunstwerke, d. h. hier: ihre Merkmale immer auf einen Verwandtschaftsursprung mit vorangegangenen Stilgruppierungen hinweisen (sei es in fortführender oder entgegengesetzter Art). Im Zusammenhang damit bedeutet „moderne“ Musik für uns keineswegs etwas Neugewordenes oder gar Neugeschaffenes, sondern eine neue Gestaltung der immer gleichbleibenden Materie (der Musik selbst) mit dem Prädikat „modern“, d. h., gegenwärtig gültig.

Den Beginn einer neuen Musikepoche könnte man festsetzen mit R. Strauß (Elektra) und G. Mahler (Lied von der Erde), mit der gleichen Berechtigung mit Reger oder vor allen Dingen auch mit Busoni. Diese unsere Angaben sollen nur Anhaltspunkte sein, die der Leser von sich aus nachprüfen mag. Eine solche Einschränkung unsererseits spricht nun keineswegs für eine Ungenauigkeit oder Unsicherheit der wissenschaftlichen Betrachtung. In der Musikgeschichte wird man Epochen niemals zahlenmäßig fest begrenzen können.

Die Wende um das 16./17. Jahrhundert mit den „Nuove musiche“ zeigt beispielsweise die gleiche Situation, bei der heute die einzelnen Meinungen in der Zeitfestsetzung nur darin einig gehen, daß sie das Jahr 1600 als Wendepunkt, gleichsam als Stichtermin angeben. Schließlich kommt es auch nicht so sehr auf die zahlenmäßige Zeitbestimmung als solche an wie auf ihre sachgemäße Begründung und deren Einstellung.

So fragen wir nach den Merkmalen, die uns berechtigen, mit den Jahren 1900/1910 eine neue Musikepoche beginnen zu lassen. Bei der Uraufführung der „Elektra“ fiel das Schlagwort „Kakophonie“, das bald durch die Bezeichnung „Atonalität“ ersetzt wurde. Lassen wir alle damit ausgesprochenen Tendenzen weg und nehmen kakophon, resp. atonal als Kritik am ungewohnten Klangbild. Wir stoßen damit

¹ Wenn wir in der Musikwissenschaft von Gesetzen sprechen, müssen wir uns der doppelten Bedeutung des Begriffes „Gesetz“ bewußt sein. Das normative Gesetz formuliert ein Sollen, eine Vorschrift für ein Verhalten wie etwa die Gesetze einer Harmonielehre, resp. deren Unterricht. Sprechen wir dagegen von dem Gesetz eines Kunstwerkes, so haben wir es keineswegs mit einem Gesetz als formbildende selbständige Macht zu tun, sondern das Gesetz ist zugleich, aber auch erst dann mit dem Kunstwerk gegeben, durch das Wesen und den Zusammenhang des Kunstwerkes erst bedingt. So ist es stets der Fehler einer nur musiktheoretisch fundierten Musikwissenschaft, wenn diese „zeitgebundene“ Gesetze auf das gesamte Musikgeschehen anwendet, wenn diese etwa Kompositionsgesetze der klassischen oder romantischen Epoche als Norm auffaßt, nach der andere Musikepochen gemessen werden sollen. Die heutige Lage, von der unser Thema ausgeht, beweist deutlich das Versagen einer derartig eingestellten Musikwissenschaft (und Musiktheorie) beim Zeitpunkt einer gegenwärtigen Stilepoche, wo man einfach mit dem falschen Vorurteil einer einzigen „gesetzmäßigen“ Gestaltungsmöglichkeit sich den wissenschaftlichen Zugang versperrt und ein anders geartetes Kunstwerk mit bisher geltenden Gesetzen vergewaltigen will. Mit dem Kunstwerk ist das Gesetz gegeben, wie auch ein Kompositionslehrer die vorgelegte Komposition nur nach ihrer Eigengesetzlichkeit verbessern kann.

auf das allerwichtigste Problem der jungen Musik, auf den „neuen“ Klang. Daß Klänge ungewohnt sein können, wird schon in dem Prädikat „neu“ gesagt; daß Dissonanzen beim ersten Erklängen vielerseits Ablehnungen erfahren, ist in der Musikgeschichte, die uns gerade die Relativität der Dis- und Konsonanzbestimmungen lehrt, nichts Erstmaliges. Den Wissenschaftler jedoch interessiert an dieser Stelle nur, welche Kräfte zum neuen Klangbild geführt haben, und wie es dadurch wesentlich bestimmt werden kann.

Es ist sehr erfreulich, daß die praktische Musikübung den Wissenschaftler damit auf ein Problem stößt, das als solches bisher trotz seiner außerordentlichen Bedeutung und Wichtigkeit noch kaum behandelt ist. Ich nehme den Leitgedanken einer größeren entstehenden Arbeit voraus und deute das hier in Frage Kommende kurz an:

Wenn man vom Komponieren als einem Gestalten spricht, setzt man ein Material voraus, das gestaltet (richtiger: umgestaltet) wird. Wir nennen das eine: Klangmaterial und dessen Formung: Klangmaterialgestaltung, wobei uns natürlich zunächst die Materie beschäftigen muß, um überhaupt erst dann ihre Gestaltung untersuchen zu können. Unter „Klang“ erfassen wir den Inhalt einer Vorstellung, den Zusammenhang mehrerer Töne (im gleichzeitigen oder nachzeitigen Erklängen) und deren Beziehung. So wird ein Musiker in das Klangbild einer Zeit hineingeboren, das ihm als typisch in den zeitgenössischen Kompositionen begegnet. Durch Erziehung, eigene Verarbeitung (beim Hören usw.) wächst in ihm dieses Klangbild zur eigenen Klangvorstellung. In dieser Klangvorstellung fängt er an zu gestalten, d. h. zu komponieren. In dem bereits geformten Klangbild seiner vorhergehenden Zeit findet er den Stoff zu etwas Neuem; die bereits gestaltete Klangmaterie wird nach Abstraktion ihrer Zeitgebundenheit (d. h. der zeitbedingten Tonbeziehungen und Funktionsgestaltungen) wieder formungsfähig und gewinnt für ihn abermals Materialbedeutung. Diese Gestaltung, resp. Umgestaltung des jeweiligen Materiales bezeichnen wir als den kompositorischen Vorgang. Die nächstfolgende Zeit vernimmt nun nicht mehr ein kompositorisches Geschehen, sondern hört das sich hierbei ergebende Klangresultat, das sodann akkordlich realisiert und nachgeahmt wird.

Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir in der Musikwissenschaft das Musikgeschehen erfassen und auszugsweise z. B. kurz den Werdegang der Dur-Moll-Tonalität skizzieren. Wir finden zunächst die einfachen Dreiklangsformen¹ der

¹ Ich kann hier nicht ohne die Bemerkung vorübergehen, daß in der Musikwissenschaft und Theorie der Begriff „Form“ noch oft sehr unklar gebraucht wird. Denken wir an das lateinische *forma* und beispielsweise an eine Dreiecksform (Gattung). Jedes einzelne Dreieck aus Holz oder Papier ist das Exemplar dieser Gattung oder die Gestalt(ung) der Dreiecksform. Natürlich gibt es wiederum die spezielle Form eines gleichschenkligen Dreiecks. Diese Form ist wiederum der Gattungsbegriff eben der gleichschenkligen Dreiecke. Wir wenden dies auf die Dreiklangsformen an: Die Subdominante ist ein Teilbegriff der Funktionsform. Die Subdominante ist wiederum selbst für sich ein Gattungs- (Form-) begriff und findet innerhalb *C*dur durch den Akkord *f-a-c* seine Gestaltung. Die Mollsubdominante mit dem zum *as* veränderten *a* ist eine Umgestaltung der Subdominantenform. Handelt es sich jedoch um den Klang der 2. Stufe, der im funktionalen Geschehen die Subdominante vertreten kann, so haben wir es dann mit einer neuen Form der Subdominante, nämlich die der Subdominantenparallele zu tun. In beiden Fällen handelt es sich

Tonika, Dominante und Subdominante vor, dargestellt durch die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe der Tonskala. (Die Konstante, d. h. die Beständigkeit dieses Funktionsablaufs, die sich bei allen Veränderungen gleichartig erhält, erklären wir: T als Tonalitätskreis, D als das zur Tonika hindrängende „Leittonempfinden“, S als das von der Tonika wegführende Klanggeschehen.) Wie jede Formgestaltung zur Formel werden kann und als solche sich deshalb im Wandel der Zeiten verändert, so wechselt auch die Funktionsgestalt. Die einfachen Dreiklänge verlieren mit der Zeit an Spannkraft (Wirkungsfähigkeit); durch Leittontechnik und Erweiterung der Dreiklänge zur Vierklangsharmonik wird solche immer wieder hergestellt¹. Es entstehen so die Mollsubdominante, die Sept- und Quintsextakkorde, der neapolitanische Sextakkord² und andere Klangbildungen, für die die Theorie der Spätromantik viele Namen erfunden hat, aber dabei stets vergessen ließ, daß deren Klänge nur Umgestaltungen und Akkordformen des ständigen und immer wiederkehrenden Funktionsablaufes sind. Parallel geht die Erweiterung des Tonalitätskreises. Während beispielsweise der verminderte Septakkord bei Bach fast immer tonale Bedeutung hat, wird er von den Romantikern überwiegend als Brücke zur modulatorischen Erweiterung und schließlich damit zur Sprengung der eigentlichen Tonalität benutzt. Auf diesem Wege liegt — beinahe als Endpunkt einer Entwicklung und zugleich als Stilwende — Wagners „Tristan“. Die Tonalität ist in diesem sehr gelockert, keineswegs aufgelöst, da diese und das sich in ihrem Kreise abspielende modulatorische Geschehen funktional (durch ein Funktionskleid) „bloß“ umschrieben ist.

Unter diesen Gesichtspunkten — der Modulation und der ständig wechselnden Funktionsgestalt bis zu deren Neuformung — ist der Weg zum „Heute“ weiter zu verfolgen. Wenn wir oben von Formgestaltungen sprachen, die zu Formeln werden können, so findet sich jetzt eine Generation, die solche als Floskeln vermeidet, dadurch, daß sie diese beim funktionalen wie modulatorischen Denken und Geschehen ausläßt und so den eigentlichen Modulationsweg sehr verkürzt. (Im Schaffensprozeß selbst mehr oder weniger klarbewußt.) Gleichzeitig wird — beispielsweise bei Busoni — das bisherige Funktionskleid derartig abgeworfen, daß sich neue Funktionsbeziehungen ergeben³. Durch kontrapunktische Stimmführungen entstehen neue Akkordbildungen. Das harmonische Geschehen eröffnet neue Perspektiven; und deren Merkmale berechtigen uns, nunmehr diese grundlegende Funktionsumgestaltung als neue Form eines bisherigen Funktionsprinzipes anzusprechen. (Wobei Prinzip hierbei der übergeordnete

aber, was den Funktionsablauf betrifft, um eine Umgestaltung der Funktion. In dieser Arbeit wollen wir nun der Kürze wegen die Umgestaltung und Neuformung der Funktionsakkorde „Formgestaltung“ nennen.

¹ Man veranschauliche sich die vorhin zitierte Kadenz mit den einfachen Dreiklängen der Stufen I, IV, V und VI und demgegenüber die gleiche Kadenz mit den sog. charakteristischen Dissonanzen der hinzugefügten Sexte bei der Subdominante und der der Dominante beigefügten Septime (Subdominantquintsextakkord; Dominantseptakkord). In beiden Fällen haben wir den gleichen Funktionsablauf; jedoch ist die Funktionsgestalt oder das Funktionskleid schon — wesentlich oder unwesentlich — verändert.

² Wobei der „Neapolitaner“ bei Monteverdi und der bei Brahms infolge der Verschiedenheit der funktionalen Beziehung immer auseinander zu halten ist.

³ Z. B. wird so öfters die Septime eines Dominantseptakkordes nicht stufenweise abwärts, sondern durch Umdeutung oder melodische Behandlung anders weitergeführt oder als Tonzentrum liegen gelassen.

Begriff ist; vgl. S. 403, Z. 2 ff.). Ein solches verändertes Klangbild wird nun abermals — ein dauerndes Geschehen in der Musik — nicht mehr als kompositorischer Vorgang erkannt, sondern als fertiges Ergebnis wahrgenommen.

Die „melodische“ Entwicklung mußte scheinbar hinter der harmonischen zurückbleiben. Scheinbar deshalb, weil es sich bei der Entwicklung des Klangbildes zunächst erst um eine harmonische Umdeutung und Verkürzung des alten Klangideals handelte. Nachdem damit allmählich ein neues Klangresultat erzielt war, konnte aus dieser nunmehr gewandelten Klangvorstellung eine neue, dieser Vorstellung entwachsene Melodik entstehen. Auch im Werden dieser sog. kadenzfreien Melodie sind gleiche, wie oben beschriebene Entwicklungsphasen nachweisbar¹.

Die Frage nach dem kompositorischen Vorgang berührt das Problem der Linearität und Harmonik. Linearität und Harmonik sind korrelative Begriffe und als solche Faktoren des musikalischen Geschehens, beides Erscheinungs- und Schreibformen für die Darstellung einer Klangvorstellung, wobei es sich in Praxis um ein Mehr- oder Weniger-Betonen des einen oder des anderen handelt. Auch hierbei soll der Forderung nach Musikwissenschaft als einer Prinzipienwissenschaft genügt und eine durch die Musikgeschichte bestätigte Gesamterkenntnis auf die heutige Zeit angewandt werden. Es wäre müßig, auf gewisse, zeitbedingte und zeitabhängige lineare „Tendenzrichtungen“ einzugehen, deren Darstellung vielleicht Aufgabe einer mehr soziologisch eingestellten Arbeit sein könnte. Daß eine überwiegend lineare Schreibweise Stileigentümlichkeit des letzten Jahrhunderts war, ist eine historische Tatsache, die nichts gegen den hier vertretenen Standpunkt beweist. Ähnliche Vorgänge finden sich häufig in zurückliegender Zeit, wie z. B. Schering über die „Musik des Mittelalters“ sagt, daß man lineare Vorgänge als das wesentlichste empfand, den Zusammenklang aber, das „Harmonische“ in unserem Sinne, gleichsam als sekundäre Erscheinung auffaßte; demgegenüber läßt sich das Endergebnis einer solchen Epoche wiedergeben mit dem Kurth'schen Begriff der „Festigung der Harmonik aus der Verdichtung polyphoner Beweglichkeit“. Es sei dazu ausdrücklich bemerkt, daß jedes Komponieren eine Klangvorstellung voraussetzt, die bald mit mehr linearer, bald mehr harmonischer Einstellung dargestellt werden kann. Jede Polyphonie beginnt, ehe sie die höchste harmonische Erfüllung erfährt, mit der auffallenden Angewiesenheit auf lineare Schreibarten. Gegenüber der Frage nach dem Klangmaterial bedeuten diese Etappen jedoch nur graduelle Unterschiede der kompositionstechnischen Einstellung (Reife). Der *cantus gregorianus*, die Mehrstimmigkeit der Wallfahrtsgesänge, die der Notre-Dame-Schule bis zu den Niederländern rechtfertigen beispielsweise die These von der Harmonik und Melodik als Erscheinungsformen eines gleichen (gleichbleibenden und entwickelten) Klangmaterials. Damit soll keineswegs der Fehler

¹ Ganz kurz wollen wir dabei hinweisen, daß eine sog. atonale Linie auch Haupt- und Nebentöne, die zu dauernden melodischen Modulationen führen, aufweist und damit ebenfalls Tonzentren und Spannungen erkennen läßt.

Im übrigen verweise ich auf meine Abhandlung über Philipp Jarnach im letzten Novemberheft der „Musik“, in der ich die klangliche Entwicklung der letzten Epoche an Hand zahlreicher Beispiele nachgewiesen habe. Damit sei gleichzeitig ein Beleg für die wissenschaftliche Betrachtungsweise eines zeitgenössischen Problemekes genannt. Sollte sich eine wissenschaftliche Richtung noch immer nicht für diese Problematik kompetent halten, so braucht die Ursache ja nicht ohne weiteres auf Seiten der Musik zu liegen.

begangen werden, etwa Riemann'sche Funktionsbegriffe in das Mittelalter hineinzutragen; richtig ist es vielmehr, beim ersten Beispiel vom kirchentonalen Denken oder Klangempfinden zu sprechen, das sowohl in der horizontalen und dann später in der sich vorbereitenden vertikalen Schreibweise das gesamte mittelalterliche Musizieren bestimmt hat. Dem widersprechen, hieße, um damit auch eine andere Zeit heranzuziehen, einen Wertunterschied machen zwischen einer Solosuite und einem mehrstimmigen Choral von Bach, wobei im Gegenteil doch jeder in beiden Kompositionsarten das gleiche Klangbild des Meisters finden kann. Dies bestätigt ferner, was unser Ziel hierbei ist, die Musik unserer Zeit. Ob wir z. B. eine Solosuite von Hindemith vor uns haben oder ein mehrstimmiges Werk des genannten Komponisten aus einer gleichen Schaffensperiode, stets wird sich das gleiche Klangbild beweisen. Dabei verweise ich nochmals auf meinen Aufsatz über Jarnach, in dem ich Beispiele aus ein- und mehrstimmigen Werken gleicher Schaffenszeit zusammengestellt habe, die dasselbe Material erkennen lassen und damit unsere These weiter rechtfertigen. In einer spezielleren Arbeit kann auch die Kurth'sche Formulierung der „Festlegung der Harmonik aus der Verdichtung polyphoner Beweglichkeit“ nachgewiesen werden sowohl in der Entwicklung einzelner Komponisten wie innerhalb des gesamten Musikschaffens der jüngeren Zeit. Wenn nun trotzdem Werke der letzten Tage aus einem gewissen linearen Selbstzweck heraus geschrieben sind, so muß dies auch vom Historiker registriert werden. Er muß dabei stilkritisch verfahren und auseinanderhalten: Junge Musik und Musik junger Leute.

Wurde vorher das Problem des Materials und seiner Gestaltung aufgeworfen, so ist gleichzeitig damit die Frage nach der musikalischen Logik oder besser nach der logischen Gestaltung gestreift. (Wobei es sich nicht um Verstandeslogik handelt, sondern um die Logik des Empfindens — emotionaler Logik; *logique du cœur* nach Pascal — die in der Allgemeingültigkeit des Empfindens besteht.) Wir verstehen darunter, ein Material mehr oder weniger klarbewußt verarbeiten und es damit in einen logischen Zusammenhang zu bringen, aus dem heraus es einen Sinn erhält; es soll damit die Ausnutzung des Materiales gemeint sein. Erfaßte man bis jetzt mit harmonischer Logik beispielsweise die Umkehrungen eines Dreiklanges (Terz- und Quintklang), so können diese Fragen der Umkehrungstechnik auch an die heutige Musik gestellt werden. Ein Stück nimmt z. B. einen Akkord *c-fis-h-d* zur Basis seines klanglichen Geschehens. Der Komponist muß in diesem Fall kompositionstechnisch ebenso auf die Ausnutzung des Materiales achten wie bei jedem anderen tonalen oder sog. atonalen Akkordgebilde, ungeachtet dessen, daß für einen anderen dieser oder jener Akkord angenehmer klingen mag. Nicht auf die ästhetische Empfindung des Klanges kommt es in diesem Zusammenhange an, sondern auf die Erkenntnis seiner logischen Behandlung. Was von der Ausnutzung des Materiales gesagt ist, gilt ebenso von den stilistischen Grenzen des Klanggebietes, die der Komponist einhalten muß¹. Von solchen theoretischen Feststellungen (Feststellungen, nicht etwa Lehrsätzen, die in den Kompositionsunterricht gehören) muß die Wissenschaft ausgehen, um danach einmal die Erfüllung oder Nichtbeachtung solcher Kenn-

¹ Man denke dabei an die stilfremde Vermischung von gregorianischen, d. h. kirchentonartigen Melodien mit etwa Bruckner'scher Harmonik!

zeichen, weiter dann ihr Wie und Warum zu untersuchen und zu beschreiben. Mit der gleichen Sicherheit kann auch jedes andere Problem (wie das der Tonwiederholung, der Dissonanzbehandlung usw.) auch in der heutigen Musik erörtert werden, um damit einem musikwissenschaftlichen Standpunkt (Leipzig 1920) nachträglich entgegenzutreten: „Daß die expressionistische (?) Musik sich außerhalb des geschichtlichen Zusammenhanges stelle, indem sie die Voraussetzungen zu den bisherigen Begriffen wie . . . umwirft“¹.

Damit sei nun ein Nachweis für die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise in zeitgenössischen Dingen erbracht. Die Musikwissenschaft ist sogar verpflichtet, sich bei der heutigen uneinheitlichen Lage mit den Zeitproblemen zu beschäftigen und muß ihren Ruf als Prinzipienwissenschaft damit beweisen, daß sie ihre Prinzipien historisch rechtfertigt. Aus der Andeutung über die heutige Lage ergibt sich insbesondere die Notwendigkeit einer theoretischen Festlegung auch der Zeitprobleme, um gegebenenfalls dem werdenden Musiker sagen zu können, um was es sich eigentlich handelt. Wir kommen in der Musikwissenschaft nicht weiter, wenn wir ihr Bereich mit Wagner abschließen und dann die künstlerische Intuition des Kritikers einschalten. Musik, die als solche begriffslos ist, bedarf deshalb gerade in der theoretischen Festlegung ihrer Vorgänge der genauesten Begrifflichkeit. Ferner setzt jede Kunstwissenschaft eine Grundeinstellung voraus, die darin besteht, ein Kunstwerk auch dann zu achten, selbst wenn wir es nicht lieben können. Es kommt bei allem nicht auf das bloße Interesse an, sondern ganz besonders auf dessen Richtigkeit. Auch das Kunstwerk fordert einen bestimmten Geltungsanspruch, dem wir als Wissenschaftler voll und ganz in jeder epochalen Betrachtung genügen müssen².

Zwei Einschränkungen mögen unsere Darlegungen beschließen: Vorliegende Arbeit konnte in diesem Rahmen keineswegs vollständig sein, sondern sollte nur skizzenhaft die im Thema liegende Problemstellung beleuchten. Der Wissenschaftler muß sich zweitens bei der Behandlung moderner Musikprobleme darüber klar werden, daß sich etwa in 50 Jahren der Schwerpunkt einer Betrachtung verschieben kann. Ein solches Mißgeschick kann aber jeder Wissenschaft auch bei größeren Zeitabständen widerfahren. Dieser Möglichkeit durch passives Verhalten Rechnung zu tragen, bedeutete allgemeine Mutlosigkeit beim wissenschaftlichen Beginnen. Eine Untersuchung außerdem länger hinausschieben, heißt diese erschweren.

¹ Es ist von vornherein verdächtig, davon zu reden, daß sich etwas außerhalb des geschichtlichen Zusammenhanges stelle. Ein solches Herausstellen gibt es überhaupt gar nicht. Es gibt nur entweder eine freundliche Herübernahme des Gewordenen oder eine gegensätzliche Einstellung, die aber durch ihre Gegensätzlichkeit an das, was sie bekämpft, gebunden ist, und dies darum auf ihre Weise weiterführt. Darum beweist die Rede von dem Herausstellen aus dem geschichtlichen Zusammenhange nur, daß dieser Zusammenhang noch nicht erkannt ist. In ähnliche Fehler scheinen auch neuere Arbeiten zu fallen, wenn sie über „Die Moderne“ sprechen.

² Hiervon wird eine weitere Arbeit ausgehen mit dem Thema: Musikkritik und moderne Musik.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1931

- Aachen.** Technische Hochschule. Prof. Dr. Peter Raabe: liest nicht.
- Basel.** Prof. Dr. Karl Nef: Die Musikinstrumente, ihr Bau und ihre Geschichte, einst. — Lektüre von Quellenschriften zur Musikinstrumentenkunde, einst. — Musikgeschichtliches Repetitorium, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist. — Collegium musicum: Praktische Übungen mit Stilerläuterungen (für Hörer aller Fakultäten), zweist.
- Prof. Dr. Jacques Handschin: Die Neumen und Mensuralnoten (mit prakt. Übungen), zweist. — Geschichte der Musiktheorie II (Renaissance und Neuzeit), einst. — Debussy, einst.
- Prof. Dr. Wilhelm Merian: Anfänge der Klaviermusik, einst. — Bibliographie der Musikgeschichte, einst.
- Berlin.** Universität. Prof. Dr. Arnold Schering: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 1. Teil: Die Romantik, dreist. — Musik als Ausdruck und Gestalt, einst. — Musikhistorisches Hauptseminar, zweist. — Musikhistorisches Proseminar, zweist. — Collegium musicum (historische Kammermusik- und Orchesterübungen), zweist.
- Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Chorübungen für stimmbegabte Kommilitonen, 1. Chöre von Palestrina bis zur neuen Zeit, 2. Kolloquium über die Geschichte des deutschen Liedes, zweist.
- Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts, zweist. — Der evangelische Choral, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen für Fortgeschrittene, zweist.
- Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik im Zeitalter der Reformation, zweist. — Seminar: Stilkritische Übungen zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts, eineinhalbst.
- Prof. Dr. Erich M. v. Hornbostel: Musik des Orients II, mit Lichtbildern, einst. — Tonpsychologische Übungen, einst.
- Prof. Dr. Curt Sachs: Musikgeschichte des Altertums und Mittelalters, mit Lichtbildern, zweist. — Kulturgeschichte des Tanzes, mit Lichtbildern, zweist.
- Prof. Dr. Georg Schünemann: Grundfragen d. Musikerziehung (2. Teil, Methodik), zweist. — Übungen zur Musikerziehung (im Anschluß an die Vorlesung), zweist.
- Dr. Friedrich Blume: Musikgeschichte des Früh- und Hochbarock, zweist. — Seminar: Stilkritische Übungen für Vorgeschrittene über Probleme des Frühbarock, zweist. — Collegium musicum vocale (praktische Übungen an alter Chormusik), zweist. — Übungen zur Einführung in das Studium der Musikgeschichte, für Anfänger (mit Lichtbildern), zweist.
- Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Anatomie und Psychophysiologie der Sinne und des Stimmorgans, zweist.
- Dr. Erich Schumann: Die Physik der Instrumentalklänge u. Vokale, einst. — Übungen zur Theorie der Differenztöne, einst.
- Prof. Johannes Biehle: Kirchenmusikalische und liturgische Vorträge I, einst. — Liturgische und stimmliche Übungen, einst. — Akademischer Kirchenchor, einst. — Glockenwesen, einst. — Praktikum im Orgelbau für Vorgeschrittene, einst. — Harmonielehre II, einst. — Orgelspiel für Anfänger, einst.
- Prof. Dr. Wilhelm Trendelenburg: Physiologische Grundlagen der Musik und Musikausübung (Physiolog. Akustik und Bewegungslehre), einst.
- Dr. Ferdinand Trendelenburg: Strahlungsprobleme in der Akustik, einst.
- Dr. Franz Skaupy: Wissenschaftliche Grundlagen des Tonfilms, einst.
- Lektor Dr. Erich Drach: Lehrgang der Stimm- und Sprachbildung für künftige Angehörige redender Berufe, mit Übungen, je zweist.
- Lektor Dr. Michael Van de Kerckhove: Sage und Geschichte im niederländischen Volkslied, einst.
- Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Kulturkunde: die Querverbindungen von der Musik zu den anderen Schulfächern, zweist. — Die Epochen des evangelischen Kirchenliedes, einst.
- Prof. Dr. Hermann Halbig: Allgemeine Musikgeschichte, III. Teil, Instrumentalmusik bis 1750, zweist. — Gregorianik: Der Osterfestkreis und seine musikalische Ausgestaltung, einst. — Gregorianisches Praktikum für Anfänger und Fortgeschrittene, je einst. — Collegium musicum vocale: ausgewählte Sätze aus dem Trienter Repertoire, zweist.
- Prof. Heinrich Martens: Schulmusikalische Aufgaben in der Unterstufe der höheren Schule, zweist. —
- Prof. Fritz Jöde: Angewandte Liedkunde, einst. — Musikerziehung, zweist.
- Dr. Richard Münnich: Geschichte und Organisation der Schulmusik, zweist. — Grundlagen der Musikästhetik, zweist.
- Prof. Wolfgang Reimann: Orgelbau. Struktur der Orgelpfeifen. Orgeldispositionen. Stil-

- wandel im Orgelbau, zweist. — Evangelische Liturgik: Psalmtöne und Cantica. Luthers deutsche Messe. Aufbau des Gottesdienstes, Liturgische Feiern, zweist.
 Prof. DDr. Max Seiffert: Einrichtung und Bearbeitung älterer Musik, zweist.
 Prof. Dr. Curt Sachs: Alte Musikinstrumente, einst.
 Lektor Franz Wethlo: Stimmphysiologie, einst.
- Staatliche akademische Hochschule für Musik. Prof. Dr. Georg Schöne-
 mann: Korrepetitorium der Musikgeschichte für Mitglieder des Seminars und Fortge-
 schrittene, einst. — Musikgeschichte im Mittelalter, einst. — Geschichte des Liedes im
 18. Jahrhundert, einst. — Geschichte der neueren Klaviermusik, einst. — Übungen zur
 Musikerziehung, zweist.
 Prof. DDr. Max Seiffert: Ältere Musik: Bachs Klavierwerke in chronologischer Folge,
 einst. — Collegium musicum, Kammermusik der Barockzeit, zweist. — Bachs Orgelwerke
 in chronologischer Folge, einst. — Generalbaßübungen für Anfänger, einst. — General-
 baßübungen für Fortgeschrittene, einst.
 Prof. Dr. Curt Sachs: Instrumentenkunde: Moderne Musikinstrumente, einst. — Alte Musik-
 instrumente in der Sammlung, einst. — Besonderer Kursus über alte und neue Musik-
 instrumente für Fortgeschrittene, zweist.
 Lektor Dr. Ing. F. Trautwein: Ausgewählte Kapitel aus der technischen Akustik, zweist.
 Lektor Arthur Jahn: Methodik des Violinspiels für Fortgeschrittene und Anfänger,
 je zweist.
 Dr. med. Kurt Singer: Berufsstörungen bei Musikern, einst.
- Technische Hochschule. Prof. Dr. Hans Mersmann: Untersuchung ausgewählter
 Werke von J. S. Bach, zweist. — Arbeitsgemeinschaft: Musiklehre (gemeinsamer Aufbau
 von Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form), zweist.
- Bern.** Prof. Dr. Ernst Kurth: Bachs „Wohltemperiertes Klavier“, zweist. — Das musika-
 lische Volkslied des europäischen Volkes mit besonderer Berücksichtigung der Schweiz,
 zweist. — Proseminar: Domenico Scarlatti, einst. — Seminar: Übungen zur Geschichte
 der Harmonik, zweist. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung
 älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweist.
 Ernst Graf, Prof. an der ev.-theol. Fakultät und Münsterorganist: Stilgeschichte der
 Orgelliteratur II: Joh. Seb. Bach (mit Vorführungen auf der Münsterorgel), einst. — Prak-
 tikum für kirchliches Orgelspiel, einst.
 Privatdozent Dr. Max Zulauf: Vom Wesen und Werden der Musikinstrumente, einst.
 — Akademisches Orchester (Leitung Herr stud. phil. Paul Dikenmann), zweist.
- Bonn.** Prof. Dr. Ludwig Schieder: Das neue deutsche Lied, zweist. — Übungen
 über die Musik der Minnesänger, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist.
 Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Goerg: Theorie und Geschichte der abendländischen
 Tonsysteme, einst. — Musik und körperliche Erziehung, einst.
 Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweist. — Formenlehre, zweist. — Dirigierübungen,
 zweist. — Bau und Registrierung der Orgel, zweist.
- Breslau.** Universität. Prof. Dr. Arnold Schmitz: Musikgeschichte von Richard Wagner
 bis zur Gegenwart, zweist. — Seminar: Mittelstufe, Oberstufe, je zweist.
 Dr. Peter Epstein: Das Zeitalter des Frühbarock, zweist. — Proseminar: zweist.
 Dr. Ernst Kirsch: Analytische Übungen, I. Teil, zweist.
- Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. DDr. Johannes Steinbeck: Geschichte
 der evangelischen Kirchenmusik, einst.
 Domkapellmeister Dr. Blaschke: Choralübungen, zweist. — Palestrinas Kontrapunkt,
 II. Teil, einst.
 Dr. Ernst Kirsch: Harmonielehre, zweist.
 Dr. Peter Epstein: Partiturspiel, zweist.
- Technische Hochschule. Dr. Hermann Matzke: Musikalisch-praktische Übungen
 (Collegium musicum), zweist. — Stimmbildungskurs, zweist. — Orgelspiel und Orgel-
 theorie, dreist. — Gesellschaft und musikalische Formwandlungen (Vorlesung) einst.
- Danzig** (Technische Hochschule). Prof. Dr. Gotthold Frotzcher: J. S. Bach und seine Zeit,
 einst. — Das deutsche Lied von Schubert bis zur Gegenwart, einst. — Grundfragen der
 Musikästhetik, im Anschluß an Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“, einst. —
 Collegium musicum instrumentale, zweist. — Collegium musicum vocale, zweist.
 Außerdem i. Außeninstitut d. Techn. Hochschule gemeinsam mit Dr. Karl Block: Ästhetik
 des Rundfunks, eineinhalbst.
- Erlangen.** Dr. Rudolf Steglich: Geschichte der Klaviermusik, mit Vorführungen auf alten
 Instrumenten, zweist. — Seminar, Oberstufe: Stil und Vortrag (Untersuchungen an Liedern
 von Johannes Brahms und Hugo Wolf), zweist. — Seminar, Unterstufe (mit dem Assi-
 stenten): Lesen und Besprechen musiktheoretischer Schriften des 18. Jahrh., zweist. —
 Vorübungen (mit dem Assistenten): Musiktheorie, zweist. — Collegium musicum instr. et
 voc. Besprechung und Aufführung alter Musikwerke, je zweist.
 Universitätsmusikdirektor Prof. D. Ernst Schmidt: Das deutsche evangelische Kirchenlied
 (18. u. 19. Jahrh.), hymnologisch und liturgisch, zweist. — Evangelische Kirchenmusik im

17. Jahrh., zweist. — Liturgische Übungen, zweist. — Musiktheorie, erster Kurs: Harmonielehre, zweist. — Zweiter Kurs: Der Choralatz im 16. u. 17. Jahrh., zweist. — Orgelspiel, einst. — Orgelvorträge i. d. Neustädter Kirche, Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang), zweist. — Akademischer Chorverein, zweist.
- Dresden** (Technische Hochschule). Prof. Dr. Eugen Schmitz: Grundriß der allgemeinen Musikgeschichte (mit Schallplattenbeispielen). Stundenzahl noch unbestimmt.
- Frankfurt a. M.** Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Oper, II. Teil, zweist. — Franz Liszt und die Neudeutsche Bewegung, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Collegium musicum instrumentaliter, zweist. — Collegium musicum vocaliter, eineinhalbst. Dr. Friedrich Gennrich: Lied und Volkslied der Franzosen, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen: Formprobleme des älteren und neueren Liedes, einst.
- Freiburg i. Br.** Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Heinrich Schütz und die geschichtlichen Grundlagen seiner Kunst, zweist. — Die deutsche Bewegung in der Musikgeschichte von 1770 bis 1840, einst. — Seminar: Übungen zur höfischen Musikpflege des 16. Jahrh., zweist. — Proseminar: Musikalische Analyse und Stilkritik mit besonderer Berücksichtigung der Chormotette und Choralmonodie des 17. Jahrh., zweist. — Collegium musicum (gemeinsame Pflege alter Musik, instrumentale und vocale, je zweist.
- Freiburg** (Schweiz). Prof. Dr. Peter Wagner: Die Oper im 17. und 18. Jahrh., dreist. — Die italienische Musik des 16. Jahrh., zweist. — Colloquium über besondere Materien, einst. — Seminar, zweist. — Cantus Missae et officii (exercitia practica), einst.
- Gießen.** Dr. Rudolf Gerber: J. S. Bach und die protestantische Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrh., zweist. — Collegium musicum vocale: Geistliche und weltliche Musik des späten Mittelalters, zweist. — Seminar: Übungen zur Musik des 15. Jahrh., zweist.
- Greifswald.** Dr. Hans Engel: Richard Wagner, einst. — Seminar: Kolloquium zum Kolleg, zweist. — Vokalpolyphonie von Josquin bis Monteverdi, zweist. — Einführung mit Auführungen und Besprechungen als Arbeitsgemeinschaft. — Lektüre und Interpretation von Ercole Bottrigari, Il Desiderio, einst. — Repetitorium, einst. — Collegium musicum: Chor und Orchester, je zweist. — Kammermusik, einst.
- Halle a. S.** Prof. Dr. Max Schneider: Formen und Stile in der Musik; in Verbindung mit wissenschaftlichen Übungen, vierst. — Proseminar für Anfänger (mit Dr. Walter Serauky), zweist. — Übungen zur Geschichte der Schulmusik, zweist. — Collegium musicum vocale (mit cand. phil. Siegfried Walter), zweist. Universitätsmusikdirektor Professor Dr. h. c. Alfred Rahlwes: Harmonielehre, I. Teil, zweist. — Kontrapunkt, zweist. — Musikalische Formenlehre und Komposition, zweist. — Choralatz und Generalbaßbearbeitungen, einst. — Instrumentationsübungen, einst. Pfarrer Karl Balthasar: Geschichte des Gemeindeganges, II. Teil, einst. — Das neue Gesangbuch, einst.
- Hamburg.** Prof. Dr. Georg Anschütz: beurlaubt. Dr. Walther Vetter: Die Kunst Seb. Bachs und ihre geschichtlichen Grundlagen II, zweist. — Abriß einer Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen I: Kolloquium über S. Bachsche Gesangswerke, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen II: Lektüre ausgewählter Schriften R. Wagners, zweist. — Collegium musicum vocale, 14 tåg. zweist. — Dr. Wilhelm Heinitz: Methoden der vergleichenden Darstellung und Betrachtung primitiver Musikäußerungen, einst. — Lektüre von Schriften aus dem Gebiet musikalischer Frühstufen, einst. — Transkriptionsübungen an musikalisch-phonetischen Erzeugnissen Primitiver, zweist. — Die Musik der Primitiven als Aufschlußgebiet für die musikalische Akustik, einst. — Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre I, zwei Kurse, je einst. — Harmonielehre III (Übungen im Generalbaßspiel und Chorsatz), zwei Kurse, je einst. — Kontrapunkt, zweist.
- Hannover** (Technische Hochschule). Prof. Dr. Theodor W. Werner: Goethes Verhältnis zur Musik, einst. — Musik der Neuzeit, einst. — Beethovens Streichquartette II, einst. — Musikerziehung, einst. — Collegium musicum.
- Heidelberg.** Prof. Dr. Heinrich Bessler: Einführung in die Musikwissenschaft (Grundprobleme, Methodik und Forschungsgeschichte), zweist. — Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Klaviermusik bis zur Gegenwart, einst. — Seminar: Probleme des Gregorianischen Chorals, zweist. — Proseminar: Übungen zur Instrumentenkunde, einst. — Einführung in die Tabulaturschriften, einst. — Collegium musicum, instrumental und vokal, je zweist. Akademischer Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Klanggeschichte der Orgel, einst. — Harmonielehre I, zweist. — Generalbaßspiel-Übungen einst. — Orgelspiel, nach Vereinbarung. — Akademischer Gesangverein, zweist.
- Innsbruck.** Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte VI, vierst. — Joh. Seb. Bachs Gesangswerke II, vierst. — Musikgeschichtliche Übungen, zweist.
- Jena.** Dr. Werner Danckert: Die Musik des Barockzeitalters, zweist. — Übungen zum Thema der Vorlesung, zweist. — Harmonielehre, einst. — Collegium musicum: vokal und instrumental, vierst.

- Kiel.** Prof. Dr. Fritz Stein: Geschichte der Chormusik, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Denkmälerkunde (verbunden mit Partiturspielübungen) zweist. — Collegium musicum: Einübung und Erklärung älterer Instrumentalmusik (gemeinsam mit Dr. Therstappen), zweist.
 Dr. Bernhard Engelke: Übungen zur Geschichte der Oper, zweist. — Joseph Haydn, einst.
 Dr. Reinhard Oppel: Über Schenkers Theorien, einst. — Analyse ausgewählter Stücke, einst.
 Dr. Hans Joachim Therstappen: Proseminar: Übungen zur Symphonie der Frühklassik, zweist. — Harmonielehre (für Anfänger), zweist. — Collegium musicum vocale, zweist. — Arbeitsgruppe für „Neue Musik“, zweist.
- Köln a. Rh.** Prof. Dr. Ernst Bücken: Der Problemkreis der Oper, zweist. — Die Vokalmusik der Hochrenaissance, einst. — Seminar: Übungen mit Referaten, zweist. — Übungen zur Geistesgeschichte der Musik, einst. — Praktische Stilbestimmung, einst.
 Privatdozent Dr. Willi Kahl: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft nebst Quellenkunde, zweist.
 Dr. Georg Kinsky: Die Instrumente im Orchester der Klassik und Romantik, einst. — Die Entwicklung des Musiknotendrucks, einst.
 Prof. W. Braunfels: Improvisationslehre, einst. — Instrumentationslehre, zweist.
 Lektor Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Übungen in Harmonielehre, einst. — Generalbaßspiel und Partiturlesen, einst. — Formenlehre, zweist.
 Lektor Prof. Dr. Hermann Unger: Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke (auf populär-musiktheoretischer Grundlage), einst.
 — Staatl. Hochschule für Musik. Abt. f. Schulmusik. Prof. E. J. Müller: Neue Fragen der Musikerziehung, einst. — Übungen über Grundfragen der Psychologie und allgemeinen Erziehungslehre.
 Prof. Dr. Felix Oberborbeck: Methodik der Schulmusik auf der höheren Schule, einst. — Übungen über Fragen der Kunsterziehung, einst. — Musikgeschichte in Beispielen, einst. — Ausführung von Lehrprobenentwürfen, einst. — Besprechung neuer Literatur, einst. — Collegium musicum: Chor- und Orchesterübungen, zweist.
 Pater Prof. Dr. Dominicus Johner: Übungen zum Gregorianischen Choral, zweist.
 Dr. Wilhelm Kurthen: Übungen zur Geschichte der Mehrstimmigkeit.
 Prof. Dr. Hermann Unger: Musikgeschichte: Referate zur Entwicklung des musikalischen Formen.
- Königsberg i. Pr.** Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau: Geschichte des deutschen Liedes, zweist. — Das deutsche Volkslied, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zum frühdeutschen Lied, zweist. — Arbeitskreis für Doktoranden und Fortgeschrittene (nach Verabredung). — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweist. — Einständige Vorlesung über Geschichte der Kirchenmusik und Orgelkurs für Studierende der Theologie.
 Dr. Leo Schrade: Die Musik des 19. Jahrhunderts und das musikalische Schrifttum, zweist. — Übungen zum musikalischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts, einst.
 Studienrat Walter Kühn: Geschichte der Musikerziehung bis zur Zeit des Humanismus, zweist. — Musikerziehung von Pestalozzi bis Thomascik, zweist. — Musikerziehung der Gegenwart, zweist. — Musikpädagogisches Proseminar: Kolloquium über Fragen der praktischen Musikerziehung (im Anschluß an Unterrichtsbesuch), einst. — Musikpädagogisches Seminar: Die musikalische Begabung und ihre Prüfung, zweist. — Musikgeschichtliche Stoffe und ihre methodische Behandlung, zweist. — Anleitung zu selbständigen Arbeiten aus dem Gebiete der Musikerziehung, einst. — Lektüre neuerer musikpädagogischer Schriften, einst.
 — Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität: Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechkunde, Orgel, Klavier, Violine, rhythmische Erziehung, Unterrichtsübung.
- Leipzig.** Prof. Dr. Theodor Kroyer: Geschichte der mehrstimmigen Musik bis zur Frührenaissance, dreist. — Proseminar (Vorkurse): Einführung in Wesen und Geschichte der Orgel (durch Assistent Dr. Walter Gerstenberg), einst. — Proseminar (Hauptkurse): Referate zur Geschichte der Musiktheorie und zu Heinrich Schütz (gemeinsam mit Privatdozent Dr. Zenck), zwei Parallelkurse, je zweist. — Notationskunde 1300—1450 (durch Assistent Dr. Helmut Schultz), einst. — Seminar: Stilkritik der a-cappella-Zeit (Fortsetzung), zweist. — Collegium musicum instrumentale: Suiten und Divertimenti, zweist.
 Prof. Dr. Arthur Prüfer: Richard Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ (Bayreuth 1931), zweist. — Richard Wagners „Tannhäuser“ und „Tristan“ (Bayreuth 1931), zweist. — Übungen: Wagners Schriften aus der Parsifalzeit und Liszts Tannhäuser-Aufsatz, einst.
 Privatdoz. Dr. Hermann Zenck: Heinrich Schütz, zweist. — Collegium musicum vocale: Heinrich Schütz, zweist. —
 Lektor Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann Grabner: Allgemeine Musiklehre, einst. Harmonielehre II, zweist. — Dreistimmiger linearer Satz (Kontrapunkt III), zweist. — Generalbaßübungen, einst. — Anleitung zum Partiturspielen, einst.

- Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Grundlagen der Stimm- und Sprechbildung (mit Übungen), einst. — Stimm- und Sprechtechnik, einst. — Sprech- und Vortrag-übungen für Fortgeschrittene, einst. — Gesangsübungen (Lieder, Arien), einst. — Stimmtechnische Beratung, einst. — Liturgische Gesangs- und Ausdrucksübungen, einst.
- Marburg.** Prof. Dr. Hermann Stephani: Oper und Musikdrama, zweist. — Die Kirchenmusik in ihrer gesellschaftlichen Entwicklung, einst. — Melodischer — harmonischer Stil, einst. — Musikwissenschaftl. Seminar, zweist. — Orgelunterricht für Fortgeschrittene, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Chorsingen, zweist.
Dr. Herbert Birtner: Manierismus und Frühbarock in der Musik, einst. — Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweist. — Collegium musicum vocale, zweist.
- München.** Prof. Dr. Alfred Lorenz: Geschichte der Instrumentalmusik (1600—1750), zweist. — Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde“, einst. — Harmonielehre für Anfänger, zweist. — Kontrapunkt, dreist. — Einführung in die Musikwissenschaft, einst. — Übungen in der musikalischen Analyse, einst. — Praktische Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweist.
Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Geschichte der deutschen Oper und des deutschen Singspiels bis Mozart, zweist. — Der französische Minnesang: Die Musik der Troubadours und Trouvères (mit Übertragungsbeispielen), zweist. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (Paläographie — Stilkritik — Kolloquium — Referate), zweist.
Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Beethovens Leben und Werke, vierst.
Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich: Harmonielehre unter Berücksichtigung der Begleitung liturgischer Gesänge, zweist. — Übungen im gregorianischen Choral, einst.
- Münster i. W.** Privatdozent Dr. Karl Gustav Fellerer: J. S. Bachs Leben und Werke, zweist. — Musik und Musikleben der Gegenwart (f. H. a. Fak.), einst. — Musiker. Seminar: Hauptseminar: J. S. Bachs *h* moll Messe, zweist. — Vorseminar: Schuberts Lieder, zweist. — Repetitorium d. Musikgesch. f. Fortg., einst. — Universitätschor — Collegium musicum instrumentale — Bläsergilde — Kammerchor (Leitung: Dr. Ameln) — Kammermusikzirkel.
Prof. Fritz Volbach: Die Grundlagen der künstlerischen Entwicklung insbes. der Musik, einst. — Die Kunst der Sprache einst.
Lektor Wilh. Lilie (Kath. Theol. Fak.): Einführung in den gregorianischen Choral, einst. — Die Gregorianischen Formen, einst. — Praktische Gesangsübungen, einst.
Dr. Konrad Ameln (Evang. theol. Fak.): Die musikalischen Stücke in den Gottesdienstordnungen der Reformationszeit, zweist. — Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft, zweist.
- Prag.** Prof. Dr. Gustav Becking: Außeneuropäische Kunst- und Volksmusik, dreist. — Das deutsche Lied, zweist., für Hörer aller Fak. — Seminar: Neue musikwissenschaftliche Literatur, zweist. — Proseminar: Paläographie, zweist. — Vorkurs: Musiktheorie für Musikhistoriker — Collegium musicum, vierst., instrumental (mit Privatdoz. Dr. Paul Netti) und vokal.
Privatdozent Dr. Paul Netti: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte der Tschechoslowakischen Republik, zweist. — Collegium musicum instrumentale (mit Prof. Dr. Becking), zweist.
Lektor Dr. Theodor Veidl: Harmonielehre, zweist. — Kontrapunkt, zweist.
- Rostock.** Dr. Erich Schenk: Mozart, zweist. — Seminar: Mensuralnotation, zweist. — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre II und III, je zweist. — Collegium musicum vocale et instrumentale: vierst.
- Stuttgart** (Technische Hochschule). Prof. Dr. Hermann Keller: Das deutsche Lied von Schubert bis zur Gegenwart, einst. — Musikalische Formenlehre, einst. — Akademisches Orchester, zweist.
- Tübingen.** Prof. Dr. Karl Hasse: Joh. Seb. Bach, einst. — Harmonielehre für Anfänger (zusammen mit Assistent Dr. zur Nedden), einst. — Harmonielehre für Fortgeschrittene, einst. — Kontrapunkt, einst. — Musikwissenschaftliches Proseminar (zusammen mit Assistent Dr. zur Nedden): Quellenkunde, Notationskunde, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zur Musikgeschichte des 16. u. 17. Jahrs., zweist. — Übungen im Chorsingen (Akademischer Musikverein), zweist. — Übungen im Zusammenspiel (Akadem. Streichorchester, zweist.
- Wien.** Prof. Dr. Robert Lach: Musikästhetik, zweist. — Genie und Entartung in der Musik (Fortsetzung), einst. — Musikpsychologie II, zweist. — Das Kadenz- und Klauselproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Gemeinsam mit Prof. Dr. A. Orel: Musikgeschichtliche Übungen für Anfänger (Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik als Vorbereitung für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar), zweist.
Prof. Dr. Rudolf Ficker: Die Musik der Antike und frühchristlichen Zeit, zweist. — Die letzten Werke Beethovens, zweist. — Übungen für Anfänger und Vorgeschrittene, Abt. B. Musikgeschichte, zweist.
Prof. Dr. Alfred Orel: Johannes Brahms II, zweist. — Musikgeschichtliche Übungen für Anfänger, siehe Lach.

- Prof. Dr. Robert Haas: Geschichte der musikalischen Wiedergabe (Fortsetzung), zweist. — Übungen im Quellenstudium zur Musikgeschichte, einst.
- Prof. Dr. Egon Wellesz: Die Grundlagen des sinfonischen Schaffens, einst. — Bestimmen von Kunstwerken (mit Übungen), zweist.
- Würzburg.** Prof. Dr. Oskar Kaul: Die Programmmusik. Ihr Wesen und ihre Geschichte, zweist. — Lektüre ausgewählter Schriften Richard Wagners, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen (für Anfänger und Fortgeschrittene), eineinhalbst. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einst.
- Zürich.** Prof. Dr. Fritz Gysi: Das Klavierkonzert von Bach bis auf die Gegenwart, einst. — Dr. Antoine-E. Cherbuliez: Musikalische Rhythmik und Metrik, einst. — Die Harmonik in Chopins Klavierwerken, einst. — Lektüre und Besprechung ausgewählter Abschnitte aus den musiktheoretischen Schriften von Zarlino und Rameau, zweist.
- E. Frank: Sprechtechnik mit Übungen, zweist.

Bücherschau

- Algrain**, Religious Music. Transl. by Canon Mulcahy. 8°, 292 S. London 1931, Sands. 5 sh.
- Barbag**, Seweryn. Studjum o pieśniach Chopina. 8°, 60 S. Lwów 1927 (!), Wydawnictwo Zakładu Narodowego Im. Ossolińskich.
- Barbag**, Seweryn. Systematyka Muzykologii. gr. 8°. 112 S. Lwów 1928 (auf dem Umschlag 1930), Nakładem Czasopisma „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie“ pod Redakcją Władysława Gołębiowskiego.
- Bäuerle**, Hermann. Allgemeine Erziehungs- und Unterrichtslehre. Musikseminar. Heft 2. 8°, 83 S. Stuttgart 1931, Klett. 2.50 *RM.*
- Bäuerle**, Hermann. Musikalische Grammatik. (Allgem. Musiklehre.) Musikseminar, Heft 3. 8°, 62 S. Stuttgart 1931, Klett. 2.20 *RM.*
- Bull**, S. Hagerup. Musikkog musiklere. 8°. Oslo 1931, Gyldendal. 6.25 Kr.
- Doflein**, Erich. Das Musikseminar. gr. 8°, 31 S. Leipzig 1931, Quelle & Meyer. 1 *RM.*
- Easson**, J. The Book of the Great Music. A Junior Score Reader designed as a companion to Percy Scholes' Book of the Great Musicians. 8°, 37 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 2/6 sh.
- Engelsmann**, Walter. Beethovens Kompositionspläne, dargest. in den Sonaten f. Klavier u. Violine. gr. 8°, 207 S. Augsburg 1931, Filser. 13 *RM.*
- Gabeaud**, Alice. Histoire de la musique. Préface de Roger Ducasse. 8°, 202 S. Paris 1930, Librairie Larousse.
- Heckel**, Wilhelm. Der Fagott. Kurzgef. Abhandl. über s. hist. Entwickl., s. Bau u. s. Spielweise. 1899. Durchges. u. wesentl. erg. von Wilh. Herm. Heckel. 1931. Mit naturgetr. Lichtbildaufnahmen von Holzblasinstr. der letzten 5 Jahrh. 2. Aufl. gr. 8°, 44 S. Leipzig 1931, C. Merseburger. 2.40 *RM.*
- Holl**, Karl. Friedrich Gernsheim. Leben, Erscheinung und Werk. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig 1928. Breitkopf & Härtel.

In diesem hübsch geschriebenen kleinen Buch wird uns der Lebensweg des konservativ-spätromantischen Künstlers geschildert. Wir verfolgen Gernsheims Entwicklung von einer früh sich zeigenden Musikalität an, als der Kleine die Hornrufe der Postillone seiner Vaterstadt Mainz nachsingt und -spielt, mit 11 Jahren Hummels *a*-Konzert öffentlich vorträgt; in Leipzig das Konservatorium besucht und absolviert; in Paris mit bedeutenden Musikern, wie, außer Einheimischen, Rossini und Rubinstein verkehrt; die Pariser Tannhäuser-Schicksale empört miterlebt; in Saarbrücken, Köln, Rotterdam, Berlin zu bedeutenden leitenden Stellen emporsteigt und eine überaus vielseitige Tätigkeit entfaltet. In Paris fesselt ihn Rossini; von Wagner hält er sich bezeichnenderweise scheu fern. Zu Brahms zieht ihn höchste Bewunderung, mit Mahler kam es bei gegensätzlicher Kunstanschauung zu keinem näheren Verhältnis; wohl aber zu einer Freundschaft mit dem gleichaltrigen Bruch!

Im Abschnitt „Erscheinung und Werk“ versucht der Verf. dem Künstler und dem Komponisten gerecht zu werden. „Als großbürgerlicher ‚Meistersinger‘, der mit seinem

Pfund verantwortungsvoll gewuchert hat“ wird Gernsheim vom Verf. mit der nötigen Reserve charakterisiert (S. 100). Die Werke werden nach Gattungen eingehend, vielleicht doch etwas zu hochwertend besprochen. (Auch über den Dirigenten und Lehrer sind wesentlich einschränkende Urteile zu hören!) Seine Abhängigkeit als Komponist von den Romantikern, besonders später von Brahms wird betont. Es fehlt nicht an interessanten Rand- und Seitenbemerkungen und Notizen, sowohl im Biographischen, wie in der Werkbesprechung, so H. Kiefers Winke für Cellokomponisten (S. 147), oder Gernsheims heimliche Neigung zu Programmvorstellung bei absoluter Musik bei seiner dritten Symphonie (S. 171), die übrigens für die Zeit kennzeichnend ist, und auch bei Mahler und Reger anzutreffen. — Das Buch ist ein willkommener Beitrag zur Geschichte einer jüngst verflossenen Epoche, die uns heute ferner erscheint, als fernere Zeiten.

Hans Engel.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Schriftleit. Karl Gustav Fellerer. Jahrg. 26. 1931. gr. 8°, 151 S. u. 1 Taf. Regensburg 1931, Fr. Pustet. 10 *M.*

Kool, Jaap. Das Saxophon. J. J. Webers ill. Handbücher. kl. 8°, 280 S. Mit zahlr. Abb. u. Notenbeisp. Leipzig 1931, J. J. Weber. 6.80 *M.*

Lepel, Felix von. Auf Mozarts Spuren in Dresden. Ein Vortrag. Zum 175. Geburtstag Mozarts am 27. Januar. 8°, 15 S. Dresden Nr. 23 [Burgsdorfstr. 24] 1931, Lepel. [Pickert, Leitmeritz.] 1 *M.*

Levy, S. Das Judentum in der Musik. Eine krit.-hist. Betrachtung. 8°, 62 S. Erfurt [Johannesstr. 82] 1931, Gutenberg-Druckerei. 3.50 *M.*

Meyer, Hans. Linie und Form. Bach-Beethoven-Brahms. gr. 8°, 235 S. Leipzig 1931, C. F. Kahnt. 8 *M.*

Nestle, Albert. Die musikalische Produktion im Kindesalter. Eine experimentalpsychologische Untersuchung der kindlichen Melodik. Mit 20 Kurven im Text u. 23 S. Notenbeispielen. Leipzig 1930, Johann Ambrosius Barth.

„Auf Grund von spontaner, gesanglicher Melodisierung gegebener Texte soll versucht werden, zu dem musikalischen Eigenleben der Schulkinder beiderlei Geschlechts unter Einbeziehung sowohl der unmittelbaren Vorschulzeit als auch der beginnenden Pubertät vorzustoßen und Gesetzmäßigkeiten, besonders genetischer Natur, aufzuzeigen“, so präzisiert (S. 20) der Verfasser seine Aufgabe. An Hand eines großen Versuchsmaterials, das er mit Scharfsinn und besonders anzuerkennender Vorsicht auswertet, ist es ihm gelungen, Gesetzmäßigkeiten der kindertümlichen Melodie, des Tonalitätsbewußtseins usw. aufzufinden, die er nach der Darstellung der Materialgewinnung und Verarbeitung in einem Schlußkapitel zusammenfaßt. An dieser Stelle interessiert weniger die psychologische, als die eigentlich musikalische Seite der Arbeit. Auch im Hinblick auf Lieduntersuchungen allgemeiner Art scheint mir da das Ergebnis bemerkenswert, wie bald die gesungene Melodie von der Sprachmelodie selbständig wird. „Die Gesangsmelodie ist keineswegs eine nur gesteigerte Sprechmelodie. Sie ist etwas grundsätzlich anderes und neues“ (S. 124).

Dann wirft Nestle besonders im Hinblick auf pädagogische Bestrebungen die Frage auf: „Kann von einer musikalischen Produktivität wirklich die Rede sein?“ (S. 3); er stellt die Forderung: „Ganz besonders wird die Forschung aber eine Begrenzung des Bereichs der schöpferischen Musikerziehung vornehmen müssen“ (S. 4). Richtig ist für seine Untersuchungen, wenn er „die einzelne Produktion nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten wertet“ (S. 12). Will man sich jedoch darüber klar werden, ob die musikalische Produktion, wie sie sich in dem Buche darbietet, wirklich als wesentliche Grundlage der Musikerziehung dienen kann, dann muß das Material auch in diesem Sinne betrachtet werden. Und da scheinen mir die vorgelegten Proben keineswegs besonders beweiskräftig zu sein. Diese musikalische Produktion, deren Fixierung schon außerordentliche Schwierigkeiten macht (Nestle betont immer wieder, wie weit sie von der intendierten Melodie abweicht), kann meines Erachtens nie ausschließlich oder auch im vorherrschenden Maße Grundlage eines Unterrichts sein, der zum Verständnis wahrer Kunst und zu künstlerischem Empfinden führen will. Das kann ein Nebenweg sein, der an manchen Stellen und bei gewissen Problemen von Vorteil ist; ihren Bereich scheint mir aber gerade diese Arbeit ziemlich einzuengen.

Paul Mies.

Orgeldispositionen. Eine Hs. aus dem 18. Jahrh., im Besitz der Sächs. Landesbibliothek. Dresden. Mit Beiträgen von Christhard Mahrenholz u. Ernst Flade, nebst Orgelgeschichtl. Mitteilgn. hrsg. von Paul Smets. 4°, XII, 141 Bl., 2 Faks. Kassel 1931, Bärenreiter Verlag. 18 *M.*

- Österreichisches Musikerjahrbuch.** Bearbeitet von Eduard Munninger. Jahrg. 1. kl. 8°, 47 S. Linz 1931, Alpenländ. Volksverlag. 1 *M.*
- Pirro, André.** La Musique à Paris sous le règne de Charles VI. (1380—1422) (Sammlung musikwissenschaftl. Abhandlungen, Bd. I). gr. 8°, 36 S. Straßburg 1930, Heitz & Cie. 5 *M.*
- Poppe, Richard.** Singwoche auf Hof Hassitz vor Glatz. gr. 8°, 108 S. 1 Kt., 21 Taf. Waldenburg (Schles.) 1930, Tageblatt-Druckerei. [Kassel, Bärenreiter Verlag.] 3 *M.*
- Prunières, Henry.** Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e siècle. („Maîtres de la musique ancienne et moderne“ 8.) 8°, 120 S. und XL Tafeln. Paris 1931, Rieder. 20 fr.
- Reger, Elsa.** Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen. 1870—1929. 8°, 247 S.. mehr. Taf. Leipzig 1931, Koehler & Amelang. 8.50 *M.*
- Reinecke, Wilhelm.** Der freie Gesangston und seine Gestaltung. Ein neuer Weg zur Kehle- weitung mit praktischen Übungen für alle Stimmgattungen. gr. 8°, 57 S. Leipzig 1931, Dörrfling & Franke. 3 *M.*
- Schultz, Helmut.** Johann Vesque von Püttlingen 1803—1883. (Forschungsarbeiten des Musikwissenschaftl. Instituts der Universität Leipzig. Bd. 1.) 8°, 286 S. Regensburg 1931, G. Bosse. 9 *M.*
- Schwes, Paul, und Martin Friedland.** Das Konzertbuch. Ein prakt. Handbuch für den Konzertbesucher. Bd. 2. Instrumental-Solokonzerte von Martin Friedland und Herbert Eimert. kl. 8°, XIX und 199 S. Stuttgart 1931, Muth. 4.20 *M.*
- Sephardi Melodies.** Being the Traditional Liturgical Chants of the Spanish and Portuguese Jews Congregation. 8°. London 1931, Oxford Univ. Press. 7/6 sh.
- Sitte, Heinrich.** Johann Sebastian Bach, als „Legende“ erzählt. 2. verb. Aufl. gr. 8°, 136 S. u. mehr. Taf. Innsbruck 1931, Univ.-Verlag Wagner. 4.50 *M.*
- Smith, Leo.** Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. 8°, 280 S. London 1931 Dent. 7/6 sh.
- Specht, Richard.** Bildnis Beethovens. gr. 8°, 316 S. Hellerau 1931, Avalun-Verlag. 4.80 *M.*
- Sumner, W. L.** A History and Account of the Organs of St. Paul's Cathedral. 8°. London 1931, Musical Opinion. 2/6 sh.
- Valentin, Erich.** Georg Philipp Telemann. 1681—1767. Eine Biographie. 8°, 60 S., 2 Taf. Burg 1931, Hopfer. 1.75 *M.*
- Wieninger, Gustav.** Immanuel Kants Musikästhetik. gr. 8°, III und 76 S. Berlin 1931, Reuther & Reichard. 4 *M.*
- Zorzini, G.** Teoria generale della musica. 8°. Trieste 1931, Editoriale Libreria S. A.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Bach, Joh. Seb.** Kantate Nr. 159. Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem. Klav.-Auszug mit deutsch. und engl. Text bearb. von Günter Raphael. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.50 *M.*
- Chorbuch für die Kirchenchöre Sachsens,** herausgegeben vom Kirchenchor-Verband der evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens. Heft D. 71 ein-, zwei- u. dreistimmige Chöre mit und ohne Begleitung (insbesondere auch für Kinder- und Frauenchor verwendbar). Inhalt: Chöre von Arnoldus de Bruck, Baltasar Resinarius, Sethus Calvisius, Adam Gumpelzhaimer, Michael Prätorius, Johann Staden, Heinrich Schütz, Joh. Hermann Schein, Andr. Hammerschmidt, Franz Tunder, Joh. Eras. Kindermann, Georg Neumark, Konst. Chr. Dedekind, Vincent Lübeck und neuere Komponisten. Partitur 6.— *M.* 2 Stimmenbände je 1.80 *M.* Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel.
- Friedrich der Große.** Vier Konzerte für Flöte und Klavier. Bearbeitung von Carl Reinecke. Flöte bezeichnet von W. Barge. Einzelausgabe: Nr. 1 Gdur. EB. 5511. 3.— *M.* Nr. 2 Gdur. EB. 5512. 3.— *M.* Nr. 3 Cdur. EB. 5513. 3.— *M.* Nr. 4 Ddur. EB. 5514. 3.— *M.* Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel.
- Haydn, Jos.** Symphonie Nr. 6 in Ddur. Le Matin. Orch.-Part. 3.— *M.* Orchesterstimmen (mit Cembalostimme von Günter Raphael). Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel.

Monte, Ph. de. Missa La dolce vista. Quam octo vocibus conscriptam ad fidem codicis manu scripti 27086 Bibliothecae Regiae Academiae Musicae Bruxellensis contulit C. van den Borren. Editionem signis musicis distinxit Can. J. van Nuffel. Part. 8°. Anh.: Madrigale „La dolce vista“ Sex vocibus conscriptum, super cuius modulum missa parodia composita fuit ad fidem libri primi Madrigalium 6 voc. qui Monachii in bibl. publica servatur contulit G. van Doorslaer. Düsseldorf 1931, Schwann. Subskr.-Pr. 9.— *RM.*, Einzelpreis 12.60 *RM.*

Peuerl, Paul. 5 Variationensuiten und 2 Canzonen für Streichinstrumente. Eingerichtet von Karl Geiringer. Quer 8°, 32 S. Wolfenbüttel 1931, Gg. Kallmeyer. 1.75 *RM.*

Abt G. J. Vogler. Konzert für Cembalo (Klavier), 2 Violinen und Cello-Baß. Hrsg. von Gustav Lenzewski sen. (Musikschätze der Vergangenheit. Vokal- und Instrumental-Musik des 16.—18. Jahrhunderts). Berlin-Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg.

Im Neudruck liegt hiermit eines jener „Liebhaber“-Konzerte vor uns, einer Gattung, die mindestens 3 Jahrzehnte lang von 1760 ab zahlreiche „Liebhaber“ gefunden hat, bis sie durch Mozarts musikalisch, seelisch und klaviertechnisch vertiefte Konzerte einerseits und durch das „brillante“ Konzert mit seinem Anflug von Romantik endgültig verdrängt wurde. Vogler steht im Typ dieser Konzerte J. Chr. Bach in London, dessen op. 1, zwischen 1760 und 1763 erschienen, eine wahrhaft klassische Formung des neuen Typs aufweist, näher als dem Typ des Wiener Liebhaberkonzertes, der dem Divertimento sich nähert oder gleich kommt; musikalisch-stilistisch erst recht. Das vorliegende Konzert (Quellenangabe des Neudruckes fehlt!) ist gedruckt¹ in den „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Zweiten Jahrganges, erste Lieferung, den 15. Brachmonat 1779“, und in „Sei Concerti facili di Cembalo senza, e coll. Accompagnamento di Viola, Flauti e Corni a Piacere“ (Nr. 1 daraus), welche letzteren Instrumente der Herausgeber leider ganz fortgelassen hat, obwohl Vogler a. a. O. S. 42 sagt: „die Bratsche ist wohl zu entbehren, sie zeichnet sich aber (!) so im Ganzen aus, daß man glaubt sie spiele Solo. Sogar die Blasinstrumente behaupten eine besondere Stelle“.

Vogler hat den Klavierpart klavierauszugsmäßig so gesetzt, daß man die „6 Konzerte auf dem Klavier allein und sonatenmäßig spielen“ kann, „denn die Ritornells sind in Noten ausgesetzt“. „In Ansehung der vollstimmigen und willkürlichen Behandlung dieser sechs Klavierkonzerte läßt sich ohne Stolz behaupten, daß die Setz- und Schreibweise ganz neu sei“, womit er ein wenig blagiert, denn nicht nur die Mitteldeutschen Kunzen, Leffloth, Scheuenstuhl, sondern auch der ihm wohlbekannte C. Ph. E. Bach hat zwei unbegleitete Konzerte geschrieben. „Auch dies war ein altes, unbedeutendes Vorurteil, daß bey den Concerten der trockene Baß beseitigt und diese geschmacklose Bezifferung (!) eben so kahl daher geklumpert wurde“.

Der Herausgeber hat den Klavierpart für die Ausführung mit Instrument richtig wieder generalbaßmäßig bearbeitet. Statt des dürftigen biographischen Vorwortes wäre ein Eingehen auf das Konzert und den Typ am Platz gewesen, was hier mit Voglers Worten (a. a. O. S. 34) nachgeholt werden soll: „Das eigentliche Gebäude eines Concertes forderte drei große Bestandtheile: ein erstes allegro, ein adagio und ein letztes allegro. Allein heutigen Tages und besonders in unserer Gegend fehlt es zu eigener Schande uns an Gedult. Hierin werden wir von Nordischen gewiß, wenn schon nicht an Geschmack übertroffen. Man will immer frische Leckerbischen haben, und von einer jeglichen soll der Gaume nur gereizt, der Magen aber nicht gesättigt sein. Dem herrschenden Geschmacke etwas nachgiebiger zu sein, hat unser Meister nicht die Ausführung, nicht die Mannigfaltigkeit der Tonfolgen, nicht die Neuheit der Ausweichungen aufgeopfert, sondern nur seine Zeichnung in das Kleine, in verjüngten Maßstab gebracht. (Wird nicht die reine Wahrheit der ewigen Begriffe vom Prediger manchesmal im Modegeschmack vorgetragen?)

Bei jedem Concerte ist etwas singendes, obschon kein graubärtiges Adagio aus Thusnelden Notenbuch dabei vorkommt.

Das erste Concert hat ein sanftes erstes Allegro im ganzen Takt und einen singenden Rondo im Tempo di Minuetto,“ im Originaldruck mit Allegretto und nicht wie in der Neuausgabe mit „Andante“ bezeichnet. Die Kadenz des ersten Satzes ist Original.

Hans Engel.

¹ Vgl. Engel, Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. 1927. S. 71, ff.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Wien

Am 25. Februar 1931 fand im Palais Ratibor ein Vortragsabend statt, bei dem Herr Dr. Franz Kosch über „den gregorianischen Choral, sein Wesen und seine Bedeutung für die Gegenwart“ sprach. Der Vortrag gab eine knappe Darstellung der melodischen, tonalen und rhythmischen Eigenart der frühmittelalterlichen Kirchengesänge und eine Zusammenfassung der wichtigsten Probleme der Choralforschung.

Die musikalische Erläuterung besorgten neun Mitglieder der Schola Gregoriana des Wiener Priesterseminars, die folgende Choralmelodien der Editio Vaticana nach den Grundsätzen Dom Mocquereaus (Solesmes) erklingen ließen: den Introitus *Spiritus Domini*, das 1. Credo, den Hymnus *Ave maris stella*, den Tractus *Absolve Domine*, die Offertorien *Precatus est Moyses* und *Jubilate Deo*, den Allelujavers *Assumpta est Maria in coelum*, die Antiphon *Asperges me*, das Kyrie der Missa *de Angelis* und das Responsorium *Ecce quomodo moritur justus*. Als Beleg für die Parallelentwicklung des byzantinischen Kirchengesangs wurden zwei von E. Wellesz übertragene Hymnen gesungen (Τοῦς φουστῆρας und Αναστάσεως ἡμέρα).
Robert Haas.

Mitteilungen

- Am Ende des Wintersemesters hat Dr. Max Zulauf an der Universität Bern als Privatdozent für Musikwissenschaft sich habilitiert.

- Fritz Rollberg (Eisenach) hat jüngst in einem Archiv-Aktenband eine Trauermusik zum Ableben des ersten Eisenacher Herzogs Johann Ernst († 1628) gefunden, deren Komponist der Hofkapellmeister zu Koburg, Melchior Franck, ist. Es handelt sich um zwei Motetten, eine für achtst. Doppelchor „Die mit Tränen säen“ und eine vierst. „Unseres Herzens Freude“. Das Werk wird demnächst im Neudruck vorliegen.

- Das Collegium musicum der Universität Basel unter Leitung von Prof. Dr. Karl Nef hat am 6. März „Schweizer Hausmusik aus dem 16. Jahrhundert“ zur Aufführung gebracht; vertreten mit Chorgesängen, Instrumentalstücken für Streicher oder Klavichord waren Senfl, Joh. Wannemacher († 1551), Cosmas Alder († 1530), Mathias Apiarius († 1554) Hans Kotter und Samuel Mareschall.

Kataloge

Henning Oppermann, Basel. Katalog Nr. 422. Autographen und Autographen-Literatur. 1000 Nrn., darunter eine große Anzahl Komponisten, Sänger und Sängerinnen, Violinisten.

April	Inhalt	1931
		Seite
	Karl Hasse (Tübingen), Temperierte Stimmung und musikalische Praxis . . .	353
	Hans Volkmann (Dresden), Christian Heckel, ein sächsischer Kantor des beginnenden 18. Jahrhunderts . . .	369
	Edgar Refardt (Basel), Briefe Hans Georg Nägelis an Breitkopf & Härtel . . .	384
	Kurt Herbst (Köln), Musikwissenschaft und moderne Musik . . .	400
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen . . .	407
	Bücherschau . . .	412
	Neuausgaben alter Musikwerke . . .	414
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft . . .	416
	Mitteilungen . . .	416
	Kataloge . . .	416

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft

13. Jahrgang

Mai 1931

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Schulgesänge aus Münsters Humanistenzeit

Von

Karl Gustav Fellerer, Münster i. W.

Die Münsterische Schule hat zur Humanistenzeit eine weitreichende Bedeutung erlangt. Der Rektor Timann Kemner¹ verstand es, im beginnenden 16. Jahrhundert eine Unterrichtsanstalt zu organisieren, die den berühmten Humanistenschulen Hollands nicht nachstand. Er zog Männer als Lehrer an seine Schule, die einen über die engeren Grenzen der Heimat reichenden Namen hatten, wie Johannes Murmellius², Johann Caesarius. Als Mathematiker und Humanist glänzte an der alten Schule Rudolf von Langen. Auch die Musik hatte damals in Münster tüchtige Vertreter. Der Buchdrucker Dietrich Tzwyvel schrieb selbst musiktheoretische Traktate und einen Tonarius, der für Schulzwecke bestimmt war³. Die Musik wurde selbstverständlich an Münsters Schule theoretisch und praktisch getrieben, wenn auch keine eigenen Stunden dafür festgesetzt waren⁴. Dafür haben sich u. a. auch Lieder zum Beweise erhalten, die für das Münsterische Gymnasium Paulinum geschrieben waren und hier gesungen wurden. Es sind keine mehrstimmigen Gesänge, sondern einstimmige Lieder, deren Melodie zu einer großen Anzahl von Textstrophen gehört. Der Komponist ist nicht genannt; jedenfalls wird er im Kreise der Münsterischen Schulmänner zu suchen sein. Textlich knüpfen diese Lieder an Zeitereignisse an und wurden von den Schülern als aktuelle Zeitlieder gesungen.

1519 druckte Dietrich Tzwyvel ein solches Lied, das auf die derzeitigen Kriegerunruhen hinweist: *In detestationem horridi Martis. Et pacis optionem Carmen Sap-*

¹ Vgl. A. Bömer, Der münsterische Domschulrektor Timann Kemner. Zeitschr. f. vaterl. Geschichte u. Altertumskunde, 1895, Bd. 53 I, S. 186 ff.

² Vgl. D. Reichling, Johannes Murmellius, Freiburg 1880.

³ Vgl. K. G. Fellerer, Der Humanist Dietrich Tzwyvel als Musiktheoretiker. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1931. A. Bömer, Dietrich Tzwyvel in Westfäl. Lebensbilder 1931.

⁴ Vgl. Die *Ratio studiorum scholae Monasteriensis* 1551 und die *Leges scholae Monasteriensis* 1574, in Detmer, Hermann von Kerksenbrochs Leben und Schriften, Münster 1900, S. 32 ff. u. 78 ff.; ferner Festschrift z. Feier d. Erweiterung d. neuen Gymnasialgebäudes Münster 1898, S. 139 ff.

*phicum Adonium Timanni Cameneri Guernensis*¹. Das Titelblatt trägt einen kleinen Holzschnitt: Saulus von Damaskus. Auf der Rückseite findet sich die Melodie in Mensuralnotation aufgezeichnet; auf fünf Seiten folgt das Gedicht, das von dem *Versus intercentilij* abgeschlossen wird. Den Schluß bildet der Druckvermerk: *Excusum est hoc Timanni Camemeneri Guernensis Carmen in horridi Martis detestationem confectum a Theodorico Tzwyvel de Montegaudio Anno parthenij partus sesquimilesimo unvigesimo*. Die Rück- und Schlußseite bringt noch Tzwyvels Signet, das schon auf dem Titelblattbild untergebracht ist, diesmal in etwas anderer Formung.

Der Text geht in seinen 21 sapphischen Strophen aus von dem *Tempus infelix*, von dem Unglück, das *ferreus Mars* bringt. Der erste Teil schildert die Schrecken des Krieges; im zweiten (ab Strophe 15) folgt die Bitte um Frieden:

*Christe da pacem precor: ac salutem
Gentibus nostris: homines necentur
Ne tui: quisquis pereat tyrannus
Criminis auctor*

*Pax ligans urbes: homines reservat:
Regna componit renovatque iura
Aureum tempus revocat: forum pax
Justiciaeque*

*Pax facit mensas hilares: meroque
Corda permolli recreat feraegra
Pax parit dulces thalamos opesque
Portat in urbes*

*Ocium nulli sine pace fertur:
Non amor: non religionis ullum
Est opus: campis Cererem refundit
Collibus unas*

*Hinc precor nostris miseratus acui
Auferat Paulus scelus omne divus:
Nec sinat tantis sua nunc periclis
Regna subesse*

*Sed suis placans precibus tonantem
Conferat pacem populo ac salutem
Tempus infelix miseramque sortem
Pellere curet*

*Non sinat gentes animos superbas
Ferre per nostros truculenta fines
Arma: nec diris violare nostras
Ignibus urbes*

*Sed per optatam placidamque pacem
Supplices saeculi ad melioris altam
Quando supremae volet hora vitae
Transierat arcem.*

Die Melodie dieser Verse ist einstimmig aufgezeichnet. Ihr ist ein instrumentales Vorspiel vorausgeschickt.

E-xu-lat vir-tus su-per-num-que cu-l tus. Et de-cus sum mum
mum pi-e-tas-que cla-ra ne-mo i-am pa-
- ce in pla-ci-da quies cit Por-ta-ve ser-vat.

¹ Kemner hat mehrere Gedichte in diesem Versmaß geschrieben. Um 1510 feiert er in dem Gedichte *De pace et aurea aetate nostri seculi* noch den Frieden und die glücklichen Verhältnisse zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Vgl. Bömer, *Der münsterische Domschulrektor Timann Kemner*, Ztschr. f. vaterl. Gesch. u. Altertumsk. Westf., Bd. 53, S. 224 ff.

Nach dieser Melodie werden sämtliche 21 Strophen abgesungen. Nur die Versus intercentitij, die in einem anderen Versmaß gebaut sind (Distichen), haben eine andere Melodie.

Quot ger-ma-na ru-is to - - - ti-es quot
 san-qui-ne gau-des plebs di-ram ra-bi-
 em lon-ga se-nec-ta do-met. Bel-la ne-cant ho-
 - - - mi-nes et pin-gu-la pas-cu-a
 tol - - - lunt. Pax ho-mi-num ge - - ni-
 trix gra - mi-na lae-ta pa-rant.

Das Zeichen X deutet den Versabschluß an. Die musikalischen Abschnitte entsprechen ihrer Ausdehnung nach nicht den Versen, sondern sind verschieden lang. In allen Fällen fällt der Versabschluß aber auf den weiblichen Schluß.

Ein zweites Lied aus dieser Zeit, und für den gleichen Kreis, die Schüler des Gymnasium Paulinum bestimmt, ist ein *Carmen scholasticum Scholae Scti Pauli exhortatorium ad capienda arma adversus Turcam*. Eine Jahreszahl des Druckes ist nicht angegeben, doch läßt sich der Druck aus äußeren Gründen in diese Zeit verlegen. Die Tatsache, daß die Türkengefahr in dem fernen Münster so groß erachtet wurde, daß man hier zur aktiven Teilnahme am Kampfe aufforderte, zeigt, daß man in Münsters Schule den Zeitereignissen nicht ferngestanden hat und in der Lösung der Türkenfrage eine religiöse Verpflichtung sah. Um 1520 war die Türkengefahr sehr groß; auf dem deutschen Reichstage wurde ernst über Gegenmaßnahmen beraten. Während innerer Parteikämpfe in Ungarn rückte Sultan Soliman 1526 siegreich vor. Das ungarische Heer, das nur wenig Unterstützung bei den deutschen Fürsten fand, wurde vernichtet, und die Türken zogen in Ungarns Hauptstadt ein, die ihnen einen neuen Stützpunkt bot. Als sich 1528 die Friedensverhandlungen mit dem Sultan zerschlugen und König Ferdinand von inneren Un-

ruhen bedrängt war, da stieg, als der Sultan 1529 mit 270000 Mann vor Wien lag, die Türkennot aufs höchste. Unaufhörlich ergingen Hilferufe an die deutschen Fürsten, die aber meist wenig Erfolg hatten. Darauf weist auch unser Gedicht hin und es kann daher wohl mit 1528 oder 29 datiert werden.

Weder Dichter noch Komponist des Liedes ist angegeben. Der Text ist in fortlaufenden Hexametern geschrieben. Es fehlt ihm damit die Abwechslung des erstgenannten Liedes, das in sapphischen Strophen mit einem Refrain in Distichen besteht.

Die Dichtung schildert in 274 Versen die Türkengefahr, sie betont die Notwendigkeit eines Zusammenschlusses im Kampfe in heiligem Eifer:

.
*Vincite pro vobis pro Christo vincite vestro
 Suppetias pressis, ne vos premat undique ferte
 Ne vos peniteat sero sapuisse vel arma
 In turcam sumpsisse . feroci occurrite Turce
 Cladibus occursate viri et fulcite ruinam.
 Principijs obstate malis . ne sera subactis
 Finibus imperij vestri . sint prelia et arma
 In fidei communem hostem communiter ite
 Coniurate duces populi regesque potentes
 Mentibus hanc arcete procul concordibus hydram
 Spargite Thraiciam turbam rhodopaeaque castra
 Ducite ne pergat . vos expugnare tyrannus
 Ducite de infidis Turcis . canibusque triumphum
 Invicti bello reges, abolete inimicos
 Conspirate animis . contra hec tam barbara Turcae
 Monstra, genus superate deo vobisque rebelle
 Omnes qui docti Christum . celestia nacti
 Sacramenta . fide concordas speque salutis
 Mittite in argolicas fortissima pectora gentes*

In echt humanistischer Weise werden geschichtliche Dinge in diese klar fließenden Verse verflochten; auf die gefährvolle Lage Wiens wird besonders hingewiesen:

. bello vincantur et armis
*Pro patria pugnare decet semperque decebit
 Defensare lares patrios charosque penates
 Thraicium magnis expertos cladibus hostem
 Pannonios Europa viris armisque iuvato
 Horrifico percussa metu suspirat et altos
 Cum lacrimis fundit gemitus . gens omnipotenti
 Fida deo, tibi fida simul tibi grata futura
 Si non destituas miseram veniasque parata
 Invocat alpinis opulenta Vienna Colonis
 Austria tota simul turcis oppressa nefandis
 Presidium, qua devicta, mox Norica bello
 Castra teret mox exspectato Colonia turcam
 Diruet ille tuos toto conanime muros
 Cetera dein timeas Turcam germania servum*

Mit der Hoffnung auf himmlische Belohnung schließt das Carmen:

.
*Horribili tonitru mundum qui concutit omnem
 Fulgures et venti pluvieque et grandinis autor
 Huius presidio unanimes convincite Turcam
 Imperium Christi bellis reparate decusque
 Atque triumphantes gentem superate prophanam
 Est ubi mercedem cumulatam reddet Jesus.*

Chri - sti ge - nae pro - ce - res vi - gi - la - te et pel - li -
 Fi - ni - bus e ves - tris su - pra ca -
 te tur - cam Len -
 put im - pi - us a - - - - - stat.
 to - rum vo - - - - - tis non au - fu -
 git il - le ty - ran - - - - - nus Ad - iunc - tis
 pre - ci - bus per Chri - stum vin - ci - tur ar - - - - - mis.

Eine formale Besonderheit dieser Melodie ist die Wiederholung des ersten Verses mit neuer Textunterlage, so daß sich für die vier Hexameter folgende Melodieform ergibt: a a b c. Die einzelnen Verse sind durch Pausen voneinander getrennt; erster und zweiter Vers umfassen 13 Takte¹, der dritte 16, und der vierte 10 Takte. Daraus allein wird deutlich, daß keine auf den Textrhythmus eingestellte Melodie vorliegt. Diese bringt zum Teil unabhängig vom Wortakzent und Versakzent melismatische Dehnungen und damit freie melodische Entfaltung.

In den am Schluß des Bandes stehenden Versus intercentitij ist eine Wiederholung der ersten Melodiezeile für die ersten beiden Verse nicht mehr gegeben, sondern in ähnlicher Weise wie bei dem ersten Lied, eine Durchkomposition.

¹ Takt nicht in unserem Sinne, sondern als mensurale Gliederung verstanden. Die Taktstriche wurden in gleichmäßigen Abständen gezogen, um die Dauerverhältnisse deutlich zu machen.

Om - ni - po - tens mun - di prin - - - ceps coe - li - que mo - nar -

cha. Chri - ste ca - put no - strum mem - -

- - - - bra tu - e - - re tu -

a. Et ti - bi com - - mis - sas a pa - tre et mor -

te re - demp - - - tas ne pe - re - ant mo - do o - ves

pro - te - - - - ge ne pe - - - - re - ant.

Es liegen hier einstimmige Gesänge vor, die mensuraliter aufgezeichnet sind. Ihre musikalische Gliederung erfolgt durch Pausen, die aber nicht der Gliederung der Verse entspricht. Motivwiederholungen werden nicht nach einem festen Formschema vorgenommen, sondern treten wechselnd auf; am ehesten läßt sich ein Zusammenhang bei den Schlußbildungen beobachten. Der Bau der Melodie ist nicht symmetrisch und nicht formal geschlossen. Es liegt vielfach freier Wechsel von zwei und dreiteiligem Tempus vor, der zum Teil in unserer nach einheitlichem Tempus imperfectum erfolgten Übertragung als Bindung und Pseudosynkope erscheint. Die Dursphäre ist deutlich ausgeprägt. Die Melismatik und Teilung der Melodie durch Pausen erinnert mehr an die melodischen Prinzipien der Polyphonie, als an die freie Melodie im Volkslied. Im Gegensatz zum ersten mitgeteilten Lied, fällt der Schluß bei dem zweiten stets auf den starken „Takteil“.

Bemerkenswert ist die vom Textrhythmus unabhängige melodische Gestaltung. Während schon Hugo von Reutlingen seine *Flores musices* (1332) dem Versmaß entsprechend komponierte und die humanistischen Schulmänner diese Angleichung der musikalischen Rhythmik an die textliche als selbstverständliches Stilerfordernis betrachteten, verwenden unsere Münsterischen Lieder Melismen und einen Wechsel der verschiedenen Notenwerte, die nicht im Zusammenhang mit der Textskandie-

rung stehen. Des Peter Tritonius' *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae* (1507) bezeichnete die Längen und Kürzen des Versmetrums durch lange und kurze Mensuralnoten, ganz dem Vers entsprechend ohne jede Rücksicht auf musikalisches Metrum und musikalische Takteinteilung¹. Diese Bestimmung der Längen und Kürzen der Melodie durch die Prosodie in einem akzentisch freien Melodieverlauf ist eine Neuerung, die von den humanistisch orientierten Komponisten gern aufgegriffen wurde.

Die kleine sapphische Strophe des erstgenannten Münsterischen Carmen müßte, entsprechend ähnlichen Kompositionen horazischer Verse durch Tritonius, Senfl, Hofhaimer², folgende Ordnung der Längen und Kürzen in der Melodie aufweisen:

=	o	=	=	=	o	o	=	o	=	=
E	-	x	u	-	l	v	i	r	-	t
E	t	d	e	-	c	s	u	m	-	m
N	e	-	m	o	i	a	m	p	a	-
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e
P	o	r	-	t	a	-	v	e	s	e

anfangs, entspricht aber der Wortstruktur. In gleicher Weise läßt sich die Unabhängigkeit des melodischen Duktus von der Prosodie bei den Schlußdistichen feststellen, wo auch die Pausensetzung gegen die textliche Zusammengehörigkeit vorgenommen und damit eine gleichartige, der Prosodie entsprechende Melodiestruktur für die einzelnen Verse verhindert wird.

Die gleiche Unabhängigkeit von Melodie und Prosodie zeigt auch das zweite hier mitgeteilte Lied; durch die Wiederholung des ersten Verses ist hier allerdings eine geschlossene musikalische Form geschaffen. Wenn hier im Originaldruck bei *Lentorum votis* auf die Silbe *vo-* ein langes Melisma unzweifelhaft zu stehen kommt, so ist dies ein weiterer Beweis für die melodische Freizügigkeit und auch die Unmöglichkeit, mit „schwebenden Akzenten“ d. h. rhythmischer Umdeutung einen Zusammenhang zwischen Melodie und Prosodie herstellen zu wollen.

Während die Dichtung in antiken Metren gebaut ist, folgt die Weise unabhängig davon rein melodischen Prinzipien, die weniger dem freien Fluß des gregorianischen Chorals, als der Melodiegestaltung der Polyphonie entsprechen. Diese Art der Komposition humanistischer Gedichte in antiken Metren ist in der damaligen Zeit selten¹; nur in der mehrstimmigen Komposition drängt gelegentlich die Motettenarbeit auch bei derartigen Texten die prosodisch gebundene Homophonie zurück, bzw. verwischt in einzelnen Fällen die klaren metrischen Grenzen². In der einstimmigen Komposition von Humanisten-Dichtungen in antiken Metren aber nehmen unsere Münsterischen Lieder eine Sonderstellung ein, die eine Reihe Probleme für die Musikanschauung in deutschen Humanistenkreisen aufwirft. Auf sie sei in einem anderen Zusammenhang eingegangen.

¹ Vgl. Moser, Geschichte d. deutschen Musik, 1926, I, 379ff. Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit, 1910.

² Z. B. Joach. a Burgks XX Odae sacrae, 1572.

Johann Steuerlein (1546—1613)

Von

Günther Kraft, Steinbach-Hallenberg

In der Fülle der Veröffentlichungen des musikproduktiven 16. Jahrhunderts gebührt dem Werk des Thüringer Meisters Johann Steuerlein sein bescheidener Platz. Dieser Tonkünstler, durch seine Herkunft mit der Geschichte der Reformation eng verbunden, hat wie so viele seiner Zeitgenossen den Ruf Dr. Martin Luthers und sein „Lob der Musica“ nicht ungehört verklingen lassen. Es sind vorwiegend Thüringer und Mitteldeutsche, die — nachdem die protestantische Lehre in diesen Gebieten ihren Ausgang genommen hatte — durch eine fast beispiellose Aktivität das Werk der Reformation weitergeführt haben. Steuerlein ist ein würdiger Vertreter dieses für beide Konfessionen überaus bedeutungsvollen Zeitabschnittes. Mit Rücksicht auf die Spärlichkeit der bisher bekannten Daten folge hier eine auf neuen Forschungen beruhende biographische Darstellung.

Das Geschlecht Steuerleins ist sehr alt und in Schmalkalden ansässig gewesen, wo man bereits um 1420 Mitglieder desselben im Stadtrat nachweisen kann. Der erste mit Vornamen benannte Vertreter der Familie hieß Caspar und ist der Vater unseres Tonkünstlers. Caspar Steuerlein war ein eifriger Anhänger der neuen Lehre; unter den Predigern der Schmalkalder Konvente wird er als Kaplan und Diakon angeführt und soll zugleich mit seinem geistlichen Amte das des notarius publicus wahrgenommen haben. Zeitweise übte er auch die Funktion des Organisten aus¹.

Sein Sohn Johann wurde nach Angabe des Lokalchronisten Joh. Conr. Geisthirt am 5. Juli 1547 zu Schmalkalden geboren; nach anderen Quellen ist sein Geburtsjahr übereinstimmend mit 1546 anzunehmen². Bereits am 27. Juli 1559 starb Caspar Steuerlein, der die Entwicklung seines Sohnes sorgfältig überwacht hatte und ihn auch selbst zur Schule tat. Außer diesem hinterließ er noch zwei ältere Söhne, die beide Pfarrer wurden und vermutlich in jenem Jahre bereits beamtet waren. Sie und andere Verwandte mögen die fernere Ausbildung des Johann betrieben haben. So kam der junge Musiker nach Magdeburg auf die berühmte dortige Schule, wo er seiner Lieblingsbeschäftigung nachgehen und die Komposition und praktische Ausübung der Tonkunst erlernen konnte. Als Kantor war an genannter Schule seinerzeit der dem Kreise um Luther und Georg Rhau zugehörige Komponist und Musikschriftsteller Martin Agricola tätig. Ebenso finden wir dort Gallus Dreßler und als Schüler, vielleicht Studiengenossen Steuerleins, Leonhart Schröter, so daß Steuerlein allerseits gute Anregungen empfangen konnte. Bis zum Jahre 1564 trieb er seine Magdeburger Studien, die folgenden drei Jahre dagegen hielt er sich

¹ Um Irrtümern vorzubeugen, sei erwähnt, daß zu gleicher Zeit noch weitere Mitglieder der Familie St. in Schmalkalden öffentlich bedienstet waren; auch der Name Johann taucht in der später weit über das Henneberger Land verbreiteten Familie St. wiederholt auf. Hier ist es wichtig, Träger dieses Namens von dem Komponisten zu unterscheiden.

² Für bereitwillige Unterstützung bei meinen lokalen Forschungen danke ich Herrn Fachschuloberlehrer A. Pistor, Schmalkalden, nochmals an dieser Stelle.

bei seinem Bruder Nikolaus, Pfarrherr und Hofprediger des Grafen Poppo von Henneberg zu Herrenbreitungen a. Werra auf, wo Steuerlein die Gunst dieses seines Landesherren erfuhr, im übrigen jedoch auf Sammlung der zum Weiterstudium erforderlichen Mittel bedacht war. Vorübergehend war er jetzt als Schreiber in der fürstlichen Kanzlei tätig, bis ihn sein Landesherr 1567 nach Wasungen a. Werra für die dort in Kürze vakant werdende Stadtschreiberstelle empfahl.

Da der alte Stadtschreiber Georg Fulda indessen noch tätig war und Steuerlein ihm sein Brot nicht rauben wollte, setzte er seine Studien in Jena und Wittenberg weiter fort. Dennoch finden wir ihn nach kurzer Zeit wieder in Wasungen; hier hatte er während seines ersten Aufenthaltes die Bekanntschaft der Jungfrau Anna Bissmann gemacht, mit welcher er eine glückliche Ehe einging und nunmehr eine Existenz gründete. Diese bestand in der Errichtung einer Schreibschule zu Wasungen. Auf Anraten eines Freundes wandte sich Steuerlein bald wieder von Wasungen weg, um in Kirchheim i. d. Pfalz — bis zur endgültigen Vakanz der Wasunger Stelle — dort das Provisorium eines städtischen Kanzlisten auszuüben. Geisthirt berichtet nun, daß Steuerlein durch einen Traum,

„in welchem ihm der alte Stadtschreiber (in Wasungen) als gestorben vorkam, bewogen ward, dahin zu reisen . . .“

und es in der Tat so vorfand. Es war im Jahre 1569, als ihm nunmehr die Wasunger Stelle fest übertragen wurde; 20 Jahre lang sollte er an diesem Orte wirken.

Mit dieser Zeit beginnt auch Steuerleins öffentliche musikproduktive Tätigkeit, wie überhaupt die Wasunger Jahre eine fruchtbare Periode einleiten. Sein Ruf als Komponist und Poet mehrte sich. Wie sein Vater Caspar, so übte auch er hier das Amt des Organisten aus.¹ Den väterlichen Eifer übernahm er dergestalt, daß ihn eine große Lust zum Schreiben erfüllte; nach dem Zeugnis eines vornehmen Kanzlei-verwalters jener Zeit

„wäre sich über die Menge seines Schreibens nicht genug zu verwundern gewesen; er müßte gern geschrieben haben . . .“

(a. a. O. :) Ein besonderes Lob hat er wegen des in seinem Secretariat angewendeten Fleißes sich erworben, maßen er anfangs von Maßfeld nach Meiningen etliche Wagen voll Briefschaften führen lassen, die er registriert habe . . .“

In Wasungen legte er 1574 ein Stadtbuch an; 1584 ließ er in den Kirchturmknopf eine Reimchronik bringen. 1589 berief ihn sein Landesherr nach Meiningen. Hier erhielt er das Amt des Kaiserlichen Notars und ab 1604 das des Stadtschultheißen. 1610 war er als Kirchner tätig, und im Jahre 1604 wurde seinem dichterischen und kompositorischen Schaffen eine würdige Anerkennung zuteil: Kaiser Rudolf verlieh ihm, mit dem bereits erwähnten Amt des notarius publicus, durch den kaiserlichen Rat Dr. Joh. Gg. Gödelmann die Dichterkrone — eine Auszeichnung, die nur hervorragenden Männern der Kunst und Wissenschaft zufiel. Dies ist umso mehr verwunderlich, als Steuerlein die Ton- und Dichtkunst nur nebenberuflich ausübte. Von seiner literarischen Tätigkeit, die uns hier erst in zweiter Linie interessiert, sei erwähnt, daß er u. a. die gesamte Bibel in deutsche Reime umgewandelt hat. Wegen zunehmenden Alters und großer Leibesschwäche zog sich Steuerlein 1612 von seinen

¹ Vgl. Dr. German, Aus Wasungens vergangenen Tagen.

Amtsgeschäften zurück. Bereits im folgenden Jahre, am 5. Mai 1613, starb der verdienstvolle Mann. Der damalige Sülzfelder Pfarrer Paul Güthe widmete ihm einen Nachruf und rühmte nochmals Steuerleins gewandte Feder, seine glückliche Musik und seine lauterer Dichtungen und Gesänge. (. . . *sic calamus velox tuus, et tua Musica felix, et tua sincera carmina scripta fide . . .*)

Steuerlein vereinigte in sich die Gaben des Dichters, Sängers und Tonsetzers.¹ Dieser Fall steht nicht vereinzelt da, er ist ein Beispiel für die eingangs ange-deutete Aktivität der — in ihrer Ursprünglichkeit eng miteinander verbundenen — schöpferischen Kräfte, wie sie uns in jener Epoche besonders entgegneten. Hier seien nur einige der Nachbarn Steuerleins erwähnt: So wirkte in Friedrichroda der Pfarrer Cyriacus Schneegass, von dem Steuerlein und Joachim Moller (Joachim à Burgk) wiederholt Texte vertont haben, während Schneegass seine eigenen und fremde Verse zeitweise selbst in Musik setzte. Das gleiche Verhältnis finden wir bei dem Mühlhäuser Superintendent Ludwig Helmbold, dessen Worte Steuerlein und Moller ebenfalls vertonten, während auch Helmbold selbst als Herausgeber kirchenmusikalischer Sammlungen hervortritt. Zeitweise erscheinen Werke dieser drei Meister in kurzer Reihenfolge, mit ähnlichen Titeln. Auch ist anzunehmen, daß der in Wausungen geborene Meister Melchior Vulpus von Steuerlein wertvolle kirchenmusikalische Anregungen erhielt.²



(Titelbild aus Steuerlein: Octo Cantiones Sacrae — 1589)

Als erste gedruckte Kompositionen, die leider verschollen sind, werden von Steuerlein aus zeitgenössischen Quellen angeführt:

- a) eine Sammlung vier- und fünfstimmige lateinische und deutsche Gesänge, Wittenberg 1571;
- b) „Christl. Morgen- und Abendsegen“ zu 4 Stimmen, 1573 (von Nikolaus Hermann in Reime verfaßt; J. G. Walther führt das Werk unter dem Titel: *Praecatio vespertina et matutina, ex Lutheri Catechismo, 4 voc. an*);
- c) das „tröstliche Gebetlein“: „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“, zu vier, fünf und sechs Stimmen, Erfurt 1574.

Als bisher unbekanntes, für die Entwicklung und Begabung Steuerleins aufschlußreiches Werk kann ich nachweisen:

- d) „*Intereunt Iusti*“, Trauer-Musik auf den Tod des Grafen Poppo von Henneberg, zu fünf Stimmen (ohne Angabe des Druckortes), 1574.

¹ Vgl. K. v. Winterfeld, *Evang. Kirch. Ges.*, Bd. I.

² Vulpus war später in Schleusingen und Weimar tätig.

Die Komposition ist im Staatsarchiv zu Meiningen (Gemeinschaftliches Hennebergisches Archiv) in einzelnen Stimmheften und Kopie (neuzeitliche Partitur in Mskrpt.) vorhanden; sie wird in keinem Quellenwerk, auch nicht in Draudii Katalog (Bibl. Class. 1613) erwähnt, der a—c anführt. Diese Tatsache, ferner daß ein Druckort auf dem Titel nicht erscheint, lassen darauf schließen, daß das Werk nur für die fürstliche Familie bestimmt gewesen ist. Der persönliche Text des II. Teiles der Motette weist deutlich darauf hin. Der Tenor enthält u. a. einen Nachruf für den am 15. 3. 1574 verstorbenen Grafen und eine Widmung für den neuen Herrn Georg Ernst, unterschrieben: „*Wasingiae / 15 Aprilis / Anno 1574 / Johannes Steurlin*“. Die Beziehungen des Komponisten und Textdichters, der mit Steuerlein identisch sein dürfte, zu dem verstorbenen Fürsten müssen sehr freundschaftlicher Art gewesen sein. Das Werk besteht aus 2 längeren Teilen, mit Tenor, 2 Diskant-Stimmen, Alt und Baß besetzt und ist im Gegensatz zu späteren Arbeiten, in denen Steuerlein sich dem zeitgenössischen Stil Leonhart Schröters, Burgks, Joh. Eccards u. a. anlehnt, in dem imitierenden Stil der Niederländer geschrieben, doch ohne Überladung und Überfeinerung der Kontrapunktik.

Als weitere Werke Steuerleins sind anzuführen:

- e) „Das Deutsche Benedicte und Gratias, vor und nach Tische Bethweisz zu singen“, fünfstimmig, gedr. 1575;
- f) „21 Geistliche Lieder, den Gottseligen Christen zugerichtet“, vierstimmig, gedr. 1575;
- g) „24 Weltliche Gesänge“, zu vier und fünf Stimmen, Erfurt 1575 (darunter das irrümlicherweise wiederholt Hofheimer zugeschriebene: Mit Lieb bin ich umfangen).

Eine Auswahl aus g) erschien 1930 im Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel. Steuerlein wendet hier beide Hauptgattungen des weltlichen Chorgesanges des 16. Jahrhunderts an; neben villanellenartigen Kompositionen finden sich eine Reihe schwieriger madrigalartiger Gesänge darin vor; auch hier ist die Niederländische Schule von dem Komponisten mehrfach in glücklicher Weise angewandt. Im Vorwort des Tenor,

„Dem Wohlgeborenen / u. Edlen Herrn / Herrn Burgkhardten / Grafen von Barbey / und Herrn zu Mülingen / etc. der Baley Thüringen / Fürstlichem Sächsischem Stadthaltern / etc. Meinem Gnedigen Grafen und Herren . . .“

gewidmet, teilt Steuerlein mit, daß er diese Kompositionen erst auf Drängen einiger Freunde verfaßt bzw. publiziert hat. Hier nimmt er auch Bezug auf die schon vorher geübte Komposition vorwiegend geistlicher Werke:

„Ob wol ich mich niemals mich beflissen / auch gar nicht bedacht gewesen / einigen Weltlichen Gesangk zu componiren / viel weniger im offenen Druck ausgehen zu lassen / sondern meine geringschätzigte Composition / soviel ich / vermittelst Göttlicher Verleyung / hiervon kann / und weiss / pflege an Geistlichen Text / und Sprüche / aus heiliger Schrift / so bin ich doch endlichen / durch etzliche eigene ursachen / und auch / daß mich gute / ehrliche Leut / . . . / hierumb bittlichen angelanget / hierzu bewogen worden / . . .“

In der Unterschrift bezeichnet er sich als Stadtschreiber zu Wasungen. Das Werk ist datiert vom 1. Juli 1575 und enthält folgende Kompositionen:

„Register dieser Weltlichen Liedlein“

1. Gestern war ich truncken	vierstimmig
2. Ihr gleichen lebt auff erden nicht . . .	„
3. Ach ich armes Mägdlein / was hab ich .	„
4. Hart halt ich noch zu dieser Zeit . . .	„
5. Mein Mann ist in Krieg gezogen	„
6. Es wolt ein wacker Mägdlein	„
7. Ich habs gewagt / frisch unverzagt . . .	„
8. Ich weis ein stolzte Möllerin	„
9. Kein Freud ohn dich / kan haben ich .	„
10. Mein Augentrost / sey wohlgemuth . . .	„
11. Für alls auff erdt / ist lieb und werdt .	„
12. Wolauff gesangk / mit hellem Klangk .	„
13. Die mich erfreut / ist lobenswert . . .	„
14. So ich Hertzlieb / nun von dir scheid .	„
15. <i>Si vox est cantu</i>	„
16. <i>Vivamus dum fata</i>	fünfstimmig
17. Gar zart und klein / ein Küniglein . . .	„
18. Der Hundt mir vor dem licht	„
19. So trincken wir alle /	vierstimmig
20. Er setzt das Glässlein an sein Mund . .	„
21. Frisch auff / gut Gsell	„
22. Mit Lieb bin ich umfangen	„
23. Ich armes Mägdlein / klag mich sehr . .	„
24. So wündsch ich ihr ein gute Nacht . . .	„

In dem einzigen nachweisbaren Exemplar der Sammlung — im Besitz der Gymnasialbibliothek zu Brieg — fehlt im Tenor Nr. 24, wonach diese von Steuerlein besonders kunstvoll gearbeitete Komposition leider nur noch unvollständig vorhanden ist. Nr. 20 („Er setzt das Glässlein an sein Mund“) enthält die bekannte Weise zu dem 1. Vers dieses Liedes, den Steuerlein mit einer anderen Weise nochmals unter Nr. 21 aufgenommen hat. (Vgl. „Weltl. Lieder“ von Joh. Steuerlein, Auswahl bei Kallmeyer, Wolfenbüttel.)

- h) eine deutsche Passion zu vier Stimmen; Erfurt 1576 (Draudius, Bibl. Class. gibt versehentlich das Druckjahr dieser wertvollen, aber verschollenen Komposition mit 1476 an);
- i) ein aus 6 Teilen bestehender „Christlicher Gesang“, „zu Ehren und Wündschung eines glückseligen gesunden Newen Jahres“, fünfstimmig, 1577;
- k) 23 Geistliche Gesänge, zu vier, fünf und sechs Stimmen, 1578;
- l) „Epithalamia“, eine Sammlung deutsche und lateinische Hochzeitsgesänge, zu vier bis sechs Stimmen, 1587. (Ein Kasualwerk; die darin befindliche früheste Komposition wird mit 1578 genannt. Texte zum Teil von Schneegass.)
- m) „27 Neue Geistliche Gesenge“, zu vier Stimmen, 1588 (mit Vorwort von Schneegass und Bildnis Steuerleins);
- n) 150. Psalm: *Laudate Dominum in Sanctis eius*, vierstimmig, 1588;
- o) „8 Geistliche Gesenge“, zu fünf Stimmen, Erfurt 1589 (dem Rate der Stadt Quedlinburg gewidmet);
- p) „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“, Motette zu fünf Stimmen, 1593;
- q) 2 sechsstimmige Motetten, gedruckt 1596;
- r) „*Auspice Christo*“ zu sechs Stimmen, gedruckt 1597;

- s) „*Prosphephesis Consolatoria*“, zu sechs Stimmen, 1598;
 t) 117. Psalm: „Lobet den Herrn alle Heiden, auff dreyerley Weise / oder unterschiedliche Tonos“, Erfurt 1599, vierstimmig;
 u) eine Sammlung „Christl. Gesengelein, an S. Georgii / der Schüler Festtag und sonsten / zu gebrauchen“, Jena 1604;
 v) „Christl. Dancksagung und Gebet für Christian II von Sachsen . . .“, zu vier Stimmen, Leipzig 1604;
 w) „*Declinatio vini* — Ein lustiger Gesangk, wie man den Wein decleniren und gesegnen solle . . .“, fünfstimmig, ohne Nennung der Jahreszahl herausgegeben zu Meiningen;
 x) ferner in Ms. der Staatsbibliothek Berlin 14 geistl. Lieder zu vier Stimmen; in Ms. der Bischöfl. Bibliothek zu Regensburg 3 weitere Gesenge, (Es besteht die Möglichkeit, daß diese Lieder bereits in anderen Werken Steuerleins enthalten sind).

Die Tatsache, daß Steuerleins Kompositionen weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus verbreitet sind, zeugt für die gute Aufnahme seines Talentes. Wie bei vielen seiner Zeitgenossen dürften seine Werke nicht restlos auf uns gekommen sein; auffällig ist z. B., daß keine der überlieferten Kompositionen aus den Jahren 1578 bis 1587 datiert. Da eine größere Anzahl der vertonten Texte eigene Dichtungen sind und Steuerlein dichterisch hochbegabt war, liegt es besonders nahe, daß St. die Vertonung dem Worte eng anzupassen bestrebt war. Hier seien K. v. Winterfelds treffende Worte (Evang. Kirchen-Gesang, Bd. I) wiedergegeben: „Seine (Steuerleins) Melodien sind sangbar, und in den einfach gesetzten tritt, eben wie bei Joachim von Burgk, nach Jacob Meilands Vorgang, das Bestreben hervor nach sprachgemäß richtiger Betonung der Worte und Silben, wodurch auch hier zumeist rhythmischer Wechsel sich bildet. Dieser jedoch — und darin übertrifft Steuerlein beide Meister — ist hier mit dem eigentlichen Melodischen der Weisen mehr verschmolzen, sie erscheinen sangbarer, sind in der Harmonie auch reicher und mannigfaltiger . . .“ Als Beispiel für diese wirkungsvolle rhythmische Anordnung, die noch bei einigen anderen Meistern jener Zeit — so bei Michael Altenburg — zutage tritt, verweise ich auf folgenden Originalsatz Steuerleins (nach dem Cationale Sacrum Gothan. 1646):

„Auffs Neue Jahr“.

Joh. Steuerlein.

Cantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Das al - te Jahr ver - gan - gen ist, das al - te Jahr ver - gan - gen ist, wir

v. Winterfelds Feststellung, daß keine der Steuerleinschen Melodien in den Kirchengesang übergegangen wäre, insbesondere nicht das St. in alten und neuen Quellen zugeschriebene Kirchenlied: „Das alte Jahr vergangen“, ist jedoch irrig. v. Winterfeld, dem als erste Quelle für dieses Lied dessen Abdruck im Cant. Sacr. Goth. bekannt war, schließt aus den in diesem Werke angebrachten allgemeinen Autorenhinweisen, daß damit nur der Tonsetzer oder Dichter gemeint sein könne, da einige Choräle den Komponisten besonders bezeichnen, so z. B. „autor melodiae: Heintr. Schütz; autor text: Nicol. Hermann“. Hier ließe sich einwenden, daß diese erweiterte Benennung — die übrigen Autorenhinweise lauten durchweg: „à 4 (5, 6, 7 etc.) Melchior Vulpii“ — zur besonderen Hervorhebung des Dichters erfolgt sein könne. In der erwähnten Sammlung befinden sich Melodien, deren Herkunftsbezeichnung — in der v. Winterfeldschen Auslegung — nach den neueren Forschungen zweifellos irrig wäre! Es ist unmöglich, aus den unklaren Autorenhinweisen dieses Werkes einen sicheren Schluß zu ziehen! Das Kuriosum in unserem Falle besteht darin, daß Steuerlein auch als Dichter des bekannten Neujahrliedes gilt, anscheinend aber früher eine andere Weise dazu geschrieben hatte als die oben angeführte, die mit oder ohne Zutun Steuerleins später einander ausgetauscht wurden. v. Winterfeld beruft sich auf diese erstere abgelöste Weise, wenn er auf den Text des Liedes in Steuerleins „Neuen Geistl. Gesängen“ verweist. In derselben Ausgabe — Zahn, Kirchenld. V weist bereits auf die Autorschaft Steuerleins hin — befindet sich die umstrittene — oben wiedergegebene — Melodie zu einem anderen Text: „Gott Vater, der du deine Sonn . . .“. Damit dürften auch die wiederholten Hinweise (z. B. des Vopelius) auf Steuerleins Urheberschaft zu Recht bestehen, die Herkunftsbezeichnung des später lebenden Erhard Bodenschatz, der die noch heute gesungene Weise lediglich in seinen Sammlungen mit aufnahm, aber widerlegt sein.

Steuerleins spätere Werke sind durchweg dem protestantischen Choralstil zugehörig, der zu Ende des 16. Jahrhunderts erst praktische Bedeutung gewann und zum Allgemeingut des Chorwesens wurde.

Zu Musikauffassung und Stil der Klassik

Eine Studie aus dem Goethe-Zelter-Briefwechsel 1799—1832¹

Von

Paul Mies, Köln

Bestimmung und Begrenzung der Hauptepochen wird immer eine wichtige Aufgabe einer kunstgeschichtlichen Betrachtung sein. Immer wieder sind neue Gesichtspunkte zu gewinnen, teils zur Verfestigung, teils zur Abweisung früherer. Gerade diese Probleme sind noch strittig und unklar, hat doch z. B. jüngst Friedland² gegenüber Mersmann darauf hingewiesen, daß es nicht sinngemäß sei, Werke eines Meisters teils dem klassischen, teils dem romantischen Stil zuzuweisen. Den meisten Versuchen der Bestimmung von Zeitstilen haftet meines Erachtens der Fehler an, daß die Stilelemente aus den Werken unserer ganz großen Meister gewonnen werden. Gerade das Besondere des Genies ist es aber, über seine Zeit und ihre Enge hinauszudeuten. Und wenn Abert³ und Katz⁴ nicht mehr einseitig von den Heroen ausgingen, so war das zweifellos ein richtiger Gedanke. So möchte auch diese Studie versuchen, Hauptelemente der Zeit, die man die klassische zu nennen pflegt, zu gewinnen; nicht aus den Werken der großen Meister, wohl aber aus den Briefen eines bedeutsamen Mannes und Musikers, nämlich Zelters. Durch den innigen Verkehr mit Goethe sind seine innere Kraft und äußeren Fähigkeiten zu höchster Leistung gesteigert worden; so enthält sein umfangreicher Briefwechsel mit Goethe wie kaum ein zweites Werk eine Fülle ästhetischer und technischer, philosophischer und praktischer Bemerkungen zur Tonkunst, ihren Prinzipien und Werken. Es wird hier versucht, die wesentlichen dieser prinzipiellen Gedanken aus wenigen Blickpunkten heraus zu ordnen. Daß damit wichtige Grundgedanken der ganzen Zeit und damit der Klassik überhaupt gefunden sind, dürfte sicher sein.

Ein solcher Angelpunkt scheint mir Zelters auf einer Goetheschen Bemerkung fußendes Wort (III, 215): „Alle wahre Musik kann nur mental sein und wirken; was darüber ist hat schon Lykurg verboten und mit Recht, denn es ist vom Übel!“ Es spricht sich darin die Reaktion gegen die Empfindsamkeit und ihre Modekrankheit, die Melancholie aus. Gewiß will Zelter damit nicht jede erregende Wirkung ausschließen; denn er fährt fort: „Trotz dieses strengen Gesetzgebers lasse ich mir jedoch die Orgel nicht nehmen, weil sie mir von Jugend auf das tiefste Gewissen wie ein ernsthafter Beichtiger aufregt, wie du es längst im Faust ganz unwillkürlich dargestellt hast“. Aber diese Art des Hörens soll nur eine Ausnahme sein; sie scheint mehr ein Musikerleiden als ein Musikgenuß. Auch Goethes Wort sagt Ähnliches (III, 282): „... da ich fand mein Verhältnis zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das

¹ Ich zitiere nach der dreibändigen Ausgabe von L. Geiger in Reclams Universalbibliothek.

² „Zeitstil und Persönlichkeitstil in den Variationenwerken der mus. Romantik.“ S. 7.

³ „Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts“, Archiv f. Musikw. Bd. V.

⁴ „Die mus. Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts“. 1926.

Geschichtliche; denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herankommens penetriert?¹ Auch die Bemühungen Schillers¹ durch den „Formtrieb“ den „sinnlichen Trieb“ zu veredeln, bezwecken Gleiches. Hier scheint mir einer der tieferen Gründe für Goethes Interesse am Männergesang² zu liegen. Häufig betont Zelter (I, 271): „Die kräftigen deutschen Gesänge thun immer mehr erwünschte Wirkung. Statt des hängenden matten Lebens tritt ein munterer gestärkter Sinn hervor, den keiner vorher zu zeigen wagte“. So sind Goethes kräftig besinnliche, gesellige Lieder in Hinblick auf die Männerstimmen entstanden. „Die Weiber verpiepen alles“, sagt Zelter einmal (II, 187). Diese Art des Musikgenusses hat Goethe als Wirkung des Quartettspiels einmal sehr scharf beschrieben (III, 194): „Dieser Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen“. So gewinnt Zelters Wort Bedeutung (II, 279): „So lange die Leute ernsthafte Opern schreiben finden sie in den sogenannten Leidenschaften Gelegenheit und Entschuldigung für alles Reißen und Schmeißen womit sie sich und andere quälen. An humoristischen Gegenständen erkennt man jedoch sogleich die ärmliche Natur“. Nicht von den „sogenannten Leidenschaften“ aus erfolgt die Beurteilung. Manche Bemerkungen über Beethoven werden so verständlich (I, 329): „Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen: eine Empfindung die in der neuen Cultur viel zu leichtsinnig beseitigt wird.“ Zelter hat in vielem sehr richtige und weitsichtige Worte über Beethoven gefunden; aber von der zu leidenschaftlichen Wirkung der Musik wollte er nichts wissen. Mozarts Briefe über die musikalische Darstellung des Zorns in der „Entführung“ geben eine Parallele. Aber auch die Kunst an sich, die technische Arbeit lehnt Zelter ab (I, 213): „Man muß sich früh gewöhnen die Kunst nicht als einen notwendigen Luxus, sondern als eine Wirkung von Ursachen anzusehen, sonst entsteht der falsche Geschmack auf dem sich das Falsche fort und fort baut bis die ganze Bauerey einstürzt.“ Eine Zusammenfassung, daß weder musikalische Arbeit, noch äußerer Effekt und Erregung maßgebend sind, bringt eine Kritik über Spon-tinis (?) Alcidor (II, 325): „Die Musik ist eine ganz erstaunliche Arbeit; man müßte schon ein rechter Musikus seyn um es bewundernd genug zu schätzen. Es ist ein Chaos von den rarsten Effekten die sich untereinander aufreiben wollen. . . . Es steckt eine zehnjährige Arbeit in dem Werke. . . . Was er hat machen wollen ist ihm nur zu sehr gelungen, er hat Verwunderung erregen, erschrecken wollen und mit mir hat er seinen Zweck völlig erreicht.“ Musikalischer Wert ist natürlich auch nichts lediglich Vernunftgemäßes; es muß ein Höheres sein, das Zelter einmal folgendermaßen ausdrückt (III, 10): „Eine Recension meiner Tafellieder sagt: der absolut musikalische Wert meiner Lieder sey nicht so groß als der ästhetische — was ich gern für ein Lob nehme, wäre es auch nicht ganz so gemeint. Der ästhetische Wert eines Liedes ist ja wohl der umfassende und begreift den musikalischen, weil er sonst auch nicht ästhetisch wäre“.

¹ In „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.“

² Vgl. meine Zusammenstellung der sich darauf beziehenden Stellen des Briefwechsels in der deutschen Sängerbundeszeitung 1931.

Worin dieser ästhetische Wert besteht, worin sein „Umfassendes“ beruht und wie er zu fassen ist, sei im Folgenden untersucht. Auffallend ist zunächst, wie wenige reine Instrumentalmusikwerke in dem Briefwechsel erwähnt und besprochen werden; und dann handelt es sich noch um angewandte, Bühnenmusiken u. ä. Über sie findet Zelter vorzügliche Worte, so über Beethovens Egmontmusik (I, 358): „Vorgestern habe ich Beethovens Ouvertüre zum Egmont recht gut ausführen hören. Von Rechts wegen müßte jedes bedeutende deutsche Theaterstück seine eigene Musik haben. Es läßt sich kaum berechnen, wie viel gutes Gutes daraus entstehn könnte für Dichter, Componisten und Publicum. Der Dichter hat den Componisten auf eigenem Felde, kann ihn leiten, verstehn lehren, ja ihn verstehn lernen: der Componist arbeitet nach einer Totalidee und kann bestimmt wissen, was er nicht machen muß, ohne beschränkt zu seyn, und es muß eine Glückseligkeit seyn wenn beide sich neben einander erkennen und durch einander erklären“. Und noch schärfer (III, 294): „Einer unerer jungen Orchestermusiker hatte musikalische Zwischenacte gemacht, die mir ganz allerliebste vorgekommen sind, schon weil sie nicht sagen was sie nicht sagen können. Viele Componisten solcher Stücke wollen nach geendetem Acte wiederholen was man froh ist los zu seyn, oder vorher verrathen, was kommen soll, und quälen das Ohr, das nicht weiß was sie wollen. Ein Stück Musik zu liefern das hier an seinem Orte steht und die gegebene Zeit glücklich ausfüllt, hat daher ein bedeutendes Verdienst das unaussprechlich ist“. Der Standpunkt Zelters und damit Goethes und sicher des größten Theils der damaligen Musikwelt war noch jenseits der absoluten Instrumentalmusik etwa des reifen Beethoven. Hier ist vielleicht überhaupt eine Revision unserer Vorstellungen notwendig. Die absolute Musik hatte wohl vor und nach der Jahrhundertwende noch gar nicht ausschlaggebende Bedeutung. Mozarts und Haydns große Sinfonien gehören nicht zufällig dem Ende ihres Schaffens an. Und Haydns Wort von den in seinen späteren Sinfonien vorgestellten „moralischen Charakteren“ gewinnt vielleicht von dieser Betrachtung aus seine richtigste Erklärung. Instrumentalmusik war untergeordnet im Verhältnis zur Vokalmusik; daß Goethe die „Unterhaltung“ des Streichquartetts dabei am eingänglichsten war — später gehört sie zur schwierigsten Musik — beweist die „mentale“ Auffassung. Vielleicht steht Beethoven mit der Eroica, der Pastorale, der Schlacht von Vittoria gerade dieser Musikauffassung näher als mit seinen andern großen Werken¹. Vielleicht haben gerade die erstgenannten ihrer Grundtendenz nach mit romantischer Kunstauffassung nichts zu tun, wohin sie so häufig gesetzt werden. Instrumentalmusik spielt mehr die Rolle der Unterhaltung, und nur wenn sie als Bühnenmusik oder durch angegebene Charakteristik gehoben ist, gewinnt sie Bedeutung. So spricht Zelter denn von Beethovens (II, 60) „Charakter-Sinfonien“ und der Schlacht von Vittoria, wo „das Seltsamste auf die Tafel gestellt“ sei und „ausgezeichnet“. Gerade für das Op. 91 findet er begeisterte Worte; sein erstes scharfes Urteil widerruft er sofort. Immer wieder betont er (I, 466): „Das Stück ist wirklich ein Ganzes und teilt sich verständlich auf und zu . . . Dies alles hängt nun wirklich gar gut aneinander, läßt sich aber selbst vom gutem Ohre nicht gleich erfassen . . . Vivat Genius und hol’

¹ Vgl. den Aufsatz „Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie“ von A. Sandberger. Aufsätze zur Musikgeschichte, Bd. II.

der Teufel alle Kritik“. Die Auffassung als „Ganzes“ ist dabei das Wesentliche; was Becking¹ einmal als das Funktionelle im Klassischen bezeichnet hat, hängt damit eng zusammen. Diese Totalität wird erst deutlich, wenn man bemerkt, wie alles, was uns zum Teil nur nebensächlich erscheint, als wesentlich und ganzheitsbestimmend betrachtet wird. Die Bestimmung eines Werkes als Bühnenstück, als Entreact, als Lied, als Vortragsart, historische und andere Grundlagen eines Textes, alles das geht in wesentlichem Maße in die Komposition ein und gestaltet sie zum Ganzen. So erkundigt sich Zelter bei der Vertonung des Goetheschen Textes „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg“ (I, 183): „Ich stelle mir diese Überschrift als gesellschaftliches Spiel vor, das ich aber nicht kenne. Lassen Sie mich doch wissen: wie dieses Spiel beschaffen ist. Etwas fehlt meiner Composition und ich vermute es ist die Wissenschaft dieses Spieles. Es müßte aber bald seyn, da mir die Idee meiner Composition noch frisch und neu ist.“ „Könnten Sie mir wohl etwas Historisches nachweisen über die erste Walpurgisnacht?“ schreibt er an Goethe (I, 337), um zu einer musikalischen Formung zu gelangen. Wie sich das auswirkt, zeigt dann sein Brief auf Goethes Antwort (I, 343): „Ich habe die Sache wirklich nach ihrer Beschreibung, d. h. poetisch, genommen und das Historische giebt sich nun von selber. Aus manchen Erfahrungen habe ich mir gemerkt, daß factische Notizen zuweilen Anklänge veranlassen, wodurch eine Art Klarheit und Wahrheit in eine Melodie kommt, welche das Verständniß so aufregen, daß ein Teil der Arbeit sich selber macht, besonders bey mir, der ich äußerer Anregungen so sehr bedarf“. Historische und äußere Anregungen und Bestimmungen gehören so mit der Empfindung aufs engste zusammen. Diese „Totalidee“ will Zelter sogar aus den Gebärden der Hörenden schöpfen; er schreibt (II, 346): „Sehr wohl erinnere ich mich, wenn ich Schillern und Dir Eure Gedichte vortrug, daß Ihr dabey nicht ohne Gebärden waret; ja Ihr agirtet als wenn Ihr unwillkürlich darstellen müßtet was Ihr empfanDET, und was könntet Ihr natürlichermaßen empfinden, wenn es nicht der Grund war auf welchem sich Euer eigenes Ideal abgebildet fand? Seit dieser Zeit habe ich nicht wieder daran gedacht eine neue Melodie zu erfinden, vielmehr nur diejenige aufzusuchen die Euch selbst unbewußt vorgeschwebt wenn Ihr eine bestimmte Empfindung offenbaren gewollt“.

Daß den Texten, ihrer Eigenart und ihren Beziehungen zur Musik höchste Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist klar. Abert² hat ausgesprochen, daß Mozarts Wort „daß die Poesie die gehorsame Tochter der Musik sei“ auch für Goethes Operntexte gilt. Aber die innere Einheit muß von vornherein vorhanden sein, und nicht nur bei der Oper. Scharf spricht sich Goethe gegen die Komposition schlechter Texte aus (III, 397): „Dein Graun, der nur Worte haben will um zu musizieren, kommt mir vor wie jener³ mit seinem Torzettel. Die guten Menschen ehren weder den Wert des Wortes noch die grundkräftige Mannigfaltigkeit ihrer Kunst. Schlechte Gedanken, schlechte Verse, können sie brauchen und vielleicht am liebsten, weil sie alsdann nach völliger Freiheit handeln können. Die Veranlassungen welche dem Musiker bedeutende Worte, selbst im absurden Zusammenhang, verleihen, hast du

¹ Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Jahrg. 2.

² Goethe und die Musik S. 83.

³ Gemeint ist Telemann, dessen Ausspruch „Man muß den Torzettel in die Musik setzen können“ Zelter berichtet hatte (III, 10).

trefflich ausgesprochen“. Zwischen zur Komposition geeigneten Texten und andern wird scharf unterschieden. „Das Sonett ist ein gewagter Versuch . . . und hatte den Glauben, daß das Sonett nach seinem architektonischen Verhalt . . . besonders geschickt zur Musik sein müsse. Allein, obgleich dieser Versuch unter mehreren der beste ist, so kann ich ihn nicht für gelungen halten . . . Die erste Walpurgisnacht ist ein sehr eigenes Gedicht. Die Verse sind musikalisch und singbar“, schreibt Zelter einmal (I, 37). Und Goethe antwortet später (I, 443): „Der Divan ist angewachsen und stark. Die Dichtart, die ich ohne weitere Reflexion ergriffen und geübt habe, hat das eigene, daß sie fast, wie das Sonett, dem Gesang widerstrebt“. Am deutlichsten spricht Zelter die Eigenschaft guter Texte bei Gelegenheit des Rinaldo aus (I, 319): „Das Gedicht ist günstig genug für den Komponisten der weiß was zu tun ist und sich vor der Gefahr hütet des Guten zu viel zu tun. Alles ist leicht und frei angedeutet, die Worte sind nicht vorgreifend und der Musicus hat es wirklich mit der Sache selber zu tun. Dies versehen die, welche dem Musicus die Worte liefern gar zu oft, indem sie ihn aufs beste zu bedienen glauben, wenn sie die Gedichte mit überflüssigen Kunstworten ausstatten, die manchmal sogar negativ sind und den armen Teufel verleiten, mit gleichem Aufwande von Kunstmitteln, das Entgegengesetzte zu tun von dem, was geschehen solle“. „Das größte Lob, das ich zu erlangen wünschte“, sieht Goethe in diesen Worten (I, 322). Äußere Formung, Wortwahl, Inhalt der Texte müssen also der Musik gemäß sein.

Dieser dichterischen Beschränkung entspricht auch eine musikalische. Die Musik darf nicht mehr geben als der Text. Ein ähnlicher Einklang aller Faktoren wurde bei der Bühnenmusik schon erwähnt. Bei einer Besprechung von Werken J. S. Bachs sagt Zelter einmal deutlich (II, 482): „In den Singstücken kommt oft Anderes heraus als die Worte sagen und er ist genug darüber getadelt worden.“ Daß es sich aber um etwas Besonderes, um einen außergewöhnlichen Komponisten handelt, zeigt die Fortsetzung: „Wenn nun aber biblische Texte zu Chören verarbeitet werden . . . , so bin ich oft geneigt, ihn gerade hier zu bewundern, mit welcher heiligen Unbefangenheit ja mit apostolischer Ironie ein ganz Unerwartetes heraustritt, das keinen Zweifel gegen Sinn und Geschmack aufkommen läßt“. Hier liegt denn auch der Grund, daß äußere Tonmalerei abgelehnt wird. Beethovens Schlachtsinfonie fand zunächst schärfste Zurückweisung durch Zelter (I, 466): „Nun wissen die Weiber auf ein Haar wie es in einer Schlacht hergeht“; bald ging ihm dann auf, daß es sich nicht um äußere Malerei, sondern um ein charakteristisches Ganzes handelte (s. o.) „Töne durch Töne zu malen: zu donnern, zu schmettern, zu plätschern und zu patschen, ist detestabel. Das Minimum davon wird als Tüpfchen aufs i in obigen Fällen weislich benutzt“, schreibt Goethe (II, 56). Und an anderer Stelle sagt er ausführlicher zur Komposition der Johanna Sebus von Zelter (I, 267): „Nur eins will ich erwähnen, daß Sie auf eine sehr bedeutende Weise von demjenigen Gebrauch gemachet, wofür ich keinen Namen habe, das man aber Nachahmung, Malerei und ich weiß nicht sonst wie nennt, und das bei anderen sehr fehlerhaft wird und ungehörig ausartet. Es ist eine Art Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenstand, insofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung ist, weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem

Verhältnisse zu stehen scheint“. „Nimmt man das Wort weg und die Sache bleibt im Zusammenhange; so wird man sich beruhigen“, gibt Zelter (II, 60) als Maß der Beurteilung an. Haydns Oratorien-Ouvertüren, Beethovens Op. 91 nennt er dabei wieder als Muster. Daß ihm der ästhetische „mentale“ Genuß die Hauptsache ist, zeigt seine weitere Bemerkung (II, 61): „In der Sinfonie zu den Jahreszeiten, welche den Winter vorstellt, friere ich mit Wollust am warmen Ofen und weiß in dem Augenblicke nicht: ob es außer dem noch was schönes in der Welt gibt?“ So vertritt er auch Haydns Schöpfung (III, 277) „gegen den Vorwurf unstatthafter Ausmalungen exoterischer Gegenstände“. Er will in ihr „die Worte als ein Gerüst wegtun und ein architektonisches Musikwerk vor sich haben, das man wie eine bedeutende Sinfonie oder Sonate aufnimmt, was es zugleich nicht ist, indem es sich vom undenklich Negativen an zum unüberdenkbaren stoffartigen Massenhaften erhebt. . . . Da nun dieses Chaos, ohne gesungene Worte, kunstgemäß, verständlich, wohlthätig, kräftig, ergötzlich wirkt; so stelle ich mir vor, durchs ganze Werk die Worte davon zu lassen, und was unberufenes Vorteil für Pinselwerk hält — vom Brummen und Brüllen des Behemoth, des Löwen an, bis zu den Tönen der Nachtigall — als eine Suite von reizenden Erscheinungen zu betrachten, die sich das feine Ohr mit Lust enträthseln will“. Nicht reine Instrumentalmusik, nicht tonmalerische Wiedergabe der Texte, wohl aber aus Innerstem heraus gefühlte Einheit der Musik mit den Worten oder einem vorgestellten Charakter (Bühnenmusik, Charakter-Sinfonie), also Musik, die erst mit einem anderen ein „umfassendes“ Ganzes bildet, dessen Einzelteile „ganz eigen und unbegreiflich“ verbunden sind, ist nach Zelters und Goethes Anschauung Musik.

Es ist durchaus ein Irrtum, wenn man Goethe und Zelter vorwirft, daß die Musik lediglich den Text verdeutlichende, nebensächliche Bedeutung habe. Das Verhältnis hat Zelter einmal ausführlich in einer Liedkritik erörtert (I, 573): „Es läßt sich kaum davon reden: Vocalcomponisten haben ihr Feld in den Worten des Dichters, deren sie sich gleichwohl entäußern müssen. Geht alles glücklich auf und in Blüthe, so ist es kein Wunder wenn man den fruchtbaren Boden nicht mehr gewahr wird. So verlangt es die Kunst. Nun sind jedoch die Worte selbst mehr und weniger Musik und da kommt es denn an auf ein Heben und Verstecken und kann nichts helfen als Genie . . . und endlich wird ein Gedicht, aus einer Assiette gehoben, zu Etwas an sich, wie jedes andere Fragment eines Ganzen, und zugleich etwas Anderes.“ Die Betonung des „Ganzen“, der unmerklichen Vereinheitlichung ist deutlich. Zelter will dabei das Gedicht in stärkstem Maße besitzen. Immer wieder nimmt er Textänderungen vor und bittet Goethe um ihre Annahme. Des musikalischen Rhythmus, einer Doppelsilbe, des Akzentes, des Enjambements wegen macht er solche Eingriffe; und als er deswegen getadelt wird, schreibt er an Goethe (II, 551): „der alte Voß sagte mir, als ich ihm in seinem Friedensreigen nur Ein Wort anders gestellt hatte: Das kann Er bleiben lassen! — und ja, ich könnte es bleiben lassen, doch um meine eigene Liebe zum Gedichte wär' es auch geschehen. Ich muß mir einen Theil davon zueignen dürfen um es ganz mein zu machen, was geht mich der Poet an! Sein Wort ist ein geworfener Stein, den ich aufnehme, und wie ich ihn aufnehme, und wie ihn ansehe und erkenne und auslege, ist meine Sache.“ So wird deutlich (II, 74), daß die Worte nicht „eine bloße Unterlage, eine Art Lerchenspieß,

für irgend eine Melodie werden sollen, oder ein Krystallisationsfaden, da man doch nur gerne singt, um der Stimme Motion zu machen, wo nicht um Fühlens und Denkens überhoben zu seyn.“ Die eigentümliche Einheit, das Ganze, Umfassende ist Ziel des Strebens. Es ist verständlich, daß die Sprachmelodie so gut wie nie maßgebend ist; sie würde ja eine einseitige Bevorzugung des Textes darstellen. Nur einmal (I, 39) bei Gelegenheit der Komposition der „Braut von Corinth“ wird auf das „sprechende“ Singen „mit etwas hohler Stimme“ hingewiesen. Jedoch auch das Musikalische allein ist nicht maßgebend und darf nicht zu stark hervortreten (I, 499): „Unter andern Dingen die ich hier formiere, habe ich das Lied aus dem Wilhelm Meister: Wer nur sein Brot mit Tränen aß, mit einer neuen Composition versehen, die Dir vielleicht lieber seyn wird als die erste, welche Prätionen hat“. Schließlich ist das was das 19. Jahrhundert unter „Stimmung“ verstand, so gut wie unbekannt. Wenn Zelter bei Gelegenheit des „Faust“ des Fürsten Radzivil mit leisem Tadel sagt (III, 554): „Der edle Componist ist tief ins Gedicht eingedrungen, man könnte sagen hineingefallen indem ich mehr die Wirkung des Gedichts auf Ihn selber als eine Rückwirkung durch die Musik erkennen kann“, hat er vielleicht etwas Ähnliches im Sinn. Nur als „herzhafte, furchtbar furchtlose und geistige Stimmung“ infolge von Beethovens Schlacht von Vittoria, kommt das Wort einmal (II, 60) vor; und das ist sicher etwas anderes als romantische Stimmung.

Ein Anderes schwebt ihm vor, ein „Ganzes“, „Umfassendes“, eine Art Idee; immer wieder kommen solche Wortbildungen vor (II, 74): „Indem ich ein Gedicht ansichtig werde und mich auf seine Individualität beschränke, setzt sich eine Totalempfindung fest die ich nicht los werde, und nach langer Zeit erst den Ton finde, den sie verlangt. Dieser Ton aber ist das Haupt einer Familie von Tönen; und geht man zu Tische ehe sich das liebe Gut alles beysammen findet, so wird die ganze Mahlzeit lückenhaft. Nun kömmt es endlich erst an die Beschränkung welche aus der Wortstellung entsteht, da oft genug gerade wo eine Sylbe zuviel ist, eine Bedeutung liegt, oder das Hauptwort malerisch an einem Orte liegt wohin die Melodie geführt werden muß, wenn das Gedicht bleiben soll was es ist“. Oder ein andermal ganz ähnlich (II, 551): „Das Totalgefühl und der Sinn deiner Gedichte ist bey mir bey der ersten Lesung vorhanden und eine Melodie im Augenblick da; nur hockt's bey einem Wort, einer Phrase; nun bleibt das Stück liegen, bis mir wer weiß wie lange nachher Mein Wort von selber kommt und dann wird geschlossen“.

Diese „Totalempfindung“, dieser „Sinn“, diese Grundidee kann mannigfacher Art sein und ist häufig von Zelter näher bezeichnet. Es kann sich um eine Art landschaftlicher, ethnographischer Vorstellung handeln, wie (I, 299): „Das Schweizerische ist sogleich auf gut Schweizerisch componiert worden,“ oder (II, 8): „Meine Empfindung bey der Arbeit war getheilt zwischen Irisch und Irokesisch, was mir eigentlich gleich viel ist, da ich beydes nicht kenne; es werden denn doch Menschen sein“. Diese letzte Stelle zeigt, daß es sich nicht um Nachahmung von Volksmusik handelt¹. Ähnlich wie die früher erwähnte historische Grundlage (I, 337) kann eine örtliche Vorstellung wirken (III, 431): „Mit deinen Gedichten, wie und wo sie entstanden,

¹ Vgl. die ganz ähnliche Schilderung in den Briefen von R. Franz „Über Dichtung und Musik“, herausgegeben von E. Prieger. 1901. Festschrift zum 10 jährigen Bestehen der Literaturarchiv-Gesellschaft in Berlin.

habe ich mich freylich auch, wenn ich sie in Musik setzte, nach einer Localität umsehen müssen, und da Dir manche meiner Melodien zugesagt hat, so kann der Apfel auch so gar weit vom Stamme nicht gefallen seyn.“ Gelegentlich wird sogar eine bestimmte Örtlichkeit genannt (II, 74): „Da ich immerfort dich in Gedanken habe und mir dein Weben und Leben wie ein Faden, wie eine schwingende klingende Saite vor der Seele schwebt, so sprang mir das Nepomukchen sogleich entgegen: ich fand mich in Prag auf der Schützen-Insel . . . — und das Stückchen stand vor mir“. Und über Zelters Komposition der wandelnden Glocke entspinnt sich über diese eigentümliche Totalempfindung ein kleiner Briefwechsel (I, 365): „Dein Liedchen . . . Habe ich auf der Stelle in Noten gesetzt, indem ich, Gott weiß wie, in die angenehme Erinnerung an die Böhmisches Gebirge versetzt wurde“. Goethe antwortet (I, 369): „In der wandelnden Glocke muß doch etwas Magisches ertönen: Denn wirklich habe ich sie in Töplitz geschrieben, wohin sie Dich zu rufen schien“. Und Zelter kommt wieder darauf zurück (I, 372): „Die wandelnde Glocke müßte vielleicht von einer tüchtigen Contra-Altstimme gesungen werden, die ich an ältern Böhmisches Frauen öfter wahrgenommen. Dann gibt es in Böhmen eine Art Berge die Glockengestalt haben und, wenn man in gewisser Ferne vorbeifährt, einem phantastischen Auge nachzuwandeln scheinen. So ist man ein Kind und bleibt eins.“ Das Eigentümliche dieser Grundidee wird so scharf betont; es hat mit romantischer Stimmung nichts zu tun und ist grundverschieden von der Art, wie etwa das „Rheinische“ in Kompositionen R. Schumanns einging¹. Dies Umfassende kann auch in der Strophenliedform bestehen, z. B. bei Gelegenheit eines Goetheschen Gedichtes „Aus wieviel Elementen“ (I, 412) „in der Aufgabe, die verschiedenen Elemente unter eine Melodie zu bringen“. Das Strophenlied, dessen Melodie eben dieser Ganzheitsempfindung entspricht, ist aus diesem Grunde eben das Lieblingslied dieser Zeit, nicht weil in ihm das Musikalische neben dem Texte zurücktritt. Gedanken an den Dichter können Untergrund der Komposition sein (I, 577): „Hiermit erhältst du das Mitternächtliche Wesen, sauber abgeschrieben; in jeder Note steckt ein Gedanke an Dich: wie du bist, wie du warst und wie der Mensch seyn soll. Besser kann ich's nicht machen“. Gerade dieses „Um Mitternacht“ ist Goethes Lieblingslied geworden. Ein andermal endlich schildert Zelter (II, 395): „Das enthusiastische Lied wüßte ich selber nicht anders zu nennen als: aus der Luft. Ich hatte es, wie oft! gelesen und nur gewisse Tonlängen: Regionen, Planeten und dergleichen erzeugten mir feste Klänge, denen ich alles Übrige anthun sollte“. So aber wird das bekannte Wort Goethes erst voll verständlich (II, 58): „Deine Composition fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe“. Die Musik erscheint hier nicht als Nebensächliches; die innere Totalität zwischen Gedicht und Musik wird geschildert, die offenbar einer tiefsten Bindung von Componist und Dichter entsprang. Diese Ganzheit, die Text und Musik gegenseitig beschränkt zu gegenseitiger Erhebung, sie ist das Ideal der Klassik. Erst wenn eine solche Ganzheit zu einem „mentalen“, „ästhetischen“ Genuß, zu einer „geistigen Stimmung“ und nicht zu einer äußern Wirkung oder Effekt führt,

¹ Vgl. meinen Aufsatz „R. Schumanns Rheinische Kompositionen“ in Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege. Jahrg. 24. Heft III/IV.

wenn sie (III, 278) „kunstgemäß, wohlthätig, kräftig, ergötzlich wirkt“, wenn „das Kernhafte mit dem Gefälligen verbunden“ ist (Goethe I, 263), dann ist klassischer Musikanschauung Genüge getan.

Von dem so gewonnenen Standpunkte aus sei nun kurz Zelters Kompositionsweise an Hand des Briefwechsels skizziert. Wie der Ausgang von einer Totalidee vor sich ging, ist oben ausführlich geschildert. Man wird dabei durchaus an Glucks Wort: „Ich vergesse, daß ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Personen zu sehn,“ erinnert. Wenn Heuß¹ darlegt, daß Glucks Streben nach Erkenntnis und Wiedergabe des „absoluten, intelligiblen Charakters“ ging, so ist das etwas Ähnliches wie Zelters „Totalgefühl“. Nicht Stimmung, nicht Tonmalerei, nicht einseitige Herrschaft des Wortes, sondern etwas geistig Umfassendes ist gemeint (II, 346): „Seit dieser Zeit habe ich nicht wieder daran gedacht eine neue Melodie zu erfinden, vielmehr nur diejenige aufzusuchen, die Euch selbst unbewußt vorgeschwebt wenn Ihr eine bestimmte Empfindung offenbaren gewollt.“ Dann erst ergeben sich die Schwierigkeiten (II, 74): „Nun kömmt es endlich erst an die Beschränkung welche aus der Wortstellung entsteht, da oft genug gerade wo eine Sylbe zu viel ist, eine Bedeutung liegt, oder das Hauptwort malerisch an einem Orte liegt wohin die Melodie geführt werden muß, wenn das Gedicht bleiben soll was es ist.“ „Einige Verse haben mich fast zur Verzweiflung gebracht. Manches ist überwunden, bis auf das Enjambement in der achten Strophe im dritten und vierten Verse, das an sich schön ist, aber im Singen gar zu störend wird. Frage: ob sich das verändern ließe?“ schreibt Zelter über Goethes „Fischer“ (I, 597). Ähnliche Bemerkungen über Metrum und Versbau kehren häufig wieder, so in etwas anderer Wendung (II, 346): „Aber ist denn Metrum nicht schon Form? ist der Jambus das Nämliche wie der Daktylus? und Gavotte das Nämliche wie Menuett?“ Dieser Vergleich zeigt, daß Metren nicht als äußere, sondern als ästhetische Formen gedacht werden, daß ihnen Charaktere innewohnen, wie den charakteristischen Tanzformen. So wird das Metrum naturgemäß zu etwas Wesentlichem, und von hier aus begreift man z. B. die metrischen Studien, wie sie Beethoven bei seinen Vokalkompositionen anzustellen pflegte². Aus diesem in der Komposition ruhenden Totalgefühl heraus wird nun verständlich, daß Stimmung des Komponisten und Inhalt der Komposition für den Moment des Entstehens nicht übereinzustimmen brauchen. Zelter schildert (I, 449), wie er „in Fällen tiefer Trauer und erträglicher Beschwerde zu Produktionen erweckt worden, die außer aller Analogie mit dem augenblicklichen Zustande sind;“ wie er „unter den größten nächtlichen Schmerzen das lustigste Tafellied gemacht“; wie er einmal eine Melodie während einer Predigt in der Kirche „konzipiert“ habe (III, 103). Bei Gelegenheit der Komposition von Goethes „Rastlose Liebe“ legt er sich und Goethe die Frage vor (I, 360): „Ob man im 54. Jahre wohl noch eine rastlose Liebe abmalen kann?“ Und in ganz ähnlichem Sinne schreibt ihm Goethe dann (I, 361): „Wäre das Dichten nicht eine innere und notwendige Operation, die von keinen äußern Umständen abhängig ist, so hätten diese Strophen freylich nicht in der jetzigen Zeit entstehen können.“ Nur scheinbar ist dabei der Gegensatz zu Goethes Bemerkung in denen seinen Gedichten beigegebenen

¹ „Gluck als Musikdramatiker.“ ZIMG XV.

² Vgl. z. B. H. Boettcher „Beethovens Homer-Studien“; die Musik, Jahrg. 1927 S. 478.

„Noten“: „Was von meinen Arbeiten durchaus, und so auch von den kleineren Gedichten gilt, ist, daß sie alle, durch mehr oder minder bedeutende Gelegenheit aufgeregt, im unmittelbaren Anschauen irgend eines Gegenstandes verfaßt worden, deshalb sie sich nicht gleichen, darin jedoch übereinkommen, daß bei besondern äußeren, oft gewöhnlichen Umständen, ein Allgemeines, Inneres, Höheres dem Dichter vorschwebe.“ Der Unterschied zwischen erregender Gelegenheit und „Allgemeinem“, „Höherem“, „Innerem“ ist hier aufs schärfste geschildert. Von hier aus führt ein lehrreicher Vergleich zu Beethovens „Ideen“ und der Art seines Schaffens¹ auch zum Verhältnis der äußern Anregung und der künstlerischen Vollendung, wie ich sie für J. Brahms² ausführlich dargestellt habe. Das zeitliche Auseinanderücken dieser beiden Faktoren ist ohne Zweifel ein Wesentliches der klassischen Kunstauffassung: bei Brahms zum Teil sicher bewußt angewandt, bei Beethoven mit manchem andern überdeckt, bei Gluck überscharf betont, bei Zelter vielleicht im normalen Verhältnis. So berichtet er immer wieder vom schnellem Anfassen eines Gedichtes, „um den ersten Eindruck nicht verrinnen zu lassen“ (I, 271), von „momentanen Ergießungen“ (I, 286), von Komposition „auf der Stelle“ (I, 183 und II, 68). Aber dem folgt dann erst das Wesentliche: das Verbessern und Ruhelassen. Mannigfache, plastische Ausdrücke hat Zelter dafür, wie „ausgähren lassen“ (I, 299), „in der Gare“ sein (I, 521), „durchkochen“, „es fehlt die letzte Hand“ (II, 64), „warten auf eine gute Stunde“ (II, 247), „steht nur auf Noten und soll nur ein wenig abdunsten“ (II, 257), „mag um auszureifen noch eine Weile liegen“ (II, 408). Und häufig genug gelingt ihm das nicht (I, 262): „Die Composition ist entworfen und geendigt, aber nicht vollendet, und seit meiner Königsberger Reise habe ich keine ruhige Stunde finden können, daran zu kommen. Geht man jedes Mal von sich selbst, aus dem nämlichen Punkte aus, so führt Leben und Kunst immer wieder auf neuen Radian in neue Formen, und es ist schwer den Zufall gleichsam aufzusuchen um wieder von vornher hineinzukommen“. „Seit der Zeit liegt nun alles wieder, und Gott weiß wenn ein zweyter Schuß geschieht“ (I, 324). Und schließlich schreibt er resigniert (III, 369): „Ich selbst bin nicht mehr so fix und sicher, etwas Gelungenes zu fertigen. Mit der Erkenntniß wächst der Zweifel. Eine Menge wohl-angefangener Stücke sind bey mir vorhanden; wäre man Herr seiner guten Stunden, so fehlte nur ein Geringes und das müßte freylich das Beste seyn.“ Ich habe in meinem Beethovenbuch³ ausführlich geschildert, mit welcher außerordentlichen Konzentrationsfähigkeit Beethoven das Einheitsgefühl für liegengeliebene Skizzen später wieder erwecken konnte, wobei ihm das ausführliche Skizzieren wesentlich war. Romain Rolland hat ja kürzlich⁴ diese übergroße Konzentration mit der Ertaubung des Meisters in Verbindung gebracht. Bei Zelter findet sich das gleiche Arbeitsprinzip nur in kleinerem Maßstab. Wie verschieden davon schafft etwa Schubert: Auch bei ihm ein planmäßiges, sinnvolles Fortschreiten, aber ein Skizzieren und Wiederaufnehmen nur in wenigen Fällen und in kleinerem Rahmen; dagegen ein immerwährendes Neuschaffen im Sinne der herrschenden Kompositionstendenz⁵.

¹ P. Mies, „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles“ S. 136.

² J. Brahms, Werk—Zeit—Mensch. S. 136. ³ s. o. S. 141.

⁴ „Beethovens Meisterjahre“ S. 213 ff.

⁵ P. Mies, „Schubert, der Meister des Liedes“, S. 7 u. ö.

Und wie anderes schafft Schumann, dessen erste Fassungen unter dem momentanen Eindruck die besten sind, der bei späteren Änderungen manchmal blind gegen die eigenen Schönheiten war¹. „Die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst ist die ewige unerläßliche Forderung;“ das ist nach Goethe (II, 464) der Angelpunkt, äußerer Effekt „welch ein Jammer!“; denn „die Wirkung nach außen ist verschieden wie alles Äußere, und nur soviel gewiß, daß allein in diesem Sinne ein Reines, ein Ganzes, ein Perpetuum möglich wäre, was auch die äußern Elemente daran schleifen und drücken,“ hatte Zelter vorher (II, 462) geschrieben.

Wie schon vielfach fallen die Bezeichnungen „Ganzes“, „Perpetuum“ im Gegensatz zur äußern Wirkung auf; das „Totalgefühl“ ist das Wesentliche dieser Kunst-auffassung. Eng mit ihm hängt die Bestimmung der Musik als „mental“, „ästhetisch“, „geistig“ zusammen. Die reine Instrumentalmusik muß dabei neben der Vokalmusik und der charakterisierenden Instrumentalmusik, die als Bühnenmusik u. ä. wieder einem geistigen Ganzen angehört, zurücktreten. Dabei ist ein solches Ganzes von dem romantischen Gesamtkunstwerk grundsätzlich verschieden. Bei dem letzten ist Ideal das Zusammentreten, die Vereinigung der Künste in einem Punkte, wobei sich jede möglichst weitgehend selbständig zu machen hat, in Wirklichkeit aber ohne Zweifel die Rechte der Musik vorherrschen. Anders im Klassischen „Ganzen“, wo die Künste aus einem Punkte, einer Idee heraus gemeinsam sich entwickeln, wobei gegenseitige Beschränkungen selbstverständlich und notwendig erscheinen. Unter den großen Meistern entspricht einzig Gluck in seinen Reformwerken dieser Anschauung vollkommen: auch er ging von einer Grundidee aus; bei ihm trat die Instrumentalmusik so gut wie ganz zurück; die mentale Wirkung war für ihn wesentlich — man denke an die Schlummerarie des Orest mit ihren pochenden Sechszehnteln —. Metrik und Versbau waren ihm so gefügig, daß er der einzige war, der in vollkommener Weise Klopstocks Oden musikalisch fassen konnte; nicht lediglich als metrische Schemata, wie Klopstock² sich gedacht hatte, wohl aber von der innern Form des Metrums her gestaltet. Die Bevorzugung von Gestalten des klassischen Altertums in echt antiker Auffassung, die ja der ganzen Zeit ihren Namen gibt, gilt schließlich in höchstem Maße für ihn. Mozart, Haydn, Beethoven, sie alle zeigen bedeutsame Ähnlichkeiten mit dieser Anschauung; sie alle, besonders der spätere Beethoven weichen aber auch in manchen davon ab. Von ihnen aus ist eine Bestimmung des klassischen Stiles aus unmöglich. Der Grund, daß die Kontroversen über den „klassischen“ beziehungsweise „romantischen“ Beethoven nicht abreißen, scheint mir so klagestellt; der Persönlichkeitsstil überschneidet hier die Zeitstile. „Ist Beethoven klassisch oder romantisch?“, so darf das Problem nicht lauten und ist deshalb auch nicht lösbar. Klassischer Stil und klassische Musikauffassung scheinen in Gluck zu höchster Reinheit, ja Einseitigkeit gesteigert. Und vielleicht hängt damit zusammen, daß Gluck immer einer der her-

¹ Vgl. M. Friedlaender in Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrg. 14. S. 18/19. W. Gurlitt, „R. Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven“ im Bericht des Internationalen Musikhistorischen Kongresses, Wien 1927, S. 91. V. E. Wolff, „R. Schumanns Lieder in ersten und späteren Fassungen“.

² O. Koller, „Klopstockstudien“. Sonderdruck aus dem Jahresbericht der Landes-Ober-Realschule in Kremsier 1889.

vorrangendsten und durchdringendsten Geister der Musik bleiben wird, daß sich aber der Lebendigerhaltung seiner Werke für die Allgemeinheit immer größere Schwierigkeiten entgegensetzen. Die zeitstilistisch weniger begrenzten anderen Meister bieten gerade aus dem Grunde dem Verständnis verschiedener Zeiten auch verschiedene und mannigfach wirksame Angriffspunkte¹.

Das Autograph von Beethovens Violinkonzert²

Von

Oswald Jonas, Berlin

Im letzten Stück der Beethoveniana „Die Clavierstimme zu op. 61“ weist Nottebohm auf eine sehr bemerkenswerte Tatsache hin: Der konzertante Violinpart, den Beethoven auf den unteren, leergelassenen Zeilen der Partitur häufiger und ausgiebiger Änderungen unterzogen hat, hat sich an vielen Stellen in seiner ursprünglichen — innerhalb des Partitursystems stehenden — Gestalt in der als Klavierstimme gedruckten Bearbeitung erhalten. Nottebohm meint, daß Beethoven zu den Änderungen durch die technischen Schwierigkeiten der betreffenden Stellen gezwungen worden ist, und er, da diese Stellen oft durch die Änderung an musikalischer Bedeutung eingebüßt hätten, die originale Fassung wenigstens in die Klavierbearbeitung retten wollte, wo ja auch Bedenken wegen der Ausführung nicht mehr bestehen konnten. Sieht man zunächst ab von dieser Annahme, die wohl dringend eines Beweises bedürfte, so ergeben sich noch zwei andere Möglichkeiten. Erstens einmal, daß die Klavierstimme zu einer Zeit fertiggestellt worden ist, da Beethoven in der Partitur jene Änderungen oder wenigstens einen Teil derselben noch nicht vorgenommen hatte; diese Lösung wäre auch nach Nottebohm denkbar, der erklärt, daß die Eintragungen zu verschiedenen Zeiten erfolgt sein müssen. Ein strikter Beweis ist da natürlich nicht zu liefern. Viel plausibler erscheint mir hingegen die zweite Annahme, daß nämlich Beethoven sich zu einer Anzahl von Änderungen entschlossen hatte, weil manches in der Violinstimme von Haus aus nicht geigmäßig erfunden war. Dieser Unterschied muß aber gemacht werden: zwischen Schwierigkeit, die doch immer nur relativ ist, und einer dem Instrument nicht ganz gemäßen Behandlung. Es ist sicher keine so verwunderliche Tatsache, daß Beethoven, wo es nun galt, einen Violinpart selbständiger und mit Intention schwieriger zu gestalten, sich hie und da von Klaviervorstellungen leiten ließ. (Sehen wir doch dasselbe bei Brahms, der bei der Ausarbeitung des Violinkonzerts wieder-

¹ Eine Parallele dazu stellen auf dem Gebiete der Wortkunst Schiller und Lessing einerseits, Goethe andererseits dar.

² Das Autograph ist im Besitz der Österr. Nationalbibliothek und ist durch die Vervielfältigung des dortigen Photogrammarchivs (A. van Hoboken) leichter zugänglich gemacht.

holt den Rat Joachims in Anspruch genommen hat; vgl. den Briefwechsel.) Bei dieser Annahme erklärt sich sehr einfach und ungezwungen die Übernahme der betreffenden Stellen in die Klavierstimme, wo sie sich naturgemäß nun so gut einfügen, daß sie sogar auch musikalisch bedeutender erscheinen mögen. Ob aber Nottebohms Behauptung nicht gewagt ist, daß Beethoven die musikalische Bedeutung der Schwierigkeit zum Opfer gebracht habe, und noch gewagter, daß er die Stellen wenigstens in die Klavierbearbeitung retten wollte, davon soll hier noch die Rede sein — spricht doch gegen eine solche Annahme allein der Umstand, daß Beethoven kaum mit einer starken Verbreitung dieser Bearbeitung im Verhältnis zu der der Originalgestalt rechnen konnte, er überdies die Ausführung einem Bearbeiter überlassen hat, dem er nur spärliche Andeutungen gegeben hat. Dazu muß noch betont werden, daß die Zahl dieser Stellen im Verhältnis zu den manchmal fast fortlaufend notierten Veränderungen gering ist und nur im letzten Satz größer wird. Vom letzten Satz erwähnt aber schon Nottebohm, daß er flüchtiger und schneller geschrieben ist und — wäre nun hinzuzufügen — infolgedessen auch in den Passagen selbsttätig mehr die Klavierphantasie in Erscheinung getreten ist. (Jenseits der Annahme, ob die Anekdote auf Wahrheit beruht oder nicht, nach der Beethoven zu Schuppanzigh gesagt haben soll: „Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist über mich kommt und ich es aufschreibe?“, kann wohl behauptet werden, daß auch nur die Erfindung einer solchen Anekdote in bezug auf ein Klavierwerk undenkbar wäre.) Am ehesten könnte also folgendermaßen formuliert werden: jene Stellen, die durch die Veränderung lediglich eine Übertragung aus ursprünglich klaviermäßig erfundener Form in eine geigengemäße erfahren haben, tauchen in der ursprünglichen Form in der Klavierfassung wieder auf, diejenigen aber, bei deren Änderung bzw. Beibehaltung trotz versuchter Änderung innermusikalische Gründe mitgewirkt haben, erscheinen meistens auch in der Klavierfassung in der veränderten Form. Auch jene Stellen sind in nicht geringer Anzahl vorhanden, in denen Beethoven von notierten Veränderungen (oft gibt es deren sogar mehrere Formen) dann doch keinen Gebrauch gemacht und an der ersten innerhalb des Partitursystems stehenden Fassung festgehalten hat; manchmal wieder so, daß von den Veränderungen nur ein Takt verwendet ist und später wieder einer. Z. B. nimmt sich das Bild der endgültigen Violinstimme in den Takten 172ff. im Autograph folgendermaßen aus:

System innerhalb der Partitur:				Violinst.	nicht beibehalten	Vst.	Vst.
1. Veränd.	unterh.	Veränder.	Veränder.	Ver.	Ver.
2.	leer	Violinst.	leer	leer
				Takt: 172	173	174	175.

Die erste Veränderung weist T. 100 (T. 12 des ersten Solos) auf, der im Anschluß an die vorhergehenden Takte zuerst die gebrochenen Terzengänge weiter und zu Ende führte:



Zu dieser Form hat Beethoven nun für den linken Part der Klavierbearbeitung Terzen notiert, es aber unterlassen, dieselben zu ändern, als er die Violinstimme änderte. So kam in die Klavierstimme ein unstimmiger Takt, von welcher Verwechslung auch Nottebohm spricht. Wichtiger erscheint mir, die Änderung selbst zu besprechen. Es handelt sich für Beethoven darum, das Solo, bevor es mit dem Hauptgedanken einsetzt, wirkungsvoll zum Abschluß zu bringen, und daher verwandelt er die gebrochenen Terzen, die rhythmisch nur eine Achtelbewegung darstellen, in laufende Sechzehntel, die nun so als Beschleunigung wirken, wie früher die Terzen (als Achtel gerechnet) als solche gegenüber den Triolen des T. 96, die wieder Viertel darstellen, wirken. Bemerkenswert ist, daß Beethoven bei der Veränderung auch den Auftakt in Sechzehntel verwandelt, sich darüber aber wieder die Achtel der ursprünglichen Form notiert. Die Triole der gedruckten Fassung findet sich im Autograph überhaupt noch nicht: als solche nicht die einzige Stelle, wie schon hier bemerkt werden soll. Vielleicht kann als Grund für die Triole der Umstand angenommen werden, daß sonst die Viertelschläge der Pauke eine rhythmische Durchbrechung erfahren hätte, was ihrer Charakteristik Abbruch getan hätte:



Eine Änderung notiert Beethoven auch für die letzten Takte dieses Solos:



Offenbar wollte er die hohe Oktavlage nicht ohne weiteres im Stich lassen und versucht folgende Fassung:

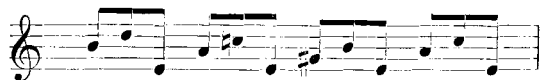


Er hatte schon die Partiturfassung durchstrichen, schreibt aber dann darüber: „bleibt“. — Es kann hier aus der Fülle der Änderungen und Versuche, die das Autograph aufweist, nur ein Bruchteil des Bemerkenswertesten angeführt werden. Gleich zu Beginn des zweiten Solos waren z. B. die T. 3—6 den T. 1—2 nachgebildet und gingen ebenso in gebrochenen Oktaven, ohne jene diminutiösen Veränderungen, wie sie die endgültige Fassung aufweist.

Die größten Schwierigkeiten haben Beethoven die Umspielungen des II. Gedankens in der Abwandlung nach Moll bereitet; gleich der dritte Takt findet sich im Autograph noch nicht. Der durch die Sechzehntel aus dem Rahmen der Triolen fallende Takt lautet in der Partitur:



und in der Veränderung darunter:



Es folge das Bild des Mollgedankens von T. 6ff. an (T. 157ff. der Partitur):

System innerhalb der Part. Vst. Vst.

Verändert darunter. Vst. Vst.

Vst. Vst. 8 Vst.

(die gedruckte Fassung ist durch Vst. kenntlich gemacht.)

In den Veränderungen ist Beethoven sichtlich bemüht, mehr Mannigfaltigkeit in die Brechungen zu bringen, er macht aber von ihnen nicht durchaus Gebrauch. Die Beibehaltung des T. 8 z. B. wird wohl durch den Parallelismus zu T. 10 motiviert:



Die gedruckte Fassung von T. 11:



fehlt im Autograph.

Des weiteren: Während in der gedruckten Fassung das letzte Solo vor der Durchführung in T. 181 neu ansetzt, pausierte vorher in der Partitur in den vier Takten die Violine nicht. Die Figurationen in diesem Solo selbst waren viel primitiver; ebenso die am untersten System versuchte nochmalige Veränderung:



2. Veränderung:
(Die 1. entspricht
der gedr. Form)

Am Ende der Durchführung ist ein größerer Abschnitt der ersten Fassung in die Klavierbearbeitung übergegangen. Gerade an diesen Stellen ist leicht ersichtlich, wie wenig stichhaltig der von Nottebohm angegebene Grund ist; weisen doch die Veränderungen bedeutende Verbesserungen auf. Die Monotonie der T. 347—350 ist behoben:

Beethoven wollte dann auch die T. 355ff. mannigfaltiger gestalten, ist aber dann davon abgekommen:

Die Klavierfigur:

¹ Bis hierher Klavierfassung auch Triolen:

wird in Triolen verwandelt und bereitet in dieser Form überdies besser die Pizzicato-Einsätze am Schluß der Durchführung vor:

In dem folgenden Tutti ging die Sologeige wieder in Sechzehnteln mit, bis vier Takte vor der Solostelle in den gebrochenen Oktaven. Diese Sechzehntel hat Beethoven durchstrichen.

Der T. 403  lautete in der Partitur:

 Beethoven verbessert in: 

Aus dieser Verbesserung, wie aus der gedruckten Fassung ist zu ersehen, daß Beethoven in der Figuration den $D^{\flat/4}$ (also den *G*-Klang) deutlicher machen wollte — offenbar hat ihn das *a'* in der ersten Fassung am starken Taktteil gestört.

Die Figuration T. 465 hieß ursprünglich:



So ist sie auch in die Klavierbearbeitung übergegangen; von einer notierten Veränderung macht Beethoven keinen Gebrauch:

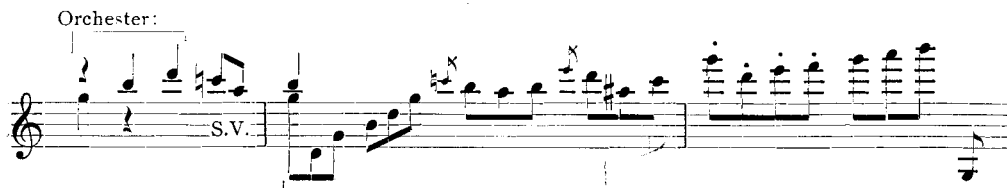
 usw.

Zehn Takte vor dem Triller am *e''* gingen die Sechzehntel weiter:



Wie viel motivierter sind in der veränderten und gedruckten Fassung die Triolen, die jetzt auch beim Aussetzen des Orchesters das Brechungsmotiv weiterführen:

Orchester:



Die Sechzehntel sind aber nichtsdestoweniger in die Klavierstimme übergegangen; fast wäre man hier versucht, anzunehmen, daß die Veränderungen der Violinstimme erst nach dieser Übernahme erfolgt sind.

Die beiden folgenden Takte zeigen den seltenen Fall, daß die Veränderung in die Klavierstimme übernommen ist, hingegen die Violinstimme an der ursprünglichen Fassung festhält — offenkundig aus rein technischen Gründen:



wiewohl wieder der Form in der gedruckten Violinstimme der Vorzug zu geben ist, weil die Figuration bei der Brechung bleibt, — die Form der Durchgangstöne entwickelt sich erst im folgenden aus dem chromatischen Lauf.

Seltsam ist wohl, daß T. 483 ursprünglich noch so gelautes hat:



Es fehlen da noch die Zusammenhänge der verbesserten Fassung:



Im II. Satz hießen die Sechzehntel T. 43 und 44 zuerst:



Wieviel vergeistigter ist die veränderte Form, die eine motivische Verknüpfung mit dem nächsten Gedanken herstellt:



Die T. 82—83:



hießen zuerst: (veranlaßt wohl durch T. 68 f.)



der vorgehaltene verminderte Klang umfaßte also zwei Takte. Beethoven änderte wohl, weil er nochmals zum *h'* gelangen wollte — als Erwiderung zu T. 81:



Eine Übernahme der ersten Fassung in den Klavierpart (wieder der klaviermäßigen Form wegen), bei der aber wiederum der geänderten Form der Vorzug zu geben ist, findet sich im Schlußsatz T. 89—90:



Wieviel wirksamer ist doch in der endgültigen Fassung, und wieviel motivierter die Änderung der Brechungsform in Übereinstimmung mit dem „perdendosi“ der Holzbläser:

T. 88.

perdendosi pp

Unbedingt überzeugend als Verbesserung wirken muß die Gegenüberstellung der gedruckten Violinstimme mit ihrer ersten Fassung, wie sie der Klavierpart übernommen hat:

T. 168f.

Klavier u. I Fl. Druckverb.

Streicher usw.

Da kann wohl kein Zweifel bestehen, welche Form die musikalisch bedeutendere ist, und man kann es nicht verstehen, was Nottebohm wohl zu seiner eingangs erwähnten Ansicht veranlaßt hat. Noch sei angeführt, daß Beethoven in T. 153 aus Gründen der Mannigfaltigkeit eine Änderung versucht:

dann aber doch die ursprüngliche parallelistische Fassung vorzieht:

T. 151. T. 153.

Die neuesten Forschungen über das Wesen und die Entstehung der Geigenklänge

(Vortrag in der Deutschen Musikgesellschaft, Ortsgruppe Berlin, am 13. Dez. 1930)

Von

Alfred Seiffert, Berlin

Die theoretische und experimentelle Erforschung der Geige hat in den letzten 25 Jahren so erhebliche und sowohl für den praktischen Geigenbau, als auch für die ausübende Kunst nutzbringende Fortschritte aufzuweisen, daß es geboten erscheint, die daran interessierte Mitwelt nicht nur an der Freude über das schon Erreichte teilnehmen zu lassen, sondern auch an der begründeten Hoffnung auf eine vielleicht schon nahe bevorstehende völlige Lösung des Geigenproblems. Damit meine ich aber nicht etwa eine der vielen Einzelfragen, die in den Zeitungen so häufig erörtert werden, z. B. über das Holz, den Lack, die akustische Anpassung oder die Homogenisierung der Brettchen u. a. m., sondern ich will darunter die ganz allgemeine Frage nach dem Wesen und der Entstehung des so überraschenden Klanges dieses kleinen Musikinstruments verstehen.

Ich will mich also nicht damit begnügen, die objektiv feststellbaren Eigenschaften des Geigenklanges auseinanderzusetzen, aus denen man unmittelbar auf die Güte und den Wert des Instruments schließen könnte, sondern auch die Frage behandeln, auf welche Weise dieser eigentümliche Klang zustande kommt. Wir werden uns dazu auch mit den Theorien zu beschäftigen haben, die man bisher über die Entstehung des Geigentons aufgestellt hat. Wenn wir aber schon einmal so weit gekommen sind, so wird es nahe liegen, auch noch kurz auf die technischen Maßnahmen einzugehen, durch die man die Klangwirkung des Instruments zu beeinflussen vermag. Denn gerade diese Frage liegt nicht nur dem Geigenmacher am Herzen, sondern auch dem ausübenden Künstler, der gern wissen möchte, ob nicht die etwa vorhandenen Mängel seines Instruments noch zu beseitigen sind. Das Verhältnis zwischen theoretischer Forschung und praktischer Anwendung ist eigentümlicher Weise in dem vorliegendem Falle nicht das sonst übliche der gegenseitigen Anregung und Unterstützung gewesen. Ein Blick in die Geschichte des Geigenbaus lehrt uns, daß die Praxis über ein Jahrhundert lang der wissenschaftlichen Beihilfe entbehren mußte und völlig auf sich selbst angewiesen war, daß auch durch die dann einsetzende Tätigkeit eines Maupertuis, Chladni und Savart weder eine völlige Erfassung des Geigenproblems erfolgte, noch eine merkbare Beeinflussung der technischen Herstellung, und daß erst hundert Jahre nach Savart eine wirklich eindringende und erfolgreiche Vertiefung der Wissenschaft in dieses Problem festzustellen ist, mit deren Ergebnissen wir uns heute beschäftigen wollen.

Wenn aus dieser Tatsache der lange Zeit fehlenden Beihilfe, die der Intelligenz, Geschicklichkeit und Arbeitsfreudigkeit der italienischen Meister zu besonderem Ruhme gereicht, der Wissenschaft leicht ein Vorwurf gemacht werden könnte, so muß man zu ihrer Entschuldigung doch anführen, daß es zu Lebzeiten eines Amati und

Stradivarius eine akustische Wissenschaft noch garnicht gab, daß die von Chladni und Savart um 1800 begründete Akustik erst durch Helmholtz (um 1850) so weit entwickelt worden ist, um überhaupt nur das Wesen der Klangfarbe objektiv darstellen zu können, und daß erst die allerneuesten Fortschritte der Elektrotechnik die Methoden geliefert haben, mit denen die Bewältigung des Klangproblems möglich wurde. Man muß ferner bedenken, daß eine erfolgreiche Beschäftigung mit dem Geigenproblem in gleicher Weise umfassende physikalische und geigenbautechnische Vorkenntnisse voraussetzt, ein Zusammentreffen, das sicherlich eine Seltenheit war und ist. Endlich waren ja auch die alten Meistergeigen so vortrefflich, daß die Geigenmacher außer diesen, für sie immer noch fast unerreichbaren Vorbildern keiner weiteren Anregung und Unterstützung bedurften, im Gegenteil von vorn herein und bis auf den heutigen Tag ein gewisses Mißtrauen gegen jede wissenschaftliche, in ihren Augen dilettantische Einmischung in ihr Arbeitsgebiet an den Tag legten. Das ist zwar im Interesse der Förderung des Geigenbaus sehr zu bedauern, aber im Hinblick auf die mehrfach vorgekommenen Konkurrenzunternehmungen mit wissenschaftlichem Reklameschild zu verstehen und zu entschuldigen.

Solche einseitigen Weiterbildungen, wie die Steltznersche Veränderung der Geigenform, die Großmannsche Abstimmungstheorie und die Kochsche Homogenisierung der Geigenbrettchen, sind eben kaum zuverlässige technische Verbesserungen zu nennen, geschweige denn unzweifelhafte Ergebnisse einer das Ganze umfassenden Theorie. Und auch die ziemlich umfangreiche Literatur des vorigen Jahrhunderts über die Geige und ihren Bau gibt nirgends eine Theorie des Instruments, sondern fast lediglich Vorschriften über ihre technische Herstellung, selbst das sonst so vortreffliche und kürzlich von Otto Moeckel neu herausgebrachte Lehrbuch von Appian Bennewitz. Vielleicht haben aber gerade die häufigen wissenschaftlich eingekleideten Reklameartikel in der Presse dieser Zeit dazu beigetragen, bei musikalisch eingestellten Physikern Bedenken und Widerspruch zu erwecken, und damit den Anstoß gegeben zu den zahlreichen im zwanzigsten Jahrhundert einsetzenden Experimentaluntersuchungen und thoretischen Betrachtungen über die Geige, von denen am bemerkenswertesten sind:

1. Die fotogr. Aufnahmen von Schwingungen d. Geigenkörpers. Barton 1905—10,
2. Die Zerlegung d. Schwingungen in ihre Partialtöne. Hewlett 1912 u. Miller 1916,
3. Die Kinematik gestrichener Saiten. Raman 1918,
4. Die Theorie d. Geige auf mechanischer Grundlage. Seiffert 1922,
5. Die akustischen Rätsel der Geige. Fuhr 1926,
6. Die Klangkurvenaufnahmen von Kasansky und Rschevkin 1928,
7. Die Durchbiegungen des Geigenkörpers und das Wesen der Resonanz. Seiffert 1929, und namentlich
8. Physikalische Untersuchungen an Streichinstrumenten u. Schwingungsformen von Geigenkörpern. Backhaus 1929 und 1930.

Die ersten theoretischen Studien über den Geigenklang hat bereits Savart angestellt, der nicht nur bei den noch freien Brettchen gewisse Eigentöne nachwies, deren Schwingungsverhältnis ihm für ihr störungsfreies Zusammenarbeiten wichtig erschien, sondern auch den System- oder Lufteigentön des ganzen Körpers, etwa in

der Höhe des c' , entdeckte. Dieser ist bekanntlich schon durch bloßes Anblasen der F -Löcher leicht festzustellen. Helmholtz und Jonquièrre haben noch andere, höhere Luftresonanzen gefunden, doch war ersterer, wohl mit Recht, der Meinung, daß diese schwachen Töne keinen wesentlichen Einfluß auf den Klang und die Stärke des Geigentons besitzen können.

An die Savartschen Klopföne der losen Brettchen knüpfte die Großmannsche Abstimmungstheorie an, die aber weder die Notwendigkeit eines bestimmten Intervalls zwischen beiden Platten, noch die günstigsten absoluten Tonhöhen wissenschaftlich abzuleiten vermochte. Wir verdanken ihr jedoch die Anregung, die sie Fuhr gegeben hat, und die zur Entdeckung einer großen Zahl von neuen Eigentönen der Holzbrettchen selber geführt hat. Setzt man kleine, etwa 6 cm lange und $1\frac{1}{2}$ mm dicke Glasröhrchen, die zum Schutz der Lackschicht unten mit einem Siegel-lackknöpfchen versehen sind, irgendwo auf den Geigenkörper und versetzt sie durch Streichen mit naßgemachten Fingerspitzen in longitudinale Schwingungen, so erhält man an den meisten Stellen einen oder mehrere ganz charakteristische, schrille Töne, nämlich $g' a' b' c' e' f' fis'' g'' gis'' a''$ und noch höhere Töne, als deren wichtigste Fuhr den Baßbalkenton a' , den Bodenton c'' und den hohen Bodenton e'' bezeichnet, weil sie schon auf dem Steg selber erzeugt werden können. Sie sollen eine notwendige und ausreichende Bedingung für den „italienischen Klang“ einer Geige sein. Damit wäre freilich für die Klangfarbe der einzelnen Geigentöne noch gar nichts Näheres und Unterscheidendes ausgesagt, und auch Fuhr selber bemüht sich nur, zu erklären, wie alle übrigen Saitentöne durch das Vorhandensein dieser Brettcheneigentöne ihre Verstärkung, ihre Resonanz finden könnten. Aber selbst wenn man diese Fuhrschen Annahmen zulassen würde, was wir weiter unten als unmöglich erkennen werden, besteht doch der Klang eines jeden Saitentons nach ihnen höchstens aus ein paar vereinzelt, ziemlich scharfen Tönen und könnte unmöglich die Fülle und den Reichtum an harmonischen Obertönen besitzen, den wir tatsächlich bei ihnen nachweisen können. Somit dürfen wir wohl annehmen, daß auch diese Fuhrsche Holz eigentöne keine allein ausschlaggebende Rolle bei der Beschaffenheit der Klangfarbe des Geigentons spielen, und daß erst die Saitentöne selber sich unter Benutzung des eigentümlichen Aufbaues der Geige ihren eigenartigen Klang zusammensetzen, der dann nach den Ergebnissen der Helmholtzschen Forschungen aus dem Grundton und einer Reihe harmonischer oder auch unharmonischer Obertöne von bestimmter Amplitude bestehen muß und geometrisch durch ein sich immer wiederholendes Kurvenstück von größerer oder geringerer Unregelmäßigkeit genau darstellbar ist. Wenn es gelingt, diese Schwingungsform eines tönenden Körpers selber oder des von ihm erzeugten Klanges aufzuzeichnen, so ist es möglich, durch ein bestimmtes mathematisches Verfahren nicht nur die Wellenlängen und Schwingungszahlen (Frequenzen) der in ihm enthaltenen einfachen Töne zu ermitteln (ihre Tonhöhe), sondern auch die einem jeden zukommende Amplitude (ihre Tonstärke).

Derartige Kurven von den schwingenden Brettchen selber zu gewinnen, ist in größerem Maßstabe zuerst Barton und seinen Mitarbeitern gelungen (1905—1910), er beschränkte sich aber auf die Untersuchung einer Stelle auf der linken Seite der oberen Backen der Decke und auf die Schwingungen des Stegs und der an den F -Löchern austretenden Luftwellen. Das theoretische Resultat war eine Bestätigung

der schon von Helmholtz gemachten Beobachtung, daß ein schöner Ton durch eine regelmäßigeren Wellenform ausgezeichnet ist.

Auch die Zerlegung solcher Wellen in ihre Partialtöne, wie sie von Hewlett 1912 und Miller 1916 ausgeführt wurde, ließ zwar schon die Feststellung zu, daß bei den tiefsten Geigentönen die Grundtöne gegen den ersten Oberton, die höhere Oktave, zurücktreten, erlaubte aber noch nicht, allgemein gültige Gesetze über den Klang aufzustellen.

Meine eigenen Versuche mit einem ähnlich gebauten Apparat erstreckten sich auch auf die Unterbacken und ließen deutlich erkennen, daß die Schwingungen beider Backenflächen bei demselben Saitenton verschieden waren und zwar in den Oberbacken mehr kleine Kräuselungen aufwiesen, als in den Unterbacken. Daraus ließ sich schon der Schluß ziehen, daß wohl der Saitenton überall vorhanden ist, die den Klangcharakter ausmachenden Obertöne aber an verschiedenen Stellen des Geigenkörpers erzeugt und ausgesendet werden. Um den Gesamtklang des Geigentons zu erhalten, müßte man also eine ganze Reihe solcher Teilaufnahmen, mindestens auf den vier Backenflächen, zu gewinnen suchen und die so erhaltenen Teiltöne zu einem Gesamtbild vereinigen, d. h. ihre Amplituden von der Teilaufnahme abnehmen, wo sie am größten ist.

Dieses Verfahren wäre freilich sehr mühsam und zeitraubend, aber es bietet sich für die Gewinnung eines eben solchen Gesamtbildes ein anderes, einfacheres Mittel dar, wenn man bedenkt, daß dieselben Wellen, die in unserem Ohr den wahrgenommenen Klang ausmachen, auch schon in der äußeren Luft vorhanden sind und hier jede genügend empfindliche Membran in einiger Entfernung vom Geigenkörper in die ihnen entsprechende Schwingung versetzen müssen. Derartige Klangaufnahmen sind in großer Anzahl und mit vorzüglichen Streichinstrumenten zuerst von Kasansky und Rschevkin 1928 ausgeführt worden. Da ihnen indessen infolge unzureichender Empfindlichkeit des verwendeten Mikrophons die besonders wichtigen höheren Frequenzen noch fehlten, so ließen auch die daraus gewonnenen Zerlegungen in Partialtöne die Gesetze des Geigenklanges noch nicht klar hervortreten.

Erst Backhaus ist es 1929 gelungen, durch Anwendung eines auch für sehr hohe Frequenzen empfindlichen Mikrophons und Oszillographen so detaillierte Klangkurven zu gewinnen und in die Teiltöne zu zerlegen, daß es ihm möglich wurde, nicht nur die allgemeinen Gesetze für den Klangcharakter des Geigentons darin zu entdecken, sondern auch diejenigen Klangeigenschaften aufzufinden, durch die sich die besten Geigen von minderwertigen unterscheiden. Die auf diese Weise von Backhaus ermittelten Gesetze sind folgende:

1. Bei jeder Geige zeigen sich Gebiete bevorzugter Resonanz, d. h. die in diese Gebiete fallenden normalen Obertöne ($2n$, $3n$ usw.) offenbaren eine größere Stärke im Vergleich zu den beiderseits benachbarten. Diese Gebiete liegen zwischen 400 und 500, 1800 und 2000, 3000 und 4000 Hertz.

2. Die Lage der tieferen Resonanzen ist bei den einzelnen Instrumenten verschieden, ohne aber für ihre Klangschönheit von wesentlicher Bedeutung zu sein.

3. Die Resonanz bei 3000 H. ist für Tragfähigkeit und Schönheit des Klanges von großer Bedeutung. Je besser das Instrument beurteilt wird, um so stärker ist diese Resonanz und im allgemeinen auch um so höher. Diese Gegend von 3000

bis 4000 H. ist nicht nur charakteristisch für den Formanten des Vokals *i*, sondern auch die Eigenresonanz des menschlichen Gehörganges.

4. Der sogenannte Bullerton liegt (in Übereinstimmung mit der Ramanschen Theorie) im ersten Resonanzgebiet. (Das ist auch dieselbe Lage, zu der Fuhr durch seine praktischen Versuche gelangt ist.)

5. Die von Hewlett gefundene Feststellung, daß bei guten Violinen auf den tiefsten Teilton mehr Energie entfällt, als bei den schlechten, wird bestätigt.

6. Bei den Klangaufnahmen der tiefsten Töne der Saiteninstrumente findet man, daß hier stets der Grundton zurücktritt und der zweite Teilton überwiegt (was auch schon von Hewlett und Miller beobachtet worden war). Dieses Zurücktreten reicht bis etwa 260 Htz (*c'*).

Wenn auch trotz der großen Fülle dieser Backhausschen Untersuchungen einige für die Klangfarbe nicht unwichtige Faktoren, wie die Wahl der Saite, die Stellung und Beschaffenheit von Steg und Stimme, vielleicht noch nicht in ausreichender Weise berücksichtigt worden sind, so müssen wir doch zugestehen, daß fortan die objektive Darstellung jedes beliebigen Saitenklangs möglich ist, und das hat auch jetzt schon die praktische Bedeutung, daß sich nach den obigen Gesetzen die klangliche Güte eines Instruments mit Sicherheit objektiv ermitteln läßt — ein wichtiges Hilfsmittel für die Geigenfabriken zum Sortieren ihrer Instrumente und für die ausübenden Künstler beim Einkaufen einer Geige. Freilich dürften die Kosten solcher Untersuchungen vor der Hand noch recht beträchtliche sein, und es wäre dringend zu wünschen, daß vom Staat (etwa in dem neuen Hertzinstitut) oder von größeren Verbänden der Geigenmacher dafür besondere Laboratorien eingerichtet würden.

Damit wäre nun der erste Teil unseres Themas erledigt: wir kennen das Wesen, d. h. die besonderen Eigentümlichkeiten des Geigenklanges im allgemeinen, zum Unterschied gegen andere Musikinstrumente, und im besonderen denjenigen der besten, der italienischen Instrumente. Wir kommen jetzt zu der zweiten Frage, wie diese Töne im Geigenkörper allein oder durch seine Verbindung mit der schwingenden Saite entstehen, d. h. akustisch oder mechanisch zu stande kommen. Wenn wir diese Zurückführung der akustischen Leistung auf ihre physikalischen Ursachen kurz als eine Theorie der Geige bezeichnen, so werden wir hauptsächlich zwei Arten von Theorien zu unterscheiden haben, eine akustische und eine mechanische, je nachdem wir uns damit begnügen (und begnügen dürfen), diese Leistung für alle Tonhöhen auf gewisse von vornherein angelegte Gleichtonresonanzen zurückzuführen, oder überall bis auf die mechanische Entstehungsursache zurückzugehen suchen.

Eine solche akustische Theorie war schon die von Maupertuis angenommene Resonanz der verschieden langen, steifen Längsfasern des Deckenholzes, die zwar von Savart durch den experimentellen Nachweis einer für jeden Saitenton vorhandenen Totalschwingung des Geigenkörpers widerlegt wurde, aber doch auch nur durch eine andere, rein akustische Annahme, nämlich die Teilung des ganzen Geigenkörpers nach Art einer Chladnischen Platte in einer für jeden Saitenton anderen, charakteristischen Weise, ersetzt werden konnte. Selbst wenn diese Annahme richtig wäre, so bleibt doch immer noch unaufgeklärt, wie es den Saitenschwingungen möglich ist, eine solche Teilung auf den doch ziemlich steifen und starken Brettchen zu erzwingen.

Auch die Fuhrsche Resonanztheorie ist im Wesentlichen nur eine weitere Ausführung der Savartschen Lehre, aber andererseits doch eine große Beschränkung der Savartschen Resonanzfähigkeit des ganzen Geigenkörpers auf alle Saitentöne. Denn durch den Nachweis des wirklichen Vorhandenseins von nur zehn, oder seien es auch zwanzig Resonanztönen auf der spielfertigen Geige wird die Erklärung einer gleichen Tonverstärkung für alle übrigen Saitentöne außerordentlich erschwert, und ich muß gestehen, daß mir die zu diesem Zweck von Fuhr aufgestellten Hypothesen höchst bedenklich erscheinen. Da soll nämlich erstens der Savartsche Systemton c' die gemeinsame, breite Resonanzbasis für alle Geigentöne der tiefsten Oktave darstellen. Zweitens sollen sich die wichtigsten tiefen Resonanztöne $g' a' b' c' e'$ gegenseitig „im Schach“ oder „in der Schweben halten“, so daß die Resonanz der ihnen entsprechenden Saitentöne nicht allzu stark werden könne. Und drittens soll auch bei einer dünnen Holzplatte ein isophones Mitschwingen noch stattfinden, wenn der erregende Ton (also der Saitenton) nur ungefähr ihrem Eigenton gleich ist. Diese vom Standpunkt des Physikers als absolut willkürlich und unbeweisbar zu bezeichnenden Annahmen können unmöglich zu einem Beweis für die zweifellos vorhandene fast gleichmäßige Resonanz der Geige auf alle Saitentöne herangezogen werden, um so weniger, da schon die Entstehung dieser Eigentöne selber zur Zeit noch ganz rätselhaft ist. Die Möglichkeit, sie durch Veränderung der Brettchendicke zu verändern, läßt wohl den Schluß zu, daß sie nicht nur von der Form der Brettchen, sondern auch von ihrer Biegsamkeit abhängen, aber die Gesetze dieser Abhängigkeit sind noch absolut unbekannt.

Ein Mittelding zwischen akustischer und mechanischer Theorie ist die Backhaus'sche Definition der Geige als eines akustischen Flächenstrahlers komplizierterer Form, der sich zwar sehr wohl mit einem Ramanschen Kugelstrahler vergleichen läßt und daher auch einer angenäherten mathematischen Behandlung zugänglich ist, aber doch an sich über die Entstehung dieser Strahlen aus den Saitenschwingungen keine präzise Vorstellung zu erwecken vermag. Und gar das Zustandekommen der drei als zweifellos vorhanden nachgewiesenen Hauptresonanzgebiete für die auf unbekannt Weise entstehenden harmonischen Obertöne ist absolut unverständlich. Nun hat Backhaus zwar in richtiger Erkenntnis dieser Schwierigkeiten zur Ergänzung seiner Klangkurvenaufnahmen auch eine große Menge weiterer Untersuchungen über die Schwingungsformen des Geigenkörpers bei verschiedenen Tonhöhen angestellt, „um daraus einen Weg für die Herstellung von Geigenkörpern zu finden“. Wenn er aber die Aufgabe, „festzustellen, welche physikalischen Vorgänge das Zustandekommen solcher, ihrer Struktur nach schon bekannter Klänge bedingen“, sofort umwandelt in die Frage, „wie die Schwingungsformen der Instrumentkörper bei verschiedenen Frequenzen und bei Geigen verschiedener Güte aussehen“, so scheint er doch auch schon eingesehen zu haben, wie schwierig oder gar unmöglich es ist, selbst aus der Kenntnis der Veränderungen heraus, die er für die Lage der Knotenlinien auf den Brettchen entdeckt oder vielmehr durch mühsame Rechnung ermittelt hat, auf die mechanischen Ursachen dieser Klangphänomene zu schließen. So bewunderungswürdig an sich der unanfechtbare Nachweis ist, daß sich die Geigenoberfläche stets durch gewisse Knotenlinien in Abschnitte von entgegengesetzter Phase teilt, und daß sich der Strahlungstyp durch Verschiebung der Knotenlinien von dem

anfänglichen Typ zweiter Ordnung mit zunehmender Tonhöhe in den erster oder unter günstigen Umständen sogar nullter Ordnung umwandelt; bei dem Versuch eines Übergangs zu einer von den Saitenschwingungen ausgelösten mechanischen Erzeugung dieser Strahlungstypen versagt die akustische Theorie bisher noch vollständig, da die Frage nach der Entstehung eines Tons eben auf sehr verschiedene Weise beantwortet werden kann.

Aber es gibt eine andere Möglichkeit, zu den Klangphänomenen eines Musikinstruments zu gelangen, als durch Klangkurvenaufnahmen und deren Zerlegung in Partialtöne, nämlich durch Untersuchung der mechanischen Vorgänge, die sich nach den feststehenden Gesetzen der Mechanik während der Tonerregung in dem Instrument abspielen. Das wäre dann eine mechanische Theorie des Geigenklangs. Man geht dabei nicht gleich von dem spielfertigen Geigenkörper aus, sondern baut ihn gewissermaßen erst auf aus Teilen, deren anfängliche mechanische Eigenschaften man genau kennt, untersucht dann die Änderungen, die diese Eigenschaften beim Aufschachteln des corpus und beim Spannen der Saiten erleiden müssen, und die Bewegungen, d. h. Verschiebungen und Biegungen, die beim Schwingen der Saiten in den Brettchen entstehen können und entstehen müssen. Wenn sich da nun mechanische Vorgänge als notwendig nachweisen lassen, die nach unserer Erfahrung Luftwellen von ausreichender Frequenz und Stärke in Bewegung setzen müssen, und wenn man solche Töne in der Tat mit dem Ohr wahrzunehmen vermag, so dürfen wir mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit annehmen, daß diese Töne wirklich von jenen mechanischen Vorgängen herrühren.

Das war der einfache Gedankengang, den ich zuerst 1922 in meiner „Theorie der Geige auf mechanischer Grundlage“ entwickelt habe. Die damals mitgeteilten Schwingungskurven zeigten schon eine gewisse Arbeitsteilung im Geigenkörper: die Mitten der Brettchen schwingen im Tempo des Saitentons und die Backen liefern dazu, ihrer Breite entsprechend, zwei Sorten von höheren Tönen, die sich harmonisch in die Grundschwingung einordnen. Die weitere Ausführung dieses Grundgedankens führte zunächst bei der experimentellen Bestimmung der Durchbiegungen, die der Geigenkörper durch das Einspannen der Saiten erleidet, zu einer Bestätigung der nach den Gesetzen der Mechanik theoretisch zu erwartenden Einspannungen und zur Auffindung gewisser von vorn herein vorhandenen Knotenlinien, d. h. Trennungslinien zwischen den Gebieten positiver und negativer Einspannung, offenbar den Grundformen der oben genannten Backhausschen Knotenlinien auf den tönenden Brettchen. Da sich hierbei ein deutlicher Unterschied zwischen den Knotenlinien der einzelnen Saiten herausstellte, so wird man annehmen dürfen, daß auch die Backhausschen Teilungen der schwingenden Platten nicht allein von der Tonhöhe, sondern auch von der Wahl der angestrichenen Saiten abhängig sein werden.

Von ausschlaggebender Bedeutung war sodann die aus Betrachtungen über das Wesen der Resonanz gewonnene Erkenntnis, daß die Erregungen der Brettchen durch Steg und Stimme im Wesentlichen denselben Vorgang darstellen, den wir von der Savartschen Radsirene her kennen: eine direkte Erzeugung neuer Verdichtungswellen in der Luft durch schnelle, fächernde Hin- und Herbewegung dieser Brettchen. Es wird für die weiterhin daraus zu ziehenden Schlüsse notwendig sein, diese Analogie etwas genauer herauszuarbeiten. Die Savartsche Sirene besteht in der üblichen Form

aus einem Kartenblatt (oder einer breiten elastischen Zunge aus Holz oder Metall), die auf einer Seite festgehalten wird und mit dem freien Ende auf einem rasch herumdrehenden Zahnrad schleift. Es kommt nicht auf die Gesamtzahl der Zähne dieses Rades an, sondern nur auf die Anzahl derselben, die in einer Sekunde gegen die Zunge schlagen, sie ein wenig anheben und dann plötzlich von ihr abgleiten. Diese Zunge schlägt dann infolge ihrer elastischen Einspannung schnell zurück, bis sie auf den nächsten Zahn auftrifft, der sie wiederum anhebt u. s. f. Wird sie auf diese Weise n mal in der Sekunde angehoben, so erzeugt die zurückschlagende Zunge n Verdichtungswellen, die sich in der umgebenden Luft mit der bekannten Geschwindigkeit von 340 m pro sek. ausbreiten und in unserem Ohr eine Tonempfindung von der Frequenz n auslösen, dessen Stärke mit der Breite und dem Grad der elastischen Einspannung der Zunge zunimmt, aber von ihrer Länge ganz unabhängig ist. Wenn man diese Anzahl der pro Sekunde in Aktion tretenden Zähne irgendwie feststellen kann, so hat man damit auch die Schwingungszahl des vernommenen Tones, n Hertz, genau bestimmt.

Da es auf die Länge der Zunge, die doch ein elastisches Pendel darstellt, nicht ankommt, so ist auch die diesem Pendel eigentümliche Eigenfrequenz hierbei ganz gleichgültig. Das ist begreiflich, da der Zunge bei der schnellen Folge der Zähne gar keine Zeit gelassen wird, ihre Eigenschwingung auch nur ein einziges Mal auszuführen. Legen wir aber die Zähne weiter auseinander und rücken die Zunge so weit fort, daß ihr freies Ende unberührt in einer Zahnücke liegen kann und die Verlängerung ihrer Ebene ungefähr durch die Achse des Rades hindurchgeht, so wäre es sehr wohl möglich, sie so klein zu wählen, daß sie nach dem Abgleiten von einem Zahn eine oder gar mehrere Eigenschwingungen auszuführen vermag, bis sie von dem nächsten Zahn getroffen und wieder angehoben wird.

Die Gesetze einer solchen allgemeineren Sirenenform lassen sich sowohl rein geometrisch ableiten, als auch experimentell ermitteln. Nennt man die Eigenschwingung der Zunge kurz den Zungenton, den der Anzahl der in der Sekunde eingreifenden Zähne entsprechenden Ton den Radton, so lassen sich diese Gesetze in folgender Form aussprechen:

1. Jede elastische Zunge besitzt zwar einen bestimmten Haupteigentone (ihre höheren Eigentöne sollen hier unberücksichtigt bleiben), kann aber durch häufigere Impulse bei höherem Radton zu beliebig schnelleren Schwingungen gezwungen werden und ergibt dann nur den Radton. Dabei schwingt dann jedesmal nur ein solches Stück der Zunge, dessen Länge ebenfalls den Radton liefern würde, das übrige Stück verbleibt in einer gespannten Ruhelage. Die Amplituden dieser erzwungenen Schwingungen nehmen nach oben hin ab, und der Ton würde nahezu ganz verschwinden, wenn der nächste Zahn so rasch herankommt, daß die Zunge inzwischen keine nennenswerte Bewegung ausführen konnte. (Wir werden später sehen, daß dies nicht ganz zutrifft).

2. Ist der Radton tiefer als der Zungenton, so wird die Zunge zwischen zwei Anhebungen sicherlich mindestens einmal ausschlagen können, unter Umständen auch zweimal oder noch öfter. Im letzteren Falle würde die Amplitude mit jeder Schwingung kleiner werden. Ist nun die Welle des Zungentons bis zur nächsten Anhebung nur wenig, etwa bis zu einer Viertel Wellenlänge, größer als eine oder

mehrere, sagen wir ν ganze Radwellen, so wird stets auch der Zungenton hörbar sein, aber da jede Anfangsschwingung (nach einem neuen Anstoß) stärker ist, als die folgenden, und da diese Verstärkung ν mal in der Sekunde erfolgt, so wird auch der Radton n zu hören sein, aber i. a. schwächer, als der vertiefte Zungenton $n \cdot \nu$.

Fehlt es der Zunge dagegen nur wenig an ν ganzen Schwingungen zwischen zwei aufeinanderfolgenden Anhebungen, so könnte sie doch wie im Fall I zu ν ein wenig rascheren Schwingungen gezwungen werden, indem die feste Basis, d. h. die Knotenlinie der Zunge, ein wenig nach der Spitze zu verschoben wird. Wir werden also in beiden Fällen den Zungenton zu erwarten haben, der sich das erste Mal durch eine kleine Vertiefung, das zweite Mal durch eine geringe Erhöhung dem Radton harmonisch einfügt. Wo das Eine aufhört und das Andere beginnt, hängt wohl von der Biegsamkeit der Zunge ab.

3. Bei Gleichheit des Zungentons mit dem Radton liegt der Fall der isophonen Resonanz vor: die Zungenausschläge werden bei ausreichender Biegsamkeit schnell zu immer größerer Amplitude aufgeschaukelt, und da kann es leicht vorkommen, daß der nächste Zahn sie gar nicht mehr trifft, sondern ungenutzt vorüberzieht, und daß erst der übernächste Zahn von der zurückschlagenden Zunge mit voller Wucht getroffen und dadurch in merkbarer Weise aufgehalten und verzögert wird, wenn nicht gleichzeitig die Energie der Drehbewegung entsprechend vergrößert wird. Das muß aber ein plötzliches Stocken der Tonerzeugung bedeuten, das erst nach einer, wenn auch sehr kleinen Zeit behoben ist, worauf dann der Erregungsvorgang von Neuem beginnt. Das akustische Resultat muß daher in diesem Falle ein intermittierender Ton, ein Trommel- oder Bullerton sein, und wegen der Anpassungsfähigkeit der Zunge wäre es auch möglich, daß ein solcher Bullerton auch schon auftritt, wenn der Radton eine Wenigkeit höher oder tiefer ist, als der Radton.

Nun wurde bisher die Zunge nur auf der einen Saite festgehalten und am anderen Längsende von dem Radzahn angehoben und nach dem Abgleiten in Querschwingungen versetzt. Es wird prinzipiell keinen Unterschied ausmachen, wenn die Zunge durch ein breiteres, biegsames Brettchen ersetzt wird, das an den beiden Längsenden, oder gar rings herum elastisch befestigt ist und entweder wieder durch die (weiter auseinanderliegenden) Zähne eines Rades oder durch ein mechanisch hin- und hergeschobenes Stäbchen angestoßen wird. Ein zentraler, d. h. durch den Schwerpunkt des Brettchens gehender Stoß würde dann wohl lediglich eine von der Mitte nach den Saiten zu abnehmende Totaleinspannung ohne eine freie Schwingung erzeugen, aber durch einen exzentrischen Stoß würde das mittlere Stück i. a. in eine Schwingung um eine durch den Schwerpunkt gehende Kippachse versetzt werden, die um so länger andauern wird, je größer die Masse dieses mittleren Stücks im Vergleich zu den weicheren Randstücken ist.

Das ist nun offenbar bei der Geige der Fall: nicht nur die in der Mitte fast unbiegsam belassene Bodenplatte wird durch die beim Rechtsausschlag des Stegs nach unten gedrückte Stimme exzentrisch nach außen angestoßen und bei seinem Linksausschlag wieder lockerer gelassen, sondern auch die durch den Balken beschwerte und seitlich ganz frei gelassene Deckenbrust wird durch die beiden Stegfüße exzentrisch abwechselnd nach rechts und links heruntergedrückt, und dadurch muß mindestens in dem über dem Balken liegenden Längsstreifen der Decke eine freie Pendelbewe-

gung der beiden Backenstücke entstehen. Wenn man die Frequenzen dieser Eigenschwingungen der Brettchen kennen würde, so hätte man hier bestimmte Zungentöne, die mit den Stoßtönen der Saiten zusammentreffen und dann genau die drei obigen Hauptfälle der Sirene erkennen lassen müßten. Auch das ist unzweifelhaft der Fall. Eine theoretische Bestimmung der Brettcheneigentöne ist zwar noch nicht möglich gewesen, aber wir kennen aus den Fuhrschen Versuchen den Balkenton a' , den tiefen Bodenton b' , und den Hauptbodenton c'' . Nehmen wir an, daß diese Töne, die auch mit dem ersten Backhausschen Hauptresonanzgebiet zusammenfallen, in der Tat die tiefsten Eigentöne der Brettchen darstellen, so müßten wir erwarten, daß 1. alle Saitentöne über c'' bis zu einer gewissen Höhe hin Sirenentöne der Brettchen auslösen, aber ohne Erzeugung ihrer Eigentöne, 2. alle tieferen Saitentöne, als a' , diese Eigentöne nutzbar machen, indem sie zunächst ihre Schwingungen verzögern und so mit den Saitentönen in Einklang bringen, von einer gewissen Tiefe an (und sicherlich noch in der Nähe des c' , b' , a') aber durch Verschieben der Knotenlinien nach der Mitte zu die doppelte Frequenz annehmen und den Grundton nur aus der Verstärkung jedes zweiten Schlags erkennbar machen, und daß 3. in der Gegend des ersten Hauptresonanzgebietes, also um b' herum, ein Bullern des Tons auftreten kann, das bisweilen durch stärkeren Bogenruck vermieden werden kann.

Vergleichen wir diese Folgerungen der mechanischen Geigentheorie und speziell unserer Annahme einer Sirenentonerzeugung bei der Geige mit den tatsächlichen Feststellungen aus den Backhausschen Versuchen, so dürfen wir die letzteren wohl als eine unmittelbare experimentelle Bestätigung der ersteren bezeichnen. Nicht nur die Gleichmäßigkeit der Resonanz auf alle Saitentöne bis zu einer gewissen Höhe hin, die wir weiterhin noch besonders behandeln werden, findet hier eine fast selbstverständliche Begründung, sondern auch das Vorhandensein des ganzen ersten B.schen Resonanzgebietes und die Entstehung des Bullertons findet in ihr eine einfache Deutung. Und von ganz besonderer Wichtigkeit ist das Zurücktreten des Grundtons gegen die erste Oktave bei den tiefsten Saitentönen.

Wenn unsere Auffassung der Geige als einer Art von Sirene schon hier eine unverkennbare Stützung erfährt, so wird sie nahezu zu einer Gewißheit erhoben werden, wenn sich auch die anderen sicheren Ergebnisse der B.schen Untersuchungen, das Vorhandensein eines zweiten und dritten Hauptresonanzgebietes und die fast senkrechte Abstrahlung der Tonwellen aus dem Geigenkörper, zumal bei den höheren Tonlagen, als einfache Folgerungen aus dieser Sirenenbewegung der Brettchen entwickeln lassen.

Zunächst ist ohne weiteres einleuchtend, daß die in der Steggegend erzeugten Pendelbewegungen des Balkens und der starren Bodenmitte die weichen Backenmitten am stärksten aus ihrer Anfangslage herausdrücken müssen, und zwar werden auf beiden Brettchen die Unterbacken stets die entgegengesetzte Phase besitzen, wie die obere Backe. Ja eine einfache Überlegung zeigt, daß die beiden Brettchen an gewissen Stellen, z. B. auf der Balkenseite der Unterbacken, stets gegen einander ausschlagen, wie bei einem Blasebalg. Diese bis in die Mitte der Backen hineingepumpten Druckwellen können naturgemäß hier nicht sofort ein Ende finden, sondern müssen sich bis an die Backenränder ausbreiten und werden infolge der Ver-

engerung des corpus in der Mitte längere Zeit in den Backen hin- und hergehen, bis ihre Energie durch die Überwindung der Reibungswiderstände aufgebraucht ist. Es müssen also Backenschwingungen auftreten, deren Frequenz von der Höhe des Saitentons ziemlich unabhängig ist, und die infolge des Zusammentreffens der von rechts und links reflektierten fortschreitenden Wellen sehr wohl in stehende Wellen über die ganzen Breiten hin oder bei der Decke auch in den Flächen zwischen dem Balken und beiden Rändern übergehen könnten. Die Frequenz dieser Backeneigentöne müßte in den oberen Backen eine größere sein, als in den unteren. Ihre Ausläufer müßten in dem schmaleren Mittelteil zusammentreffen und hier (in der Steggegend) zur Erzeugung eines Differenztons führen, was durch ein einfaches Zahlenverhältnis der Breiten (4:5!) wesentlich begünstigt würde.

Wenn nun Backhaus als zweites Hauptresonanzgebiet die Gegend zwischen 1800 und 2000 Hertz angibt, die nach den gegebenen Beispielen gut auf 1600 bis 2000 erweitert werden könnte, und wenn nach Fuhr in den Backenflächen in der Tat noch eine ganze Reihe viel höherer Töne anzutreffen ist, als er in seinem Buch mitteilt, so liegt sicherlich die Möglichkeit, ja sogar eine gewisse Wahrscheinlichkeit vor dafür, daß diese freien Backenschwingungen, die sich natürlich auch harmonisch in die Hauptpendelung einzufügen vermögen, die Töne des zweiten Resonanzgebietes ausmachen, von denen wohl der volle, gesättigte Klang des Geigentons herrührt.

Aber auch das dritte von Backhaus entdeckte und nach seinem Urteil für den hellen *i*-Klang der italienischen Geigen Ausschlag gebende Resonanzgebiet zwischen 3000 und 4000 Htz scheint mir hier aus den Sirenausschlägen der Brettchen eine recht einfache Erklärung zu finden. Die von der raschen Bewegung der breiten Flächen erzeugte Verdichtungswelle wird sich in der Luft mit der bekannten Geschwindigkeit von 3400m pro Sekunde ausbreiten und um so weiter in den Außenraum eindringen, je größer die Energie des Ausschlags war. Von der Sirene wissen wir nun, daß diese Energie von der Breite und dem Einspannungsgrad der Brettchen abhängt und daher bei ihren Rückschlagbewegungen stärker sein muß als bei ihrer Einspannung. Von der durch Balkenanholung und Stimme emporgehobenen, durch den Stegdruck aber wieder zurückgedrängten Decke läßt sich so ohne weiteres nicht die Art und der Grad der Einspannung angeben, wohl aber von dem Boden, der durch den Stimmdruck sicherlich schon positiv (d. h. nach außen) eingespannt ist und es durch die Rechtskipfung des Stegs in noch höherem Maße wird. Seine Innenausschläge werden daher eine ganz besondere Energie besitzen und breite Luftwellen nach der Decke zu in Bewegung setzen.

Betrachtet man den Verlauf einer solchen Welle eingehender, so erkennt man, daß nur ein kleiner Teil, der gerade auf die *F*-Löcher auftrifft, durch sie hindurch in die äußere Luft übergeht, während der größte Teil auf die Decke auftrifft, hier zum Teil eindringt, zum andern Teil wieder nach dem Boden zurückgeworfen wird, wo die Welle wiederum dieselbe Spaltung erleidet. Da nun die Geigenbrettchen nach der Mitte zu auseinandergehen, so wird die ganze Welle durch diese Reflexionen immer mehr nach der Mitte zu geschoben, und so wird nach zwei Reflexionen ein zweiter, nach vier solchen ein dritter Teil der Welle durch die *F*-Löcher austreten usf. Das ist genau derselbe Vorgang, wie das Abbrechen einer Kompagniefront in

Sektionskolonne beim Passieren einer Wegverengung. Die ganze, breite Luftwelle löst sich daher automatisch auf in eine Reihe solcher Abbruchwellen, die mit einem Abstand von je der doppelten Innenhöhe der Geige, d. h. von ca. 10 cm aus den F -Löchern austreten, und deren Amplitude immer kleiner und kleiner wird. Ebenso wird sich auch der zweite und jeder weitere Sirenen-Ausschlag des Bodens in solche Abbruchwellen auflösen, und daher gelangt an das Ohr ein Ton von der Frequenz $\frac{34\,000 \text{ cm}}{10 \text{ cm}} = 3\,400 \text{ Htz}$, d. h. ein solcher Ton des dritten Hauptresonanzgebietes, der aber auch den Grundton n der Saite erzeugt, da er aus n Gruppen solcher Abbruchwellen mit abnehmender Amplitude besteht.

Aber auch die in die Brettchen fast senkrecht eintretenden Wellenstrahlen dürften akustisch nicht verloren gehen, sondern auf deren Außenseite wieder fast senkrecht in die Luft übergehen und hier dieselbe Wellenlänge und dieselbe Periodizität der Amplitude besitzen, wie die obigen Abbruchwellen. Und was hier von den Sirenentönen gesagt wurde, gilt ganz allgemein von allen im Innern der Geige entstehenden Luftwellen, also auch von den Eigentönen der Backen und den sogleich zu behandelnden Oberflächenwellen: sie behalten ihre Tonhöhe, durchsetzen sich aber mit diesen kleinen Abbruchwellen, aus denen sich infolge der Stärkenabstufung sehr wohl auch die harmonischen Untertöne bilden und feststellen lassen könnten. Wenn wir anstelle des Wellenbegriffs mit Backhaus hier lieber den der sie senkrecht durchsetzenden Wellenstrahlen verwenden, so können wir also auch von einer fast senkrechten Abstrahlung der Töne sprechen und gelangen auch zu dem Gesetz, daß die tiefen Töne selber garnicht oder nur schwach abgestrahlt werden, und daß die hohen, alle Strahlungen durchsetzenden Abbruchwellen in der Tat für die gesammte Klangfarbe des Instruments maßgebend sind. Wäre die Innenhöhe etwa 6 cm, so besäßen ihre Abbruchwellen nur die Frequenz $\frac{34\,000}{12} = 2\,800 \text{ Htz}$,

d. h. das Instrument würde einen etwas näselnden e -Klang besitzen. Ebenso ergäbe eine wesentlich geringere Innenhöhe einen hellen, aber scharfen Klangcharakter. Das Backhaussche Bild des Flächenstrahlers gewinnt aber noch eine größere Deutlichkeit, wenn wir uns dem obigen Grenzfall des Aufhörens der Sirenentöne zuwenden, der sowohl von der Schwere und Elastizität der Brettchen, als auch von der Streichstärke abhängt. Nenne ich die Frequenz dieses Grenztons der Sirenenresonanz z , so wächst diese Zahl mit zunehmender Biegsamkeit und Streichenergie und wird mit zunehmender Schwere kleiner. Da aber die periodischen Druckänderungen an den Stegfüßen und Stimmenden auch weiterhin, bei zunehmendem n , bestehen bleiben, so muß jetzt dasselbe eintreten, wie beim Aufsetzen der tönenden Stimmgabel auf eine unbiegsame Tischplatte, eine sogenannte allgemeine oder Oberflächenresonanz, die durch ihre Ausbreitung auf der Oberflächenschicht kräftige Luftwellen in der Form einer sehr flachen Kegelfläche erregt, so daß in jeder durch die Erregungsstelle gelegten, zur Platte senkrechten Ebene die aufsteigenden Schallstrahlen einander parallel sind und mit der Platte fast einen rechten Winkel bilden. Es ist kein Grund vorhanden, die Innenflächen der Geige von dieser Art der Resonanz auszunehmen, und dann werden nach unseren obigen Erwägungen auch diese Tonwellen im Innern hin- und hergeworfen, als Abbruchtöne aus den F -Löchern heraustreten und vielleicht auch durch die Brettchen hindurchstrahlen.

Ja wir müssen wohl sogar annehmen, daß bei jeder Tonerregung diese Oberflächenwellen stets die erste akustische Wirkung darstellen, aus der sich erst nach einiger Zeit der Wiederholung und Verstärkung die fortschreitenden und schließlich auch die stehenden Biegungswellen entwickeln, und daß sie nur beim Überschreiten des Grenztönen z allein übrig bleiben, d. h. die ganze Energie der Erregung in sich aufnehmen und nach außen abstrahlen. Es hat fast den Anschein, als ob Backhaus diese Art der Tonerregung von vornherein für die einzige hält und als ob der obige Grenztönen z gleich mit dem tiefsten Saitentönen zusammenfallen müsse. Die Unrichtigkeit einer solchen Annahme ergibt sich aber schon aus den Barton'schen Kurvenaufnahmen und meinen eigenen Durchbiegungsversuchen, die bei den tieferen Saitentönen eine nicht unbeträchtliche Verbiegung der ganzen Brettchen deutlich erkennen lassen.

Damit gelangen wir zu dem hochbedeutsamen Resultat, daß der von Backhaus durch die drei Hauptresonanzgebiete definierte typische Geigenklang weder auf einer für jeden Ton vorhandenen oder auf rätselhafte Weise herbeigeführten Gleich-tonresonanz beruht, wie Fuhr behauptet, noch auf einem bloßen Strahlungsvorgang auf der Oberfläche der Brettchen, wie Backhaus anzunehmen scheint, sondern daß sich diese für unser Ohr vorhandene Klangeinheit in komplizierter Weise zusammensetzt

- 1) aus völlig neu erzeugten Sirenentönen mit ihren Abbruchwellen und Durchgangsstrahlen,
- 2) aus mitklingenden harmonisch zum Saitentönen eingestimmten Eigentönen der ganzen Brettchen oder ihrer einzelnen Flächenteile, und
- 3) aus den fast senkrecht zur Oberfläche ausstrahlenden Oberflächenwellen.

Dieses neue und merkwürdige Ergebnis ist nicht so befremdend und unwahrscheinlich, wie man zuerst denken möchte, haben wir doch solche Tonmischungen auch in den Mixturregistern der Orgel und des Harmoniums, und besitzt doch auch die menschliche Stimme ihre schwingenden Stimmbänder und ihre mehreren, sogar in der Größe veränderlichen Resonanzräume. Ja wenn man die ganz enorme Schwellfähigkeit des Geigentönen bedenkt, so kommt man wohl zu der Erkenntnis, daß sie nicht nur auf der Aufschaukelbarkeit der vorgebildeten Resonanzen beruht, sondern, wie bei den Schwellern der Orgel, auf der allmählichen Hinzunahme neuer Tonquellen, der Gleich-tonresonanzen und der Sirenentöne mit ihren hohen Formanten, zu den ursprünglichen Oberflächenwellen. So verstärkt doch auch der Sänger seinen Kopftönen durch Hinzunahme des Brustregisters.

Mit diesem Nachweis der dreifachen Quelle des Geigenklangs wäre auch der zweite Teil meiner heutigen Aufgabe gelöst: wir haben aus der Vertiefung der mechanischen Geigentheorie Möglichkeiten und Notwendigkeiten von Tonerzeugungen aufgefunden, die gerade auf solche Tonqualitäten führen, wie sie Backhaus auf experimentellem Wege gewonnen hatte. Diese rein mechanische Erklärung des ganzen Resonanzvorgangs ist somit sicherlich eine mögliche Lösung des ganzen Geigenproblems, aber eine ausreichende erst dann, wenn sich nicht nur die akustischen Eigenschaften, sondern auch die technischen Einzelheiten der Geige daraus herleiten lassen. Die rein akustischen Theorien von Fuhr und Backhaus können aus sich selbst heraus d. h. ohne Zuhilfenahme mechanischer Gesichtspunkte weder die Form,

noch die Wölbung, geschweige denn die Beziehung zwischen Balken und Stimme herleiten. Die Überlegenheit der mechanischen Theorie über die akustische wird auch dem praktischen Geigenbauer unzweifelhaft, wenn sich nachweisen läßt, daß die erstere nicht nur im großen Ganzen auf die überlieferten technischen Vorschriften der alten Meister zurückführt, sondern auch imstande ist, die in ihnen doch noch vorhandenen Lücken (z. B. bei der Ausarbeitung der Backen) in konsequenter Weise auszufüllen. Es liegt daher im Interesse der hier vorgetragenen Erklärung des Geigenklangs, wenn ich auch kurz ihre besondere Fruchtbarkeit in technischer Hinsicht nachzuweisen versuche.

Ich möchte mich dabei beschränken auf die Beantwortung der Frage, ob und durch welche Maßnahmen wir imstande sind, unsere drei Hauptarten der Tonbildung bei der Geige zu ermöglichen und zu fördern. Die erstere Frage ist unmittelbar zu bejahen, und bei der letzteren ist die Antwort für die Entstehung des hohen Formenton sehr einfach: die Höhe des lichten Innenraums in der Brust darf 5 cm nicht wesentlich übersteigen, d. h. man muß danach trachten, mit einer Stimmlänge von 5 cm auszukommen, und wenn sie zu klein ist, lieber die Zargen etwas erniedrigen, wenn sie zu groß ist, die Balkenanholung oder die Biegsamkeit der Decke vergrößern. Das Auftreten der beiden ersten Hauptresonanzgebiete beruht nicht nur auf den Dimensionen der Brettchen (unter Berücksichtigung ihrer Elastizität), sondern auch auf der Art ihrer Wölbung, Ausarbeitung und Einspannung. Da die Schwingungsfrequenz eines elastischen Körpers in ganz bestimmter Weise von seiner Schwere und Elastizität abhängt, beim Abarbeiten der Brettchen aber nur ihr Gewicht verkleinert wird, so bedeutet jede Stärkenverringerng wohl auch eine Erhöhung der Frequenz, eine Belastung der schwingenden Platte durch Balken oder zentrale Verstärkung eine Vertiefung des Eigentons, aber das Gleichmachen der Stärken allein bedingt noch nicht gleiche Höhe der Eigentöne, sondern erst das Gleichmachen der Schwere und der Elastizität. Die Fuhrsche Methode der Abarbeitung bis auf die erstrebten Eigentöne direkt wäre daher an sich ganz vortrefflich und zuverlässig, wenn dies für alle diese Töne nur in eindeutiger Weise möglich wäre, und wenn die Notwendigkeit all dieser Brettchentöne durchaus sicher zu beweisen wäre. Beides ist zur Zeit noch nicht der Fall: man weiß noch nicht einmal, wie diese Fuhrschen Töne von den Dimensionen und Stärken abhängen, hat noch nicht beweisen können, daß das Vorhandensein der drei Töne $a' c'' e''$ eine notwendige Vorbedingung für italienische Klangfarbe ist, und wenn auch durch richtige Stimmhöhe das dritte Resonanzgebiet gewährleistet wäre, so fehlt doch immer noch das zweite Resonanzgebiet von 1800 bis 2000 Htz, das nach unserer Vermutung auf den freien Backenschwingungen beruht. Hier fehlt es aber vorläufig noch an einer Methode zu ihrer unmittelbaren Feststellung und wohl auch an dem Nachweis, daß die Klangfarbe des Instruments bei einer Verschiebung dieses Bereichs leidet. Es ist daher sehr wohl anzunehmen, daß die nach der Fuhrschen Methode, die ja in der Tat auch eine Ergänzung der lückenhaften Vorschriften über die Backenausarbeitung darstellt, angefertigten Geigen häufiger gute oder gar sehr gute Qualitäten besitzen, als dies sonst der Fall ist; aber diese Methode ist zweifellos noch nicht als eine vollständige Lösung des Geigenproblems zu bezeichnen, da die physikalische Abhängigkeit dieser Töne von der Beschaffenheit des Geigenkörpers noch ganz unbe-

kannt ist und somit die Bestimmung der Größe, Form und Wölbung und manches andere an der Geige immer noch nicht gelingen konnte.

Wenn nun die mechanische Theorie immer wieder die Notwendigkeit einer sorgfältigen Beachtung der elastischen Eigenschaften der Brettchen und des Balkens erkennen läßt, und wenn man erwägt, daß gerade darüber die überlieferten alten Vorschriften so gut wie nichts aussagen, so darf man wohl die Vermutung aussprechen, daß dies mit einiger Wahrscheinlichkeit der Grund für die bisher häufigen Mißerfolge gewesen sein mag bei dem Versuch, alte, gute Instrumente genau zu kopieren. Alles Andere hat man wohl nachschaffen können, aber die doch äußerst wichtigen elastischen Verhältnisse nicht, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil man bisher noch garnicht wußte, auf welche dieser Verhältnisse es besonders ankommt, und weil es bisher noch keine Möglichkeit gab, sie mit ausreichender Genauigkeit zu messen und nachzuschaffen. Sicherlich sind einige Geigenmacher bereits über das bloße Druckgefühl zur Bestimmung der Biegsamkeit in den Backen hinausgekommen und dazu übergegangen, auch einige elastische Qualitäten der zu kopierenden Geigen möglichst genau nachzuschaffen, wie ja auch Grah versucht, die sonst durch die langjährige elastische Nachwirkung entstehende Veränderung der Elastizität durch ein künstliches Stauchverfahren bei der Decke von vornherein herbeizuführen. Das sind aber alles mehr oder weniger geheim gehaltene Maßnahmen, über deren Zweckmäßigkeit und Genauigkeit noch kein sicheres Urteil abgegeben werden kann, aber man darf wohl vermuten, daß weder der dabei zu erreichende Grad der Genauigkeit, noch die Auswahl der zu prüfenden Stellen bereits den Anforderungen entspricht, die von der mechanischen Theorie der Geige gestellt werden müssen. Eine eingehendere Behandlung dieser Frage würde über den Rahmen dieses Vortrags weit hinausgehen und soll einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Fassen wir die Ergebnisse der vorstehenden Untersuchung zusammen, so ergeben sich folgende Leitsätze:

1. Das Wesen des Geigenklanges im allgemeinen und des Klanges der italienischen Geigen insbesondere ist durch die Backhausschen Klangkurvenuntersuchungen fast völlig aufgeklärt.

2. Die Entstehung von Klängen mit den von Backhaus angegebenen Eigenschaften kann aus der mechanischen Theorie der Geige in einfacher Weise abgeleitet werden.

3. Diese mechanische Erklärung ermöglicht unmittelbar den Übergang zur Gewinnung technischer Vorschriften über den Bau der Geige.

4. Diese technischen Konsequenzen lassen erkennen, daß die elastischen Verhältnisse des Geigenkörpers vermutlich bisher noch nicht in ausreichenden Maße berücksichtigt worden sind.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Nachtrag

- Bern.** Prof. Dr. Ernst Kurth. Zu verbessern: Das mus. Volkslied der europäischen Völker (nicht: des europ. Volkes).
- Darmstadt** (Technische Hochschule). Prof. Dr. Friedrich Noack: Geschichte des deutschen Liedes, zweist. — Geschichte der Musik in Darmstadt, einst. — Stimmbildung u. Stimmhygiene, einst. — Chorübungen, zweist.
- Leipzig.** Nachzutragen: Dr. Wilhelm Hitzig: Grundzüge des musikalischen Verlagsrechts, einst. — Die gegenwärtige Organisation des deutschen Musikalienhandels, einst.
- Tübingen.** Prof. Dr. Karl Hasse. Zu ergänzen: Geschichte des deutschen Liedes, einst.
- Zürich.** Zu verbessern: Prof. Dr. Fritz Gysi: Das Klavierkonzert von Bach bis auf die Gegenwart, zweist. — Übungen zur musikalischen Stilkunde (Seminar), einst.

Bücherschau

- Bartók, Béla.** Hungarian Folk Music. Translated by M. D. Calvocoressi. 4°, 224 S. London 1931. Oxford University Press. 21 sh.
- Beethoven.** Unbekannte Manuskripte zu weltlicher und geistlicher Gesangsmusik. Untersuchung; Übertragung; Faksimile von Dr. Joseph Schmidt. (Heft V der Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn.) Leipzig 1928, Quelle & Meyer.

Die interessanteste und umfangreichste der in diesem Heft vereinigten drei Studien bezieht sich auf „Die deutschen Texte zu Beethovens Cdur-Messe“. Auf Beethovens Stellung zu diesem Problem, auf seine Hoffnung, die Messe so auch nichtkatholischen Kreisen zugänglich zu machen, auch auf seine ästhetische Empfänglichkeit fällt helles Licht. Die Nebeneinandersetzung der beiden Übersetzungen von Chr. Schreiber und B. Scholz ist dankenswert. Über die beiden Verfasser und alles, was mit der Übersetzung, ihrem Vorkommen in Beethovens Briefwechsel und ihrer Veröffentlichung zusammenhängt, wird gründlich berichtet. Die Stellung Beethovens zu Übersetzungen läßt den Wunsch wach werden, einmal die als Arietta buffa und als Arietta assai seriosa bezeichneten Kompositionen des Textes *L'amante impaziente* (op. 82 III/IV) scharf zu untersuchen und der Erkenntnis von Beethovens Ausdrucksformen dienstbar zu machen. Auch sie erschienen mit Übersetzungen von Chr. Schreiber.

Einen in Beethovens Handschrift vorliegenden vierstimmigen Satz des Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“, ebenso wie einen Kanon erweist Schmidt als Abschriften aus Kirnbergers „Die Kunst des reinen Satzes“. Die Vermutung des Herausgebers, daß es sich um Übungsmaterial für den Unterricht des Erzherzogs Rudolph handelt, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Als Drittes enthält das Heft aus dem Kreise der Volksliedbearbeitungen ein schwedisches Wiegenlied in Faksimile und Übertragung. Die Sorgfalt Beethovens auch im Kleinen wird wieder deutlich. Betrachtet man aber die Violinstimme dieses Satzes, so wird klar, wie schwer es dem immer weit ausholenden Geist des Meisters wurde, sich in diese kleinen Formen mit ihren beschränkten Mitteln einzuleben. Gewiß braucht Beethoven, wie der Herausgeber betont, auch für die Begleitung nur die Melodietöne; bezeichnend ist aber, wie er sie über den ganzen Umfang der Violine hin zerlegt zu höchst eigentümlichen und eigenwilligen Figuren.

Die hübschen Untersuchungen des Heftes verdanken wir dem Assistenten am Beethoven-Archiv in Bonn, Dr. J. Schmidt.

Paul Mies.

- Beethoven.** „Beiträge zum Leben und Schaffen nach Dokumenten des Beethovenhauses“. Untersuchung, Übertragung, Faksimile von Dr. Ludwig Schieder mair. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Heft VI.) Leipzig 1930, Quelle & Meyer.

Aus den Beständen des Beethovenhauses gibt hier Schieder mair mit gewohnter Sorgfalt einige Beiträge heraus. Sie betreffen den Menschen und den Künstler. Das Huldigungsblatt an die Baroness von Westerholt zeigt, daß die Erzählung von der „Werther-Liebe“ des jungen Beethoven zu der Baroness eine richtige Grundlage hat. Die Notizen über eine Kaffeemaschine und die Blätter aus dem Haushaltungsbuche zeigen, wie sich Beethoven um seinen Haushalt mit echt Beethovenscher Intensität kümmerte. Der Brief an Dr. Braunhofer ist ein neues Beispiel seines Briefstils, der in seiner plastischen und

auch humorvollen Art genau so ein Ergebnis phantasievoller Gestaltung ist, wie die musikalischen Werke auch. An dem Konversationsheft sind am interessantesten die kurzen Notenskizzen. Diese an sich nichtssagenden Versuche von Schlüssen und gegeneinanderlaufenden Tonreihen beweisen aufs neue meine Ansicht, daß zahlreiche seiner Skizzen nur ein handgreifliches, sinnenfälliges Mittel zur Konzentration für Beethoven waren. Hier, an Hand des Sichtbaren, konnte er die rastlos tätige Phantasie bannen (vgl. P. Mies, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils, S. 142). Die Boleroskizzen gehören zu den Volksliedbearbeitungen Beethovens und zeigen im Verein mit früheren Veröffentlichungen, wie sorgsam er auch bei der Bearbeitung solch kleiner Stücke vorgeht. Den Schluß der hübschen Beiträge bildet einer der burlesken Scherzkanons des Meisters auf den Geiger Schuppanzigh. Eine Anzahl Faksimiles läßt Notenschrift und Briefschrift des Meisters erstehen und zeigt vielfach die großen Schwierigkeiten der Entzifferung.

Paul Mies.

Neue Beethovenliteratur: Neues Beethoven-Jahrbuch. Begründet u. hrsg. von Adolf Sandberger. IV. Jahrgang 1930. Augsburg, B. Filser.

Rolland, Romain. Beethovens Meisterjahre von der Eroica bis zur Appassionata. Übertragen von Th. Mutzenbecher. Mit 29 Bildtafeln und einem Faksimile. Leipzig 1930, Insel-Verlag.

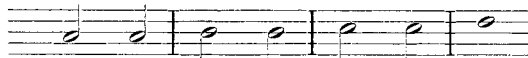
Baensch, Otto. Aufbau und Sinn des Chorfinals in Beethovens IX. Symphonie. (Schriften der Straßburger Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Universität Frankfurt a/M.) Neue Folge, 11. Heft, 1930. Berlin-Leipzig, W. de Gruyter & Co.

Das Mühen von Beethoven und sein Werk reißt nicht ab; und tatsächlich bringt uns jede derartige Arbeit, sofern sie nur gründlich und ehrlich angefaßt ist, in der Erkenntnis um ein Stück weiter, selbst wenn nicht alles Zustimmung finden kann. Die drei angeführten Werke sind hier zu einem Referate vereint, weil gerade im Vergleich manches schärfer hervortritt. Zwei Festreden anlässlich des Jubiläums 1927 leiten das Jahrbuch ein: die eine von L. Schiedermaier, die andere von H. J. Moser, beide bedeutsam und zusammenfassend, beide zugleich bezeichnend für ihre Verfasser. Den Hauptraum des Jahrbuchs nehmen philologische Untersuchungen zu Einzelfragen aus Beethovens Leben und Werk ein: zunächst eine umfangreiche Zusammenstellung „Beethoven im Kurort Baden bei Wien“ von dem inzwischen verstorbenen Nestor der Beethovenforschung Theodor Frimmel. Dann eine kurze Abhandlung über „Andreas Streicher“ von O. Clemen, die bislang unveröffentlichte Abschnitte aus dem Reisetagebuch Bursys und einen Brief von Streicher bringt, beide im Weltkrieg von dem Verfasser in Mitau aufgefunden. R. Engländer behandelt dann „Päers ‚Leonora‘ und Beethovens ‚Fidelio‘“. Er sucht die „Leonora“ als Zwischenstellung zwischen Gaveaux und Beethoven und als Vermittlung zwischen den verschiedenen „Fidelio“- Fassungen nachzuweisen. Vieles von dem, was Engländer vorbringt, hat zweifellos große Beweiskraft. Seine musikalischen Vergleichsbeispiele dagegen vermögen nicht immer zu überzeugen; auch der Herausgeber des Jahrbuchs hat diese Bedenken gehabt. Otto Baensch macht noch einige „Nachträgliche Feststellungen zur IX. Symphonie“ bezüglich einzelner Textstellen, Bezeichnungen, Manuskripte und Skizzen. Den Abschluß des Jahrbuchs bilden ein Referat Sandbergers „Zur neuesten Beethoven-Literatur“ und eine umfangreiche Zusammenstellung „Beethoven-Literatur der Jahre 1926 und 1927“ von Ph. Losch. So ist das Jahrbuch die Sammelstätte wichtiger Kleinarbeiten, die in der Vereinzelung leicht in Vergessenheit geraten; es wäre zu wünschen, daß das Jahrbuch als Mittelpunkt solcher Arbeiten dauernden Bestand hätte.

Es ist lehrreich, Rollands neues Beethoven-Werk mit seinem 1903 erschienenen zu vergleichen. 1903 ein kurzer, fast ekstatischer Abriss, der Beethoven als Held und Vorbild des Lebenskampfes proklamiert. Hier ein aus der Fülle des Wissens und Verstehens geschaffenes Buch, das Beethovens Meisterwerke — vor allem die Eroica, die Appassionata, den Fidelio — in ihrem Werden und ihrer Bedeutung nahe bringt — und zwar nahe bringt auch dem Nichtmusiker und Nichtwissenschaftler. Gerade darin scheint mir die Bedeutung des Buches zu liegen. Im Anschluß an die in den letzten Jahren entstandene wissenschaftliche Beethovenliteratur gelingt es Rolland in die Tiefe des Kompositionsprozesses und des Geisteslebens seines Helden einzudringen. Ohne den Versuch, das Kunstwerk mit Worten zu beschreiben, es zu deuten, kann es dabei nicht abgehn. Was sich Rolland darunter vorstellt, sagt er selbst (S. 55): „Nachdem wir nun im Aufbau des I. Satzes den schaffenden Geist bei seinem geheimnisvollen Tun beobachtet haben, sei uns vergönnt, ihm nachzuträumen und uns auf unsere Weise sein Werk zu deuten. Freilich ‚der Musiker

von Beruf fühlt sich über jeden Deutungsversuch erhaben. Wo aber wollte er einen Hörer finden, wenn nicht seine rhythmischen Tongefüge die Herzen in bestimmten Gefühlszusammenhängen mitschwingen ließen! . . . Wir bestehen also getrost auf unserm Recht, das Kunstwerk nachzuträumen, wenn wir es nur vorher — oder hernach, gleichviel — in nüchterner Betrachtung eingehend untersuchen. Wenn wir träumen, sind wir zuweilen Seher und erkennen deutlicher hinter den geschlossenen Lidern.“ Der Subjektivität seiner Deutung ist sich also Rolland durchaus bewußt; sie hat gewissermaßen nur Durchgangsbedeutung. Aus der Beobachtung des Werdegangs, der Skizzen, der überlieferten Ansichten usw. wird versucht, eine Vielheit von Erscheinungen in geistigem Sinne zusammenzufassen. So ist die einzelne Deutung an sich unwichtig; es ist nicht wesentlich, ob man mit jeder voll übereinstimmt. Ein bezeichnendes Beispiel von Rollands Art ist das erste Kapitel des Anhangs „Beethovens Taubheit“; aus dem Studium der wissenschaftlichen Literatur und aus eigener Überlegung erwächst ihm eine Anschauung von dem Grunde der Erkrankung und ihrer Wirkung, die weniger in äußeren Ursachen, als in Beethovens innerer Konstitution, zumal seiner maßlosen Konzentration zu suchen sei. Ein zweiter Abschnitt bringt dann neues Material über die Schwestern Brunsvik aus dem bislang nicht veröffentlichten Tagebuch der Therese; zweifellos ist aber der wichtigste Teil des Buches derjenige, der sich mit den Werken beschäftigt; es gibt nicht viele Bücher, in denen Größe des Inhalts, Begeisterung mit dem behandelten Stoff, Ruhe und Anschaulichkeit der Darstellung zu so vollendeter Einheit gelangt sind. Er vermag Musiker und Wissenschaftler zu fesseln, bleibt aber besonders durch die Fülle der Beispiele auch dem Musikfreund verständlich.

Auch Baensch versucht eine Deutung, ja mehr; er hält eine „Rettung“ der IX. Sinfonie und besonders des Chorfinals für notwendig. Und er glaubt sie gefunden zu haben: einmal darin, daß „Beethoven bei der Abfassung des Chorfinals sich innerlich eine Gesangspantomime vorgestellt hat, deren Idee im Geiste der Dichter und Denker, an denen er sich bildete, das ewige, zwar nie erreichte, aber stets aufgegebenes Ziel der Menschheitsgeschichte ist: die Errichtung des Reiches Gottes auf Erden“ (S. 5). (Später schlägt Baensch eine wirkliche pantomimische Aufführung des Chorfinals vor.) Und dann „ist die vollständige aufsteigende Stufenreihe der ‚Gottheiten von Samothrace‘ in den Sätzen der neunten Symphonie wieder aufzufinden“ (S. 92). Mit erstaunlicher Gelehrsamkeit und mit minutiösem Wissen auf dem Gebiet der Beethovenforschung, aber auch sonstiger Verhältnisse sucht Baensch diese Sätze zu beweisen. Daß dabei häufig schon in den ersten Teilen, die nach Baensch Behauptung „den sichern Bezirk der beweisenden Wissenschaft“ (S. 5) nicht verlassen, Begründungen auftreten wie „Man darf annehmen“, „Man darf es aber auch betrachten“, „Wenn Beethoven daran dachte, solche Fortsetzungen zu lesen, so wird er die eignen Schriften Schillers gewiß alle gekannt haben!“, „In seiner Komposition weist Beethoven vielleicht . . .“, „man möchte meinen“, „Man darf es aber immerhin als möglich annehmen“ (S. 26, 30, 31, 39, 52 um einige anzuführen), ist nicht geeignet, der Beweisführung Vertrauen zu gewinnen. Zudem spielen in diesem Gebäude alle Punkte, sie mögen sicher sein oder auf Vermutung beruhen, eine gleich wesentliche Rolle. Schon die äußerlich so schön aussehende Formtafel scheint mir mehr gesehen, als gehört. So sind Parallelitäten von Satzteilen, wobei fehlende Länge durch inneres Gewicht ersetzt sein soll (S. 9), doch recht unsicher. Und die Melodie der Takte 321-24



und der Che - rub steht vor Gott

darzustellen als:

Erster Stollen (321)
Zweiter „ (322)
Abgesang (323-24)

scheint mir nicht Formenanalyse, sondern Sektion. Gerade die Barform will außerordentlich vorsichtig behandelt sein. Was Baensch zu Rolland und seinen Deutungen in Gegensatz setzt, ist die Tatsache, daß er seinen Deutungen „Wirklichkeit“ zuschreibt; denn er sagt: „Ich bin überzeugt, daß sie, wenn es erlaubt ist, dies so offen auszusprechen, ‚die‘ richtige ist“ (S. 3), und „Ich bin der Meinung, daß ich ihn als den ‚wahren‘, das heißt den Sinn, der Beethoven selbst vor Augen gestanden hat, zulänglich bewiesen habe“ (S. 5). Ich muß sagen, daß ich mich aus Gründen, von denen oben einige angedeutet sind, der Ansicht und Beweisführung des Verfassers in keiner Weise anschließen kann. Gerade beim Studium der Abhandlung von Baensch, die zweifellos manche interessante und an-

regende Gedanken enthält, wurden einige der Bemerkungen aus der Festrede von H. J. Moser im zuerst besprochenen Jahrbuch in mir lebendig. Es heißt da u. a.: „Man vergißt über der liebevollen Betrachtung von Beethovens unbezweifelbarem poetischem Einschlag und seiner ‚Weltanschauung‘ manchmal fast ein wenig, daß er in allererster Hinsicht Musiker gewesen ist“ (S. 22), und „Über die Natur der Beethovenschen ‚Ideen‘ ist viel gestritten worden . . . ‚Ideen‘ kann hier (in einem Ausspruch Beethovens) doch wohl nur ‚Einfälle‘ heißen, und es ist eine Unterfrage, ob diese nunmehr in Gestalt von Notenköpfen, d. h. als musikalische Motive und Themen, oder mehr in Worten, als Gesamtentwürfe zu Einzelsätzen ins Notizheft geschmiert sind — die Skizzenbücher bieten genug Beispiele für beide Einfallstypen“ (S. 32). Und es ist meines Erachtens der Hauptmangel bei Baensch, daß Beethoven als Musiker bei ihm kaum hervortritt. Die Formanalyse ist in großen Teilen wenig überzeugend; und daß Beethoven auch rein musikalische Formideen gehabt hat, die aus seinen Skizzenbüchern erhellen, davon findet sich kaum etwas. Ich glaube nicht, daß die von Baensch gegebenen weltanschaulich-bühnenmäßigen Ideen in dieser Art bei Beethoven zur neunten Sinfonie und ihrem Aufbau geführt haben. Eines aber läßt die von Baensch gegebene Darstellung gerade in ihrer zweckbestimmten Auswahl besonders erkennen: die mannigfachen Interessenkreise des großen Musikers. Paul Mies.

Cametti, Alberto. Giacomo D'Alibert costruttore del primo teatro pubblico di musica in Roma. (S.-A. aus: Nuova Antologia, 1. Feb. 1931.) 8°, 23 S. Roma 1931, Bestetti & Tumminelli.

Compton, J. Scenes and Songs from the Savoy Operas. Illus. by W. Russell Flint and Sir W. S. Gilbert. 8°, 214 S. London, Macmillan & Co., Ltd.

Dachs, Michael. Harmonielehre. Für den Schulgebrauch u. zum Selbstunterricht. Bd. 1: Die Stammakkorde und ihre Versetzungen. 8°, 167 S. — Bd. 2: Harmoniefremde Töne, Modulation, Alteration usw. 8°, 168 S. München 1931, Kösel & Pustet. je 3,80 *M.*

Dachs, Michael. Allgemeine Musiklehre. Für den Schulgebrauch u. zum Selbstunterricht. 8°, 60 S. München 1931, Kösel & Pustet. 2,20 *M.*

Eason, James. The Book of the Great Music. 8°, VI, 38 S. London 1931, Oxford University Press. 2/6 sh.

Epstein, Peter. Görlitzer Schulmusik um 1600. S. 124—153 der „Festgabe des Vereins für Geschichte Schlesiens zur Feier des 150jährigen Bestehens der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften“. Görlitz 1929, Kommissions-Verlag von H. Tzschaschel.

Einleitend stellt Epstein fest, daß bei historischen Studien der letzten 25 Jahre, denen wir „die Übersicht über den Umfang und die Verbreitung der musikalischen Bestrebungen im Schulwesen der Reformationszeit verdanken“, die Stadt Görlitz bisher noch nicht eingehend berücksichtigt worden ist. „Mit Unrecht — meint er — denn sie besaß bekanntlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein blühendes Gymnasium“. Und außerdem besitzt sie, möchte ich fortfahren, einen außerordentlichen Reichtum an Quellen, die zur Darstellung einer Geschichte des Schulgesangs in unserer Stadt völlig ausreichen würde; z. B. sind die Lehrpläne des Gymnasiums von der Gründung im Jahre 1565 an lückenlos erhalten. Aus dieser Reihe nimmt Epstein die ersten drei (von 1566, 1584 u. 1609) heraus und legt sie dem ersten Teil seiner Abhandlung zugrunde. Er hebt besonders hervor, daß schon der 1. Rektor P. Vincentius (1565—69) über vielen Zeitgenossen steht, da er der Musik eine bedeutsame Stellung im Gesamterziehungsplane einräumt. Ebenso wichtig erscheint die Feststellung, „daß damals in Görlitz die humanistischen vierstimmigen Oden- gesänge ein traditioneller Bestandteil des Unterrichts waren“. Aus der Amtszeit des 2. Rektors J. Meister (1569—84) teilt E. ein Gregoriuslied in Wort und Weise mit, das den Kantor J. Winckler zum Verfasser hat. Dann betrachtet er den Studienplan des nächsten Rektors L. Ludovicus (1584—94), der „ein willkommenes Bild der Musikpflege gibt“. Über M. Mylius (1594—1609) gelangt er zu C. Dornavius (1609—16), dessen Lehrplan von 1609 „die Knaben nicht mit der abschreckenden Last der Musiktheorie beschweren, sondern ihnen zu einer erfreulichen Kunstübung Lust machen will“. Abschließend behandelt er dann noch den 6. Rektor E. Cühler, dessen Lehrplan von 1616 er allerdings nicht erwähnt. Dieser Lehrplan ist enthalten in „Actus Inauguralis . . . 15. Febr. 1616“ und stellt eine Erweiterung des Plans von Ludovicus dar. — Der 2. Teil der Arbeit befaßt sich mit dem ersten Görlitzer Schulgesangbuch, das in drei Auflagen 1587, 1599 und 1613 erschien. Diese „Görlitzer Sammlung von Schulgesängen zeichnet sich einmal durch ihren stattlichen Umfang vor vielen anderen aus und läßt ferner durch ihre zweimalige Neuauflage in veränderter Form die

Wandlungen erkennen, die in den musikgeschichtlich so entscheidenden Jahren um 1600 auch im Schulgesang sich bemerkbar machten“. Als Anhang ist ein Verzeichnis der Gesänge aller drei Auflagen gegeben, das ihre Herkunft berücksichtigt. — Die Epsteinsche Arbeit ist verdienstvoll, weil sie ein reiches Quellenmaterial der Gesamtheit zugänglich macht; sie ist besonders wichtig für den Osten unseres Vaterlandes, der in den Gesamtdarstellungen des Gebiets immer ein wenig zu kurz kommt. (Auch Sannemann, „die Musik als Unterrichtsgegenstand in den Evangel. Lateinschulen des 16. Jahrhunderts“, Berlin 1904, kennt unsere Quellen noch nicht.)

M. Gondolatsch.

Frank, Paul. Taschenbuch des Musikers. Enth. eine vollst. Erkl. der in d. Tonkunst gebräuchl. Fremdwörter, Kunstausdrücke u. Abkürzungen. Für Musiker u. Freunde der Tonkunst hrsg., Neubearb. u. erw. von Wilhelm Altmann. 29. erw. Aufl. 8°, 152 S. Leipzig 1931, C. Merseburger. 1,30 *RM.*

Fuson, H. H. Ballads of the Kentucky Highlands: Ballads Written down from Actual Singing of Kentucky Old Folks. 8°, 220 S. London, Mitre Press.

Gibson, Charles Robert. Telephones and Gramophones. 8°. Glasgow 1931, Blackie & Son, Ltd.

Nikolaus van Gilse van der Pals. N. A. Rimsky-Korssakow, Operschaffen, nebst Skizze über Leben und Wirken. Mit vielen Notenbeispielen. 8°, VIII, 692 S. Paris—Leipzig 1929, W. Bessel & Co. 15 *RM.*

Ein gewissenloser Kritiker könnte trotz des respektablen Umfangs der vorliegenden Arbeit schnell zu einem Resultat kommen: er brauchte sich nur das Inhaltsverzeichnis anzusehen (das nach einer Einleitung, einem kurzen Kapitel „Leben und Wirken“ und einem noch kürzeren Abschnitt „Allgemeines und Stilistisches“ die 15 Opern Rimsky-Korssakows aufzählt und mit 1. „Entstehung und Bedeutung“, 2. „Textinhalt“ [und Charakteristik] und 3. „Musik“ erledigt), um zu konstatieren, daß hier sicherlich eine Unmenge Material geliefert wird, daß es aber in dieser Anlage inhaltlich und formal nur von einem ebenso tiefgründigen wie stilistisch hervorragenden Forscher bewältigt werden könnte — man denke etwa an die Behandlung der 9 Brucknersinfonien von Ernst Kurth.

Leider kommt der gewissenhafte Kritiker beim besten Willen, bei aller Anerkennung der geleisteten Arbeit nicht zu einem wesentlich anderen Resultat. Gewiß ist das Buch von 1929 mit der Dissertation von 1914 nicht zu vergleichen; aber das gesteckte Ziel, die Gestalt des russischen Meisters zu bannen, ist m. E. nicht erreicht. Insbesondere erscheint die Charakterisierung der verschiedenen Stilarten äußerlich und erzwungen: bei Prägungen wie „romantisch-epischer Liederstil“, „phantastischer Miniaturstil“ usw. wird man unwillkürlich an Davids „Schreibpapier“, „Schwarz-Dinten“-Weis“ erinnert. — Neben vielen Setzfehlern gibt es auch komische Satz- und Sinnfehler: „Obgleich das Kind die Musik spielen d erlernte“ . . . „innere Ideeninhalte“ . . . „Mit der schöpferischen Tätigkeit . . . war die Bedeutung R.-K.s nicht erschöpft“ . . . „Deshalb führte er rein musikalische Gebilde in Form von symphonischen Dichtungen in seine Opern ein.“ . . . „Das Leitmotiv stellt auch musikalisch etwas ganz anderes vor als dasjenige Wagners, indem es in mannigfaltigster Weise sich rhythmisch und melodisch umgestaltend, bald im kontrapunktischen Gewebe des Orchesters, bald in den Singstimmen durchgeführt wird und frei mit nicht leitmotivischer Thematik abwechselt . . .“ „Während in Mittel- und Westeuropa . . . die Lieder der alten Germanen gänzlich vergessen sind, hatte sich . . . das (russische) Volkslied in seiner ursprünglichen, oft aus Urzeiten überlieferten Gestalt bis ins 19. Jahrhundert hinein erhalten“ . . .

Möge es dem Verfasser, der ja den „Stoff“ kennt wie wenige, gelingen, zur „Idee“ durchzustoßen.

Marc-André Souchay.

Günther, Siegfried. Die musikalische Form in der Erziehung. (Darst. Musikpädagogik.) 8°, 60 S. Lahr 1931; Schauenburg. 2,70 *RM.*

Junk, Viktor. Handbuch des Tanzes. 1930, Ernst Klett. 20 *RM.*

Dieses Tanzlexikon kommt zweifellos einem bestehenden Bedürfnis entgegen. Ein jahrelang mit viel Mühe zusammengetragenes Material ist hier lexikographisch verarbeitet, wobei der historische Teil in höherem Grade berücksichtigt ist, als der ästhetische. Was dem Handbuch vielleicht abgeht, ist eine schärfer umrissene kritische Einstellung zu den Erscheinungen des Tanzes, und dies nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Vergangenheit. Besonders der Laie kann sich kein richtiges Bild davon machen, wie in einer bestimmten Epoche der Gesellschafts- und Bühnentanz aussieht, bzw. wie sich der

allgemeine Zeitgeist im Tanze einer bestimmten Ära äußert. Wünschenswert wäre die Durchführung eines bestimmten Prinzips, betreffend die Nennung einzelner Tänzer und Tänzerinnen der Gegenwart, denn es kann dem Handbuch auch vom buchhändlerischen Standpunkt nicht nützen, wenn etwa in einer bestimmten Stadt Größen zweiten Ranges Besprechung finden, während anerkannte Persönlichkeiten ungenannt bleiben. Hier wird eine besondere Organisation gelegentlich der Herstellung der zweiten Auflage vonnöten sein.

Gründlich ist die ältere Tanzmusik behandelt, wenn auch Spezialliteratur nicht in vollem Umfang berücksichtigt erscheint (z. B. Blumes Studien zum Basse danse). Vgl. beispielsweise die Artikel „Folia“, „Bergamasca“ usw., in denen die einschlägigen Aufsätze aus AfM und ZfM nicht benutzt wurden.

Die Tänze des Mittelalters: Ductia, Trotto usw. scheinen trotz eines Aufsatzes von Johannes Wolf gleichfalls unberücksichtigt, doch kann man solche Einzelheiten dem Verfasser nicht zum Vorwurf machen. Begrüßenswert ist es, daß auch die Namen der Ballette erscheinen, womit gewissermaßen der Beginn einer Ballett-Bibliografie gegeben ist; freilich ist dieses Gebiet außerordentlich ausbaufähig und -bedürftig. Bei den einzelnen Tänzen wäre noch eine Geschichte der Choreographie und des musikalischen Rhythmus nachzutragen. (Vgl. den Artikel Courante.)

Im allgemeinen ist dem Verfasser jedenfalls zu gratulieren, daß er ein Standwerk der Tanz- und musikwissenschaftlichen Literatur wenn auch noch nicht fertiggestellt, so doch begonnen hat.

Paul Nettl.

Klier, Karl M. Neue Anleitung zum Schwegeln (Seitenpfeifen). quer 8°, 24 S. Wien 1931, Verlag Eichendorff-Haus. 1 M.

Die Knaffl-Handschrift. Eine obersteirische Volkskunde aus dem Jahre 1813. Hrsg. von V. v. Geramb. (Quellen zur deutschen Volkskunde, Heft 2.) Berlin u. Leipzig. 1928. W. de Gruyter & Co.

Nur ein Hinweis auf die für die musikalische Volkskunde wichtige Ausgabe kann hier gegeben werden. Als Auswirkung des Herder'schen Enthusiasmus für Volkstum und Volkslied und unter dem unmittelbaren Einfluß der Arbeiten des Geschichtsforschers Joh. von Müller, sandte Erzherzog Johann von Österreich seit 1811 an alle Bezirke seines Landes „statistische“ Fragebogen aus. Diese stellen u. a. auch eine Reihe echt volkskundlicher Fragen. Eine der vielen Antworten — die verständnisvollste und volkskundlich ergiebigste — ist die des Kameralverwalters J. N. F. Knaffl in Fohnsdorf, deren volkskundliche Teile in der vorliegenden Ausgabe abgedruckt erscheinen. — Ich hebe nur das musikgeschichtlich Wichtige heraus, etwa die Bemerkungen S. 44 über die Einführung der Zither mit ihrem „stillen Sang und Klang“, deren später (S. 158) nochmals bei der „Lebensweise“ gedacht wird, oder die eingehende Gebrauchsbeschreibung der Hochzeitsmusik (S. 59f.) oder des Krippen- und Paradeisspieles — bei letzterem mit Melodien. Daran schließt sich eine bemerkenswert ausführliche Abhandlung über Volksgesang und -tanz mit „musikalischem Anhang“. Zuerst drei Beispiele für Melodien, „welche in den Weihnachtsfeiertagen auf dem Khor, unter dem Offertorio vom Schullehrer oder seinem Kantor gesungen werden und auf welche das Landvolk mit aller Aufmerksamkeit horcht“. Eins davon ist bänkelsängerisch, die zwei andern sind abgesunkene Arien des galanten Stils. Für die Schnaderhüpfel („Stichlieder“) sind leider nur die Texte gegeben. Und nun folgt die Beschreibung der „obersteyermärkischen Tanzmusik“. Ihre Besetzung ist 2 Violinen, ein Hackbrettl und ein Baß. Ihr Ausdruck und Vortrag unterscheidet sich grundlegend von dem der Kunstmusik. Um ihn „ganz national-dialektisch“ zu erreichen, muß der Geiger „im Hin- und Herstriche auf eine eigentümliche Art Meister seines Bogens seyn, er muß den plumpen, schwerfälligen, mühsamen Strich dem eleganten, zierlichen, reinen vorziehen — er muß ferner sogar oft, um eine oder die andere Note, auf welcher der ganze Ausdruck beruht, nicht zu verstümmeln oder zu verlieren, nicht nur zu einer unregelmäßigen Applikatur (Fingeraufsatz), sondern auch zu einer widrigen Bindung seine Zuflucht nehmen . . . Es ist auch in der Tat nichts abgeschmackteres, als einen a la camera Virtuosen obersteyrisch geigen zu hören und zu sehen“. Diese Bemerkungen sowie die weiteren über Tempo, Takttreten u. a. verraten den „Kenner und Liebhaber“. Um so wichtiger ist es, daß Knaffl nun in der „Musikalischen Beilage“ (S. 112—152) wirklich daran geht, an einigen Proben ländlicher Gebrauchsmusik (Stimmen der Instrumente, Hochzeitsmarsch, kauderwälsche Tusch-Musik, Ehrentanz, Steyerische Tänze mit Schlußkadenzen, ein verhunzter Menuet und Deutscher) neben der musikalischen Urform die improvisierte Gebrauchsform zu notieren. Besonders ergiebig ist dabei die Wiedergabe der „verhunzten“ mehrstimmigen Form des Menuett (mit Trio) und des

Deutschen (mit Trio), weil sie zeigt, wie im Verlauf sich die übrigen Stimmen der melodieführenden Oberstimme motivisch und rhythmisch angleichen. Für die Einstimmigkeit aber ist ebenso aufschlußreich die Nebeneinanderstellung des Tanzliedes, wie es von den Burschen „aufgegeben“ wird, und seiner „Exequierung“ durch die Musikanten „samt der Anwendung des Trillers“ und die Sammlung der obersteierischen Tänze „im hiesigen Geschmack“. Hieran kann weitere musikwissenschaftliche Untersuchung fruchtbar anknüpfen.
Müller-Blattau.

Library of Congress. Report of the Librarian . . . for the Fiscal Year ending June 1930. 8°, XIV u. 420 S. Washington 1930, United States Government Printing Office.

Enthält S. 187—200 den Bericht von Dr. Carl Engel über die Division of Music. Der Zuwachs der Abteilung beträgt 40% mehr als im Vorjahr, wobei ausdrücklich bemerkt ist, daß mehr auf Qualität als auf Quantität der Bereicherung gesehen wurde. Zu den Erwerbungen, die mit Hilfe der Stiftung der „Friends of Music in the L. of C.“ erfolgen konnten, gehört ein Kölner Antiphonar von etwa 1400, der 1. Teil von Hanns Newsidlers Lauten-Tabulatur (1536), und das Autograph des 5. (und des Fragments des 6.) Menuetts aus Mozarts Köch. Nr. 461. Erworben wurden u. a. 19 liturgische griechische Mss., Autographe von Schumann und Brahms, Gamben-Suiten (Ms., teilweise in Tabulatur) von Du Buisson (1666); eine Ms. Gitarren-Tabulatur (1657) von Giacinto Petti, und eine Reihe älterer Musikdrucke, besonders auch Erstdrucke Haydn'scher, Mozartscher und Beethovenscher Werke.
A. E.

MacDowell, Edward. Critical and Historical Essays; Lectures Delivered at Columbia University. (New Ed.) Boston, A. B. Schmidt.

Merrill, A. H. Master Violins and how to make them. 8°, 63 S. Portland, Ore., 1930, T. G. Robison.

Miesner, Heinrich. Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel.

Der Verf. nennt diese Arbeit eine „Vorstudie für ein abgerundetes Werk“ über Ph. E. Bach, das ja bis heute noch fehlt, wenn wir von dem Bitterschen Buch (1868) absehen. Eine Ergänzung der Spezialstudien von Friedlaender, Vrieslander, H. Wien-Claudi (Lied), von Steglich und Schering (Klavierwerke bzw. -konzerte), von H. Hoffmann (Triosonate), E. F. Schmid (Kammermusik) und Flueller (Sinfonie), von Wotquenne und Jalowetz (Thematik), von Chrysander und Hermann v. Hase (Briefe) in Bezug auf Biographie und — für Hamburg komponierte, zum großen Teil wenig erfreuliche — Kirchenmusik¹ war zunächst die Hauptaufgabe. Ihr hat sich der Verf. mit hingebender Genauigkeit und Gründlichkeit unterzogen, so daß für die geplante Zusammenfassung das beste zu erwarten ist.

Marc-André Souchay.

Milne, Herbert Frank. The Reed Organ, its Design and Construction; a Practical Guide for Craftsmen. 8°, 168 S. London, „Musical Opinion“.

Morris, R. O., und Howard Ferguson. Preparatory Exercises in Score-Reading. 4°, 118 S. London 1931, Oxford University Press. 7/6 sh.

Nef, Karl. Die neun Sinfonien Beethovens. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel.

Mit dieser Arbeit hat der Basler Gelehrte insbesondere praktischen Musikern und Laien ein sehr brauchbares Buch geschenkt. Nach einer knappen, aber doch ergiebigen Darstellung der Literatur über die Sinfonie befaßt sich der Autor werkweise mit Entstehung, Erstaufführung, dann bei jeder Sinfonie satzweise unter Verwendung ausgiebiger Notenbeispiele mit dem Aufbau der Sinfonie, um dann zum Schluß jeweils eine Zusammenstellung der zeitgenössischen Urteile über das betreffende Werk und Aufführungsdaten, bei französischen und schweizer Aufführungen z. T. erstmalig, zu geben. Die Beethovenliteratur ist selbstredend berücksichtigt. Wenn ich den Autor recht verstehe, lag ihm daran, eine allgemein verständliche Darstellung des Aufbaues der Sinfonien zu geben. Nef ist durchaus Romantiker. Er folgt bei der Schilderung des Aufbaues der Sinfonien Kretzschmars Spuren. Bei der Darstellung wird alles, Instrumente, musikalische Gebilde, menschlich verlebendigt,

¹ Es werden behandelt: Passionen, (Passions-) Kantaten, Oratorien („Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“), Motetten, Gelegenheitswerke (insb. Predigereinführungs-, Hochzeits- und Trauermusiken), eine Messe und endlich das vielgerühmte „Heilig“ — über dieses Werk und eine Matthäuspasion von 1769 hat sich Zelter in seiner „mikrologischen, prizzelhaft-deutschen“ Art ausgelassen (s. S. 61 f. und 95 f.).

vermenschlicht: . . . „das erschreckend, mit einem Schlag der Blasinstrumente auf dem verminderten Septakkord jäh abbricht. — Generalpause! — Verschüchtert machen die Streicher — sie gehen geängstigt Hand in Hand unisono — mit dem Sechzehntelmotiv aufsteigend den Versuch, einen Ausweg zu gewinnen“ (2. Sinf. I.—S. 40) oder in der Pastorale III: „Hier heißt's alle Mann am Bord; wo die Ausgelassenheit losbricht, ist's aus mit dem Schlafen, sogar die Flöte, die vorher in vornehmer Zurückgezogenheit verharrte, muß mittun.“ (3. 196). Der Verf. empfindet gewiß Musik in dieser bildlichen Art, und es ist sein gutes Recht, sie in dieser spätromantischen Weise darzustellen. Es erscheint mir nur fraglich, ob diese Weise bei der geistigen Jugend von Heute noch das nötige Verständnis finden wird. Wenn Nef S. III sagt: „Heute stehen wir an einem Wendepunkt; die Jugend kehrt sich von ihnen (den Sinfonien) ab, sie fangen an historisch zu werden. Es scheint, daß wir in eine neue Epoche der Musikgeschichte eintreten. Daran ist nichts zu ändern, und es wäre töricht, dagegen ankämpfen zu wollen“, so gilt das auch von der Musikkultur. Bei Nefs Art der Darstellung wird der Aufbau in Einzelteilen affektiv gedeutet — oft sehr feinsinnig —; bezüglich der Großarchitektur und ihrer Darstellung bleiben öfters Wünsche übrig. So ist die Neuartigkeit und die Bedeutung des neuen Themas, das B. im 1. Satz der Eroica in der Durchführung einführt und in der Koda wieder aufnimmt, doch nicht genug hervorgehoben mit: „Hier schweigt die Pauke, die soeben noch wirbelnd dröhnte, wohl damit das Herzerreißende des Klanges nicht durch ihr dumpfes Rollen verschleiert werde. Unvermittelt, denn für solche entsetzliche Wirrnisse gibt es keine Auflösung, wird in die Dominante von *emoll* zurückgelenkt, immer noch mit der harmoniefremden Note *c*; in gleichmäßigen Schlägen der Streichinstrumente zittert die Erregung noch nach, sie wird leiser und leiser, und dann erlöst jene *emoll*-Melodie die, wie aus den Skizzen hervorgeht, Beethoven so überaus wichtig war und die hier als etwas ganz Neues erscheint, von ergreifendem Eindrücke nach den erlebten Greueln (!). Es liegt eine tiefe Klage darin, jener Schmerz, der sich nicht mehr aufbäumt, sondern tief darniederliegt, der das Unvermeidliche in stiller Trauer trägt. Der Ausdruck wird besonders intensiv dadurch, daß eine im gleichen Rhythmus gehaltene Geigenmelodie noch einmal das nämliche ausspricht, dazu mischen Violinen und Flöten leises Stöhnen (?) hinein“. — Die gewaltige formale Neuerung einer riesenhaften Durchführung und Koda, die jede gewohnten Proportionen sprengt, geht schon aus einem ganz äußerlichen Vergleich mit einer älteren Sinfonie, z. B. Mozarts Jupitersinfonie hervor¹:

	Exposition	Durchführung	Reprise	Koda
Mozart: Einleitung	120	69	123	—
Eroica:	155	242	164	130
		↑	↑	↑
			(3. Thema)	

Mit dem Abdruck der bekannten und einiger weniger leicht zugänglichen zeitgenössischen Urteile über Beethoven, so dankbar wir für die bequeme Zusammenstellung auch sind, ist die Absicht, „B.'s Sinfonien in die Zeit zu stellen“ (S. IV) doch wohl nicht restlos erfüllt! Das kann nur eine vergleichende Studie von B.'s Werk mit den zeitgenössischen Sinfonien, von denen (außer denen Mozarts und Haydns natürlich) bisher keine einzige wichtigere in Partitur vorliegt (ein Fragezeichen für die Organisation unserer Wissenschaft!). So ist denn auch der Anfang der 1. Sinfonie mit einer Dissonanz (S. 9) nicht „ganz ungewöhnlich“, oder doch nur in der Sinfonie ungewöhnlich; außer in J. S. Bachs Kantate „Widerstehe doch der Sünde“, und bei Haydn (zitiert in Frimmel, B.-Handbuch) finden sich dissonante Anfänge bei K. Ph. E. Bach und Albrechtsberger. (Unverständlich übrigens, wenn hier vom Sextakkord der Dominante zu Anfang von op. 31, 2 als einer „Dissonanz“ gesprochen wird).

Die eingehende Darstellung der Einzelheiten des Aufbaues läßt neben der Darstellung der großen Linie auch eine Darstellung der ästhetischen, philosophischen, kurz der geistigen Hintergründe zu wünschen übrig: gerade bei den Sinfonien hätte man gerne eine Auseinandersetzung mit dem Problem „Ideenmusiker B.“ gefunden, z. B. dem Heldenproblem der Eroica wie mit Heuß, Becker, Natorp, Spranger u. a. Vielleicht hätte bei der Pastorale auch Pfitzners musikalische Analyse näher herangezogen werden dürfen, als die eines immerhin hochbedeutenden Gegenwartsmusikers. Zur Frage der geistesgeschichtlichen Auffassung der Erscheinung Beethoven und ihrer praktischen Auswirkung für die Interpretation ist es für den Nachromantiker Nef kennzeichnend, daß er Weingartners Buch (mit einer Warnung vor dessen Instrumentationsänderungen) empfiehlt, während Jon Leifs

¹ Vgl. meine graph. Darstellung in: Deutscher Kulturatlas, Bd. IV 85, 366, in Sonate II, 1 (Sonatensatz).

in einem Aufsatz (Neues Beethoven-Jahrbuch III, 64), der für eine künftige wissenschaftliche Betrachtung der Interpretation wichtig ist, noch mehr vor den entstellenden nachwagnerischen Tempo- und Dynamiknuancen warnt.

Sehen wir von diesen Fragen ab, die mit der zeitgeschichtlichen Gebundenheit des Verfassers zusammenhängen und selbst historisch gewertet werden müssen, so ist Nefs Buch auf das Wärmste zu empfehlen und zu begrüßen, als ein weiten Musikerkreisen höchst erwünschtes Handbuch über B.'s Sinfonien.

Hans Engel.

Perrett, W. Some Questions of Musical Theory. Chapter V. Cents and Non-Cents; Chapter VI. Major, Minor, Sub-minor; Chapter VII. The Grand Organ. 8°, 99 u. 138 S. Cambridge 1931, Heffer. 4 sh.

Ramul, Peeter. Üldise Muusika-Ajaloo Pohialused (Grundzüge der allgemeinen Musikgeschichte). Tallinn (Reval) 1930, Esto-Muusika-Kirjastus.

Das junge estnische Kulturleben hat auf allen seinen Gebieten frisch zu sprießen begonnen, nachdem es, befreit vom jahrhundertelangen Druck der Fremdherrschaft, die wirtschaftlichen und geistigen Kräfte des Landes sich hat zunutze machen können. So auch in der Musikforschung. Das vorliegende Werk ist die erste Musikgeschichte in estnischer Sprache, und der vorläufig erschienene erste Teil desselben behandelt die Entwicklung der Tonkunst bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, schließend mit den Meisterschöpfungen Beethovens. Der Verfasser ist Leiter des Konservatoriums in Tallinn und ein bekannter Tonsetzer. Er hat mit dieser Arbeit einen wichtigen Dienst sowohl seiner Lehranstalt als dem Musikleben seines Landes erwiesen. In der Vorrede erklärt er folgendermaßen die von ihm befolgten Grundsätze: 1. Die Musik ist als Teil der allgemeinen Kulturerscheinungen zu behandeln und im Zusammenhang mit der von ihnen bedingten Umrahmung, 2. Der Spezialcharakter jedes Zeitalters und seiner wichtigsten Repräsentanten ist hervorzuheben, 3. Die formale Entwicklung der Tonwerke von Epoche zu Epoche ist wahrzunehmen, 4. Lebensgang und Werke der Meister sind kurz anzuführen. Mehr als die Hälfte des Bandes hat der Verf. der Musik der Antike und des Mittelalters (bzw. der der exotischen Völker) gewidmet, weil diese allgemein am wenigsten bekannt sind. Inbetreff der neueren Zeit ist das Hauptgewicht auf die „klassische“ Periode (Bach—Beethoven) gelegt, deren Vertreter auch mit Bildnissen bedacht sind. Die übrigen Illustrationen, sowie die mitgeteilten Notenbeispiele geben einen Begriff davon, was einer jeden Epoche allgemein eigen gewesen ist. Als Quellen hat der Verf. die besten neuesten Darstellungen der allgemeinen Musikgeschichte benutzt (Riemann, Kretzschmar, Adler, Sacchetti u. a.), in einigen Einzelheiten auch eigene Nachforschungen (Musikbibliothek Peters). Als Finne kann ich unser estnisches Brudervolk nur herzlich beglückwünschen zu diesem neuen Schritt in der Förderung seines Musiklebens.

Ilmari Krohn.

Rice, William Gorham. Carillon Music and Singing Towers of the Old World and the New. Rev. and Enl. Ed. 8°, XXI, 474 S. New York 1930, Dodd, Mead & Co.

Rinaldi, M. L'arte di Ildebrando Pizzetti e lo „Straniero“. 8°. Rom 1931, Ed. Novissima.

Rosenwald, Hans Hermann. Geschichte des deutschen Liedes zwischen Schubert und Schumann. 8°, 152 S. Berlin, Balan. 3 M.

Rougé, J. M. La folklore de la Touraine. 8°. Tours 1931, Arrault & Cie. 55 Fr.

Schemann, Ludwig. Martin Plüddemann und die deutsche Ballade. 8°, 170 S., 1 Tafel. Regensburg 1931, G. Bosse. 3 M.

Schneider, Marius. Die Ars nova des 14. Jahrhunderts in Frankreich und Italien. Berlin, Phil. Diss. von 1930. gr. 8°, 84 und 4 S. Wolfenbüttel 1931, Kallmeyer. 6 M.

Schrems, Theobald. Die Geschichte des gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten. (Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz. Heft 15.) gr. 8°, IX, 163 S. Freiburg (Schweiz) 1930, St. Paulusdruckerei. [In Komm. Pustet, Regensburg.] 4.50 M.

Schulze-Albrecht, Trude. Naturell und Stimme. gr. 8°, 16 S. Ulm 1931, Ebner. 1 M.

Scott, Ch. Kennedy. Madrigal Singing. A Few Remarks on the Study of Madrigal Music with an Explanation of the Modes and a Note on their Relation to Polyphony. [2. Aufl.] 4°, VIII, 114 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 7/6 sh.

Subirá, José. La Tonadilla Escénica. Tome Segundo: Morfologia Literaria. Morfologia Musical. (Die szenische Tonadilla. Zweiter Band: Literarische Morphologie. Musikalische Morphologie.) 8°, 534 S. Madrid 1929, Tipografía de Archivos. 15 Pes.

Von dem umfangreichen Werk des spanischen Musikforschers, dessen Fleiß und Spürsinn bewundernswert ist, liegt nunmehr der zweite, von der Akademie veröffentlichte Band vor (der erste Band wurde hier eingehend besprochen, vgl. ZfM XI, Heft 9/10, S. 598). Ein dritter, abschließender Band mit zahlreichen Musikproben wird noch folgen, doch läßt sich, da der vorliegende Band in sich abgeschlossen ist, immerhin schon einiges auch hierüber sagen. Eine erdrückende Fülle von kulturhistorisch interessanten, aber dem nicht in Spanien lebenden Ausländer kaum verständlichen Material wird hier dargeboten in geradezu mustergültiger, gewissenhafter Arbeit. Daß diesen endlosen Darlegungen von überreichem Material die Gefahr der Monotonie droht, ist dem Verf. selbst nicht entgangen, der indes mit Recht betont, daß diese grundlegende Arbeit einmal geleistet werden mußte. Am interessantesten erscheinen mir die Darlegungen über die Volkstypen, die in der szenischen Tonedilla auftraten (S. 95 ff.), ein farbenprächtiges Bild, das seine Illustration am schönsten durch Goyas Gemälde und Zeichnungen findet. Weltbekannt ist ja z. B. das Doppelporträt der nackten und bekleideten „maja“ Goyas. Diese „majas“ verführerisch schöne, lebenswürdige und geistreiche Halbweltlerinnen, spielen eine Hauptrolle in den Tonedillas. Desgleichen ihr männliches Gegenstück, die „majos“, die aber weniger lebenswürdig, als gefährlich sind: „Raufbolde“ wären sie eher zu nennen, als „Zierbengel“ (wie seltsamerweise das sonst so vorzügliche Toussaint-Langenscheidtsche spanisch-deutsche Taschenwörterbuch den Begriff wiedergibt). Im Zusammenhang mit diesen kulturhistorischen Studien wird ein neues, bereits vollendetes, aber ungedrucktes Werk Subirás stehen, das über das Musikleben Spaniens zur Zeit der Tonedilla handelt.

Die Musik der Tonedilla selbst, von der dieser Band nur sehr spärliche und kurze Proben gibt, wird von den spanischen Forschern — wohl etwas übertrieben — über die italienischen und französischen Werke ähnlicher Art eines Paisiello, Anfossi, Piccini, Sacchini, Gossec oder Philidor gesetzt. Schwierig ist es aber, aus dem Wust des Mittelmäßigen die wenigen Werke von Bedeutung herauszufinden. Von besonderem Interesse ist jedenfalls, daß unter den enthusiastischen Freunden der spanischen Tonedilla sich Beaumarchais befand, der Dichter von „Figaros Hochzeit“ und des „Barbier von Sevilla“.

Edgar Istel.

Subirá, José. La participación musical en el antiguo teatro español (Die Teilnahme der Musik an dem altspanischen Theater). kl. 8°, 101 S. Diputación Provincial de Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional No. 6, Febrero 1930.

Diese kleine, aus einem Vortrag entstandene Arbeit ergänzt die beiden hier von mir angezeigten Werke des gleichen Verfassers: La música en la casa de Alba und La tonadilla escénica. Von besonderem Interesse ist das 3. Kapitel, das die Musik im Calderonischen Theater behandelt. Schon Zelter war der musikalische Charakter Calderonscher Stücke aufgefallen und er schrieb darüber an Goethe. Zahlreiche Notenbeispiele ergänzen den sehr reichhaltigen Text.

Edgar Istel.

Stringfield, Lamar. America and her Music; an Outline for Music Clubs. With Foreword by Paul Green. (University of North Carolina Extension Bulletin. Vol. 10, No. 7.) 8°, 74 S. Chapel Hill, N. C., 1931, The University of North Carolina Press.

Tenschert, Roland. Mozart. (Musiker-Biographien. 1. Band.) kl. 8°, 150 S. Leipzig [1931], Ph. Reclam jun.

Mit diesem Bändchen wird durch den Verlag die alte Biographie ersetzt, die der Wagnerianer Ludwig Nohl vor etwa 60 Jahren Mozart hat angedeihen lassen. Wir wollen sie nicht schmähen. Sie entsprach dem Geist einer Zeit, die ihre gute Stube mit idealisierten Porträts von Mozart in Öldruck und Gips schmückte, und aus meist von Rochlitz erfundenen Anekdoten ein melodramatisches Charakterbild von ihm zusammenstellte; immerhin hat es ihr nicht an Wärme der Verehrung gefehlt. Diese Wärme ist auch bei Tenschert unvermindert; aber das Charakterbild, das er von Mozart liefert, ist auf Grund der Quellen ohne Nüchternheit klar und scharf umrissen, der Lebenslauf ist lebendig und treulich erzählt, und bei der Beurteilung von Mozarts Schaffen spürt man überall die genaue Kenntnis jeder Einzelheit in jedem einzelnen Werk, die einzig und allein die Selbstständigkeit verbürgt. Um mancher solcher Wendung willen wird auch der spezifische Mozartkenner dies volkstümliche Büchlein mit Angeregtheit und Gewinn lesen. A. E.

Tournemire, Charles. César Franck. (Les grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui.) 8°. Paris 1931, Delagrave.

- Wagner, Rudolf.** Nachträge zur Geschichte der Nürnberger Musikdrucker im sechzehnten Jahrhundert. (Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Stadt Nürnberg. Bd. 30.) 1931.
- Wedge, George A.** Applied Harmony; a Text-Book. Book I. Diatonic. 8°, VIII, 165 S.
- Westerby, Hubert.** Beethoven and his Piano Works. 8°. London, H. Reeves.
- Whitworth, Reginald.** The Electric Organ; a Historical Introduction and a Comprehensive Description of Modern Usage of Electricity in Organ Building. 8°, 202 S. London, „Musical Opinion“.
- Wohlfahrt, Heinrich.** Katechismus der Harmonielehre. Leichtfaßl. Anleitung zum Selbstunterricht. Vereinigt mit F. A. Schulz, Kleine Harmonielehre. 6. Aufl. 8°, 56 S. Leipzig 1931, C. Merseburger. 1,50 *M.*

Neuausgaben alter Musikwerke

- Albert, Heinrich.** Junges Volk man rufet euch, 5st. (1640). — Melch. **Franck**, Wilhelmus von Nassaue, 4st. (1603). — H. Chr. **Haiden**, Mach mir ein lustigs Liedelein, 4st. (1601). Balth. **Arthopius**. Die brünlein die do fließen, 4st. (1536). — J. H. **Schein**, O Venus und Cupido blind, 5st. (1624). — („Jugend“). Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 224. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

- Gabrieli, Giovanni.** Drei Motetten für achtstimmigen Doppelchor. Hrsg. von Heinrich Bessler. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedr. Blume. Heft 10.) gr. 8°, 28 S. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer. 3 *M.*

[Enthält: *O Domine Jesu Christe* aus den *Sacrae Symphoniae* I, 1597: *Hodie completi sunt* und *O Jesu mi dulcissime* aus den *Sacrae Symphoniae* II, 1615.]

- Haydn, Joseph.** Sechstes Konzert in *F*dur für Cembalo und Orchester (Streicher und 2 Flöten), hrsg. von Gustav Lenzewski sen. (Musikschätze der Vergangenheit, Vokal- und Instrumental-Musik des 17.—18. Jahrhunderts). Berlin-Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg.

Die Zweihundertjahrfeier von Haydns Geburtsjahr wird auf das Peinlichste an eine der peinlichsten Unterlassungssünden der Musikwissenschaft und der Musikwelt erinnern: daß nämlich die Gesamtausgabe der Werke dieses von aller Welt gefeierten Klassikers leider immer noch in den Anfängen steckt und sich nur kläglich langsam vorwärtsbewegt! Wie Vieles ist noch überhaupt ungedruckt, ja nicht einmal festgestellt. Auch von Haydns Klavierkonzerten¹ kennen wir nicht einmal die Zahl genau. Pohl nennt 13, dazu kommt ein 14. zweifelhaftes, von denen 3 (und nicht 2, wie Pohl und Daffner nennen) gedruckt sind. Das Zweifelhafte (B. B. Mus. ms. 10064) war ursprünglich mit dem Autornamen „Hoffman“ bezeichnet. Mit dem Wiener Konzert und seinem Divertimento-Charakter steht Haydn in Zusammenhang. Als „Concertino“, „Concertino o Partita“, ja „Divertimento“ bezeichnet, gehören 3 der Konzerte zu der in Wien in den letzten vier Jahrzehnten des 18. Jh. beliebten, zwischen Konzert und Kammermusik stehenden Gattung des Concertino: das süddeutsche Gegenstück zu dem Liebhaberkonzert des Westens.

Das neugedruckte Konzert gehört nicht zu dieser Gattung, sondern ist ein reifes Konzert, nach dem Rhythmus des ersten Satzes ein Militärkonzert, wie es (außer einem einzigen Beispiel bei K. Ph. E. Bach [Wotquenne 37, 1762]) zuerst die französischen Geiger kultiviert haben. Trotz des nur zweistimmigen Satzes steht es klavieristisch über der Mehrzahl der Haydnschen Konzerte und etwa auf der Höhe der Voglerschen Konzerte von 1783 und 1784. Der Vergleich mit Mozarts erstem Konzert von 1773 zeigt den ganzen Unterschied zwischen dem genialen Pianisten Mozart und dem schwachen Klavierspieler Haydn. Die Bezeichnung „Cembalo“ im Neudruck ist zweischneidig. Wenn auch der pianistisch uninteressierte Haydn noch 1788 an Artaria schreibt: „Um Ihre drei Klavier-sonaten besonders gut zu komponieren, wäre ich gezwungen, ein neues Forte-Piano zu kaufen,“ das Cembalo ihm also näherlag, so ist der Klaviersatz dieses Konzertes, ganz und gar vom neuen Instrument her bestimmt: Haydn schließt sich hier sichtlich im Klaviersatz an J. Chr. Bach und ähnlich schreibende Komponisten an. Das Cembalo ist

¹ Eine Wiener Diss. (Ursin) war in Angriff genommen (?). Vgl. Engel a. a. O. S. 41.

für diesen Stil seinerzeit nur Ersatzinstrument, wo das neue noch fehlt, und das Piano-forte stilgemäß. (Freilich hat das alte Hammerklavier einen ganz anderen, silbrigen, dem Spinett näherstehenden Klang, als das moderne!).

Musikalisch ist das Konzert sehr hübsch, wenn auch der Klavierpart mit seinem geringen Vorrat an Spielfiguren dürrig bleibt. Wiener Besonderheit ist die Überleitung zum 2. Thema mittels Fioritur; ungewöhnlich der Reprisesbeginn mit diesem 2. Thema! Das erste Thema wird nachgeholt. — Am schönsten ist wohl der dritte Satz, dessen Durchführung, die auf II (Sp) einsetzt, eine besondere reizende Wendung in der Tp bringt. — Der Herausgeber hätte besser das Klavier generalbaßmäßig in den Tutti begleiten lassen sollen (wie in der Hds.), statt es klavierauszugsmäßig alles mitspielen zu lassen, was in solchen Konzerten nur dann üblich war, wenn sie auch ohne Orchester gespielt werden sollten (s. oben unter Vogler).
Hans Engel.

Isaac, Heinrich. Christ ist erstanden, 4st. (ms.) — L. Schröter, Festum nunc celebre, 4st. (1587). — Arnold von Bruck, Kom Heiliger geist, 4st. (1544). — Mich. Praetorius, Nu bitten wir, 4st. (1609). — T. L. de Victoria, Qui Paraclitus, 4st. (1581). („Himmelfahrt und Pfingsten“.) Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 213. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Keiser, Reinhard. Sonata a tre, Flauto traverso, Violino con Cembalo. Nr. 1. Hrsg. von Erich Schenk. Nagels Musik-Archiv Nr. 68. Hannover 1930, Adolph Nagel.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Il Re Pastore (Der Hirt als König). Oper in zwei Aufzügen. Dichtung von Pietro Metastasio. Deutsche Übersetzung von Siegfried Anheisser. Gr. 4°, XX u. 192 S. Köln 1930, Verlag des Westdeutschen Rundfunks. 10 M.

Zu den Aufgaben, die sich der in musikalischer Hinsicht sehr rührige Westdeutsche Rundfunk gestellt hat, gehört auch eine Wiedererweckung der weniger bekannten Bühnenerwerke Mozarts. Auf „Zaide“ in strichloser Wiedergabe — also auch mit Einbeziehung der Melodramen — und „La finta Giardiniera“ mit neuer Übersetzung der Arien des zweiten und dritten Aufzugs ist vor kurzem eine wohlgelungene Aufführung des „Re Pastore“ gefolgt, der Salzburger Festspieloper vom Jahre 1775 (K.-V. 208), aus der eigentlich nur die mit obligater Violine geschriebene schöne Rondo-Arie des Amyntas (Nr. 10: „L'amerò, sarò costante“) in weitere Kreise gedrungen ist. Ein bleibendes Denkmal dieser löblichen Wiederbelebung ist der von dem Opernspielleiter und musikalischen Dramaturgen des Rundfunks herausgegebene Klavierauszug, der zum ersten Male das ganze Werk in einer vollständigen deutschen Übersetzung bringt, da die alte Breitkopf & Härtelsche Ausgabe von Julius André und Otto Jahn nur die Arien mit Weglassung aller Rezitative — sogar der Accompagnati zu Nr. 3 und 7 — enthielt.

Anheisser, der in gleichem Maße über das Rüstzeug des Musikwissenschaftlers wie über die Erfahrung des Praktikers verfügt, beschäftigt sich schon seit Jahren mit einer neuen, sinn- und wortgemäßen Übertragung von Mozarts Operntexten, und nach den bereits vorliegenden Ergebnissen zu urteilen darf von ihm wohl eine endgültige Lösung dieser schwierigen und bisher — trotz allen Preisausschreiben und bei aller Anerkennung der Leistungen Hermann Levis — stets mißglückten Aufgabe erwartet werden. Über seine Richtlinien spricht Anheisser im Vorwort der Ausgabe wie folgt: „Die Übersetzung eines von einem Musikdramatiker wie Mozart zur Oper gestalteten italienischen Textes kann und darf kein selbständiges Kunstwerk sein, sondern muß sich dienend der Musik unterordnen; dem deutschen Hörer muß sie das sagen, was die Musik dem gibt, der sie im Italienischen hört, wenn Musik und Sprache zu einem mit Affekten, mit Gefühlen beseelten Ganzen verschmelzen. Darum müssen wir von einer solchen Übersetzung verlangen, daß sie sich möglichst genau mit dem Urtext deckt, den Tonfall des Satzes mit seinem Akzent festhält, vor allem aber den affektbeschwerten Stellen das gleichwertige Wort des italienischen Originals gibt (z. B. gioja, diletto, vincendo, sospirerò). Dasselbe gilt von sonstigen wichtigen Punkten der Melodielinie, von wichtigen Textwiederholungen (z. B. il fido, il fido, il fido tuo pastor); ein anderes Mal fordert eine hohe Note oder eine viele Takte lange Koloratur eine Silbe mit dem Vokal a, im Rezitativ müssen die wichtigen Worte auf dem ersten und dritten Taktviertel ihren Platz haben usw. Eine gute, brauchbare Übersetzung ist also vor allem Traggerüst für die Musik, nicht aber von vornherein künstlerisches Gebilde mit Selbstzweck. Erfüllt sie dies erste Gebot, dann — aber auch erst dann — darf, ja muß sie auch nach sprachkünstlerischer Formung streben. Erst wenn diese beiden Forderungen verwirklicht sind, können wir von einer guten Übersetzung

sprechen. Die alten Übertragungen ließen in der Regel nach beiden Seiten unendlich viel zu wünschen übrig, dann setzte sich zunächst der Grundsatz der wortgetreuen Wiedergabe durch (Kugler, Niese, Grandaur), aus der sich nun auch die Forderung nach gefälligerem Fluß der Sprache ergab (Levi, Kalbeck, letzterer leider auf falschem Wege, ohne genügende Rücksicht auf die Musik). Und doch sind wir auch heute trotz aller vielversprechenden Ansätze noch weit vom Ziel . . .“

Als Probe von Anheissers Verdeutschung sei der Text der berühmten Arie Nr. 10 aus dem „Re Pastore“ mitgeteilt:

„L'amerò, sarò costante,
fido sposo, e fido amante,
sol per lei sospirerò!

„Sie nur lieb' ich mein ganzes Leben,
bleib' ihr ewig in Treu' ergeben,
ja nach ihr nur steht all mein Sinn!

In sì caro e dolce oggetto
la mia gioja, il mio diletto,
la mia pace io troverò“.

Sie, die Teure, das holde Wesen,
hab' ich einzig von allen erlesen,
mein Verlangen ruht nur in ihr“.

Aus dem ausführlichen Vorwort des Klavierauszugs mit seinen feinsinnigen textlich-musikalischen Erläuterungen der einzelnen Nummern der Oper sind zwei wichtige Feststellungen hervorzuheben. Einmal die Entdeckung, daß alle Rezitative Metastasios in freier Versform abgefaßt sind, „deren Rhythmus zwar durch die Musik hindurchleuchtet, zuweilen aber auch — zumal an den Enden der Verse — unserem Ohre fast entgleitet“, so daß eine stilgetreue Übersetzung „auch in den Rezitativen den Versrhythmus beibehalten und zum Klingen bringen muß, weil ihre melodische Linie eben nach seinem Pulschlag geformt ist“. Sodann die Klarstellung des viel umstrittenen Problems der Appoggiatur, d. h. der von der Notierung abweichenden alten Gesangspraxis, statt zweier gleicher Hauptnoten sehr häufig die erste Note als Vorhalt zu singen: eine Regel, gegen die auch von den besten Bühnensängern fast ständig verstoßen wird. Anheissers Ausführungen über diese wichtige Frage sind durchaus beweiskräftig und lassen sich auch durch zwei praktische Beispiele aus späterer Zeit stützen: den von J. Eschborn herausgegebenen ersten Klavierauszug von Mozarts „La finta Giardiniera“, der 1829 in Mannheim erschienen ist, und Verdis Vorschrift in der vierten Szene des letzten Aufzugs der „Rigoletto“-Partitur (1851!): „Questo Recitativo dovrà essere senza le solite appoggiature“ („ . . . ohne die üblichen Vorhalte“).

Eine editionstechnisch sehr willkommene Neuerung des Klavierauszugs besteht darin, daß die Gesangsstimmen (abgesehen vom Finale) durchweg auf zwei gesonderten Notenzeilen gedruckt sind, von denen die obere mit dem italienischen Text genau Mozarts Partiturbild wiedergibt, während die untere mit dem deutschen Text die ausgeschriebenen Vorschläge und Appoggiaturen bietet. Überhaupt entspricht der vom Verlag sehr freigebig ausgestattete Auszug allen wissenschaftlichen Anforderungen. Allenfalls wäre die rein akkordische, also etwas handwerksmäßig trockene Aussetzung des Cembaloparts der Rezitative zu beanstanden, die aber wohl auf die Nachhilfe eines im Stegreifspiel geübten Begleiters berechnet ist. (Hier hätte etwa H. Aberts Neuausgabe von Pergolesis „La serva padrona“, München 1911, als Muster dienen können.) Auch ist in den Berichtigungen auf der letzten Seite das Versehen auf S. VI betreffs des Entstehungsjahrs des Werkes nachzutragen; die Jahreszahl muß 1775 (statt 1785) lauten. Georg Kinsky.

Scheidemann, David, Wie schön leucht uns, 4st. (1604). — **M. Vulpius**, Die helle Sonn, 4st. (1609). — **Lasso**, Du fond de ma pensee, 4st. (1576). — **M. Zeuner**, Ich dank dir lieber Herre, 5st. (1616). — **Joachim à Burck**, Nu last uns Got den Herren, 4st. (1594). — **M. Praetorius**, Singen wir aus Herten grund, 3st. (1610). — **Ders.**, O Gott wir dancken, 3st. (1610). — **Joh. Eccard**, Christe der du bist, 5st. (1597). — **L. Schröter**, Te lucis ante terminum, 6st. (1587). — **Ders.**, O Lux beata, 4st. (1587). („Im Tageskreis.“) Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 215. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Schubert, Franz, Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche u. Violoncell. Nach der Urschrift hrsg. von Georg Kinsky. 2. durchges. Aufl. gr. 8°, 26 S. München 1931, Drei Masken-Verlag.

Sporer, Thomas, Frölich muß ich singen, 4st. (1536). — **Leonh. Lechner**, Kein größer freud, 5st. (1579). — **Nic. Rosthüs**, Jdermann klagt itzt sehr, 4st. (1594). — **John Wilbye**, Happy, oh happy, 4st. (1609). — **G. Fr. Händel**, Their bodies are buried (aus der Trauerhymne 1737). („Spruchweiheit.“) Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 229. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Virdung, Sebastian. *Musica getuscht*. Basel 1511. Originalgetreuer Nachdruck nach d. Exemplar der Preuß. Staatsbibliothek, Berlin. gr. 8°, 62 Bl. m. Abb. Mit einem Nachwort neu hrsg. von Leo Schrade. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 5,50 *M.*

Wolf, Johannes. *Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit*. Hrsg. als Beispielband zur Allgemeinen Musikgeschichte. 2. Aufl. kl. 8°, VIII, 158 S. Leipzig 1931, Quelle & Meyer. 2,20 *M.*

Man kann das Büchlein, das nach wenig Jahren in zweiter, völlig unveränderter Auflage herauskommt, nicht besser charakterisieren, als Wolf es in der Vorrede selber tut. Es wolle nicht bloß dem Laien, dem Benützer von Wolfs kleiner „Allgemeiner Musikgeschichte“ etwas bieten, sondern „auch dem Fachmann etwas Neues sagen und seinen Gesichtskreis erweitern. Nur wenige Sätze werden über einen engen Kreis hinaus bekannt sein. Bis auf eine kleine Zahl sind sie unmittelbar aus schwer erreichbaren Quellen geschöpft“. In der Tat nimmt Wolf auch für die Jahrhunderte des Drucks, das 16. und 17., lieber handschriftliche Seltenheiten in Anspruch, ohne daß der beispielhafte Wert leidet; dazu kommt, daß der wissenschaftlich Interessierte aus dem Notenbild meist mit ziemlicher Leichtigkeit das Urbild wieder herstellen kann — ja, Wolf geht in der Treue gegen das Original bei der Beibehaltung der Taktvorzeichen gelegentlich beinahe zu weit, wie bei der Frottola Nr. 22 oder Monteverdis Scherzo Nr. 53. Man kann auf beschränktem Raum keinen größeren Reichtum bieten als hier geboten ist. A. E.

Zoder, Raimund, und Karl M. **Klier**. 30 Neue Volkslieder aus dem Burgenlande, Aus dem Liederschatz des Burgenländischen Volkslied-Arbeitsausschusses ausgewählt u. bearbeitet. quer 8°, 48 S. Wien 1931, Verlag des Deutschen Volksgesang-Vereins. —.80 *M.*

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Amtliche Mitteilung

Die Direktorialsitzung vom 4. Febr. 1931 hat trotz des Notstands der Zeitschrift von einer Erhöhung des Jahresbeitrags abgesehen, aber beschlossen, die Mitglieder mit den Portospesen der Zeitschrift zu belasten. Es sind zu zahlen:

Von jedem Mitglied in Deutschland	<i>M.</i> 1.80
Von Mitgliedern in Belgien, Bulgarien, Danzig, Estland, Finnland, Frankreich, Jugoslawien, Lettland, Litauen, Memel, Niederlande, Österreich, Polen, Rumänien, Rußland, Schweiz, Spanien, Tschechoslowakei, Türkei und Ungarn	<i>M.</i> 1.20
Von Mitgliedern in den übrigen Ländern	<i>M.</i> 2.40

Prof. Dr. Johannes Wolf.

Mitteilungen

— In Kopenhagen starb im Alter von 83 Jahren Angul Hammerich, der älteste Vertreter der dänischen Musikwissenschaft, seit 1892 auch ihr Vertreter (bis 1922) an der Universität seiner Heimat. Wir verdanken ihm die ersten grundlegenden Forschungen und Studien zur dänischen Musikgeschichte; sein Andenken wird auch bei uns in Deutschland lebendig bleiben.

— In der Nacht vom 8. zum 9. Mai starb in Berlin im 82. Lebensjahr Dr. Maximilian Runze, vier Jahrzehnte lang Pfarrer an der Johanniskirche in Moabit; daneben Dozent an der Humboldt-Akademie, freisinniger Landtagsabgeordneter und liberaler Politiker, Bibliophile und leidenschaftlicher Liebhaber der Musik. Am nächsten seinem Herzen stand das Schaffen Carl Loewes, der seine Wiederauferstehung zum guten Teil Runze verdankt — Sänger wie Eugen Gura ernteten, was Runze gesät hatte. Er schrieb eine Reihe von

kleineren Arbeiten über Loewe und gab 1899—1903 in 17 Bänden Loewes Gesamtwerk an Balladen, Legenden und Liedern heraus. 1882 gründete er den Berliner Loewe-Verein, seine persönlichste Schöpfung.

- Am 16. April starb in Leipzig Kirchenmusikdirektor Prof. Bernhard Fr. Richter, 81 Jahre alt; seit 1890 Gesanglehrer an der Thomasschule. Sein Name ist mit der Erforschung der Musikgeschichte Leipzigs unauslöschlich verbunden; im Mittelpunkt seines Lebens und Denkens stand Johann Sebastian Bach.

- Am 6. April starb zu Tivoli, wo er seit 50 Jahren als Geschichtsprofessor lebte, Giuseppe Radiciotti im Alter von 73 Jahren. Radiciotti, ein unermüdlicher Archivarbeiter, hat über die Musikgeschichte der Marken eine ganze Reihe von Studien veröffentlicht, auch seiner Wirkungsstätte Tivoli mehrere Veröffentlichungen gewidmet. Seine Hauptwerke sind jedoch die Monographien über G. B. Pergolesi und das monumentale dreibändige Werk über Gioacchino Rossini, das völlig zu Ende zu führen ihm noch verönnnt war.

- Die theologische Fakultät der Universität Königsberg hat Prof. Dr. Hans Joachim Moser in Berlin die Würde eines Doktors der Theologie ehrenhalber verliehen. Sie bezieht sich dabei u. a. auf seine Mitarbeit an der Weimarer Luther-Ausgabe und in der Melodienkommission des Deutschen evangelischen Kirchenausschusses. Das Buch Mosers „Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums“ erscheint in einigen Wochen bei Breitkopf & Härtel.

- Wie wir aus zuverlässiger Quelle erfahren, soll der Lehrstuhl von Prof. Friedrich Ludwig † in Göttingen nicht wieder besetzt werden. Seine Professur hatte den Charakter „ad personam“; sie ist im preußischen Haushaltplan mit den ominösen Buchstaben „k. w.“ (künftig wegfallend) bezeichnet. Die gesamte Musikwissenschaft sollte gegen die Vernichtung dieses wichtigen Lehramts öffentlichen Protest erheben.

Kataloge

M. Lengfeldsche Buchhandlung, Köln a. Rh. Musik. Bücher aus den Hauptgebieten des musikalischen Schrifttums. Praktische Musik des 18. u. 19. Jahrh. Katalog 39.

Nrn. 1—915, 916—1381.

Leo Liepmannsohn, Antiquariat, Berlin. Versteigerungskatalog 61. Autographen von Musikern, Schriftstellern, Gelehrten . . ., sowie eine Sammlung wertvoller alter Musikdrucke und Musikmanuskripte. Versteigerung am 19. u. 20. Mai 1931.

Nrn. 1—197, 197—244.

Mai	Inhalt	1931
		Seite
	Karl Gustav Fellerer (Münster i. W.), Schulgesänge aus Münsters Humanistenzeit	417
	Günther Kraft (Steinbach-Hallenberg), Johann Steuerlein (1546—1613)	425
	Paul Mies (Köln), Zu Musikauffassung und Stil der Klassik	432
	Oswald Jonas (Berlin), Das Autograph zu Beethovens Violinkonzert	443
	Alfred Seiffert (Berlin), Die neuesten Forschungen über das Wesen und die Entstehung der Geigenklänge	451
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen	466
	Bücherschau	466
	Neuausgaben alter Musikwerke	476
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	479
	Mitteilungen	479
	Kataloge	480

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes/Zehntes Heft

13. Jahrgang

Juni/Juli 1931

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. i. J. 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte

Von

G. van Doorslaer, Mecheln

In seinem biographischen Künstlerlexikon für Böhmen, 1815 erschienen, hat G.-J. Dlabacz in dem Philippe de Monte gewidmeten Artikel einen Irrtum berichtigt, der die Herkunft des berühmten Musikers betrifft. Er sagt ausdrücklich:

„de Monte, Philipp, ein Domherr und zugleich Schatzmeister zu Cambray, ein berühmter komponist der zu Mecheln und nicht zu Bergen in Hennegau, 1521, wie es das Verzeichnis des K. K. Kapelle von Jahre 1582, wo er Philipp de Monte von Mecheln genannt wird, bestätigt, zur welt kam, und schon in seiner zarten jugend sowohl in wissenschaften als in der Tonkunst sehr gebildet war . . .“ Vgl. I. B. 4.¹

Frühere Autoren, wie Sweertius (1628), Bullart (1682), Walter (1732), Foppens (1739) hatten bis dahin an Montes Abstammung aus Mons festgehalten: eine Behauptung, die sich lediglich auf die irrtümliche Auslegung der lateinischen Form seines Namens stützte². Dlabacz' Angabe stieß die früheren Behauptungen um; leider aber hatte der Verfasser der biographischen Notiz versäumt die Stelle anzugeben, aus der er zur Kenntnis der Liste der Kaiserlichen Kapelle von 1582 gelangt war, der Quelle seiner Feststellung. Diese Lücke lieferte Fr.-J. Fétis, aus Mons gebürtig, den Vorwand, wieder auf die Meinung der früheren Schriftsteller zurückzugreifen. A.-W. Ambros erwiderte ihm, daß das Dokument sich finden könnte „im K. K. Archiv, dermal zu Wien, wo überhaupt noch historische Schätze zu heben sind“³. Er selber forschte der Angelegenheit nicht nach, aber Edm. van der Straeten wandte sich an Arneth, den Vorstand dieses Archivs, der in seiner Antwort vom

¹ Diese beiden großen Buchstaben beziehen sich auf den bibliographischen Index am Ende des Artikels; er enthält unter der ihnen folgenden Ziffer den Titel des Werkes aus dem die Mitteilung stammt.

² Die flämische Form des von Ph. de Monte angenommenen Namens ist wahrscheinlich *van den Berghe*.

³ Gesch. d. Musik, 3. Aufl., Band III, S. 330, Anm. 3.

3. Aug. 1878 ihm schrieb: „Mein Herr, ich bedaure unendlich, den Wunsch den Sie in Ihrem Brief vom 30. v. M. geäußert haben, nicht erfüllen zu können. Man weiß hier nicht, wo die Liste der Mitglieder der Kaiserlichen Kapelle von der Sie sprechen, aufbewahrt ist. In unsern Archiven findet sie sich nicht, und über Philippe de Monte hat sich hier nichts weiter entdecken lassen, als eine Rechnung aus dem Jahre 1578, wonach er 30 fl. für drei Pferde erhalten hat“¹. Zwanzig Jahre später, in der Hoffnung daß seit der Antwort an van der Straeten sich die Liste von 1582 in den Kaiserl. Archiven vielleicht gefunden habe, haben wir den Versuch erneuert. Am 23. Juli 1898 richtete der damalige Archivvorstand Winter an uns folgenden Brief: „Mein Herr, auf Ihren Wunsch vom 12. d. M. habe ich genaue Nachforschungen über den Geburtsort Philippe de Montes anstellen lassen. Leider erwähnt keins der diesen Musiker betreffenden Dokumente, die uns zur Verfügung stehen, den fraglichen Ort. Die Liste der Musiker der Kaiserl. Kapelle von 1582 von der Dlabacz spricht, befindet sich nicht in unsern Archiven, und es ist uns nicht bekannt, wo sie zur Zeit aufbewahrt wird . . .“

Gleichzeitig mit unserem Briefwechsel mit dem Staatsarchivdirektor zu Wien, hatte der Historiker Dr. Friedrich Leist schon einen Brief veröffentlicht, 1555 in Brüssel vom Vizekanzler des Wiener Hofes, Seld, geschrieben, worin dieser den Herzog Albrecht von Bayern bei der Suche nach einem neuen Kapellmeister auf Ph. de Monte hinwies: „von Mecheln pürtig“, und ihm, Seld, wohlbekannt. Danach haben die Forscher Adolf Sandberger (1899) und G. Caillet (1911) diesen Brief in Erinnerung gebracht, und später ward er der Keim unserer bio-bibliographischen Studie über Ph. de Monte, die 1921 in den Denkschriften der Kgl. belg. Akademie erschienen ist².

Bei unsern Bemühungen um neue biographische und bibliographische Einzelheiten über den erlauchten Musiker ist uns das Datum der von Dlabacz erwähnten Liste nie aus dem Sinn gekommen.

Dank dieser Jahreszahl sind wir endlich, im September 1930, auf eine Spur gekommen, die uns zur Entdeckung der Liste geführt hat.

Als wir, auf Anregung von Dr. Alfred Einstein, die seit 1883 in Wien herausgegebenen „Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ durchblättern, entdeckten wir in der Studie von Dr. Albert Ilg „Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum Kaiserlichen Hofe“ (Band IV, 1886) verschiedene Bemerkungen über Jean de Monte und Jacques de Monte, beide Maler am Kaiserlichen Hof, von denen Ilg annahm, daß sie mit dem Komponisten Ph. de Monte verwandt seien³.

In einer Fußnote weist Ilg hin auf die Nachbarschaft des Namens Jean de Monte und jenes von Philippe de Monte in einer Liste des Hofes, 1582 bei Michael Manger in Augsburg gedruckt, und enthalten in einem Werk, dessen Titel er unvollständig und ohne Verfasseramen zitiert.

¹ Vgl. I. B. 3, t. V.

² La Vie et les Œuvres de Philippe de Monte, 1521—1603. M. Hayez, Bruxelles 1921. Man findet dort die genaue Angabe der Quellen, denen diese Einzelheiten entnommen sind.

³ Diese Verwandtschaft trifft für den Maler Jacques de Monte zu; er war ein Neffe Philipps. Vgl. unsere obenerwähnte Studie.

Nachdem wir dies Werk mit dem verstümmelten Titel umsonst in Belgien gesucht hatten, sind wir in München, in der Bayr. Staatsbibliothek, glücklicher gewesen. Es enthält die Namen aller Herrscher, Fürsten und Adelligen, die am Augsburger Reichstag von 1582 unter dem Vorsitz Rudolf II. teilnahmen. Rudolf war begleitet von seinem ganzen Hofstaat, dessen Namenträger ebenfalls verzeichnet werden. Unter den Mitgliedern der Kaiserlichen Kapelle figurirt der Name des „capelnmaister: Philip de Monte von Mecheln“¹.

Die Verbindung des Geburtsortes mit dem Namen des Meisters in dieser Veröffentlichung von 1582 gab uns sogleich die Überzeugung daß diese Liste der Kaiserlichen Hofkapelle die gleiche sei wie die von Dlabacz erwähnte. Diese Überzeugung hat sich dann bei der Vergleichung der Musikernamen nach der Liste von 1582 bei Dlabacz verstärkt. Man findet alle bei ihm wieder, und bei jedem Namen die Angabe der Quelle: „Fleischmanns Description des Reichstags zu Augsburg“; eine Angabe die — eine merkwürdige und unglückselige Nachlässigkeit — nur in dem Monte gewidmeten Artikel fehlt.

Der Fund ist von Wert, da er die Zuverlässigkeit von Dlabacz' Angaben erhärtet, da er der Nachforschung der Musikwissenschaft und unsrer eigenen (seit 40 Jahren) ein Ende macht, und des Vizekanzlers Seld Bemerkung von 1555 über Montes Mechelner Herkunft bestätigt. Dlabacz' biographische Mitteilungen dürfen danach wirkliche Glaubwürdigkeit in Anspruch nehmen.

Was van der Straetens Bemühungen um die Auffindung der Liste von 1582 betrifft, so entbehrt die Feststellung nicht des Humors, daß er selber den Titel des Buches von Fleischmann zitiert, das diese Liste enthält, besonders bei der Erwähnung von Lambert Vreven (I. B. 3, t. V, p. 101). Er entlehnt Dlabacz den Titel, aber das Werk selbst hat er offenbar nie benützt.

Montes Herkunft aus Mecheln ist nunmehr um so unumstößlicher gesichert, als sie sich auf zwei zeitgenössische Zeugnisse stützt: ein handschriftliches von 1555, und ein gedrucktes von 1582. Von dem zweiten darf man annehmen, daß es die Billigung des Meisters selbst gefunden hat. In der Tat sind in einer zweiten Ausgabe von Fleischmanns Veröffentlichung², im gleichen Jahr, vom selben Verfasser

¹ Der vollständige Titel des von P. Fleischmann veröffentlichten Werkes lautet:

„Description des aller Durchleüchtigsten, großmechtigsten, und unüberwindlichsten Fürsten und Herrn, herrn Rudolffen des andern, Erwölten Römischen Kaisers, auch zu Hungern vund Behaim Königs, ec. Erstgehaltenen Reichstag zu Augspurg, der sich dann vermög gethaner Proposition, den 3. July Anno 82 angefangen und was darauff für Chur und Fürsten, auch andere Stendt des heiligen Röm. Reichs, so wol der Abwesenden Gesandten Rethe und Pottschaften erschinen, und was sonst in werendem Reichstag für öffentliche Actus gehalten worden. Darinnen auch ein Tittular auff alle der Kay. Maij. gehaime, Hof, Landtofficier, Cammer, Kriegs und andere Rethe, so wol auch was für Obristen auff den Hungerischen, Wyndischen und Erabatischen Gränitzen ijetziger zeit seyen, kurtzlich begriffen, ijedermann nitzlich und nothwendig.

Alles mit sonderm fleiz zusammen colligiert und beschriben durch Petern Fleischman zu Frankendorff Röm. Kaij. Maij. Ehrnholdt.

Gedruckt zu Augspurg, durch Michael Manger. Anno M.D.LXXXII.⁴

Ein Exemplar dieser Ausgabe in der Münchener Staatsbibliothek, Signatur: J. publ. G⁴ 451.

² Der Titel dieser zweiten Ausgabe unterscheidet sich von dem der ersten nur durch die ganz zu Beginn stehenden Worte: „Etwas geenderte und verbesserte Description etc.“

Elemosinarius.

55

Herr Jacobus Ebimarcheus dem wirbt der
Titel also gesetzt.

Dem Ehrwürdigem Herrn Jacoben Ebimarcheo/Röm.
Kay. May. Hof Caplan und Elemosinario.

Hof Caplan.

Magister Johann Diuarus.

Fabriceus Ragius.

Johann Krauffius.

Georgius Kirchmair.

Oratori Diener.

Isane Claubori.

Organsfen.

Paul von Wöndle.

Carl Luython.

Accordier.

Jaac Kaltenprenner.

Capellmaister.

Philip de Monte von Medeln.

Bassfen.

Cornelius Zelfo.

Gebastianus Köstbchl.

Lambertus Dreuen.

Benedictus Gons.

Sigmund Kiser.

Thomas Janus.

Matheus Singer.

i ff

Sextorfften.

Elemosinarius.

56

Herr Jacobus Ebimarcheus dem wirbt der
Titel also gesetzt.

Dem Ehrwürdigem Herrn Jacoben Ebimarcheo/Röm.
Kay. May. Hof Caplan und Elemosinario.

Hof Caplan.

Magister Johann Diuarus.

Fabriceus Ragius.

Johann Krauffius.

Georgius Kirchmair.

Capellmaister.

Herr Philip de Monte von Medeln.

Organsfen.

Paul von Wöndle.

Carl Luython.

Accordier.

Jaac Kaltenprenner.

Bassfen.

Cornelius Zelfo.

Gebastianus Köstbchl.

Lambertus Dreuen.

Benedictus Gons.

Sigmund Kiser.

Thomas Janus.

Matheus Singer.

Tenorfften.

Agthone Plouvier.

Wolffelinus de La Sontayne.

J ff

Cornelius

S. 60

Tenoristen
 Egidius Plouvier
 Wilhelmus de la Fontanie
 Cornelius Fabius
 Arnoldus Gheerts
 Peter Canis
 Philibertus Michel
 Jeronimus Mader

Altisten
 Anshelmus Cupers
 Gerardus Martin
 Nicolaus Buse
 Wilhelmus von der Müllen
 Hans Beckher
 Hans Cupers

Hieronimus Rainieres
 Christianus Brandi
 Winand de Hodegge

Discantisten
 Martinus Quenqua
 Michel Heß
 Albrecht Schmidt
 Nicolaus Picardt
 Johannes Eberhardt
 Lienhart Frantz
 Michel Hasdall
 Jacobus Packhis von Strals
 Johannes Relich
 Johannes Florian

S. 61

Quintin de Lacure
 Peter Skhofore
 Martin Cotta
 Johannes Geijsenhof

Singerknaben Preceptor
 Johannes Lotinus

Notist
 Oswaldt Walner

Capeln diener
 Uriel Mader

Biographische Bemerkungen über die Mitglieder der Kaiserlichen Kapelle,
 alphabetisch geordnet.

Beckher, Hans de (altist), heißt auch Bäcker, Begkher und Pegkher. Am 1. Juni 1570 in die Kais. Kapelle aufgenommen als Contratenor oder Altist, blieb er im Dienst bis zu seinem Tod am 29. Mai 1593. Der Kaiser wandte ihm einige Geschenke zu, auch Krankheits- und Dürftigkeitsunterstützungen. Seine Witwe Ursula erhielt dergleichen ebenfalls (I. B. 1).

Brandi, Christianus (altist), auch Prandi (Brants?), diente in der Kais. Kapelle vom 1. Okt. 1580 bis zum 22. Nov. 1592, seinem Todestag. Er war Träger einiger kaiserlicher Vergünstigungen (I. B. 1).

Buse, Nicolaus (altist), auch Busi, Butze, Buijs, Buze genannt, darf nicht verwechselt werden mit dem Tenor gleichen Namens, der 1561 dem Hof Philipp II. angehörte und am 7. Febr. 1566 starb. Dagegen ist er offenbar identisch mit dem gleichnamigen Contratenor im Dienst des bayrischen Herzogs zu München, 1557/58; der Kais. Kapelle gehörte er 1562 bis 1608 an. Er starb vor 1611. Busi, wahrscheinlich Buys, machte 1570 eine Reise in seine Heimat Flandern. Seine Frau Anna Wrbin, er selber und seine Kinder machten 1571 eine Krankheit durch und erhielten eine Beihilfe; 1574 bekam er eine weitere als Kostenbeitrag für das Studium seines Sohns. Neue Krankheit seiner Frau 1575 und 1576, neue Ausgaben und folglich neue Schulden, zu deren Begleichung ihm eine Unterstützung zuteil wird. Seine Frau starb 1581, und hinterließ ihm mehrere Kinder (I. B. 1, 2 u. 3).

Canis, Peter (tenorist), dessen Name eine Übertragung von De Hondt sein könnte, war im Dienst vom 1. Juni 1567 bis zum 31. Mai 1583 (I. B. I).

Chimarrheus, Jacobus (eleemosinarius) ist geboren 1546 zu Ruremonde, und starb zu Leitmeritz am 24. Aug. 1614. Sein für einen Niederländer sehr sonderbarer Name wurde von Edm. van der Straeten in „Tichelaar“ zurückübersetzt. Er trat in den Dienst des Kaiserhofs als Contratenor und versah dies Amt vom 1. April bis 30. Okt. 1573. Dann (1574) wurde er Hofkaplan und später Almosenier. 1579/80

machte er eine Reise nach den Niederlanden, um dort für den Kaiser Gesangskräfte zu werben. Er entwickelte am Hof eine eifrige Tätigkeit, und komponierte unermülich Vokal- und Instrumentalmusik; denn er galt als guter Geiger oder Citharist; richtete auch eine Musikgenossenschaft ein, deren Mitglieder wöchentlich zum Singen zusammentraten, und der der Organist Paul de Winde seine Mithilfe widmete¹. Zur Entschädigung für all seine Dienste gewährte Rudolf II. ihm mehrere Pfründen und händigte ihm einen Adelsbrief ein. Er ist Autor mehrerer polyphoner Werke. Eine Medaille wurde auf ihn geprägt (I. B. 1, 2 u. 3).

Cotta, Martin (discantist), auch Gotta genannt, kommt nur vor als Sopranist, mit Erwähnungen aus den Jahren 1582 und 1591 (I. B. 1).

Cupers, Anshelmus (altist), Contratenor, dessen Name die Formen Cuppers, Kupers, Kupffer annimmt, wahrscheinlich Niederländer des Namens Cuijpers, denn er unternahm Reisen nach den Landen 1567, 1570 und 1576. Sein Dienstantritt am Kaiserhof datiert vom 1. Dez. 1564, und er blieb bis zu seinem Tod i. J. 1587. 1575 war er krank, zugleich mit seiner Frau mit der er seit 1570 verheiratet war. Mehrere seiner Kinder waren bei seinem Tod noch minderjährig (I. B. 1).

Cupers, Hans (altist), Bruder oder Vetter von Anselm, von 1573 bis 1612 in der Kapelle tätig (I. B. 1).

Eberhardt, Johannes (diskantist), wird als Sopranist um 1582 und 1585 erwähnt (I. B. 1).

Fabius, Cornelius (tenorist), eingetreten 1. Sept. 1572. Er kam von auswärts, vermutlich aus England, wohin er 1576 sich vorübergehend begab. Mit Frau und Kind war seine wirtschaftliche Lage nicht günstig. Seit Okt. 1587 wird er nicht mehr erwähnt (I. B. 1).

Florian, Johannes (discantist), hat keine andere Spur hinterlassen als seine Verwendung als Sopranist 1582 und 1586 (I. B. 1).

Frantz, Lienhart (discantist), war Sopranist von 1582 bis 1586. Vom 1. Sept. 1587 an bis zum 15. Juli 1599 diente er als Kopist (Notist). Er war auch Instrumentist. Ein dreistimmiger Kanon auf der Münchner Staatsbibliothek ist mit seinem Namen gezeichnet, aber da er 1553 datiert ist, stammt er wohl von einem seiner Verwandten (I. B. 1, 2).

Geijsenhof, Johannes (discantist), heißt auch Geisenhoff und Geisenhofer. Er war Sopranist 1582 und 1585. Eine handschriftliche Messe für acht Stimmen, datiert 1623, signiert Geisenhofer, gehört ihm zweifellos ebenso an wie drei Motetten (I. B. 1 u. 2).

Gheerts, Arnoldus (tenorist), auch Geerts, Gherardi u. Ghierdts, stand im Dienst des Wiener Hofes vom 1. April 1580 bis zum 31. Mai 1588, und wieder vom 1. Dez. 1591 bis 1601. In der Zwischenzeit sang er in der Dresdner Hofkapelle. Als Contratenor wird er 1573 am Münchner Hof erwähnt (I. B. 1 u. 2).

Gons, Benedictus (bassist), auch zu finden als Gonsa, Gonse, Gounscha, Gousche, Gousse, trat ein am 1. April 1568 und blieb bis zu seinem Tod am 10. Juni 1587. Ph. de Monte und der Tenorist Egide Plouvier waren seine Testamentsvollstrecker (I. B. 1 u. 2).

Hasdall, Michel (discantist), wahrscheinlich Sohn vom Martin Hasdall, Bassist der Kais. Kapelle 1553 bis zu seinem Tode 1581. Michel wird 1582 und 1586 als Sopranist erwähnt (I. B. 1).

Hess, Michel (discantist), auch Herz genannt; Sopranist 1582 und 1584. Er scheint in Breslau gelebt zu haben, wo er 1592 einen musikalischen Dialog und eine Messe erscheinen ließ (I. B. 1 u. 2).

Hodegge, Winand de (altist), auch Hodegia und Theodege, Contratenor vom 1. April 1580 bis zu seinem Tode am 15. Nov. 1603. Eine Beihilfe wurde 1605 seiner Witwe (Anne di Horetta?) und seinen Kindern zugewendet.

¹ Vgl. unsere Studie über *Paul van Winde*, im Lütticher Kongreßbericht 1931.

Janus, Thomas (bassist), auch Janssen geheißen, blieb in der Kapelle nur vom 1. Mai 1582 bis zum 31. Mai 1584 (I. B. 1).

Kaltenpronner, Isaac (accordier), auch Kaltenbrunner und Kaltenbrunner, Stimmer der Kapellorgel vom 5. Dez. 1565 bis zu seinem Tod, 25. Sept. 1604. Er war auch gelernter Orgelbauer und nimmt die notwendigen Reparaturen vor (I. B. 1).

Lacure, Quintin de (discantist), auch de la Court, vermutlich sein wirklicher Name. Sopran um 1582, ist er es noch 1587. Später ging er als Kirchensänger an St. Stephan in Wien (I. B. 1 u. 2).

La Fontanie, Wilhelmus de (tenorist), auch Fontani, Fontenia und Fonteun, dient vom 1. Sept. 1570 bis zum 2. Jan. 1583, seinem Todestag. Er lebte kümmerlich und erhielt Beihilfe und Geschenke, namentlich bei Gelegenheit der Taufe von Kindern 1574 und 1576 (I. B. 1).

Lotinus, Johannes (singerknaben praeceptor), war an der Kantoreischule als Lateinlehrer tätig vom 1. Sept. 1570 bis zu seinem Tod, 10. Mai 1598; mit einer Unterbrechung vom 1. Jan. 1577 bis zum 1. Juni 1582. Bei seinem Amtsantritt kam er aus den Niederlanden, aus denen er wahrscheinlich stammt; sein Name erscheint latinisiert. Auch er blieb von Krankheiten nicht verschont und kannte das Elend. Obwohl er nicht in Musik unterrichtete, war er doch Musiker, denn er widmete dem Kaiser 1588 ein Passionalbuch, für das ihm eine Gabe wurde (I. B. 1).

Luijthon, Carl (organist), Sohn von Claude Schulmeister in Antwerpen, dort gegen 1560 geboren. 1571 trat er als Sopranist in die Kapelle ein, ohne Zweifel gewonnen von Ph. de Monte, bei Gelegenheit der Reise die Monte 1570 zur Anwerbung von Musikern machte. Er blieb Sängerknabe bis 1574. 1575, nach der Mutation seiner Stimme, begab er sich nach Italien, von wo er 1576 nach Wien als Kapellmusiker zurückkam; von 1582—1612 versah er dort das Amt des Organisten. Er starb 1620 in Prag. Schüler Montes, nimmt er als Komponist einen hohen Rang ein; unter seinen Werken befinden sich Messen, Motetten, Madrigale. (I. B. 1 und Dr. A. Smijers, Karl Luython als Motettenkomponist. Amsterdam 1923, G. Alsbach & Co.)

Mader, Jeronimus (tenorist), im Dienst seit 1. Mai 1582 und gestorben 15. April 1588. Außer seinem Eintritt in die Kapelle hat er keine Spur hinterlassen (I. B. 1).

Martin, Gerardus (altist), wahrscheinlich identisch mit Gerhart Mertens aus Brüssel, der in den Dienst des Hofes am 21. Aug. 1563 eintrat. Seit 1. Sept. 1564 bis zum 31. Dez. 1583, seinem Todestag, wird er als Contrabassist geführt. Er hinterließ eine Witwe, von der er ein 1575 getauftes Kind hatte (I. B. 1).

Michel, Philibert (tenorist), hat eine sehr stille musikalische Laufbahn gehabt, die ihre Spuren nur mit seinem Eintritt in die Kais. Kapelle am 1. Jan. 1581 bis zu seinem Tod am 24. Dez. 1598 hinterlassen hat.

Müllen, Wilhelmus van der (altist). Sein wirklicher Name ist van der Meulen, man findet ihn aber unter verschiedenen Formen: Mellen, Molin, Moulin, Mul, Mülen, Mülln. Er gehört wahrscheinlich der Mechelner Familie dieses Namens an, deren Mitglied auch Jean-Baptist war, im Dienst desselben Hofes als Stimmer, bis zum 15. Dez. 1565. Wilhelm stand in der Kapelle seit 1555, da ihm 1576 ein Geschenk in Anbetracht seiner langen Dienstzeit von über 20 Jahren, und auch seines hohen Alters und seiner Schwäche gewährt wird. Trotzdem versieht er sein Amt als Contratenor noch weitere 22 Jahre, bis zu seinem Tod am 21. Dez. 1598. Er zählte damals 44 Dienstjahre. Am 1. Dez. 1565 erscheint er als Hilfs-Organist, ein Amt, das er mit dem des Sängers verbindet. Vor seiner Ankunft am Kaiserhof stand er im Dienst der Regentin der Niederlande, Maria von Ungarn, die er 1551, bei einer ihrer Versetzungen, nach Spanien begleitete. Sein hohes Alter findet damit eine Erklärung. Er war ein bemerkenswerter Musiker und widmete sich auch der Komposition. Dem Kaiser machte er bestimmte seiner Werke zum Geschenk und erhielt dafür Gratifikationen (I. B. 1 u. 3).

Picardt, Nicolaus (discantist), heißt auch Pica und Pickhardt. Von seiner Laufbahn ist nur sein Dienst als Sopranist am Kaiserhof 1582 und 1583 bezeugt.

Plouvier, Egidius (tenorist), auch Plovier, Plovirs, Pluvier genannt. Seiner Witwe wird 1601 in Anbetracht seiner 47jährigen Dienstzeit, wonach man seinen Eintritt um 1554 ansetzen kann, eine Pension gewährt. Zweifellos war er damals Sopranist, denn erst vom 1. Dez. 1564 an wird er als Tenor geführt und blieb es bis zu seinem Tod im Juli 1601. 1566 machte er zur Anwerbung von Sängern eine Reise nach den Niederlanden, was die Annahme nahelegt, er möchte aus diesen Gegenden stammen. Jean Plouvier, ein Bruder, war Chorknabenpraeparator von 1564 bis 1570 (I. B. 1 u. 3).

Quenqua, Martin de (discantist), auch Cuenca de Lara oder de Lara (Cuenca) oder Guena genannt, wird als Sopranist von 1570—1612 geführt. Seine Witwe Luc. Eisenhardt lebte noch 1614. Die Sopranstimme 42 Jahre lang zu führen ist immerhin eine Besonderheit (I. B. 1).

Pachkis, Jacob von Strals (discantist), vielleicht ein Sohn von Simon Strals, Bassist von 1567 bis 1576, der sich 1571 verheiratete. Jacob war Sopranist 1582 und 1585.

Ramire, Hieronimus (altist), auch Ramiers, Rainieres, Ramirez, Romière, Romirez. Bei seiner Pensionierung 1588 gewährte man dem alt und unfähig gewordenen für 20jährige Dienstzeit eine Verehrung. Sein Eintritt fällt also um 1568. Er lebte noch 1593 (I. B. 1).

Relich, Johannes (discantist), wird nur als Sopranist der Kapelle 1582 und 1583 geführt (I. B. 1).

Riser, Sigmund (bassist), trat in den Dienst der Kapelle am 19. April 1571 und blieb bis zu seinem Tode, 17. Feb. 1593. Bei Gelegenheit seiner Verheiratung, 1575, erhielt er eine Verehrung (I. B. 1).

Röckhel, Sebastianus (bassist), auch Roggel, Röckl, Röggl, stammte aus Regensburg. Er war Bassist in der Kapelle vom 1. Dez. 1564 bis zum 3. April 1594, seinem Todestag (I. B. 1).

Schmidt, Albert (discantist), um 1582 und 1584 als Sopranist erwähnt (I. B. 1).

Singer, Matthias (bassist), aus Cilla (Zilla), trat in den Hofdienst am 1. Sept. 1567. Krank und gebrechlich mußte er ihn am 1. Jan. 1580 verlassen, um Türhüter der Regierung zu werden. Er soll der mächtigste Baß seiner Zeit gewesen sein (I. B. 1, 2 u. 4).

Skhofore, Peter (discantist), auch Khosori, ein sonderbarer Name, vermutlich verdorben aus Schoeffler, figuriert am Hof nur als Sopranist 1582 und 1585 (I. B. 1)

Strals, s. Pachkis von Strals.

Vreven, Lambert (bassist), auch Freuen, Vrenen und Vreuen, Bassist seit 1. Jan. 1560 bis zum 3. Feb. 1606. 1573 wurde ihm eine Unterstützung gewährt, um seinem Sohn die Fortsetzung von Studien zu ermöglichen. Lambert Vreven, zweifellos Niederländer von Geburt, hatte seit mehreren Jahren um die Laienpfründe des Hospitals von Cornillon, außerhalb der Mauern von Lüttich, gebeten; allein der Rat dieser Stadt, von dem die Pfründe abhing, hatte taube Ohren, was Kaiser Rudolf II. bewog, am 5. Juni 1591 den Rat zur Übertragung der Pfründe an Vreven zu ermuntern: anscheinend ohne Erfolg (I. B. 1).

Walner, Oswald (notist), versah das Kopisten-Amt vom 1. Dez. 1573 bis zu seinem Tode, 19. Sept. 1585 (I. B. 1).

Wünda, Paul von (organist), richtig Van Winde, von Geburt Niederländer, war von Ph. de Monte, gelegentlich seiner Werbereise in den Niederlanden von 1570, angeworben worden. Vorher, seit 1563, war er Organist der Metropolitankirche St.-Rombaut zu Mecheln; aber noch früher hatte er bereits der Privatkapelle des Grafen Ernst von Mansfeld angehört. 1570 bis 1594 versah er am Kaiserhof das Amt des Organisten. Er war ein sehr tätiger Mann und arbeitete zusammen mit Jacob Chimarrheus, der seinerseits ihn bei der Herausgabe seiner Kompositionen

unterstützte. Der Kaiser adelte ihn. Nach seinem Abschied 1594 kehrte er in die Niederlande zurück und starb 1598 in Lüttich (I. B. I sowie l. c., Lütticher Kongreßbericht 1931).

Zelso, Cornelius (bassist), auch Celsus und Scelso, war als Bassist in der Kais. Kapelle vom 1. Sept. 1564 bis 7. April 1588, seinem Todesdatum. 1558 war er in gleicher Eigenschaft in der Kgl. Kapelle zu Neapel, von wo er auf Kosten des Hofes nach Wien kam. Bedürftig, erhielt er Unterstützung 1573 und 1575; er war auch lange krank. Er hatte einen Sohn, Ferrante, 1587 erwähnt, und eine Tochter, Constance, die mit Jacques von Haags verheiratet war. Seine Frau überlebte ihn (I. B. I).

* * *

Der Überblick über die Mitglieder der Kais. Kapelle von 1582 erlaubt uns einige sehr fesselnde Schlüsse über die numerische Bedeutung der Kapelle, den Zivilstand der Mitglieder, die Zusammensetzung der Stimmen, und die Höhe ihrer musikalischen Fähigkeiten.

Die Kapelle von 1582 umfaßte 37 Sänger, nämlich 14 Chorknaben (16 am 1. Mai desselben Jahrs), 9 Alte oder Contratenöre, 7 Tenöre und 7 Bässe, mit denen bei den Aufführungen vielleicht die Knaben-Praeceptoren, der Kopist und Stimmer sich vereinigten, im Ganzen also etwa 40 Stimmen. Die zwei vorhandenen Organisten hatten, wenn nötig, den Vocalpart zu unterstützen. In dieser Zusammensetzung stellte die Kais. Kapelle einen der größten der damals vorhandenen Klangkörper dar.

Nach den Namen und den bekannten biographischen Einzelheiten zu urteilen, stammte die Mehrzahl der Musiker der Kapelle aus den Niederlanden. Zweifellos gilt das für zwölf von ihnen; aber man darf annehmen, daß es auch für manchen andern gilt, angesichts der zahlreichen aufeinanderfolgenden Werbereisen in diese Gegenden von 1543 — 45 — 58 — 60 — 63 — 65 — 66 — 68 — 70 — 71 — 76 und 77.

Die Gruppe der Kirchensänger von 1582 enthielt einige wenige Kleriker, deren Namen uns nicht bekannt sind. Die Mehrzahl der Mitglieder dieser Gruppe bestand aus verheirateten Leuten.

Dank den auf uns gekommenen biographischen Einzelheiten läßt sich eine Vorstellung von der Art der in jeder Gattung vertretenen Stimmen gewinnen.

Die Soprane (discantisten) bestanden aus den Jungen der Chorschule; einer der 14 Soprane aber war ein verheirateter Mann, Martin Quenqua. Wir haben der merkwürdigen Tatsache bereits gedacht, daß er mehr als 40 Jahre, 1570—1612, diese Stimmgattung vertrat. Bei den Alten (altisten) war keine Knabenstimme vertreten; sämtliche Altisten waren Männer, haut-contres oder Contratenöre, wie man sie damals nannte. Fünf von ihnen waren verheiratet, vier dieser fünf hatten Kinder; der Zivilstand der vier anderen bleibt dunkel. Wenn unter diesen Kastraten waren, was nicht sicher ist: — die andern waren es sicherlich nicht. Wenn man sich vor Augen hält, daß die Altpartie von Erwachsenen gesungen wurde, wird man sich den nach unten erweiterten Umfang dieser Partien leichter erklären können.

Die Partien des Tenors (tenoristen) und Basses (bassisten) waren ausschließlich reifen Männern anvertraut, wie heute auch.

Die Kunst aller Sänger der Kais. Kapelle von 1582 stand sicherlich auf hoher Stufe. Beweis dafür: die von mehreren von ihnen hinterlassenen Kompositionen.

Für diejenigen, denen dieser Aktivposten fehlt, darf man die Sorgfalt in die Wagschale werfen, die bei den Anwerbungen in Spanien und vor allem in den Niederlanden geübt zu werden pflegte.

Benutzte Literatur:

1. Dr. Alb. Smijers. Die Kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543—1619, in: „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, Beihefte VI, VII, VIII und IX, 1919—1922.
2. Rob. Eitner. Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Leipzig, 10 Bände.
3. Edm. van der Straeten. La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle. Bruxelles, 8 Bände.
4. Gottfried-Johann Dlabacz. Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen. Prag 1815. 3 Bände.

Curt Sachs

Zum 50. Geburtstag (29. Juni)

Von

Karl Geiringer, Wien

Der 50. Geburtstag des Begründers der neueren Musikinstrumentenkunde bietet willkommenen Anlaß, das bisherige Wirken des Forschers zu überblicken. Curt Sachs kam zur Musikwissenschaft aus dem Nachbargebiet der Kunstgeschichte. Seine Dissertation befaßte sich mit Problemen der italienischen Renaissanceplastik und erst nach langjährigen neuerlichen Studien veröffentlichte er musikgeschichtliche Untersuchungen. Diese zweifache Wurzel der wissenschaftlichen Tätigkeit gab seinen Arbeiten von allem Anfang an die charakteristische Breite der Basis. Sie verlieh dem Forscher die Gabe, aus Einzeluntersuchungen von peinlichster Sorgfalt den Weg zur großen, allumfassenden Synthese zu finden. Gleich die frühesten instrumentenkundlichen Arbeiten erweisen dies. Das 1914 erschienene „Reallexikon der Musikinstrumentenkunde“ bringt erstmalig den ungeheuren Stoff der Musikinstrumente aller Zeiten und Länder in alphabetisch-lexikographische Anordnung. Hierbei sind nicht nur die weit verstreuten bisherigen Forschungen gesammelt und gesichtet; darüber hinaus ist jedes einzelne Ergebnis nachgeprüft, ergänzt und bereichert. Aus einer kaum übersehbaren Anzahl kleinster Bausteine errichtet Sachs das mächtige Gefüge einer eigenen Wissenschaft, deren Schrifttum bisher nur durch notwendig einseitige Sammlungskataloge und überwiegend fragwürdige Sonderuntersuchungen bestritten worden war. Das Gegenstück zu diesem Werk bietet die im gleichen Jahre im Verein mit Erich M. v. Hornbostel herausgegebene „Systematik der Musikinstrumente“. Im Rahmen eines kleinen Aufsatzes gelingt es hier, die Tonwerkzeuge, welche fünf Erdteile vom Altertum bis zur Gegenwart hervorgebracht haben, einzig nach inneren morphologischen Gesichtspunkten wissenschaftlich-logisch zu gliedern. Der gleiche Zug zum Ganzen eignet selbst den instrumentenkundlichen Arbeiten, in denen Sachs Einzelgebiete behandelt. Das den europäischen

Tonwerkzeugen gewidmete „Handbuch der Musikinstrumentenkunde“ gelangt durch Anwendung der ikonographischen Methode zu einer außerordentlichen Erweiterung des Stoffes. Überall dort, wo aus älteren Zeiten wirklich erhaltene Instrumente fehlen, läßt der geschulte Kunsthistoriker das Zeugnis der Malerei, Plastik oder Graphik stellvertretend einspringen. Und dies ermöglicht durch Ausfüllung von Lücken eine bisher ungeahnte Abrundung des Stoffes, sowie letzten Endes abermals seine Eingliederung in das Instrumentarium des Universums. Auch der Katalog der Berliner Sammlung alter Musikinstrumente — der Sachs als Leiter vorsteht — begnügt sich nicht mit der notwendigen Beschreibung der Stücke und Gattungen. Durch die Heraushebung der typologisch bedeutsamen Merkmale stellt der Forscher einfache, leicht zu beobachtende Kriterien für die Datierung und Lokalisierung der Instrumente auf. Mehrere, seit dem Erscheinen des Berliner Katalogs veröffentlichte und nach Sachs' Vorbild gearbeitete Sammlungsverzeichnisse haben die Bedeutung der neuen Methode erwiesen.

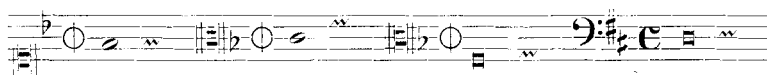
Den geistesgeschichtlichen Untergrund seiner Forschungen hat Curt Sachs erstmalig in dem Werk über „Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens“ geliefert. Hier wird die Entwicklung des Tonwerkzeuges aus religiös und sozial bedingten Regionen in das Gebiet der ästhetisch-musikalischen Leistung geschildert. Die Erweiterung und Vertiefung dieser Untersuchungen bringt das Werk über „Geist und Werden der Musikinstrumente“. Es wertet das Tonwerkzeug als eines der wichtigsten Kulturgüter, untrennbar verbunden mit Leben, Glauben und Denken des primitiven Menschen, läßt dagegen Handwerkliches, ebenso wie spezifisch Musikalisches — die Hauptinhalte aller bisherigen Arbeiten — außer Acht. Nur mehr eine Spanne Raumes trennt dieses Werk von der Untersuchung über die „Anfänge der Musik“ und der jüngsten Schrift „Vergleichende Musikwissenschaft“.

Von der Instrumentenkunde ausgehend, kam Sachs zu seinem zweiten Arbeitsgebiet: der Musik des Altertums. Nachdem er mit den „Musikinstrumenten des alten Ägypten“ antiken Boden betreten hatte, faßte er hier mit den Untersuchungen über griechische und babylonische Notenschrift festen Fuß. In seiner „Musik des Altertums“ und dem Abschnitt über antike Musik in Bückens „Handbuch der Musikwissenschaft“ hat der Forscher dann das ganze Stoffgebiet zusammenhängend behandelt.

Dem geschriebenen aber reiht sich bei Curt Sachs harmonisch das gesprochene Wort an. Die Vorlesungen, welche er an der Berliner Universität hält, zeigen die gleiche Prägnanz und suggestive Kraft des Ausdrucks, wie seine Schriften. Und auch als Lehrer weist Sachs seinen Schülern den von ihm selbst eingeschlagenen Pfad: durch genauestes Quellenstudium aus fachlicher Begrenzung zu geistesgeschichtlichen Zusammenhängen zu finden.

Miszellen

= Zur Chiavette-Frage. In der Festschrift für G. Adler hat Theodor Kroyer einen Beitrag zur Chiavettefrage beigetragen und dabei einen vierstimmigen Satz spanischer Herkunft veröffentlicht¹, der die merkwürdige Schlüssel- und Vorzeichenkombination zeigt:

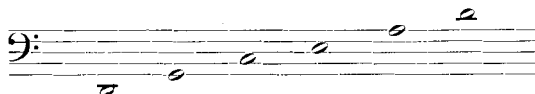


Kroyer schließt auf folgende beide Aufführungsmöglichkeiten (S. 113). Er sagt: wem der Baß (der bis *D* hinuntergeht) zu tief ist (?), lese ihn ohne Rücksicht auf die Diësen, aber mit Berücksichtigung der Accidentalen, im Barytonschlüssel. Dann steht das Stück — sagen wir der Einfachheit halber, in *F*dur. Wer dagegen den Baß so ausführen will, wie er geschrieben steht, der lasse den Sopran im Mezzosopran-, die Mittelstimmen im Altschlüssel, beidemale mit $2\sharp$ singen, dann rückt das Stück nach *D*dur. Abgesehen von dem Druckfehler, daß es hier nicht Alt-, sondern Tenorschlüssel heißen muß, — denn auch die Mittelstimmen müssen die Terztransposition in die Tiefe mitmachen —, will mich die ganze Erklärung durchaus nicht befriedigen. Vor allem ist doch für den zweiten Fall, der zu einer höchst unglücklichen Lage der andern Stimmen führen würde, in der Vorlage selbst nicht der geringste Hinweis in den oberen Stimmen vorhanden.

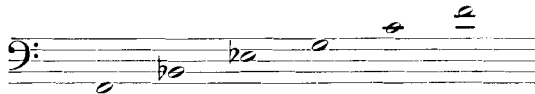
Vielmehr scheint mir die eigentümliche Notierung des Basses eine bequeme Art instrumentaler Scordatura anzuzeigen. Nicht nur die unruhige Führung dieser Stimme, die zweimal erscheinenden grotesken Sprünge



und die „schlechte“ Bindung bei Takt 25, sondern auch die merkwürdigen Unisone der ersten beiden Takte weisen auf ein Instrument. Ich sehe diese Baßstimme als Part einer Baßviola an, deren gewöhnliche Stimmung war:



Der Spieler benutzte aber ein um eine kleine Terz höher gestimmtes Instrument:



oder, was wahrscheinlicher ist, eine um einen Ganzton herabgestimmte Tenorviola, deren Normalstimmung *G c f a d' g'* war. Auf diesem Instrument griff er nach der ihm geläufigen Baßviolen-Applikatur, d. h. er spielte in „*D*dur“, ließ aber damit in Wirklichkeit „*F*dur“ erklingen. Die erwähnten Sprünge *D—a* (klingen *F—c*) sind dann höchst bequem mit den leeren Saiten zu bewerkstelligen. Obwohl nach Ganassi das Umstimmen der Violen eine allgemein geübte Angelegenheit war, würde dieser Fall einer vorgeschriebenen Streicherscordatura in dieser Zeit (es mag sich um die Zeit von 1490 bis 1500 handeln) doch eine Seltenheit darstellen. Vielleicht war es gar ein Dilettant, dem man mit dieser Notierung entgegenkam, denn auch das *C* statt des in den anderen Stimmen vorgezeichneten ϕ ist auffällig; ich halte es nicht für einen Archaismus, sondern im Gegenteil für ein Zeichen der schon in

¹ Jetzt auch in „Der vollkommene Partiturspieler“, Nr. 23.

den ersten Drucken Petruccis auftretenden neumodischen Art der „resolutio“ perfekter Messungen in solche von imperfekter. — Etwas ähnliches haben wir auch in deutschem Bereich. Gerles beide Tabulaturbücher (1532, 1546) schreiben bekanntlich eine Menge deutscher Tenorlieder für Groß- und Kleingeigen um. Gerle benutzt dabei für alle vier Instrumente, obwohl sie verschieden gestimmt sind, eine einzige Griffabelle. Alt- und Tenorgeige standen gegenüber der Diskantgeige um eine Quint, die Baßgeige um eine Oktave tiefer. Das Lied „Es liegt ein Haus in Oberland“ (Ott, Nr. 8) tabuliert er so, wie im folgenden Beispiel mit Buchstaben über den Noten angegeben ist. Die klein gedruckten Noten geben diese Griffe notenmäßig ausgedrückt, die groß gedruckten den infolge der Scordatura veränderten Klang:

The image shows a musical score for the piece "Es liegt ein Haus in Oberland". It consists of four staves, each with a different clef and a set of tablature letters above the notes. The lyrics are written below the notes.

Staff D (Discant): Treble clef, C major. Tablature: D, p, p, p, p, e 5, o, 5, 5, o, d. Notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

Staff A (Alt): Treble clef, C major. Tablature: A, p, p, k, p, 5, k, p, o, o. Notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Staff T (Tenor): Bass clef, C major. Tablature: T. Notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2.

Staff B (Baß): Bass clef, C major. Tablature: B. d, d, c, d, o, c, d, d, 4, d. Notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1.

Lyrics: Es liegt ein Haus in O - ber - - land

Die deutschen Geiger benutzten also die Applikatur der Diskantgeige, um sich auf Alt-, Tenor- und Baßgeige zurechtzufinden, während der Violaspieler des spanischen Anonymus dasselbe erreichte, indem er die *D*dur-Applikatur der Baßviola auf die umgestimmte Tenorviola anwandte. Da das letztere Stück nach Spanien deutet, wo schon vor Ortiz das Violenspiel fleißig betrieben worden sein muß, so wäre immerhin die Annahme möglich, daß diese Art von Grifftransposition dort eine bekannte Gepflogenheit gewesen sei. Im übrigen glaube ich, daß die Schlüsselfrage vom Standpunkt der *a cappella*-Musik allein niemals entscheidend beantwortet werden kann.

A. Schering (Berlin).

= In einem Punkt hat Arnold Schering entschieden recht: auf S. 113 meines Aufsatzes steht ein lästerlicher Druckfehler — zwei verrückte Altschlüssel in der transponierten Hochchivette! Immerhin hat ja die korrekte Fassung des Beispiels auf S. XIV des „Vollkommenen Partiturspielers“ schon vor dem Erscheinen der Adler-Festschrift vorgelegen.

Die Deutung der *Mixtio temporum* als „neumodische ‚resolutio‘ perfekter Messungen“ ist originell. Nur daß die Baßstimme nicht, wie Schering meint, „um die Zeit von 1490 bis 1500“, sondern viel später in die Stimmen-Partitur eingetragen ist, also einer ganz andern Welt angehört. Und da mag man wohl ebenso von beabsichtigtem Archaismus reden, wie von „neumodischer Art“, wenn auch in anderm Sinn als Schering. Ich frage mich nach dem Grund der ungewöhnlichen Notierungsweise, wenn es nicht ein künstlerischer sein soll. Die Ausführung des Stückes wird durch den konträren Rhythmus — *Dupla* gegen *Triplá* — nicht leichter (Schering

sagt: „Vielleicht war es gar ein Dilettant, dem man mit dieser Notierung entgegenkam“), sondern sie wird im Gegenteil geradezu kompliziert. Dieses Zurückgreifen auf alte Mensuralien ist ein Ausfluß barocker Kunstanschauung. Der Melodiker, unstreitig ein Feinschmecker, will den Satz rhythmisch verschleiern, um die harmonische Patina, den Reiz der Altertümlichkeit noch zu steigern. Und nur so ist er zu verstehen.

Das Stichwort „Dilettant“ hätte also in diesem Zusammenhang keinen Sinn. Für einen solchen Gedanken, mit allen seinen unausgesprochenen Weiterungen, ist auch nicht der geringste Hinweis vorhanden. Wie sollte auch ein „Dilettant“ in der Kantorei der „Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas“¹, in einem offiziellen Chorbuch, in der liturgischen Vesper des hochheiligen Fronleichnamfestes Gelegenheit gefunden haben, seine Eitelkeit zu befriedigen. Man besehe sich den „Violaspieler“, den uns da Schering aus der Baßstimme hervorzaubert, vor dem großmächtigen Cancionero als fiedelnden Bajonista inmitten der Sänger („los cuales dizen el copletillo“ heißt es anderswo) — von der künstlerischen Wirkung eines solchen Spiels nicht zu reden!

Ist also der Hinweis auf die „Viola“ verfehlt, so ist der Vergleich mit Gerles Violentabulaturen — die ja im Prinzip Lautentabulaturen sind — noch entlegener. Schon in Deutschland und Spanien entwickelt sich die Tabulatur (wie Schering selbst zugibt) nicht in gleicher Richtung: Gerle schreibt Liedsätze um, notiert in Buchstaben und bringt die einzelnen Größen der Viola auf eine Norm. Was wäre aber die Terznotierung des spanischen Kodex für eine „Norm“?

Das Stichwort „Scordatura“ gehört dem späten 17. Jahrhundert an, der Zeit, die geradezu eine „Scordaturomanie“ erlebt hat. Mit unserm Kodex hat die Scordatura keine Berührung; die frühere Zeit kennt wohl den „Abzug“ — zumal der tiefen Lauten- und Violensaiten — und die Möglichkeit der „Umstimmung“, nicht aber die durchgedachte Umstimmung um eine Terz und die Notierungsart, als ob die von Sch. angenommene Viola eine — *Es*-Klarinette wäre.

Doch will ich nicht vorgreifen. Gegen Scherings Hypothese sprechen noch gewichtigere Tatsachen. Zunächst freilich muß ich mich mit den Einwänden beschäftigen, die er gegen meine Sacherklärung vorzubringen hat. Und vorweg mit dem falschen Zitat (von oben Zeile 8ff.). Nicht ich habe in meinem Aufsatz von *Fdur* und *Ddur* gesprochen, auch das Fragezeichen stammt nicht von mir. Wenn ich auf S. 113 wirklich gesagt hätte: „wem der Baß zu tief (?) ist, lese ihn ohne Rücksicht auf die Diësen, aber mit Berücksichtigung der Accidentalen, im Barytonschlüssel. Dann steht das Stück — sagen wir der Einfachheit halber, in *Fdur*“ usw. — so hätte ich mir die Sache, meiner Treu, doch zu leicht gemacht. Ich habe meine Erklärung vielmehr also formuliert: „wem der Baß zu tief ist, der kann ihn eine kleine Terz höher singen, er liest dann den Barytonschlüssel ohne *Eslafa* und *Aslafa*; daher die Widerrufungszeichen. So entsteht die untransponierte Hoch-Chiavette (mit drei Schlüssel). Wird aber der tiefe Baß beibehalten, so transponieren die übrigen Stimmen in die Normallage mit *Fis*- und *Cis*-Diësen, als Vorzeichen“². Das ist natürlich so zu verstehen, daß das „Umdenken“ im Sinne der Chiavette der Kapellmeister, als „Primus musicus intonator“, besorgt, während den Sängern

¹ Die Kathedrale von Toledo genießt als „erste Kirche“ Spaniens das Ansehen der römischen St. Peterskirche; ihre Kantorei ist in gewissem Sinne, wie die Cappella Pontificia der Sistina, das erste Musikinstitut des Landes, im 16. Jahrhundert und weit darüber hinaus jedenfalls reiner a cappella-Chor nach dem Vorbild der Sistina.

² Schering hat mich auch darin falsch zitiert, daß er mir das Wort „Altschlüssel“ in den Mund legt („die Mittelstimmen im Altschlüssel“, „abgesehen von dem Druckfehler, daß es hier nicht Alt-, sondern Tenorschlüssel heißen muß“). Es handelt sich doch nur um das Schlüssel-Paradigma mit den Kreuzen und den beiden, vom Stecher versehenen Altschlüsseln!

die Transposition gar nicht bewußt zu werden braucht. Für alle Fälle bewußter Umschlüsselung standen ihnen ja die alten Mutationsregeln der „Hand“ zur Verfügung. Aber an *F*dur (*D*dur) auch nur behelfsweise zu erinnern, dürfte m. E. unangebracht sein, wo es sich um eine Choralmelodie des zweiten lydischen Tones handelt, den auch der Kontrapunkt, trotz seiner Modernismen im Baß, nicht ganz verwischen kann.

Damit komme ich zu den Einwänden, die, wie mir scheint, mehr optischer als musikalischer Natur sind.

Schering sieht eigentlich nur die Noten der Baßstimme, nicht aber den Text darunter, auch nicht das Cplettillo als Ganzes, noch weniger das Ganze im Zusammenhang mit seiner Umwelt, mit den übrigen Tonsätzen der Handschrift und mit der Handschrift im eigentlichen Wortsinn — was ich freilich nicht von ihm verlangen kann, da er den Kodex wohl nicht näher kennt. Daran liegt es aber: man kann ohne diese Sachkenntnis die Rätsel des Cplettillos nicht lösen, ja nicht einmal ganz begreifen.

Prüfen wir indessen die Einwände an Hand der Vorlagen, so ergibt sich ein viel ruhigeres Bild.

Es trifft nicht zu, daß die Umschlüsselung der Chiaven in die Chiavetten — die Transposition in die kleine Unterterz *per musicam fictam* — „zu einer höchst unglücklichen Lage der andern Stimmen führen würde“. Der Ambitus ist in der Chiavette in allen drei Oberstimmen nicht „unglücklicher“ als in zahllosen Motetten und Messen à voci pari und à voci mutate für Falsetti (Altisten, Haute-Contres), Tenöre und Bässe: der Diskant bewegt sich zwischen *a* und *h'* (Normalumfang des Alt-Falsetts), der 1. Alt zwischen *d* und *fis'* (der Umfang des barytonalen Tenors), der 2. Alt zwischen *cis* und *d'* (die beste Barytonlage). Auch die Schlüsselung *per genus molle* rechnet auf höhere Männerstimmen (Falsetto und Tenor, außer dem tiefen Baß). Und dabei — nicht zu vergessen — sind die großen Umfänge der Mittelstimmen, die in der Bevorzugung des stabileren Männerchors begründet sein mögen, noch Mitte des 16. Jahrhunderts nichts seltenes. Von einer „höchst unglücklichen“ Lage also auch nicht die Spur; und umsoweniger davon zu reden, als die Chiavettisierung von normal geschlüsselten Chören gerade mit dem in der Praxis häufigen Gebot der Umbesetzung ihre beste Rechtfertigung findet. Ich habe in meinem Aufsatz (S. 109) auf die bis jetzt noch verborgenen, aber unzweifelhaften Zusammenhänge zwischen Schlüsselgruppen, Chor-, Ensemble- und Instrumentengruppen bereits hingewiesen.

Schering findet freilich für die Terz-Transposition „in der Vorlage selbst nicht den geringsten Hinweis in den oberen Stimmen“. Der Baß deute vielmehr durch die „unruhige Führung“ und durch „die zweimal erscheinenden grotesken Sprünge“ auf ein Instrument (die Viola), auch „die schlechte Bindung bei Abschnitt 25“ und „die merkwürdige Unisone der beiden ersten Takte“ (die übrigens bei Abschnitt 22 wiederkehren) weisen darauf hin usw.

Bezeichnenderweise, muß ich schon sagen, sind hier heterogene Beobachtungen zusammen, alle auf der einen Seite, gebucht, ohne den Versuch, sie auseinanderzuhalten und auch von der andern Seite her zu deuten.

Ja, wie komme ich dazu, „ohne den geringsten Hinweis usw.“ den Oberstimmen „die Transposition in die Tiefe“ zuzumuten? Weil ich, abgesehen von den oben schon mitgeteilten Beobachtungen, die von Schering ignorierte Textunterlage zu der „Viola-Stimme“ nicht vergessen kann, ja, weil ich sie geradezu als Musterbeispiel genauester *Locutio syllabarum*, und daher eben als Vokalbeweis zu bezeichnen gezwungen bin! Die „unruhige Führung“ der Melodie verschwindet sofort, wenn sie vom Baß mit dem Text gesungen wird; auch der Umfang von eineinhalb Oktaven ist keineswegs abnorm, und die „grotesken Sprünge“ entpuppen sich durch die *locutio* der Texteschnitte als einfache Oktavversetzungen, wie sie in den Alt- und

Tenorstimmen der älteren niederländischen Motette (Senfl, „Christe qui lux es“ z. B.) per gradus und per saltum nichts seltenes sind:

Abschn. 6, 7. Abschn. 25 ff.

na - tus, Ex - in - co - la - tus spar-so

Ja, noch näher kommt die Kritik der Baßstimme an die Wahrheit heran, wenn wir für den „Viola“ spielenden „Dilettanten“ den virtuosen Bassisten setzen. Ich erinnere an die berühmten Solisten des 16. Jahrhunderts (z. B. die beiden Fischer in der bayerischen Hofkapelle). Im Zeitalter des Barock sind Bassisten begehrt. Gewiß, die „sprunghafte“ und „unruhige Führung“ des Basses fällt gegen die andern Stimmen auf. Sie muß aber nicht etwa aus der spezifischen Violentechnik erklärt werden, denn die überlieferten Instrumentalstimmen sind keineswegs „sprunghafter“ als die Vokalstimmen. Vielmehr die Baßstimme hat geradezu virtuosens Einschlag, der an gewisse Baßpartien bei Schütz gemahnt. Die etwas improvisatorische, leirige und typisch spanische Melismatik ist dem Villancico des 17. Jahrhunderts, dem spanischen Kirchenkonzert, eigentümlich. Die Tiefnotierung des Basses hat also ihren Grund in der Leistungsfähigkeit des Solobasses, der sein tiefes *D* im Chorbuch für spätere Generationen auch verewigt sehen wollte.

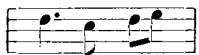
Sobald ich aber feststellen muß, daß der Baß nicht nur singbar ist, sondern auch — wie ich noch zeigen werde — in der Tat gesungen worden ist, entfällt jedes Bedenken, ihn als Chivettenbestandteil, als Transpositionsgrund für die Oberstimmen gelten zu lassen.

Und damit bin ich bei dem in meinem Aufsatz (S. 110) erwähnten Fall Josquin, der leider in der Literatur nicht beachtet oder nicht richtig verstanden worden ist. Er kann uns in der Erkenntnis eine gute Strecke weiterhelfen. Das notierte tiefe *D*, das etwa dem realen *C* unserer Normalstimmung entsprochen hat, bezeichnet die physiologische untere Grenze, die den A cappella-Chören im allgemeinen erreichbar ist. Für die Baßinstrumente freilich ist es eine Leichtigkeit. Aber bleiben wir beim Gesang, so müssen wir feststellen, daß diese Note *D* in den paläographischen Denkmälern, um die es sich hier handelt, bis weit zurück äußerst selten, also eine besondere Ausnahme ist. Glareans Glossen zu der Motette „De profundis“ von Josquin, die (in der Tiefchiavette) im Baß ebenfalls bis zum *D* hinuntersteigt, dulden keinen Zweifel; sie bestätigen, daß die Tiefchiavette hier die Sänger (und nicht etwa, weil das *D* so tief ist: die Instrumentisten) angeht. Glarean beruft sich auf die Würde und den Tonausdruck des Textgedankens: Die Worte des Psalms „De profundis“ gebieten geradezu die notengetreue Wiedergabe der Baßmelodie (und der Oberstimmen) in der authentischen Schlüsselung. Es widerspreche den Absichten des Tonsetzers, sagt er, den Baß (natürlich mit den Oberstimmen) — wie man sonst beim Vortrag solcher (außergewöhnlichen) Tiefnotierung zu tun pflege —, aus seiner ursprünglichen Tieflage nach oben zu versetzen (in superiora dimovere). „Wie man zu tun pflege . . .“ — in diesem harmlosen Zwischensatz ist die Chivettenfrage nach Sinn und Bestand völlig eindeutig aus der Praxis beantwortet: das „*D*“ des Motettenbasses ist für Josquin wie für Glarean die „profunde“ Tiefe, die nur „gesungen“ (und nicht etwa von dem des Wortes ja unmächtigen Instrument gestrichen oder geblasen) so ganz die von der „tiefen“ Not des Volkes Israel erfüllte Grundstimmung des 6. Bußpsalms zum Ausdruck zu bringen weiß.

Ich wiederhole: nur aus diesem besonderen Grunde notiert Josquin das „De profundis“ in der Tiefchiavette per *b* molle, während der Bearbeiter des Copletillos, dem es um weit geringeres als um die Reservata musica geht, das Chivetten-Alternativ schon durch die doppelte Notierung „per la mutatione delle chorde“ für

den Sänger freigibt. Glarean bestätigt uns ja auch diese „seconda prattica“ durchaus unmißverständlich!

Das Textproblem, das sich somit als das Kernstück der Kontroverse erweist, führt uns wieder zu unsrer Vorlage zurück, deren Schleier nun schon gelüftet sind. Da das Alter der Handschrift für die Zweckbestimmung herangezogen worden ist, sei noch einmal gesagt, daß zwei grundverschiedene Schriftgattungen, wie auch zwei Stilkreise vorliegen. Diskant und Tenor sind die nicht unveränderten Reste einer Komposition aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, der Alt hat vielleicht ebenfalls eine Wandlung hinter sich. Der Notator der drei Oberstimmen hat den Baß nicht geschrieben. Diese vierte Stimme ist vielmehr — wie gesagt — eine spätere Zugabe zu dem älteren dreistimmigen Satz und unterscheidet sich auf den ersten Blick durch die kleinere Antiquaschrift von der gotischen Majuskelschrift der Oberstimmen, sie verzichtet auf das z. B. im Diskant deutliche Sekundozeichen für die Textwiederholungen, die sie durchweg ausschreibt. Die kaudierten und verbundenen Fusen:



weisen auf die nachklassische Mensuralnotenschrift hin, auch die

Form des Baßschlüssels ist nicht die im älteren Schriftgebrauch übliche. Nur die Kustoszeichen gleichen sich in allen vier Stimmen. Deutlich ist auch die Initiale des Basses nachgetragen. Die Untersuchung des Kodex 25, dem unser Copletillo entstammt, gibt uns Unterlagen für die genaue paläographische Datierung der Oberstimmen. Dieselbe Hand, die den Diskant, Alt und Tenor eingetragen hat, hat auch den größten Teil der übrigen Tonsätze geschrieben, und zwar nach den in den Miniaturen gelegentlich eingetragenen Jahreszahlen, im Jahre 1549. Der Kodex ist aber die Arbeit mehrerer, auch bedeutend jüngerer Schreiber. Er enthält Nachträge aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die letzten wahrscheinlich von der Hand des Kapellmeisters Miguel Ambiola (1665—1733). Nach dem Schrifttypus kommt er für unsere Baßstimme nicht in Frage. Seine Nachträge beginnen mit andern Initialen erst auf fol. 82v (mit noch jüngeren Ergänzungen). Einzelne Stücke, wie z. B. der Hymnus „Jesu corona virginum“ von Alfonso de Texeda sind in runder Notation eingetragen. Wie unser Pange lingua-Copletillo — dessen liturgische Bestimmung für die Vesper des Fronleichnamfestes ohne weiteres Chorpraxis voraussetzt — sind auch die meisten Sätze des Kodex anonym. Unser Stück steht als Nummer 49 etwa in der Mitte der Handschrift. Als Komponisten sind in der Nachbarschaft Morales und Guerrero genannt. Von den späteren Tonsetzern ist Alfonso Lobo, ein Zeitgenosse Giovanni Gabrielis, am häufigsten. Ich wage nicht zu entscheiden, ob ihm oder dem Ambiola die Verantwortung für die exzentrische Baßstimme zuzuschreiben ist. Dem 17. Jahrhundert gehört der Komponist auf alle Fälle an, aus graphischen Gründen also, aber ganz besonders auch aus stilistischen.

Dazu noch ein Wort.

Der — wie schon gesagt — leirige, improvisatorische, spezifisch „spanische“ Baß verdankt sein Janusgesicht, das zugleich ins 15. und ins 17. Jahrhundert schaut, weniger dem Melodiker als dem Kontrapunktiker. Man darf nicht übersehen, daß es sich hier um eine Bearbeitung handelt, die mit sichtlicher Mühe zwischen harmonikaler Musikauffassung und linearer Polyphonie hindurchlaviert, den dreistimmigen Obersatz möglichst erhalten, aber den harmonischen Akkord mit seinem modernen Untersatz nicht ganz preisgeben möchte. So entstehen die an den Basso seguente gemahnenden „merkwürdigen Unisonen“ (Abschn. 1, 2, 22, 23), die Leerklänge, die Quartparallelen, die Härten der Stimmführung (Abschn. 15, 27, 28, 29, 32), die leirigen Durchgänge (Abschn. 18, 24, besonders das „dis“ Abschn. 14), die Dreiklangskadenzen, die für Schering wohl der subintellekte Hauptgrund waren, auf „ein Instrument“ zu raten. Durch den Baß erhält das Triplum geradezu Fundamentalsinn. Also ein sonderbares Zwittergeschöpf. Und trotz alledem kann nicht

geleugnet werden, daß der musikalische Restaurator seine Aufgabe gar nicht so schlecht gelöst hat. Die antike Wirkung ist verblüffend.

Wenn aber bei unserm Copletillo nach dem alten Motto „cantar o sonar“ schon an ein Instrument gedacht werden soll, so kann es nur die Orgel sein, die sich aus der spanischen Kirchenpraxis, auch aus der liturgischen Verwandtschaft und nicht zuletzt aus einem allerdings jüngeren Eintrag in dem Kodex 25 legitimieren ließe, zumal wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Baßstimme im 17. Jahrhundert nachkomponiert ist: es steht auf fol. 34v über dem Tiple eines anonymen vierstimmigen „Te deum laudamus“: „se tocca por 5° tono punta alto (mit Blei links:) 4° tono“. Der Zusatz kann auch aus der Zeit des Ambiola stammen, würde also nichts besagen für Lobo und Umgebung. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach spricht er von der Orgel, deren durchdringende, rauschende Klänge beim feierlichen Hochgesang des Tedeums damals wie heute nicht entbehrt werden mochten. Der Zusatz ist insoweit wohl klar, als er vom Organisten je nach der Stimmung des Instruments verlangt, die im Chorbuch vorgeschriebene Schlüsselung des Chors einzuhalten (und nicht umgekehrt, nach der Stimmung „den Ton anzugeben“). Auf das Copletillo angewandt: wenn schon die Tieflage der Baßstimme mit ihren abweichenden Vorzeichen organale Deutung zuließe, etwa in dem Sinn, daß die Orgel in einer (für die Sänger und für die etwa mitbeteiligten Instrumentisten) schwierigen „Hochstimmung“ stünde, dann würde die Terztransposition dem spätern deutschen „Chorton“ entsprechen, während allerdings um 1600 in Deutschland (und wohl auch in Spanien) eine „Tiefstimmung“ üblich war.

Von diesen intonatorischen Wechselbeziehungen zwischen Chor und Orgel (und sonstigen Instrumenten) spricht u. a. auch Zarlino in seinen theoretischen Schriften, und zwar bei den Ausführungen über die Genera und über die Modi: daß die Fertigkeit im Transponieren für die im Verband der „Musiche choriste“ (der Kapellchöre) tätigen Organisten unentbehrlich sei aus technischen, wie auch ästhetischen Gründen (secondo la natura delle parole!) und daß Quart-, Sept-, Quint-, Terztransposition am bequemsten und beliebtesten sei. Das von Zarlino beigegebene, allerdings nur einstimmige Choralbeispiel einer solchen Transposition bringt die Umstellung aus der Transpositio per Duplex Diatessaron mit ♭fa und Eslafa (im Barytonschlüssel und einen Tonus tiefer) in die große Oberterz, die mit *Fis* und *Cis* (im Tenorschlüssel), fast wie der Baß des Copletillos, der mit den beiden Diësen die Verschiebung des Modus um eine kleine Terz nach oben erfordert. Es ist Zarlino darum zu tun, seinen Lesern immer wieder einzuhämmern, daß bei solcher Umschlüsselung, die chromatischen Chorde per musica finta ♭ und ♯ (oder wie er auch sagt: „fuori delle lor chorde naturali“) nicht zu Übergriffen gegen die Proprietät (la propria forma) des Modus verleiten dürfen. Er drückt sich sehr umständlich, aber auch geistreich über diese seiner Terminologie noch nicht gefüßige Materie aus. Die Leser werden ihn verstanden haben.

Aber Zarlino sagt auch — deutlicher noch als Glarean —, daß die in der Schlüsselgruppierung zum Ausdruck kommende Transposition in erster Linie den Sängerchor angehe, dessen Überlegenheit über den Instrumentenchor (einschließlich der Orgel) in seiner Freibeweglichkeit beruhe. Zwingt ihn die Beschaffenheit des Stimmenmaterials dazu, die Diatonik zu verlassen und per musica finta zu singen, dann müsse eben auch der Organist (natürlich auch mit seinen Präludien und sonstigen solistischen Hilfsleistungen) transponieren. Denn die Sänger können nach Belieben ihre Stimmung höher oder tiefer wählen. Aber die Umschlüsselungsfähigkeit — und (füge ich bei) die Temperatur — der Instrumente mit fester Stimmung sei begrenzt; so könne der Sängerchor auch durch sie gezwungen werden, eben „fuori delle chorde naturali“ seine Stimmung zu verändern.

Die Schlußbemerkung Scherings, daß die Chiavettenfrage niemals vom Standpunkt der a cappella-Musik allein entscheidend beantwortet werden könne, trifft sicherlich etwas Richtiges. In meinem Aufsatz habe ich — wie schon gesagt — die

Zusammenhänge zwischen Chiavettentransposition und Concerto-Besetzung gestreift. Aber die Umschlüsselung beweist in unserm Falle nichts für die Festlegung eines bestimmten Instruments, sondern sie beweist gerade die ungeahnte Beweglichkeit der Stimmung wie der Besetzung in der a cappella-Musik. Und darauf kommt es an!
Theodor Kroyer (Leipzig).

= Haydn und das Hammerklavier. In seiner Besprechung von G. Lenzewskis Ausgabe des *F*dur-Klavierkonzerts Josef Haydns auf S. 476 der *ZfM* rügt Hans Engel mit Recht die zweischneidige Betitelung „für Cembalo“ und betont, daß der Klaviersatz des Werkes „ganz und gar vom neuen Instrument her bestimmt“ sei. Kaum zutreffend ist jedoch, daß Haydn „pianistisch uninteressiert“ gewesen sei und ihm das Cembalo nähergelegen habe als das Pianoforte. Zunächst lauten die Worte in dem Briefe an Artaria v. 26. Oktober 1788¹ nicht „wäre ich gezwungen . . .“, sondern „ware [= war] ich gezwungen ein neues Forte piano zu kaufen“, und zwar bei dem von ihm besonders geschätzten Orgel- und Instrumentenmacher Wenzel Schanz (s. u.). Diese Briefstelle ist nicht in dem Sinne auszulegen, als ob der Meister vorher überhaupt kein Hammerklavier besessen habe², vielmehr ist aus ihr zu entnehmen, daß sein bisheriges Instrument seinen Zwecken nicht mehr genügt und er sich daher ein neues habe anschaffen müssen. Die Begründung „Um Ihre 3 Clavier Sonaten³ besonders gut zu componiren“ ist wohl nur ein Schachzug, der den Verleger zur Bewilligung der neuen Vorschußforderung gefügiger stimmen sollte. — Den einwandfreien Beweis, daß Haydn dem Pianoforte gegenüber durchaus nicht teilnahmslos gewesen sei, sondern ihm den Vorzug vor dem absterbenden Cembalo gegeben habe, liefern die in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrten Briefe an seine „hochschätzbarste“ Freundin Marianne v. Genzinger geb. v. Kayser⁴ vom Sommer 1790. Am 27. Juni schreibt er ihr bei Übersendung einer neuen Klaviersonate: „. . . Nur schade, daß Euer Gnaden kein Forte piano von Schanz besitzen; indem sich alles besser ausdrücken läßt: ich dächte, Euer Gnaden sollten Ihren zwar sehr guten [Kiel-]Flügel der Fräulein Peperl [ihrer Tochter Josephine] überlassen und für sich ein neues Forte piano anschaffen. Ihre schönen Hände und die organisirte Schnellkraft in denselben verdienen dies, und noch mehr. Ich weiß, daß ich diese Sonate hätte auf die Art Ihres Claviers einrichten sollen, allein es war mir nicht möglich, weil ich es ganz aus aller Gewohnheit habe“. Dann am 4. Juli: „. . . Mich freuet es herzlich, daß mein Fürst Euer Gnaden ein neues Forte piano spendirt . . . [usw.] Deßhalb möchte ich, daß Euer Gnaden eines von Hrn. Schanz probirten, seine Forte piano haben eine ganz besondere Leichtigkeit und ein angenehmes Tractament. Für Euer Gnaden ist höchst notwendig ein gutes Forte piano und meine Sonate gewinnt nochmal so viel dabei . . .“ — Allgemein bekannt ist ja, daß in den 1780er Jahren das Pianoforte endgültig durchgedrungen und der Herrschaft des Cembalo nur noch eine kurze Frist beschieden war. Daß dieser bedeutsame Wandel sich auch in der Klavierkomposition jener Zeit ausprägt, lehren nicht nur Haydns, sondern auch Mozarts und Cle-

¹ Abdruck in L. Nohls ‚Musiker-Briefen‘ (2 Leipzig 1873, S. 104) und bei F. Artaria und H. Botstiber, ‚Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria‘ (Wien 1909, S. 52).

² Das widerlegt schon das von Lorenz Guttenbrunn etwa 1770 in Eisenstadt gemalte Bildnis, das den Komponisten am Hammerflügel sitzend darstellt und durch den schönen Kupferstich von Luigi Schiavonetti (London 1792) bekannt geworden ist.

³ Es handelt sich hier um die drei Klaviertrios, die im Juni 1789 als op. 57 bei Artaria erschienen.

⁴ Die Gattin des fürstl. Esterházyischen Leibarztes Dr. Peter Leopold v. Genzinger in Wien, in dessen musikfreudigem Hause im Schottenhof auch Mozart, Dittersdorf und Albrechtsberger verkehrten. Haydns Briefe an Frau v. G. sind von Th. G. v. Karajan (Haydn in London 1791 u. 1792; Wien 1861) veröffentlicht und auch in L. Nohls ‚Musiker-Briefen‘ abgedruckt.

mentis Klavierwerke, während bei C. Ph. Em. Bach noch seine besondere Vorliebe für das als Hausinstrument in Deutschland bevorzugte Clavichord in Betracht zu ziehen ist¹.

Bei dieser Gelegenheit sei noch auf eine Unstimmigkeit hingewiesen, die sich auf ein „Reliquien-Instrument“ bezieht: das Schanzsche Tafelklavier im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Nach der Katalogangabe² war es einst im Besitz Joseph Haydns und ist von ihm der fürstl. Esterházy'schen Kammerjungfer Frll. Kandler vermacht worden. („Der Tochter des Herrn Buchhalters Kandler mein Forte piano von Org[e]lmacher Schanz“, besagt Ziffer 59 des Testaments vom 6. Dezember 1801³.) Nun trägt aber das Klavier, das dem Museum 1876 von dem k. k. Bankbeamten Hugo Hermann geschenkt worden ist, die Inschrift „Johann Schantz bürgerlicher Instrumentenmacher auf der Wien beym weißen Ochsen Nr. 62 in Wien“, während aus dem erwähnten Brief an Artaria hervorgeht, daß Haydn sein Klavier 1788 von „dem Herrn Org[e]- und InstrumentMacher Wenzl Schanz wohnhaft auf der Leimgruben bei dem blauen Schiff Nr. 22“⁴ gekauft hat. Es erscheint daher zum mindesten zweifelhaft, ob das Museumsinstrument wirklich als das echte Klavier Haydns gelten darf — wie überhaupt gerade bei ihm die Liste der unverbürgten Instrumente nicht eben klein ist: das schöne zweimanualige Harpsichord von Shudi & Broadwood, London 1775, eines der Hauptstücke des Museums der Musikfreunde, stammt „angeblich aus dem Besitz von Joseph Haydn“, der Hammerflügel von Johann Jacob Könnicke, Wien 1796, im Haydn-Museum der Stadt Wien soll „der Tradition nach von Haydn benutzt“ worden sein, und in Brahms' ehemaliger Wiener Wohnung in der Karlsgasse 4 stand ein Tafelklavier, „das angeblich von Joseph Haydn her stammt“⁵.

Kurz vor seinem Tode trennte sich der greise Meister von einem schönen Hammerklavier. „Heute den 1. April [1809] verkaufe ich mein schönes Forte piano um 200 [Gulden] Jos. Haydn im 78. Jahr“ ist auf einem mit zitternder Hand geschriebenen Blatt vermerkt, das die Wiener Nationalbibliothek bewahrt. Wohin dieses Instrument gelangt ist⁶, ist nicht erweisbar, und auch die beiden ausländischen Hammerflügel, die Haydn in seinen letzten Lebensjahren besaß, müssen als verschollen gelten. In den Verlassenschaftsakten bzw. dem von Ignaz Sauer abgefaßten „Catalog der hinterbliebenen Joseph Haydnischen Kunstsachen . . .“ vom 26. Dezember 1809 sind sie wie folgt beschrieben: „Ein mit Mahagoni-holz ausgelegtes mit Metall [Bronzebeschlägen] verziertes französisches Pianoforte vom tief *F* hoch *C* 5 1/2 Octave [*F*₁—*c*⁴] mit den gewöhnlichen Veränderungen von [Frères] Erard [Paris 1801] — hat der Universalerbe [Haydns Neffe Mathias Fröhlich] zurückbehalten. Ein detto aus massiven Mahagoniholz die Klaviatur ebenso wie oben von Longman [& Broderip, London] geschätzt 300 f., verkauft 700 f.“⁷

Georg Kinsky (Köln).

¹ Lehrreich ist aber, daß von der zweiten Sammlung an in alle Sammlungen der ‚Sonaten für Kenner und Liebhaber‘ (II—VI, 1780—1787) auch „einige Rondos fürs Fortepiano“ aufgenommen wurden.

² E. Mandyczewski, Zusatz-Band zur Geschichte der G. d. M. (Wien 1912), S. 155 Nr. 6.

³ L. Nohl, ‚Musiker-Briefe‘, S. 166.

⁴ Nach C. F. Pohls Haydnwerk (2. Band, Leipzig 1882, S. 157) waren Wenzel († 1790) und dessen Nachfolger Johann Schanz († um 1825) Brüder und aus Böhmen gebürtig. Pohls Ansicht, sie hätten „in Compagnie gearbeitet“, wird durch die obigen Adressenangaben entkräftet.

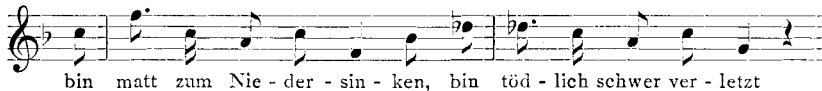
⁵ V. v. Miller zu Aichholz und M. Kalbeck, ‚Ein Brahms-Bilderbuch‘ (Wien 1905), S. 83.

⁶ H. Botstiber (‚Joseph Haydn‘, 3. Band, Leipzig 1927, S. 275) nennt in diesem Zusammenhang das Harpsichord von Shudi & Broadwood (s. ob.), das Haydn aber doch unmöglich als „Fortepiano“ bezeichnet haben wird!

⁷ Botstiber, a. a. O. S. 175.

= Zu Schuberts „Winterreise“¹. In der, seine Schubert-Studie einleitenden Textkritik erhebt der Verfasser die eigentümliche Forderung, die Texte nach den von Schubert benutzten literarischen Quellen wiederherzustellen, „was in allen ‚kritischen‘ Ausgaben bis jetzt noch nicht geschah“. Begründet wird diese Forderung damit, daß Schubert seine Gedichte „meist (!) nicht bewußt geändert“ habe, wie Schumann oder Brahms, dagegen „oft flüchtig, oft auswendig unterlegt“. Die durch Souchay auf Seite 268 angelegte Fehlerliste betrifft neben der Gesamtausgabe vor allem die von Max Friedlaender, dem bekannten Schubertforscher, herausgegebene Peters-Ausgabe, an der u. a. auch Notentext-Kritik geübt wird.

Souchays Ausführungen machen eine Stellungnahme notwendig. Bekanntlich hat sich Friedlaender immer wieder, gerade auch in den Vorworten seiner Schubertausgaben, mit dem Textproblem auseinandergesetzt. Auch er hält die dem Komponisten bekannte dichterische Vorlage für wichtig, verweist aber die Richtigstellung des Textes zu einem großen Teil in den Revisionsbericht, aus der einfachen Erkenntnis heraus, daß es in sehr viel Fällen garnicht möglich sein wird, zu entscheiden, ob die Textvariante auf Absicht oder nur Flüchtigkeit des Komponisten zurückzuführen ist. Wer könnte z. B. ohne weiteres behaupten, daß in Nr. 11 Schuberts Version „wann halt ich mein Liebchen im Arm“ statt „wann halt ich dich Liebchen im Arm“ eine Flüchtigkeit ist und nicht vielmehr eine bewußte Änderung, um die drei spitzig klingenden *i* (*ich dich Liebchen*) zu vermeiden? Ähnliche Gründe können auch die Änderung von „erfroren“ in „erstorben“ bedingt haben. Dann wieder gibt es Stellen, wo der veränderte Text auf die Melodiebildung eingewirkt hat, es also gleichgültig bleibt, ob die Textänderung bewußt oder aus Flüchtigkeit geschah, z. B. in Nr. 21



Bei dem Dichter steht: und tödlich. Unmöglich ist es aber, das nebensächliche „und“ mit seinem dunklen Vokal unter das gefühlsschwere *des* zu setzen. Auch Souchay glaubt hier an eine „eventl. beabsichtigte Variante“. Allein schon dieses Beispiel hätte ihn von der Undurchführbarkeit seiner literarischen Forderungen überzeugen müssen, wie auch davon, daß hier eine behutsam vorgehende in erster Linie den vom Komponisten gewählten Wortlaut vertretende Herausgeberarbeit, wie sie in diesem Falle Friedlaender ausübte, die einzig mögliche ist. Friedlaender hat denn auch alle wichtigen Textdifferenzen in den Supplementband zum 1. Band seiner Schubertausgabe verwiesen.

Dieser, jedermann zugängige, weitverbreitete Revisionsband scheint nun aber Souchay unbekannt geblieben zu sein, sonst hätte er bemerken müssen, daß alle belangvollen jener von ihm registrierten Textabweichungen von Friedlaender in diesem Bande bereits behandelt wurden. Und zwar: Nr. 1 (Seite 267 unten) auf Seite 23 im Peters-Suppl., Nr. 4 und 6 auf Seite 26, Nr. 8 auf Seite 27, Nr. 9 auf Seite 28, Nr. 11 auf Seite 29, Nr. 12 auf Seite 30, Nr. 16 und 17 auf Seite 31, Nr. 20, 21 und 23 auf Seite 32, Nr. 24 auf Seite 33. Für Souchays Unkenntnis des Revisionsbands zeugen auch seine übrigen Vorwürfe:

„Bei Peters fehlen insbesondere die Überschrift, die Scheidung in zwei „Abteilungen“ und die ursprünglichen Tempobezeichnungen der Nummern 1—2, 4—5, und 7. Ferner ist hier auf die strophische Notierung von Nr. 6 und Nr. 22 verzichtet nach dem Schubertschen Vorbild der zweiten Fassung von Nr. 24 gegenüber der ersten“.

Alles dies wird in dem erwähnten Peters-Supplementband behandelt. Der Verfasser rennt also Türen ein, die seit nahezu 50 Jahren offenstehen — denn

¹ Vgl. den Aufsatz von Marc-André Souchay in der ZfM Jahrg. 1931, Heft 5.

schon 1884 schuf Friedlaender in langwieriger Arbeit die erste kritische Ausgabe des 1. Bandes der Schubertlieder! Jene aber von Friedlaender nicht angemerkt Abweichungen beziehen sich fast ausschließlich auf nebensächliche Interpunktionen, veraltete Apostrophe u. dgl. (z. B. dacht', hab', such', statt: dacht, hab, such), kurz, auf Dinge, die nicht in den Revisionsbericht einer praktischen Ausgabe gehören!

Auch die sich anschließende Notentext-Kritik des ersten Liedes ist kaum ergebig. Zahlreiche Abweichungen betreffen lediglich die Schreibart. Diese original zu übermitteln ist aber ebenso nur Sache der kritischen Gesamtausgabe, wie die originale Orthographie. Anderes wieder bezieht sich auf Stellen, wo Friedlaender mit dem Recht des Herausgebers und Forschers etwa die Lesart der Erstdrucke derjenigen des Manuskripts vorzog und wovon dann die später erschienene Gesamtausgabe abweicht. Wenn Souchay (S. 268 unten) < statt << bemängelt, so ahnt er nicht, daß jeder, der auch nur einmal mit Schubertschen Autographen zu tun hatte, in hunderten von Fällen im unklaren bleibt, ob Schubert an ein sfz (<) oder cresc (-<) gedacht hat; seine Bezeichnungen sind nicht deutlich. Das angeführte Musikbeispiel (Seite 268, Zeile 7 von unten) erledigt sich durch einen Vergleich mit den Parallelstellen. All das bezeichnet Souchay aber als „falsch“ oder „fehlend“ und redet von „oft recht bedauerlichen Mißverständnissen und Auslassungen“. Es würde viel zu weit führen, hier zu den vielfach nichtigen Einzelheiten Stellung zu nehmen, um so mehr als kaum etwas Positives dabei herauskäme.

Unwillkürlich kommt man zu dem Schluß, daß Souchay nicht nur kaum etwas von Friedlaenders Schubertforschung weiß, sondern es auch versäumte, sich mit dessen Edierungsgrundsätzen (am übersichtlichsten wohl in dem Aufsatz „Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1908“) auseinanderzusetzen. Einfach unbegreiflich! . . . Da dürfte es denn nützlich sein, wieder einmal an die zähe, selbstvergessene, sich oft durch viele Jahre erstreckende Arbeit zu erinnern, der sich frühere Forscher um die Wiederherstellung großer Meisterwerke unterziehen mußten. Im besonderen bei den Schubert-Liedern lag ein so heilloses Durcheinander vor, daß Brahms an Friedlaender nicht mit Unrecht von einer „Herkulesarbeit der Reinigung“ schreiben konnte. Bekanntlich basiert denn auch die von Mandyczewski redigierte Gesamtausgabe der Lieder in vielen wichtigen Dingen auf den Forschungsergebnissen Friedlaenders. Wilh. Weismann (Leipzig).

Für den Schreiber im allgemeinen und für den Mitarbeiter an der ZfM im besonderen gilt heute das „Fasse Dich kurz!“ Ich suchte diese „sachliche Losung“ in meinem Artikel (s. o.) ebenso zu befolgen wie in dieser Erwiderung auf die Bemerkungen des (darin anders gesonnenen) W. Weismann.

Nichts konnte und kann mir ferner liegen, als die allbekannten Verdienste Max Friedlaenders auch nur um eines Haares Breite verringern zu wollen, ein Vorsatz, der seinem tōrichtigen Eigner böse Mühe machen dürfte. Daß ich verabsäumte, auf den mir wohlbekanntesten Friedlaenderschen Supplement-Band zum Schubert-Album (1) hinzuweisen, gebe ich unumwunden zu. Ich hätte dann freilich beifügen müssen, daß man nicht sagen darf (S. 21), Schubert habe „die Reihenfolge der Gedichte wesentlich geändert“ (vgl. ZfM, S. 267, 2. Abschn., Z. 5—7); daß Friedlaender bei den Texten der Nr. 1—12 nicht auf die von Schubert benutzte „Urania“-Vorlage, sondern auf die Ausgabe von 1824 zurückgegriffen hat — diese Türe steht also noch keine 50 Jahre offen! —; daß er schließlich nur die allergrößten Abweichungen zitierte (in Nr. 5 fehlt z. B. „immer fort“: in 2 Worten).

In dem von Weismann zitierten Aufsatz (a. a. O., S. 30f.) schreibt Friedlaender selbst von der Schwierigkeit, flüchtige und beabsichtigte Textänderungen des Komponisten voneinander zu scheiden („dich, Liebchen“ [ZfM, S. 268] wäre wohl besser kursiv gedruckt; die Ähnlichkeit dieses Falles mit „erfroren“-„erstorben“ vermag ich nicht zu erkennen). Ebendort (J.-B. Peters, S. 27f.) wird Vorsicht in Bezug auf Parallelstellen empfohlen; Weismann kann sich also für den 38. Takt von Nr. 1 nur

praktisch auf seinen Meister berufen: im Unterschied zu den 3 vorausgehenden Mollstellen soll hier die Lösung in die Variante durch die Sept unterstrichen werden. (In meinem Notenbeispiel [a. a. O., S. 268] müssen Achtel- statt Sechzehntelbalken stehen).
 Marc-André Souchay (Berlin).

Bücherschau

- Andersson**, Otto. The Bowed Harp; a Study in the History of Early Musical Instruments. From the Original Swedish Ed., Rev. by the Author, the tr. Ed., with additional Foot-Notes, by Kathleen Schlesinger. 8°, XVII, 319 S. London 1930, W. Reeves.
- Andrews**, Herbert C. John Briant, Bell-Founder and Clock-Maker, 1749—1829; a Biography and List of his Bells and Clocks. 8°, 95 S. St. Albans 1930, W. Cartmell.
- Arnoult**, Léon. Les grands imprécisistes du XIX^e siècle: Turner, Wagner et Corot. 8°, 124 S. Paris 1930, Sous le Signe de la Salamandre.
- Arro**, Elmar. Zum Problem der Kannel. (Sitzungsberichte d. Gelehrten Estn. Gesellschaft 1929.) gr. 8°. Mit 6 Taf., 8 Abb. i. Text u. 10 Notenbeisp. Riga 1931, Löffler. 1.60 *RM.*
- Baalfort**, Dick J. De Hollandsche Vioolmakers. 8°, XIV, 48 S. u. 30 Taf. Amsterdam 1931, H. J. Paris.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Amon**, Blasius (etwa 1560—1590). Kirchenwerke I. Bearb. von P. Caecilianus Huigens. Denkm. d. Tonkunst in Österreich, XXXVIII. Jahrg., 1. Teil, Bd. 73. 2°, 120 S. Wien 1931, Univ.-Ed.
- An Early Latin Song-Book**, Containing Select Psalms and Hymns and Unique Metrical Lives of St. Francis and St. Clara and St. Anthony (from a 13th Century Ms. in the Collection of Mr. Edward F. Smith). Ed. by E. S. Buchanon. 8°, XXVII, 154 S. New York 1930, C. A. Swift, Inc.; London, C. F. Roworth.
- Fasch**, J. F. Kantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“. Für T.-A.-Solo, gem. Ch., Streichorch., 2 Ob. ad lib., Continuo einger. v. A. Egidii. Part. Berlin-Lichterfelde 1931, Chr. Fr. Vieweg. 3 *RM.*

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft

Am Mittwoch, den 8. Juli 1931, fand im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig die diesjährige ordentliche Mitgliederversammlung der Abteilung statt. Der Vorsitzende, Prof. Dr. Kroyer, wies in seinem Tätigkeitsbericht auf die schwierige wirtschaftliche Lage hin, die für die Abteilung zur Folge hatte, daß die Mitglieder als Jahrgang V lediglich den ersten Band der Ausgabe des St. Thomas-Graduals, bearbeitet von Peter Wagner, erhalten konnten. Doch soll der Jahrgang VI sehr bald sich anschließen, so daß die Verschiebung der Jahrgangs- und Jahreszahlen behoben wird; er wird mindestens zwei Bände umfassen und den zweiten (Schluß-)Band des St. Thomas-Graduals, bearbeitet von Peter Wagner, mit Einleitung und kritischem Kommentar, sowie den zweiten Band der Marenzio-Ausgabe, bearbeitet von Alfred Einstein, bringen.

In naher Aussicht stehen ferner:

Machaut, Musikalische Werke, Band IV (Schlußband: Messe, Lais und Nachträge), bearbeitet von Friedrich Ludwig, ergänzt von Heinrich Besseler,

Der musikalische Nachlaß der Troubadours, Gesamtausgabe, Band I, bearbeitet von Friedrich Gennrich,

Petrucchi, Frottolen, Band I (Buch I und IV), bearbeitet von Rudolf Schwartz.

Weiterhin sollen folgen:

J. Ockeghem, Gesamtausgabe, Band II (Schlußband der Messen), bearbeitet von Dragan Plamenac,

Adrian Willaert, Gesamtausgabe, Band I (erster Band der Motetten), bearbeitet von Hermann Zenck,

Andrea Gabrieli, Gesamtausgabe, Band I (erster Band der Madrigale), bearbeitet von Helmut Schultz,

Ivo de Vento, Auswahlband der Motetten und Lieder, bearbeitet von Kurt Huber; hierzu eine Abhandlung: Kurt Huber, Ivo de Vento (stilkritische Studie).

Der Schatzmeister, Geheimrat Dr. Volkmann, erläuterte den Kassenstand und teilte mit, daß trotz aller Schwierigkeiten die Verpflichtungen der Abteilung auch in Zukunft erfüllt werden können. Das Staatlich Sächsisches Forschungsinstitut für Musikwissenschaft bei der Universität Leipzig hat auch diesmal Druckkostenzuschüsse bewilligt und die wissenschaftlichen Vorarbeiten für die nächsten Jahrgänge unterstützt. Die Deutsche Akademie in München förderte dankenswerterweise die Ausgabe des St. Thomas-Graduals durch einen nennenswerten Betrag.

Des verstorbenen Mitgliedes der Abteilungsleitung, Prof. Dr. Friedrich Ludwig in Göttingen, wurde zum Beginn der Sitzung gedacht. Sein Tod bedeutet für die Arbeiten der Abteilung einen unersetzlichen Verlust. Laut Beschluß der anwesenden Leitungsglieder wurde an seiner Stelle Dr. Alfred Einstein in Berlin in die Leitung gewählt. Geheimrat Dr. Ludwig Volkmann, der satzungsgemäß als Schatzmeister auszuscheiden hatte, wurde wiedergewählt.

Der Vorsitzende
Theodor Kroyer.

Mitteilungen

- Prof. Dr. Ludwig Schiedermaier wurde für das Amtsjahr 1931/32 zum Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn gewählt.

- Das badische Ministerium des Kultus und Unterrichts hat dem Benediktinerpater Dr. phil. Chrysostomus Großmann (Kloster Beuron), einem Schüler von W. Gurlitt und P. Wagner, einen Lehrauftrag für Paläographie und Formenkunde des gregorianischen Choralis am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. erteilt.

- Wilhelm Maler, Lehrer an der Kölner Hochschule für Musik, hat einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Universität Bonn erhalten.

- Das Todesdatum von G. Radiciotti ist nicht der 6. April, wie im letzten Heft angegeben, sondern der 4. April.

- An Stelle von Geheimrat D. Julius Smend ist der Reichsgerichtspräsident a. D. D.Dr. Walter Simons (Berlin-Dahlem) zum Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft gewählt worden; zum stellvertretenden Prof. D.Dr. Max Seiffert. Für das 19. Deutsche Bachfest war als Festort Königsberg i. Pr. gewählt und bekannt gegeben worden. Die Ungunst der Zeit hat Königsberg veranlaßt, von der Ausführung des Festes zurückzutreten. Doch soll im Herbst 1931 das Fünfte kleine Bachfest in Eisenach stattfinden; die kleinen Bachfeste sollen überhaupt wieder in die regelmäßigen Veranstaltungen der N. B.-G. eingereiht werden.

- Eine musikwissenschaftliche Tagung in Salzburg wurde von der Internationalen Stiftung Mozarteum anläßlich des Mozartfestjahres für die Zeit vom 2.—5. August ausgeschrieben. Die Tagung ist der Mozartforschung und der musikwissenschaftlichen Forschung des 18. Jahrhunderts gewidmet. Bisher haben als Hauptreferenten zugesagt: Prof. Dr. Ludwig Schiedermaier, Bonn, und Dr. Fausto Torrefranca, Mailand.

- In der Zeit vom 28. Sept. bis 2. Okt. 1931 findet in Trier die 58. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner statt, für die der Tagungsplan folgende musikgeschichtliche und -wissenschaftliche Vorträge vorsieht (Obmänner: Prof. Dr. Ludw. Schiedermaier, Studienrat Edmund Wansleben): am 29. Sept.: Prof. Dr. Jos. Müller-Blattau, Goethes Kantatendichtungen in ihrer musikalischen Zielsetzung. Prof. Dr. Arnold Schmitz,

Über den Begriff der Romantik in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts. Dr. Jos. Schmidt-Görg, Probleme der Klangfarbenforschung. Am 30. Sept.: Dr. Rudolf Steglich, Zum Problem der Grundbewegung im zeitgenössischen Musizieren. Prof. Dr. Gg. Schünemann, Musikalische Eignungsprüfungen. Prof. Dr. Gustav Becking, Goethe und Schubert, Bemerkungen zur Schallform. Am 1. Okt.: Dr. Hans Lebede, Die Schallplatte im modernen Sprach- und Musikunterricht. Dr. K. G. Fellerer, Musik und Musiktheorie in der Humanistenschule. Am 2. Okt.: Prof. Dr. Felix Oberborbeck, Ist eine Erziehung zum Musikverständnis durch Klassenunterricht in der Schule möglich? Dr. Paul Mies, Musik und deutscher Aufsatz.

- Das Heinrich Schütz-Fest 1931 der Neuen Schütz-Gesellschaft e. V. findet am 14. und 15. November in Flensburg unter der Leitung von Johannes Röder statt. Das Festprogramm sieht für Sonnabend zwei Konzerte in der Nikolaikirche vor: nachmittags Vorläufer, Zeitgenossen und Heinrich Schütz (u. a. Schütz: Deutsches Magnificat, in Straubes Ausgabe; Buxtehude: Missa brevis, in Gurliitts Bearbeitung), abends große a cappella-Werke von Schütz (u. a. die Exequien, Uraufführung des 116. Psalm, ferner eines unbekannteren Werkes von Lechner „Christ der du bist der helle Tag“). Am Sonntag nach dem Festgottesdienst ein weltliches Konzert im Stadttheater mit Madrigalen, Vokal- und Cembalosoli. Am Sonntag nachmittag ein Solisten- und Orchesterkonzert; abends große drei- und vierhörige Werke (u. a. „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“; „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen“, in der Ausgabe Max Schneiders; „Herr unser Herrscher“; Konzert „Jauchzet dem Herrn alle Welt“); Orgelsoli.

- Zur Hundertjahrfeier der Technischen Hochschule in Hannover wurde an den Städtischen Bühnen Georg Bendas „Jahrmarkt“ (DDT, Bd. 64) in der Bearbeitung von Prof. Dr. Th. W. Werner aufgeführt.

- Der Verlag C. F. Peters in Leipzig beging am 3. Juni die Feier des 100. Geburtstages von Dr. Max Abraham, dem Stifter der für unsere Wissenschaft so bedeutsamen Musikbibliothek Peters.

- In Prof. A. Seifferts Aufsatz im vorigen Heft sind zwei Druckfehler zu verbessern. S. 459, Z. 12 v. u.: „Seiten“ für „Saiten“; S. 461, Z. 20 v. u.: 340 statt 3400.

Kataloge

Librairie ancienne J. Mongenet, Genf. Bulletin bibliographique de nouvelles acquisitions, Mai/Juin 1931. N^o 152. Nrn. 1741—1795: Musique.

Harold Reeves, London W. C. 2. Katalog Nr. 95. Old, rare and interesting musical works. Nrn. 11526—12677. Ausgezeichneter Katalog mit großen Seltenheiten.

Heinrich Rosenberg, Antiquariat, Berlin W 50. Katalog 36. Berlin und Brandenburg ... Musik und Theater. [Nrn. 800—809.]

Juni/Juli	Inhalt	1931
		Seite
	G. van Doorslaer (Mecheln), Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. i. J. 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte	481
	Karl Geiringer (Wien), Curt Sachs	491
	Miszellen	493
	Bücherschau	504
	Neuausgaben alter Musikwerke	504
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	504
	Mitteilungen	505
	Kataloge	506
	Zeitschriftenschau	1—70

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Anneliese Landau (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (s. Jahrgang XII, Nr. 11/12) an und ist vom 1. Juli 1930 bis 31. Mai 1931 geführt. Sie berücksichtigt 102 deutschsprachige, 37 ausländische Musikzeitschriften¹ und die in außermusikalischen Fachzeitschriften und allgemeinen Kunstzeitschriften erschienenen Aufsätze über Fragen des Musikwesens.

Anordnung.

Jeder Aufsatz ist zweimal verzeichnet: 1. unter einem fettgedruckten Schlagwort mit Titel, eingeklammerten Verfassernamen, Jahrgang- und Heftangabe (z. B. ZfM 13, 1 heißt: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 13. Jahrgang, 1. Heft; — siehe auch das Verzeichnis der Abkürzungen), 2. unter dem Verfassernamen lediglich mit einem Verweis auf das betreffende Schlagwort.

Die Aufsätze sind innerhalb der Schlagworte nach den Verfassern, innerhalb der Verfassernamen nach den Schlagworten alphabetisch geordnet. Aufsatztitel, die sich mit dem zugehörigen Schlagwort ganz oder teilweise decken, sind nicht extra genannt, längere Titel sind gekürzt.

Schlagworte, die weite Gebiete umfassen, sind zur schnelleren Orientierung in kleinere Sondergebiete untergeteilt. (So hat z. B. „Musikpädagogik“ als Sondergebiete: allgemeine Musikpädagogik — Erlaß — Geschichte — Kindergartenmusik — Lehranstalten — Lehrer — Methodik — Musikgemeinschaften — Organisation — Schulmusik — Tagungen [hier sind die Berichte nicht nach Verfassern, sondern nach den Städten alphabetisch geordnet] — Besprechungen.) Und umgekehrt sind ideell zusammengehörige Schlagworte einem gemeinsamen Schlagwort untergeordnet. (So finden sich z. B. die einzelnen Instrumente als Spezialgebiete des umfassenden Schlagwortes „Instrumente“.)

Die besprochene Literatur findet sich jeweils als Abschluß der betreffenden Schlagworte unter dem Sondergebiet „Besprechungen“. Das selbständige Schlagwort „Besprechungen“ bringt nur Gruppenbesprechungen von Büchern, Lexika und Neuausgaben.

Bei allen Besprechungen werden die Namen der Verfasser der besprochenen Bücher durch gesperrten Druck kenntlich, die Namen der Rezensenten stehen wie bei jedem anderen Aufsatz hinter dem Titel in runder Klammer.

Verzeichnis der Zeitschriften

nach Sachgebieten geordnet: alle mit * bezeichneten Zeitschriften werden mit diesem Jahrgang neu in die Zeitschriftenschau aufgenommen.

(Es bedeutet: j. = jährlich; m. = monatlich; w. = wöchentlich; vj. = vierteljährlich; 2m. = 2mal im Monat; zw. = zwanglos.)

A. Musikzeitschriften

I. Musikwissenschaft

A Der Auftakt. Moderne Musikblätter.
Red. E. Steinhard. Prag. m. Beg. 1. Jan.
Ap *Appogiature. Revue d'études et d'in-

formations musicales. Hrg. Philippe Strubin, Red. Henriette Denizéau. Mulhouse.
10 j. Beg. 1. Jan.

AMZ Allgemeine Musik-Zeitung, zugleich „Rheinisch-Westfälische Musikzeitung“ u. „Süddeutscher Musik-Kurier“. Wochen-

¹ Von dem großen Teil in- und ausländischer Musikzeitschriften, die mir nicht zur Verfügung gestellt werden konnten, bedaure ich besonders das Fehlen von: 1. deutschsprachig: „Blätter für Gottesdienst und Kirchenmusik“, Hrg. Karl Hamm, Königsberg i. Pr. — „Der Chorbote“, kirchenmusik. Monatshefte, Red. K. Schuster, Postelberg — „Der Organist“, Organ des Reformierten Organistenbundes der Schweiz, Red. E. Graf, Zürich — „Schweizer Bühne“, Organ des Verbands der Bühnenkünstler in der Schweiz und der Schweizer Chorsänger, Red. Johann Schumann, Zürich — „Schweizer Musikerblatt“, Organ des Schweizerischen Musikerverbandes, Red. L. Melitz, Basel — „Süddeutsche Musiker-Zeitung“, Aml. Organ des Süddeutschen Musikerverbandes, Red. K. Stierlin, Aalen i. Württ. — 2. fremdsprachig: „Cécilia“, Straßburg — „Musica Sacra“, Brüssel — „Revue St. Chrodegang“, Metz — „Zeitschrift für Kirchenmusik und Liturgie“, Posen — „Tesoro-Sacro-musical“, Madrid — „L'antologia musicale“, Madrid — „The Scottish Musical Magazine“, Edinburgh.

Durch Zeitschriftenzusendungen an den Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig C. 1, Nürnberger Str. 36/38, könnte in den folgenden Jahrgängen eine größere Anlage der Bibliographie ermöglicht werden.

- schrift für das Musikleben der Gegenwart. Hrsg. P. Schwers, Berlin-Schöneberg. w. Beg. 1. Jan.
- Bej *Neues Beethoven-Jahrbuch. Hrsg. Adolf Sandberger. Augsburg, Filser.
- Bj Bach-Jahrbuch. Im Auftrage d. Neuen Bachgesellschaft hrsg. v. A. Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- BM Boletín musical. Publication mensual. Red. Rafael Serrano. Córdoba¹.
- Bul Bulletin de la société internationale de musicologie. Ab 3. Jahrg.: Acta musicologica, Mitteilungen der IGM. Hrsg. P. Wagner, Red. Knud Jepsen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. vj. Beg. 1. Jan.
- DaMu Dansk Musiktidsskrift, udgivet af unge Tonekunstneres Selskab. Red. G. Heerup. 10 j. Beg. 1. Jan.
- Dis Dissonances. Revue musicale indépendante. Red. A. Mooser. Conches-Genève. m. Beg. 1. Jan.
- DM De Muziek. Officieel orgaan van de federatie van nederlandsche Toonkunstenaarsverenigingen. Hrsg. P. F. Sanders u. W. Pijper. Amsterdam. m. Beg. 1. Okt.
- Dr *Der Dreiklang. Monatsschrift z. Pflege der Hausmusik. Red. R. Glaser. Dresden, Verband deutscher Klavierhändler².
- DV Das Deutsche Volkslied. Zs. für seine Kenntnis und Pflege. Red. G. Kotek. Graz. 10 j. (Juli, Aug. nicht). Beg. 1. Jan.
- Hj Händel-Jahrbuch. Im Auftrage der Händelgesellschaft hrsg. v. R. Steglich. Leipzig. Breitkopf & Härtel.
- JP Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Hrsg. K. Taut. Leipzig. Peters.
- KM Kwartalnik Muzyczny. Organ der Gesellschaft der Freunde alter Musik. Hrsg. Chybiński u. Sikorski. Warschau. vj. Beg. 1. Okt.
- M Le Ménestrel. Musique et théâtres. Red. J. Heugel. Paris. w. Beg. 1. Jan.
- MdA Musikblätter des Anbruch. Zeitschrift für moderne Musik. Red. P. Stefan. Wien. Univ. Edition. 10 j. Beg. 1. Jan.
- Mel Melos. Zeitschrift für Musik. Mainz. Schott Söhne. m. Beg. 1. Jan.
- MfA Musik für Alle. Berlin, Ullstein. zw.
- MG *Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege u. Musikpolitik. Red. H. Boettcher. Wolfenbüttel, Kallmeyer. 6w.³
- MJ A Music Journal, comprising „The Report“ and „The Bulletin“ London. m. Beg. 1. Okt.⁴
- MiW *Musik in Württemberg. Mitteilungsblatt des Württemb. Bachvereins des Vereins evangel. Organisten, der Musiklehrer an höheren Schulen, des Musikinstituts Tübingen. Red. K. Aichele. Stuttgart. j. 6. Beg. 1. Jan.⁵
- MK Die Musik. Hrsg. B. Schuster. Berlin. Hesse. m. Beg. 1. Okt.
- ML Music & Letters. A Quarterly Publication. Hrsg. A. H. Fox Strangways. London. Beg. 1. Jan.
- MM Modern Music. A Quarterly Review, published by the League of Composers. Red. Minna Lederman. New York.
- MMR Monthly Musical Record. Published by Augener. London. Beg. 1. Jan.
- Moj *Mozart-Jahrbuch. Hrsg. Hermann Abert. Augsburg, Filser.
- MO Musica d'oggi. Rassegna di vita e di coltura musicale. Milano, Ricordi. m. Beg. 1. Jan.
- MQ The Musical Quarterly. Hrsg. C. Engel. New York. Schirmer. Beg. 1. Jan.
- MT The Musical Times, and singing class circular. London. Novello & Co. m. Beg. 1. Jan.
- MuAm *Musical America. Hrsg. A. W. Kramer. New York. 2m. Beg. 1. Jan.
- Mus The Musician. Hrsg. P. Kempf. m. Beg. 1. Jan.
- Muzy Muzyka. Hrsg. M. Gliniski. Warschau. m. Beg. 1. Jan.⁶
- Nd'A *Note d'Archivio per la storia musicale. Periodico trimestrale. Red. Raffaele Casimiri. Rom, „Psalterium“ Beg. 1. Jan.
- RaM La Rassegna Musicale. Hrsg. Guido M. Gatti. Torino. 6 j. Beg. 1. Jan.
- ReMu *La Revista de musica. Buenos Aires. 7
- Rh *Rhythmus. Zeitschrift für Gymnastik und Rhythmik. Hrsg. R. Bode. Red. H. Frucht. Kassel, Bärenreiter-Verlag. vj.
- RM La Revue Musicale. Hrsg. H. Prunières et A. Coeuroy. Paris. 11 j. Beg. 1. Jan.
- RMB *La revue musicale belge. Hrsg. Paul Gilson, Brüssel. 2m. Beg. 1. Jan.
- RMI Rivista musicale italiana. Torino. 4 j. Beg. 1. Jan.
- RMus Revue de musicologie, publiée par la Société française de musicologie. Paris. Fischbacher. 4 j. Beg. 1. Jan.
- RMZ Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Ab 32. Jahrg.: „Deutsche Musik-Zeitung“. Hrsg. G. Tischer. Köln u. Leipzig. 2m. Beg. 1. Jan.
- RNM *Rivista nazionale di musica. Red. Vito Raeli, Rom.
- S Signale für die musikalische Welt. Red. W. Hirschberg. Berlin. w. Beg. 1. Jan.
- Sb The Sackbut. Hrsg. U. Greville. London. m. Beg. 1. Aug.⁸

1 Nur 3, 22 u. 28 u. 31—33 u. 4, 36 standen mir zur Verfügung.

2 Nur Nr. 9 von 1930 stand mir zur Verfügung.

3 Mit 1, 8 eingegangen.

4 Nur 2, 1 und 6 standen mir zur Verfügung.

5 Nur 7, 5 stand mir zur Verfügung.

6 Nur 7, 10 stand mir zur Verfügung.

7 Nur 3, 11 stand mir zur Verfügung.

8 Wird ab 1. Juli 1931 Vierteljahrsschrift.

- Schwj Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft. Hrsg. Ortsgruppe Genf. Aarau. Sauerländer.
- SMZ Schweizerische Musikzeitung u. Sängerbblatt. Red. K. H. David. Zürich. Hug & Co. 2m. Beg. 1. Jan.
- STM Svensk Tidskrift för Musikforskning. Hrsg. G. Jeanson u. a. Stockholm. vj. Beg. 1. Jan.
- Sy *Symphonia. Maandblad gewijd aan de Muziek. Red. E. Elsenar. Hilversum, J. J. Lispet.¹
- T Tempo. Tschechische Musik-Revue. Organ der tschechischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik. Hrsg.: Vomacka u. Hamus. Prag. 10 j.
- TVN Tijdschrift d. Vereeniging voor Nederlaandsche Muziekgeschiedenis. Amsterdam. Alsbach. zw.
- ZfM Zeitschrift für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft. Red. A. Einstein. Leipzig. Breitkopf & Härtel. m. Beg. 1. Okt.
- ZM Zeitschrift für Musik. Monatschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik. Red. A. Heuß. Regensburg. Bosse. m. Beg. 1. Jan.
- 2. Musikpädagogik**
- Aj Jahrbuch der Staatl. Akademie für Kirchen- u. Schulmusik. Berlin. Hrsg. H. Halbig. Kassel. Bärenreiterverlag.
- HSK *Hudba a Skola. Casopis pro hudebni vychovu skolskou a lidovou. Red. Adolf Cmiral. Prag.
- HV *Hudebni Vychova. Hrsg. Gasopis Geskoslov. 10 j. Beg. 1. Jan.
- Merz Die Musikerziehung. Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete u. Hilfswissenschaften. Hrsg. v. Verbände akademisch gebildeter Musiklehrer. Organ des Bundes deutscher Musikerzieher. Lahr in Baden. m. Beg. 1. Jan.
- MpB Musikpädagogische Blätter. Vereinigte Zeitschriften: „Der Klavierlehrer“, „Gesangpädagogische Blätter“. Organ des deutschen musikpädagogischen Verbandes. Red. M. Wolff. Berlin. 6 j. Beg. 1. Jan.
- Mpf Die Musikpflege. Monatschrift für Musikerziehung, Musikorganisation u. Chorgesangwesen. Hrsg. Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung u. Unterricht u. die Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen. Red. E. Preußner. Leipzig. Quelle & Meyer. m. Beg. 1. April.
- Ov Overtones. The monthly publication of the Curtis Institute of Music. Hrsg. E. Lenrow. Philadelphia. 6 j. Beg. 1. Okt.
- SMpB Schweizerische Musikpädagogische Blätter. Offizielles Organ des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes. Zürich. Hug & Co. 2m. Beg. 1. Jan.
- ToDo Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes. Verein für musikalische Erziehung. Red. A. Stier. Dresden-Blasewitz. 10 j. Beg. 1. Jan.
- Tow Das Tonwort. Mitteilungen aus Theorie und Praxis des Tonwortes. Hrsg. B. Bennedik u. W. Stolte. Detmold. 3 j. Beg. 1. Okt.
- ZS Zeitschrift für Schulmusik. Hrsg. F. Jöde, H. Martens, R. Münnich, S. Trautwein. Red. H. Fischer. Wollenbüttel. Kallmeyer. m. Beg. 1. Jan.
- 3. Kirchenmusik (s. a. 5 a) 2 = Chor)**
- a) evangelische Kirchenmusik.
- EK Der evangelische Kirchenmusiker. Mitteilungen des Vereins evangel. Kirchenmusiker in Rheinland u. Westfalen. Berlin. m. Beg. 1. Jan.
- JK *Das Jahr des Kirchenmusikers. Hrsg. Karl Vötterle. Kassel. Bärenreiter-Verlag.
- KiM Die Kirchenmusik. Hrsg. vom Landesverband evangel. Kirchenmusiker in Preußen. Berlin. Parrhysius. m. Beg. 1. Jan.
- MSiG Monatschrift für Gottesdienst u. kirchliche Kunst. Hrsg. R. Götz. Göttingen. Vandenhoeck u. Ruprecht. Beg. 1. Jan.
- MuK Musik und Kirche. Hrsg. Chr. Mahrenholz, Joh. Wolgast. Kassel. Bärenreiter-Verlag. 6 j. Beg. 1. Jan.
- O Organum. Monatschrift des akademischen Vereins Organum. Red. H. Sonderburg. Kiel. m. Beg. 1. Jan.
- SBeK Schlesisches Blatt für evangelische Kirchenmusiker. Hrsg. v. schles. evangel. Kirchenmusikverein Sagan. m. Beg. 1. Okt.
- ZeK Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik. Monatschrift für alle kirchenmusikalischen u. liturgischen Aufgaben der evangel. Kirche, ohne Einschränkung durch Landesgrenzen. Vereinigung d. Monatschriften „Siona“ u. „Kirchenmusikal. Blätter“. Red. W. Herold. Hildburghausen. Gadow & Sohn. m. Beg. 1. Jan.
- ZfK Zeitschrift für Kirchenmusiker. Organ des Landesvereins der Kirchenmusiker Sachsens. Dresden. 2m. Beg. 1. April.
- b) katholische Kirchenmusik.
- GBI Gregoriusblatt. Organ für kathol. Kirchenmusik. Düsseldorf. Schwann. m. Beg. 1. Jan.
- GBo Gregorius-Bote. Beilage zum Gregoriusblatt. Düsseldorf. Schwann.
- Kj *Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Hrsg. Die musikwissenschaftl. Kommission des Allg. Cäcilien-Vereins f. Deutschland, Österreich, Schweiz. Red. K. G. Fellerer. Regensburg. Pustet.
- MD Musica Divina. Monatschrift für Kirchenmusik u. Liturgie. Offizielles Organ d. Erzdiözese Wien. Wien. Univ.-Edition. m. Beg. 1. Jan.

¹ Nur 13, 8 stand mir zur Verfügung.

- MKK Monatshefte für katholische Kirchenmusik. Red. P. Griesbacher. Regensburg. m. Beg. 1. Jan.
- MS Musica Sacra. Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie. Hrsg.: Der engere Vorstand des Allgem. Cäcilienvereins für Deutschland, Österreich und die Schweiz, der Generalpräses des A.C.V. Red. K. G. Fellerer. Regensburg, Pustet. m. Beg. 1. Jan.

4. Oper, Konzert, Rundfunk¹

- BIS Blätter der Staatsoper u. der Städtischen Oper, Berlin. Hrsg. J. Kapp. Berlin. Hesse. zw.
- BP Berliner Konzertzeitung: Blätter der Philharmonie, des Bachsaales u. der Singakademie. Red. F. Seibert. Berlin. w.
- MuC Musical Courier. Weekly Review of the World's Music. New York. w. Beg. 1. Jan. u. 1. Juli.
- Mw Die Musikwelt. Monatshefte für Oper u. Konzert. Hamburg. Böhme.²
- Oc L'Opéra comique. Revue bimestrielle publiée par l'association des amis de l'opéra comique. Beg. 1. Febr.
- MuMi The Musical Mirror and Fanfare Music, Radio and the Gramophone. A Journal for all Interested in Music. Red. C. Neil. London. m. Beg. 1. Jan.
- Rj Rundfunk-Jahrbuch. Hrsg. v. der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, Berlin. Union Deutsche Verlagsgesellschaft.
- Se *Die Sendung. Rundfunkwoche. Red. Robert Breuer. Berlin. Reckendorffhaus. w. Beg. 1. Jan.

5. Spezialgebiete

a) Vokale Musik

1. Gesang

- KG Der Kunstgesang. Wissenschaftliches u. Kritisches zur Reform des Gesangunterrichts. Hrsg. B. Benedik. Köln. m. Beg. 1. April.
- SpS *Sprechen und Singen. Blätter für Stimmbildung. Hrsg.: Der Deutsche Verein für Stimmbildung (Lehrweise Prof. Engel). Red. W. Bosin. Chemnitz, A. Wiede. m. Beg. 1. Jan.
- Sti Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- u. Tonbildung. Berlin. Trowitzsch & Sohn. m. Beg. 1. Okt.
- Stib Die Stimmbildung. Stimmwissenschaftliche Blätter für Kultur u. Kritik des Kunstgesanges. Hrsg. O. Iro. Wien. vj. Beg. 1. Okt.
- Stw Der Stimmwart. Mitteilungen der Gesellschaft für Stimmkultur und Verwandtes. Hrsg. G. Armin. Berlin. 4 j. Beg. 1. Okt.

2. Chor

- ASZ Allgemeine Sänger-Zeitung. Rheinisch-Westfälische Sängerschaft, Fachblatt für das deutsche Männerchorwesen. Hrsg. F. Hanemann d. J. Iserlohn. i. W. m. Beg. 1. Jan.
- Bu Der Bund. Organ des Deutschen Sängerbundes Brasilien. Red. H. Thümmel. S. Paolo. m. Beg. 1. Jan.³
- BuBo Der Burgbote. Monatsschrift des Kölner Männergesangvereins. Red. H. Hack. Köln, Langsche Druckerei. m. Beg. 1. April.
- Ch Der Chorwächter. Zeitschrift f. Kirchenmusik. Hrsg.: Der Schweizerische Cäcilienverein u. der Bund zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Vorarlberg. Red. B. Reiser u. J. Staub. Einsiedeln. Kirchenmusikverlag. m. Beg. 1. Jan.
- Che The Chesterian. Hrsg. G. J. Aubry. London, Chester. m. Beg. 1. Jan.⁴
- Chm Der Chormeister. Zeitschrift für alle Fragen des Chorgesanges. Hrsg. v. Deutschen Chormeisterverband, Berlin. m. Beg. 1. Jan.
- Co Concordia. Nachrichten des Männergesangvereins Concordia. Köln-Mühlheim. 6 j.
- DAS Deutsche Arbeitersänger-Zeitung. Hrsg.: Der Deutsche Arbeitersängerbund. Red. Carl Fehsel. m. Beg. 1. Jan.
- DS Deutsche Sängerbundeszeitung. Red. F. J. Ewens. w. Beg. 1. Jan.
- DSa *Deutscher Sang. Hrsg.: Der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands einschl. der Frauen- u. Kirchenchöre. Red. R. Limbach. Berlin, Gersbach & Sohn. 6 j. Beg. 1. April.
- DSj Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes. Red. J. Poppe u. F. J. Ewens. Dresden.
- Ha Die Harmonie. Zeitschrift der Vereinigung deutscher Lehrergesang-Vereine. Red. M. Kirschstein. Wolfenbüttel. Kallmeyer. 10 j. Beg. 1. Okt.
- K Der Kirchensänger. Zeitschrift für kathol. Kirchenmusik u. Liturgie. Hrsg.: Der Cäcilienverein der Erzdiözese Freiburg und der Diözese Rottenburg. Red. Weitzel. Freiburg. 10 j. Beg. 1. Okt.
- Kr Der Kreis. Zeitschrift der musizierenden Jugend, Nachrichtenblatt für Singschulen und Jugend- u. Volksmusikschulen. Hrsg. Fritz Jöde. Red. H. Spitta. Wolfenbüttel, Kallmeyer. 8 j. Beg. 1. April.
- SD Großdeutsche Sänger- u. Dirigenten-Zeitung, zugl. „Frankfurter Sänger-Zeitung“. Illustrierte Zeitschrift für Männergesangvereine, gemischte Chöre, Chormeister u. Sänger. Amtliches Bundes-Organ. Red. F. F. Geis. Frankfurt a. M. m. Beg. 15. März.

¹ Die hier nicht geführten Rundfunkzeitschriften sind aus der monatlich erscheinenden Bibliographie „Das deutsche Rundfunkschrifttum“ zu ersehen.

² Ging am 1. Juni 1931 ein.

³ Nur 6, 4 stand mir zur Verfügung.

⁴ Nur Nr. 11, 88, 89, 91 und 12, 94 standen mir zur Verfügung.

Sg Die Singgemeinde. Hrsg. K. Ameln. Kassel. Bärenreiterverlag. 6 j. Beg. 1. Okt.

SiT Singchor u. Tanz. Fachblatt für Theater-singchor u. Kunsttanz. Hrsg.: Der Deutsche Chorsängerverband und Tänzerbund. Red. J. Moser. Mannheim. 2m. Beg. 1. Jan.

SSZ Süddeutsche Sängszeitung. Organ zur Unterstützung aller Interessen der Sängerbünde u. Gesangvereine Süddeutschlands. Hrsg.: Der Badische Sängerbund. Heidelberg. m. Beg. 1. Okt.

To Die Tonkunst. Deutsche Sängszeitung. Illustrierte Wochenschrift f. Männergesangvereine, gemischte Chöre u. Frauenchöre, Chormeister u. Sänger. Berlin. Janetzke. Beg. 1. Jan.

b) Instrumentale Musik

1. Instrumente und Instrumentengruppen

Br Die Bratsche. Mitteilungsblatt des Bratschistenbundes. Red. W. Altmann. Leipzig. C. Merseburger. zw.

Gf Der Gitarrefreund. Monatsschrift zur Pflege des Gitarren- u. Lautenspiels u. der Hausmusik. Red. F. Bunk. München. m. Beg. 1. Jan.

Gi Die Gitarre. Monatsschrift zur Pflege des Gitarren- u. Lautenspiels u. der Hausmusik. Red. E. Schwarz-Reiflingen. Berlin. m. Beg. 1. Jan.

H Der Harmoniumfreund. Zeitschrift f. Hausmusik u. Kunst. Red. W. Bitterling. Berlin, C. Simon. m. Beg. 1. Okt.

Ko Der Kontrabaß. Mitteilungsblatt des Kontrabassistenbundes. Red. W. Altmann. Leipzig, Merseburger. zw.

KS Kultur und Schallplatte. Mitteilungen der Lindström A. G. Berlin. m. Beg. 1. Juli.

Mc Musica. Tijdschrift ten dienste der harmonie- en fanfaregezelschappen. Hrsg. J. Lispet. Hilversum. m. Beg. 1. Jan.

MdS Muse des Saitenspiels. Fach- u. Werbemonatsschrift für Zither-, Gitarre- u. Schößgeigenspiel. Hrsg. R. Grünwald. Honnef a. Rhein. Beg. 1. Jan.

Ob *Die Oboe. Mitteilungsblatt d. Oboistenbundes. Red. A. Thiele. Leipzig, Merseburger. zw.

STH Die Stimme seines Herrn. Illustrierte Monatsschrift für Musikfreunde. Hrsg.: Das Grammophon-Spezialhaus G. m. b. H. Berlin. Beg. 1. Jan.

SW *Sound Wave. The Gramophone Journal. Incorporating the Phono trader and recorder and the wireless Times. Finsbury. m. Beg. 1. Jan.¹

SZI Schweizerische Zeitschrift für Instrumentalmusik. Revue suisse de musique instrumentale. Hrsg.: Der Eidgenössische Musikverein. Luzern. 2m. Beg. 1. Jan.

2. Instrumentenbau

DIZ Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin. 2m. Beg. 1. Jan.

MIZ Musik-Instrumenten-Zeitung. Fach- u. Anzeigenblatt für Musik-Instrumenten-Fabrikation, -Handel u. -Export. Berlin. 2m. Beg. 1. Jan.

Zfi Zeitschrift für Instrumentenbau. Leipzig. 2m. Beg. 1. Okt.

6. Verbände

DMMZ Deutsche Militär-Musiker-Zeitung. Blätter für deutsche Instrumentalmusik. Berlin, Parrhysius. w. Beg. 1. Jan.

DMZ Deutsche Musiker-Zeitung. Zeitschrift für die Interessen der Musiker u. des musikal. Verkehrs. Hrsg.: Der Deutsche Musiker-Verband. Berlin. w. Beg. 1. Jan.

DTZ Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Hrsg.: Der Reichsverband Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer e. V. Red. A. Ebel. Mainz, Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.G. 2m. Beg. 1. Jan.

MVDM Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker. Red. C. Holl. Frankfurt a. M. zw.

Or Das Orchester. Hrsg.: Der Reichsverband Deutscher Orchester u. Orchestermusiker. Red. R. Hernried. Regensburg, Bosse. 2m. Beg. 1. Jan.

Schw Das Schwalbennest. Fachzeitschrift des Reichsbundes der ehemaligen Militärmusiker Deutschlands. Erfurt. 2m. Beg. 1. Jan.

ZO Zeitschrift des Reichsbundes Deutscher Orchestervereine. (Früher Dreiklang.) Berlin. 6j.

7. Verlag und Handel

adl Ad libitum. Hauszeitschrift der Firma Kistner-Siegel, Leipzig. Red. W. Lott. zw.

B Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bäj Bärenreiter-Jahrbuch. Red. K. Vötterle, Kassel.

Dj Der Drachentöter. Jahrbuch des Verlages Georg Kallmeyer. Wolfenbüttel.

MHI *Musikhandel und -industrie. Schweizerische Monatsschrift. Wyss-Erben, Bern. Beg. 1. Jan.²

Mit *Mitteilungen des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig. m.

MSch Das musikalische Schrifttum. Hrsg. K. Ameln. Kassel, Bärenreiter-Verlag. vj. Beg. 1. Jan.

Mu Musikalienhandel. Zeitschrift u. Anzeigenblatt des Verbandes der deutschen Musikalienhändler. Leipzig. Deutsches Buchhändlerhaus. w. Beg. 1. Jan.

W *Der Weihergarten. Verlagsblatt des Hauses Schott, Mainz.

¹ Nur Nr. 25, 3 stand mir zur Verfügung.

² Nur Nr. 3, 5 stand mir zur Verfügung.

B. Außer-musikalische Fachzeitschriften

1. Pädagogik

- Erz Die Erziehung. Monatsschrift für den Zusammenhang von Kultur u. Erziehung in Wissenschaft u. Leben. Hrsg. A. Fischer. W. Flitner, Th. Litt, N. Nohl u. E. Spranger. Leipzig. Beg. 1. Okt.
- HS Monatsschrift für höhere Schulen. Hrsg. A. Grimme. Red. E. Jauernig. Berlin. Beg. 1. Jan.
- NDS Die neue Deutsche Schule. Monats-schrift für alle Fragen der Volksschule. Hrsg. M. Enderlin, H. Michaelis, U. Peters, K. Petersen, G. Raederscheidt, A. Romaniu, H. Schübler. Frankfurt a. M., Diesterweg. Beg. 1. Jan.
- PW Pädagogische Warte. Zeitschrift für Erziehung u. Unterricht, Lehrerfortbildung u. Schulpolitik. Hrsg. F. Schnaß u. W. Drebes. Osterwiek/Harz. 2m. Beg. 1. Jan.
- Quel *Die Quelle. Vereinigte „Monatshefte für pädagogische Reform“, „Kunst und Schule“, und „Österreichischer Schulbote“. Red. Ed. Burger u. a. Für die Abtlg. Musik: G. Moissl. Wien. Deutscher Verlag für Jugend und Volk. m. Beg. 1. Jan.
- Rev Revue internationale de l'enfant. Genève. m. Beg. 1. Jan.
- Scho *Die Scholle. Monatshefte für aufbauende Arbeit in Erziehung u. Unterricht. Red. F. Fikentscher. Ansbach. Prögel. Beg. 1. Okt.
- SF *Der Schulfunk, vereinigt mit „Kultur-funk und Schule“. Hrsg.: Die Zentral-stelle für Schulfunk. Red. K. Friedel, 2m. Beg. 1. Jan.
- SozB Sozialistische Bildung. Hrsg.: Der Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit. Berlin. m. Beg. 1. Jan.

2. Geschichtswissenschaft

- ASG *Neues Archiv für sächsische Ge-schichte. Bd. 51, 2.
- BKj *Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte.
- MaG *Mannheimer Geschichtsblätter.¹
- SL *Sudetendeutsche Lebensbilder. Hrsg. E. Gierach. Reichenberg i. B.
- Sp *Speculum, a Journal of Mediaeval Studies. Cambridge.
- Uj *Ungarische Jahrbücher. Begründet von Robert Gragger. Hrsg. J. v. Forkas. Berlin, W. de Gruyter. Beg. 1. April.

3. Phonetik und Psychologie

- APs *Archiv für die gesamte Psycho-logie. Bd. 76, 79, 80.
- V *Vox. Mitteilungen a. d. Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg.

C. Allgemeine Kunstzeitschriften

1. Allgemeine Kunstwissenschaft

- AdW *Auf dem Wege. Zeitschrift für objek-tive Kulturarbeit. Red. H. Pflieger-Haertel. Berlin-Hermsdorf. m.
- BB Bayreuther Blätter. Deutsche Zeit-schrift im Geiste R. Wagners. Hrsg. H. v. Wolzogen. Leipzig. vj. Beg. 1. Jan.
- Bö *Die Böttcherstraße. Internationale Zeitschrift. Hrsg. L. Roselius. Red. A. Theile. Bremen, Angelsachsen-Verlag. 6 j. Beg. 1. Mai.
- Brü *Die Brücke. Zeitschrift d. Deutschen Kunstgesellschaft u. der Gemeinnützigen Gesellschaft zur Pflege deutscher Kunst. Red. Graf W. Metternich und E. Behm. Berlin. vj. Beg. 1. Jan.
- DFR *Deutsch-Französische Rundschau. Hrsg. O. Grautoff, H. E. Jacob, R. Meer-warth, F. Norden, G. Salomon, E. Stern-Rubarth, M. Boucher, E. Jaloux, H. Lich-tenberger. Organ der Deutsch-Französi-schen Gesellschaft. Red. O. Grautoff. Berlin, Rothschild. m. Beg. 1. Jan.
- HB Hefte für Büchereiwesen. Hrsg.: Die deutsche Zentralstelle für volkstüm-liches Büchereiwesen. Red. H. Hofmann. Leipzig. m. Beg. 1. Jan.
- Ho Das Hochland. Monatsschrift für alle Ge-biete des Wissens, der Literatur u. Kunst. Hrsg. K. Muth. München. Beg. 1. Okt.
- KW Der Kunstwart. Bgr. v. Ferdinand Ave-narius. München. Callwey. m. Beg. 1. Okt.
- NR Die Neue Rundschau. Hrsg. Bie, Fischer u. Senger. Berlin. m. Beg. 1. Jan.
- OM Ostdeutsche Monatshefte. Blätter des „Deutschen Heimatbundes Danzig“ u. der „Deutschen Gesellschaft für Kunst u. Wis-senschaft in Polen“. Hrsg. C. Lange. Danzig u. Berlin. Beg. 1. April.
- Qu Der Querschnitt. Bgr. v. Alfr. Flecht-heim. Hrsg. H. v. Wedderkop. m. Beg. 1. Jan.
- RB La Revue Belge. Revue de quinzaine. Red. P. Goomaere u. P. Tschoffen. Brüs-sel. 2m. Beg. 1. April.
- Rd'A *Revue d'Allemagne, et des pays de langue allemande. Red. M. Boucher. Paris, Aubier. m. Beg. 1. Jan.
- ReMo *La Revue mondiale. Hrsg. L. Z. Finot. Paris. XLI, Bd. CC.
- SK Skizzen. Illustrierte Monatsschrift für Kunst, Musik, Tanz, Sport, Mode u. Haus. Berlin, Nauck. Beg. 1. Jan.
- Tü Der Türmer. Deutsche Monatshefte. Hrsg. F. Castelle. Stuttgart Greiner & Pfeifer. Beg. 1. Okt.
- WM Westermanns Monatshefte. Illustrier-te Zeitschrift fürs deutsche Haus. Braun-schweig. Beg. 1. Sept.
- ZfAe Zeitschrift für Aesthetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Hrsg. M. Dessoir. Stuttgart, Enke. vj. Beg. 1. Jan.
- Zw *Zeitwende. Monatsschrift. Hrsg. T.

¹ Nur 31, 8/9 stand mir zur Verfügung.

Klein, O. Gründler, F. Langentak. München, Becksche Verlagsbh. Beg. 1. Jan.

2. Theater

DB Die Deutsche Bühne. Amtl. Blatt des deutschen Bühnenvereins. Berlin. 16 j. Beg. 1. Jan.

NT Das Nationaltheater. Hefte d. Bühnenvolksbundes. Hrsg. R. Roeßler. Berlin. vj. Beg. 1. Okt.

NW Der Neue Weg. Halbmonatsschrift für

das deutsche Theater. Hrsg.: Die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Red. E. Lind. Beg. 1. Jan.

Sc Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Hrsg. v. der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Red. H. Lipmann. Berlin. Osterfeld. m. Beg. 1. Jan.

Sch Der Scheinwerfer. Blätter der städtischen Bühnen in Essen. Hrsg. H. Küpper. Essen. 2m. Beg. 1. Sept.

Die am 1. Juli 1930 neuerschienenene Zeitschrift „Musica“, Buenos Aires, wird nicht mit in die Zeitschriftenschau aufgenommen, weil sie nur Zweidrucke der Artikel anderer, schon geführter Zeitschriften bringt.

Verzeichnis der Abkürzungen.

A	Der Auftakt.	EK	Der evangelische Kirchenmusiker.
Ap	Appogiature.	Erz	Die Erziehung.
adl	ad libitum.	GBl	Gregoriusblatt.
AdW	Auf dem Wege.	GBo	Gregoriusbote.
Aj	Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin.	Gf	Der Gitarrefreund.
AMZ	Allgemeine Musikzeitung.	Gi	Die Gitarre.
APs	Archiv für die gesamte Psychologie.	H	Der Harmoniumfreund.
ASG	Neues Archiv für sächsische Geschichte.	Ha	Die Harmonie.
ASZ	Allgemeine Sängerzeitung.	HB	Hefte für Büchereiweisen.
B	Der Bär.	Hj	Händel-Jahrbuch.
Bäj	Bärenreiter-Jahrbuch.	Ho	Das Hochland.
BB	Bayreuther Blätter.	HS	Monatsschrift für höhere Schulen.
Bej	Neues Beethoven-Jahrbuch.	HSK	Hudba a Skola.
Bj	Bach-Jahrbuch.	HV	Hudebni Vychova.
BKj	Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte.	JK	Das Jahr des Kirchenmusiklers.
Bls	Blätter der Staatsoper.	JP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.
Bö	Die Böttcherstraße.	K	Der Kirchensänger.
BM	Boletín musical.	KG	Der Kunstgesang.
BP	Berliner Konzertzeitung.	KiM	Die Kirchenmusik.
Br	Die Bratsche.	Kj	Kirchenmusikalisches Jahrbuch.
Brü	Die Brücke.	KM	Kwartalnik Muzyczny.
Bu	Der Bund.	Ko	Der Kontrabaß.
BuBo	Der Burgbote.	Kr	Der Kreis.
Bul	Bulletin de la Société Internationale de musicologie, ab 3. Jahrg.: „Acta musicologica“.	KS	Kultur und Schallplatte.
Ch	Der Chorwächter.	KW	Der Kunstwart.
Che	The Chesterian.	M	Le Ménestrel.
Chm	Der Chormeister.	MaG	Mannheimer Geschichtsblätter.
Co	Concordia.	Mc	Musica.
DAS	Deutsche Arbeitersängerzeitung.	MD	Musica Divina.
DaMu	Dansk Musiktidsskrift.	MdA	Musikblätter des Anbruch.
DB	Die deutsche Bühne.	MdS	Muse des Saitenspiels.
DFR	Deutsch-Französische Rundschau.	Mel	Melos.
Dis	Dissonances.	Merz	Die Musikerziehung.
DIZ	Deutsche Instrumentenbau-Zeitung.	MfA	Musik für Alle.
Dj	Der Drachentöter.	MG	Musik und Gesellschaft.
DM	De Muziek.	MHI	Musikhandel und -Industrie.
DMMZ	Deutsche Militärmusikerzeitung.	MJ	A Music Journal.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung.	Mit	Mitteilungen des Verlags Breitkopf&Härtel.
Dr	Der Dreiklang.	MiW	Musik in Württemberg.
DS	Deutsche Sängerbundeszeitung.	MIZ	Musik-Instrumenten-Zeitung.
DSa	Deutscher Sang.	MK	Die Musik.
DSj	Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes.	MKK	Monatshefte für katholische Kirchenmusik.
DTZ	Deutsche Tonkünstlerzeitung.	ML	Musik and Letters.
DV	Das Deutsche Volkslied.	MM	Modern Music.
		MMR	Monthly Musical Record.
		Moj	Mozart-Jahrbuch.
		MO	Musica d'oggi.
		MpB	Musikpädagogische Blätter.

Mpf Die Musikpflege.
 MQ The Musical Quarterly.
 MS Musica sacra.
 MSch Das musikalische Schrifttum.
 MSFG Monatschrift für Gottesdienst u. kirchliche Kunst.
 MT The Musical Times.
 Mu Der Musikalienhandel.
 MuAm Musical America.
 MuC Musical Courier.
 MuK Musik und Kirche.
 MuMi The Musical Mirror and Fanfare.
 Mus The Musician.
 Muzy Muzyka.
 MVDM Mitteilungen des Verbandes deutscher Musikkritiker.
 Mw Die Musikwelt.
 Nd'A Note d'Archivio.
 NDS Die neue deutsche Schule.
 NR Die neue Rundschau.
 NT Das Nationaltheater.
 NW Der neue Weg.
 O Organum.
 Ob Die Oboe.
 Oc L'opéra comique.
 OM Ostdeutsche Monatshefte.
 Or Das Orchester.
 Ov Overtones.
 PW Pädagogische Warte.
 Qu Der Querschnitt.
 Quel Die Quelle.
 RaM La Rassegna Musicale.
 RB Revue Belge.
 Rd'A Revue d'Allemagne.
 ReMo La Revue mondiale.
 ReMu La revista de musica.
 Rev Revue internationale de l'enfant.
 Rh Der Rhythmus.
 Rj Rundfunk-Jahrbuch.
 RM La Revue Musicale.
 RMB La revue musicale belge.
 RMI Rivista musicale italiana.
 RMus Revue de Musicologie.
 RMZ Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, seit dem 32. Jahrg. „Deutsche Musik-Zeitung“
 RNM Rivista nazionale di musica.
 S Signale für die musikalische Welt.
 Sb The Sackbut.
 SBek Schlesisches Blatt für evangelische Kirchenmusiker.

A

Abaitua, Luis M. Alonso s. Guridi, Zeitgenössische Musik.
 Abell, Arthur s. Auer.
 Abendroth, Walter s. Chor (Chorleiter), Fielitz, Hörer, Kritik, Musikpolitik, Musiksoziologie, Offenbach, Stil (Bespr.), S. Wagner, Woyrsch.
 Aber, Adolf s. Musikpädagogik, Orchester.
Abert, Hermann — *Besprechungen*: Gesammelte Schriften (Bücken) MK 23, I u. (L. R.) RMI 37, 4 — Gedenkschrift (Engel) ZfM 13, 1.
 Abert, Hermann s. Mozart u. (Bespr.).
 Abraham, Gerald E. H. s. Borodin, Mussorgsky, R. Wagner.
 Ablang, Willy d' s. S. Wagner.

Sc Die Scene.
 Sch Der Scheinwerfer.
 Scho Die Scholle.
 Schw Das Schwalbennest.
 Schwj Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft.
 SD Großdeutsche Sängers- u. Dirigentenzeitung.
 Se Die Sendung.
 SF Der Schulfunk.
 Sg Die Singgemeinde.
 SiT Singchor und Tanz.
 SK Skizzen.
 SL Sudetendeutsche Lebensbilder.
 SMPB Schweizerische Musikpädagogische Blätter.
 SMZ Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt.
 SozB Sozialistische Bildung.
 Sp Speculum.
 SpS Sprechen und Singen.
 SSZ Süddeutsche Sängerszeitung.
 STH Die Stimme seines Herrn.
 Sti Die Stimme.
 Stib Die Stimmbildung.
 STM Svensk Tidskrift för Musikforskning.
 Stw Der Stimmwart.
 SW Sound Wave.
 SZI Schweizerische Zeitschrift für Instrumentalmusik.
 Sy Symphonia.
 T Tempo.
 To Die Tonkunst.
 ToDo Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes.
 Tow Das Tonwort.
 TVN Tijdschrift d. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
 Tü Der Türmer.
 V Vox.
 W Der Weihergarten.
 WM Westermanns Monatshefte.
 ZeK Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik.
 ZfAe Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.
 Zfi Zeitschrift für Instrumentenbau.
 ZfK Zeitschrift für Kirchenmusiker.
 ZfM Zeitschrift für Musikwissenschaft.
 ZM Zeitschrift für Musik.
 ZO Zeitschrift des Reichsbundes Deutscher Orchestervereine.
 ZS Zeitschrift für Schulmusik.
 Uj Ungarische Jahrbücher.
 Zw Zeitwende.

Adami, Giuseppe s. Verdi.
Adler, Guido — zum 75. Geburtstag (Einstein) ZfM 13, 2 — (Felber) ZM 97, 11 — (Schneider) MD 18, 11/12.
 Afzelius, Nils s. Bibliographie.
Agazzari, Agostino — A. e l'orchestrazione del seicento (Luciani) MO 13, 3.
 Amehls, H. s. Mechanische Musik (Schallplatte), Musikpädagogik (Tagungen).
Akustik — Einiges von der A. (Fichtel) SZI 19, 9 — Akustische Absorption u. Reflexion (Forstmann) Se 7, 52 — The acoustics of the chamber musicroom (George) MT 1931, 1056 — Physikalische Versuche am Klavier und Harmonium (Menth) DMZ 61, 37 — Das Auge prüft den

- Ton (Neuburger) DMZ 61, 29 — Ist die Durchführung reiner Intonation in der Praxis möglich? (Noack) ZfK 13, 2 — Theorie der Obertöne (Pasche) S 89, 9 — Natürliche reine Intonation (Trostdorf) DMZ 61, 39 — Gegenwärtige Möglichkeiten für wissenschaftliche Schallaufnahmen (Wethlo) StI 24, 12 — **Elektro-Akustik**: Elektrische Musik und Maschinenmusik (Bütow) DTZ 29, 10 — Die Musik der Ätherwellen (Coeuroy) B 2, 2 — L'Ondium Péchadre (Gratia) M 93, 6 — Die elektrisch erzeugte Musik im Dienste der „reinen Temperatur“ (Hirschmann) DTZ 29, 10 — Elektrische Musik (Lion) SZI 19, 18 — Jörg Mager und sein Sphärophon (Lobkowitz) DMZ 62, 19 — Der musikalische Storchschnabel (Mager) DTZ 29, 10 — Elektroakustische Musikinstrumente (Mager) ZfI 51, 15 — Eine neue Epoche der Musik durch Radio (Mager) Se 7, 27 — Stokowski introduces novel electric musical instrument (Murphy) MuAm 50, 20 — Das Trautonium (Neuburger) DMZ 62, 10 u. 11 — Neue Möglichkeiten der Musikausübung durch elektrische Instrumente (Sala) DTZ 29, 10 — Electricity, a musical liberator (Schillinger) MM 8, 3 — Elektrische Musik (Stein) MK 22, 11 — Die technische Entwicklung der elektrischen Musik (Trautwein) DTZ 29, 10 — Les ondes musicales Martenot (Vuataz) SMpB 20, 4-8 — 8 Neue Möglichkeiten elektrischer Klangerzeugung (Warschauer) A 10, 11 — L'orgue à ondes Coupleux — Givélet Dis 3, 12 — Un orgue d'ondes éthérées Dis 3, 9 — **Besprechungen**: Garbusow: Vielfalt akustischer Grundlagen der Tonarten und Zusammenklänge (Lissa) KM 3, 9 u. (Machabey) RMus 14, 35 — Kornerup: Akustische Gesetze für die Akkord- u. Skalenbildung (C. Ar) RMI 37, 4 u. (Machabey) RMus 14, 36 — Trautwein: Elektrische Musik (Lion) ZfM 13, 6.
- Albéniz, Isaac** — (Istel) MK 22, 11 — The pianoforte works of A. (Rowley) MuMi 10, 7 — **Besprechungen**: Collet: A. et Granados (Lobaczewska) KM 3, 9.
- Albersheim, Gerhard s. Schenker.
- Albert, Eugen d'** — **Besprechungen**: Raupp: A. (Altman) MK 23, 7 u. DMZ 62, 12 u. 13.
- Albertini, A. s. Beethoven (Bespr.).
- Albrecht, Hans s. Clemens non Papa.
- Alessi, Giovanni d' s. Bisan.
- Alford, Violet s. Volksmusik.
- Algo, Julian s. Tanz (Bühnentanz).
- Allekotte, Theodor s. Instrumente (Orgel).
- Allinson, Francesca s. Volksmusik.
- Alpenburg, Richard von s. Musikpflege.
- Alt, Michael s. Musikpädagogik, Organisation.
- Altman, Helmuth s. Kongresse.
- Altman, Wilhelm s. d' Albert (Bespr.), Berger, Bibliothek, Glasunow, Halm, Instrumente (Bespr.), Kammermusik (Bespr.), Mahler, Messe (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikpädagogik (Schulmusik), Oper (Repertoire), Rathaus, Reznicek, Rimsky-Korsakoff (Bespr.), Verlag.
- Altstadt, Grete s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).
- Alverdes, Paul s. Hofmannsthal, Tanz (Bühnentanz).
- Alvin, Juliette s. Instrumente (Cello).
- Amar, Licco s. Konzertwesen, Musikerschutz (Aufführungsrecht).
- Ambrosius, Hermann** — (Kroll) ZM 98, 3.
- Ambroz, Leo s. Gesang.
- Ameln, Konrad s. Chor (Geschichte), Metrik, Musikfeste, Schütz (Feste).
- Amster, Isabella s. Instrumente (Klavier) Zeitgenössische Musik (Bespr.), Raphael.
- Amthar, Ludwig s. Instrumente (Orgel).
- Anderluh, Anton s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Anders, Heinz s. Oper (Organisation).
- Andreas, Peter s. Oper (Inszenierungen).
- Andersen, Arthur Olaf s. Musikpädagogik (Lehranstalten), Organisation.
- Andersen, Hans Christian** — A.'s interest in music (Hetsch) MQ 16, 3.
- Anderton, Margaret s. Chopin, Instrumente (Klavier), MacDowell, R. Schumann, R. Strauß.
- Andrae, J. s. Instrumente (Klavier).
- André s. Grieg, R. Wagner.
- Andreae, Volkmar** — (Kleiner) SMZ 71, 10 — A.'s Männerchöre (Lincke) DS 23, 9.
- Andrews, Hilda s. Berg.
- Andriessen, Hendrik s. Melodik.
- Anschütz, Georg s. Musikästhetik, Rundfunk, Theater.
- Antcliffe, Herbert s. Chopin, Musik (versch. Länder).
- Anthell, George** — Transatlantic: (Daub-Mohr) Mw 10, 7 — (Göttig) Or 7, 14 — (Kuznitzky) MG 1, 3 — (Thompson) MuAm 50, 12 — (Wiesengrund-Adorno) MK 22, 10.
- Antiphon** — Ein zweistimmiges Salve Regina aus dem 14. Jahrh. (Halbig) KJ 25.
- Anton, Max s. Reger.
- Apel, Willi s. Beck, Besprechungen, Instrumente (Klavier), Krieger (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikästhetik (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Theorie (Bespr.).
- Aravantinos, Panos** — (Kapp) BIS 11, 8.
- Arbeitermusik** — (s. a. Lehrstück) — Revolutionäre Musik (Bukofzer) Mel 9, 10 — Wege der Kunstgestaltung im Proletariat (Eckartz) DAS 32, 5 — Die Internationale der Arbeiteränger (Hänel) Mpf 1, 8 — Ergebnis des 2. Preisausschreibens des sozialistischen Kulturbundes (Hänel) SozB 1931, 5 — Wiedergeburt der Kunst aus dem Volke (Lardy) MK 22, 10 — Arbeitersängerbundesfeste (Trautmann) DAS 31, 9.
- Arbeitsvermittlung** s. Berufsmusiker.
- Archer, Stuart J. s. Karg-Elert.
- Arendt, Hans Berufsmusiker.
- Argan, Giulio Carlo s. Oper Inszenierungen.
- Arberg, Hjalmar s. Gesang (Bespr.).
- Armbruster, Theodor s. Bruckner (Bespr.).
- Armin, George s. Gesang (Methode), Zeitgenössische Musik.
- Armstrong, Thomas s. Instrumente (Orgel).
- Arneth, Heinrich s. Musikpädagogik (Lehrer).
- Arnim, Achim von** — A. u. das Volkslied (Bülow) DS 23, 3 — A. u. „Des Knaben Wunderhorn“ (Bülow) StI 25, 4.
- Arnold, F. T. s. Instrumente (Bratsche).
- Aron, Paul s. Musikerschutz (Aufführungsrecht)
- Assisi, Franz von** — Der Sonnengesang MKK 12' 6/7 u. (Zentgraf) MKK 12, 10.
- Astruc, Gabriel s. Djaghilew.
- Auber, Daniel F. E.** — Vertauschte Rollen: (Hirschberg) S 88, 44 — (Mayer) BIS 11, 5.

- Aubin, Tony s. Bruneau.
 Audisio, Gabriel s. Mechanische Musik (Tonfilm), Rundfunk (Bespr.).
Auer, Leopold — (Abel) MuC 51, 2633 — (Bratter) S 88, 30 — (Gablilowitsch) MuC 51, 2637 — (Graffman) MuC 51, 2632 — MuC 51, 2624.
 Auer, Leopold s. Stil.
 Auer, Ludwig s. Kirchenmusik (Geschichte).
 Auerbach, Alfred s. Oper, Sprachmelodik.
 Auerbach, Cora s. Instrumente (Bespr.), Knab, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikfeste, Musiksoziologie, Rathaus.
Aufführungspraxis — (s. a. J. S. Bach, Chor) —
 Kennen wir die alte Musik? (Baum) SMZ 71, 5 — Musiques d'Harmonies (Corroyez) RMB 6, 24 — A. zur Zeit des Michael Praetorius (Fischer) ZfK 12, 12 — Die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis (Kroyer) Bul 2, 3 — Grundlagen klassischer Interpretation (Leifs) SmpB 20, 6 u. 7 — Überlieferungsgetreue Wiedergabe altklassischer Musik (Müller) Ha 21, 8 u. SZI 19, 17 u. 18 — Art und Aufführungsstil vorklassischer Sinfonien (Sondheimer) MK 23, 5 — L'avantage des petits effectifs Dis 3, 12.
Aufführungsrecht s. Musikerschutz.
 August, Garry Joel s. Mechanische Musik.
Augustinus — A. e la musica (Grande) RaM 3, 4 u. (Luciani) MO 7, 11 — A. und die Kirchenmusik (Landgraaber) KiM 11, 132 u. ZeK 8, 12 u. 9, 1 — Liturgische Augustinusgesänge (Stäblein) MS 60, 7/8.
 Aumann, Alfred s. Gál.
Ausstellung — (s. a. S. Wagner) — La prima mostra nazionale di musica contemporanea (Massarani) MO 7, 6 u. (Rossi-Doria) RaM 3, 4.
 Authenrieth, Otto s. Chor (Männerchor).
 Axelrod, Jacow s. Instrumente.
 Aznar, Miedes s. Oper u. (Operngeschichte).

B

- Babaian, Marguerite s. Kongresse.
Bach, Friedrich — Was wissen wir von Fr. B.? (Rochlitz) ZfK 12, 20.
Bach, Johann Christian — Klavierkonzert in f (Engel) ZfM 13, 3 — *Besprechungen*: Terry: B. (Kahl) MK 23, 5 u. (Tutenberg) ZM 98, 4 — Neuausgaben: bei Peters (Prod'homme) RMus 15, 37.
Bach, Johann Christoph — Die Söhne J. Chr.s u. Ambros Bachs (Helmbold) Bj 27.
 Bach, J. G. s. Instrumente (Orgel).
Bach, Joh. Sebastian — Bachs Nachlaß (Bienenfeld) DMZ 61, 36 — B.s trumpets (Blandford) u. (Solomon) MMR 61, 722 u. (Hall) MMR 61, 723 u. B.s trumpets (Schlesinger) MMR 61, 724 u. (Terry) MMR 61, 725 — A postscript to my B. book (Boughton) MT 1931, 1055 — B. on the gramophone (Boughton) Sb 10, 12 — B.s Kompositionen für Laute (Brauer) Gi 11, 11/12 — Die Rekonstrukt. d. Bachorchesters (Danckert) MK 22, 12 — „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir (David) ZM 97, 10 — B. in America (Foss) MT 1930, 1053 — De la traduction en musique (Ghéon) RM 12, 114 — B.s development as an organ composer (Grace) MT 1931, 1058 u. 1059 — B.s Choralvorspiele nach Stilgeschichte, Gedanken-

- gehalt u. gottesdienstl. Verwendg. (Graf) SmpB 19, 15 u. 16 — B.s Motetten (Kehrer) GBl 54, 7/8 (Kehrer) — Das Studium d. B.schen Orgelsonaten GBl 54, 10/11 — Die Formung im Kunstwerk B.s (Krieger) ZeK 8, 11 — Bach gegen Marchand (Kroll) Or, 7, 16 — B.s 4. Partita in Ddur aus der „Klavierübung“ (Hamburger) DaMu 6, 1 — Die Aufführungspraxis B.scher Chorwerke (Hamel) Chm 4, 10—11 — B. als vokaler Melodiker (Heuß) ZM 97, 10 — Die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll (Hirsch) Bj 27 — B.s Jugendkompositionen f. Orgel (Isler) SMZ 70, 21 u. 22 — B.s solovioliu sonatas and the modern violinist (Joachim) MT 1931, 1057 — Bach-Literatur in Zeitschriften (Landau) Bj 27 — B. u. die katholische Kirchenmusik (Löbmann) MD 18, 7/8 — Die Schüler B.s und ihr Kreis (Löffler) ZeK 8, 11 u. 9, 1 — Der Kirchenmusiker Bach im Kampf mit der Kirche (Mephisto) DAS 32, 4 — Zum Jubiläum einer berühmten Denkschrift B.s (Müller) DMZ 61, 48 — Weimar als Bachstadt (Reuter) S 88, 31 — Bachs Melodik als Wegweiser für die Dynamik (Riemer) AMZ 57, 44 — Der Mensch B. (Schaezler) Ho 28, 8 — B.s anglican chants (Scholes) MT 1931, 1057 — Gedanken eines Klavierspielers zur Interpretation B.scher Tenorarien (Schubert) DTZ 28, 17 u. (Weiß) DTZ 28, 20 — Das Thema in der Fuge B.s (Souchay) Bj 27 — B.s Kirchenkantaten im Rundfunk (Stöbinger) Se 7, 49 u. (Henschel) Se 8, 14 — B.s kettledrums (Terry) MT 1931, 1056 — Pictorial Biographie of B. MuC 51, 2635—2638 — Das musikalische Opfer: (Krieger) ZeK 8, 8 — Die Kunst der Fuge: (Gilson) RMB 7, 2 — (Krieger) ZeK 8, 9 — B.s „Kunst der Fuge“ für Tasteninstrumente (Müller) ZM 97, 10 — Matthäuspasion: Some problems of performance (Howes) MT 1931, 1059 — Nachträge (Krug) ZfM 12, 9/10 — Die M. im Wandel der Zeiten (Richter) ZfK 13, 2 — Die M. (Zegert) SBeK 62, 7 — Weihnachtssoratorium: The „Christmas oratorio“ original or borrowed? (Jackson, Robinson, Swainson) MT 1931, 1055 u. (Terry) MT 1930, 1052 u. 1053 — Das Wohltemperierte Klavier: (Müller-Blattau) KS 2, 5 — *Bachfeste*: Das 18. Deutsche Bachfest in Kiel: (Becker) MK 23, 2 — (Huth) Mel 9, 11 — (Heuß) ZM 97, 11 — (Keller) MSfG 35, 11 — (Maack) ZfK 12, 14 — (Maab) S 88, 43 — (nn) MuK 2, 6 — (Pittroff) ZeK 8, 11 — (Rabsch) Mpf 1, 9 — (Riedel) SBeK 62, 1/2 — (Rühlmann) AMZ 57, 43 u. 44 — Musikalische Neuentdeckungen auf dem Bachfest (Schröder) Tü 33, 2 — (Schröder) ZfM 13, 2 — (Tiggers) DM 5, 4 — DMZ 61, 43 u. 44 u. 46 u. 47 — *Besprechungen*: Aber: B. Mw 11, 4 — Boughton: B. (H. G.) MT 1930, 1054 u. (S. A. B.) MuMi 10, 11 u. (Sc. G.) ML 12, 1 — (Walker) MMR 60, 719 — Liehburg: B.s Passionen (H. E.) SMZ 61, 4 — Mojsisovics: Bachprobleme (Smend) MSfG 36, 5 — Schwesbch: Bach und die Kunst der Fuge (Smend) MSfG 36, 5 — Terry: B. (Frotscher) Bj 27 u. (Mersmann) Mel 9, 8/9 u. RaM 3, 6 — Ziebler: Das Symbol in d. Kirchenmusik B.s (Kiefner) MSfG 36, 5 u. ZeK 9, 1 — Die kleine Chronik der Anna

- Magdalena B. (Wolff) MpB 52, 6 — Neuausgaben: Flesch: Solosonaten für Violine (Selling) AMZ 58, 4 — Keller: Klavierbüchlein für Friedemann (Epstein) MK 22, 11 — Luedtke: Leipziger Orgelchoräle (Frotscher) ZfM 13, 6.
- Bach, Ph, Emanuel** — *Besprechungen*: Miesner: B. in Hamburg (Kahl) MK 22, 11 (Pereyra) RMus 15, 37 u. (Souchay) ZfM 13, 8.
- Bach, Wilhelm Friedemann** — (Petzold) ZfK 12, 12.
- Bachelin, Henri s. Sequenz.
- Bacher, Otto s. Mozart.
- Bachmair, J. s. Capricornus.
- Bachmann, Fr. s. Rundfunk (Funkprogramm).
- Bader, Wilhelm s. Chor.
- Badings, H. H. s. Toch.
- Baecht, Arthur s. Instrumente (Violine).
- Baensch, Otto s. Beethoven.
- Baer-Frissell, Christine s. Musikpädagogik (Kindergartenmusik).
- Bäbler, Moritz s. Theorie (Harmonielehre).
- Bäuerle, H. s. Choral (gregorianisch), Musikpädagogik (Lehrer), Palestrina.
- Bagge, Carl Ernst, Baron de** — (Terry) ML 12, 2.
- Bagier, Guido s. Reger.
- Bailey, Irene s. Berufsmusiker.
- Bainton, Edgar L. s. Musik (versch. Länder).
- Baird, Martha s. Chopin.
- Baker, Philipps E. s. Tanz (Laientanz).
- Balalaika** s. Instrumente.
- Baldessari, Rita s. Musikpädagogik.
- Baldwin, Wilhelmina s. Gesang (Unterricht).
- Ballade** — Moellendorff: Die Brücke vom Tay. ASZ 24, 10 u. 11 — *Besprechungen*: Schemann: Plüddemann u. die deutsche Ballade (Hohenemser) MK 23, 7 u. (Wolzogen) ZM 97, 12.
- Ballo, Ivan s. Novack.
- Balzer, Jürgen s. Oper.
- Ban, Joan Albert** — Een Haarlemsch musicus (Kalff) DM 5, 4.
- Banauch, Erwine s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Band, Lothar s. Instrumente (Orgel), Weill.
- Bandt, H. J. s. Zelter.
- Barbag, s. Zeitgenössische Musik (Bespr.), Theorie (Bespr.).
- Barbier, C. s. Hörer, Instrumente (Klavier), Virtuose.
- Baresel, Alfred s. Zeitgenössische Musik, Musikpädagogik, Offenbach, Oper.
- Barkow, Rudolf s. Instrumente (Orgel).
- Barlow, Harry s. Instrumente.
- Barmas, Issay s. R. Kreutzer, Rode.
- Barraud, Henri s. Mechanische Musik (Schallplatte).
- Bartels, Wolfgang v., s. *Besprechungen*, Bruckner, Hymnus, Musikfeste, Oper (Uraufführungen), Orchester, Reger, Reuß, Tanz (Bespr.), Weinberger.
- Barth, Paul s. Hörer Musikpädagogik (Schulmusik).
- Bartha, Dionys s. Orchester (Geschichte).
- Barthel, Ernst s. Kongreß, Musikästhetik.
- Bartholdy, Elise s. Rhythmik.
- Bartók, Béla** — (Browne) ML 12, 1 u. (Jemnitz) MdA 13, 4 u. (Pollatsek) AMZ 58, 12 u. DM 5, 8 — (Stuckenschmidt) Se 8, 9 — La musique de chambre de B. (Haraszti) RM 11, 107 — „Der wunderbare Mandarin“ (Jemnitz) Mel 10, 4 — 4. Streichquartett (Kuznitsky) MK 22, 10 — B.s neuere Werke (Pollatsek) A 11, 4 — B. and his work (Pollatsek) MT 1931, 1059 — 2 Rhapsodien und Rondos über Volksweisen (Strobel) Mel 9, 11 u. (Westphal) MK 24, 3 — *Besprechungen*: Nüll: B. (Gombosi) MG 1, 7 — (Hertzmann) MK 23, 3 — (Lobaczewska) KM 3, 9 — (Schultze-Ritter) Mel 9, 11 (Sc. G.) ML 12, 1.
- Bartosch, Josef s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Baser, Friedrich s. Händel (Bespr.), Kammermusik (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikgeschichte (Musiker), Nietzsche, Reger u. (Feste), Schweitzer.
- Bassermann, Dieter s. Virtuose.
- Bath, Hubert s. Musik (versch. Länder).
- Bayer, Geo s. Instrumentenmarkt.
- Bauer, s. Instrumente (Orgel).
- Bauer, Elsa s. Musikpädagogik.
- Bauer, Moritz s. Musikgeschichte (Bespr.).
- Baum, Franz s. Organisation.
- Baum, Günther s. Musik (versch. Städte).
- Baum, Joseph s. Dressel.
- Baum, Richard s. Aufführungspraxis, Haßler, Instrumente (Flöte), Verlag.
- Baumann, Oskar s. Mozart.
- Bax, Arnold** — B.s 2. symphony (Hull) MMR 60, 717 — The philosophers musician (Williams) Sb 11, 8.
- Bayliss, Stanley A s. Butterworth, Form, Gluck, Holbrooke, Mortelmans, Programmusik, Williams.
- Beattie, John, W. s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Bechert, Paul s. Musikfeste.
- Bechtold, Franz Anton s. Tonpsychologie.
- Beck, Conrad** — Klavierstücke (Apel) MK 23, 8 — 3 Herbstgesänge (Kuznitsky) MK 23, 8 — Le concerto de Beck Dis 3, 12.
- Beck, Joachim s. Mozart, Orchester (Geschichte), R. Strauß, R. Wagner.
- Becker, Paul s. J. S. Bach (Feste).
- Becker, R. s. Oper (Uraufführungen).
- Becker-Sturmfels, Käthe s. Messe (Bespr.).
- Beckmann, Gustav s. Bülow, Musikfeste, Telemann, Tonpsychologie.
- Beethoven, Ludwig van** — (s. a. Bibliographie) — Berliner B.-Erinnerungen (Bergengruen) DS 23, 12 — B.'s neglected sonatas („Contano“) MuMi 10, 12 — Unser B. (Dahlke) ZS 3, 10 — B.s gesammelte Werke (Deutsch) ZfM 13, 2 — Ein Prager B.-Druck (Deutsch) A 11, 2 — Ein vergessenes Goethelied von B. (Deutsch) MK 23, 1 — Form und Gestaltung eines B.schen Sinfoniethemas (Eidenbenz) SMZ 71, 7 — B. in Baden bei Wien (Frimmel) Bej, 4 — B.'s sonatas for piano and violin (Goldowsky) Ov 2, 5 — The „Große Fuge“ (Grew) ML 12, 2 — Le retour „imprévu“ (Griveau) RMI 37, 4 u. 38, 1 — Lieder B.s (Haywood) MuMi 11, 4 — B.s Tanzkompositionen (Heß) SMZ 70, 24 — B.s Volksliederbearbeitungen (Heß) ZfM 13, 6 — Vergessene Bagatellen B.s (Heß) SMpB 19, 23 u. 24 — Die Hammerklaviersonate (Hill) MuMi 11, 2 — Vom Dirigenten B. (Huschke) Or 7, 20 — Das Autograph des Violinkonzertes (Jonas) ZfM 13, 8 — A curious parallel (Kitson) MMR 61, 724 — Der Bühnenheld B. (Krause) S 88, 50 —

Unveröffentlichte Bildnisse aus B.s Freundeskreis (Ley) WM 75, 893 — Zu B.s 100. Todestage (Moser) Bej 4 — B. (Perrachio) MO 7, 10 — A Lied and a sonata by B. (Prod'homme) Che 12, 91 — B. (Schiedermaier) Bej 4 — Die Weltanschauung B.s u. ihre Gestaltung in der 7. Sinfonie (Schilling-Trygophorus) ZfAe 25, 2 — Fehlerhafte und fragliche Stellen in B.schen Werken (Unger) DMZ 62, 22 — Ein vergessenes Werk B.s (Weidemann) BP 8, 12 — Ein neuer B.-Fund in Anton Schindlers Nachlaß (Zimmermann) MK 23, 6 — Ce que brassave veut . . . Dis 3, 12 — Il y a cent ans . . . Dis 3, 8 — Wiener B.-Nachkommen im Elend SZL 19, 17 — Fidelio: Paers Leonora und B.s „Fidelio“ (Engländer) Bej 4 — Zur Aufführungspraxis des F. (Greven) AMZ 58, 6 — Aus der Geschichte der Oper (Mello) DMZ 61, 46 — Missa Solemnis: 100. Jahrfeyer der M. DMZ 61, 27 — 9. Sinfonie: Zur 9. Sinfonie (Baensch) Bej, 4 — Der Sinn des Chorfinals in der 9. Sinfonie (Baensch) ZM 97, 12 — Das alte Problem der 9. Sinfonie in neuer Beleuchtung (Brust) AMZ 57, 39 — *Beethovenfeste*: Bonn: (Unger) ZM 97, 7 — *Besprechungen*: Alexandre: Les années de captivité de B. (A. A.) RMI 37, 3 — Baensch: B.s 9. Sinfonie (A. A.) RMI 38, 1 — Baensch: Das Chorfinale in der 9. Sinfonie (Lorenz) MK 22, 11 u. (Mies) ZfM 13, 8 — Bornmann: B. (A. A.) RMI 37, 3 — Closson: L'élément flamand dans B. (Natanson) Muzy 7, 10 — Herriot: B. (Unger) MK 23, 6 — Laisné: Le message de B. (m. m.) RaM 3, 4 — Mies: B.s Notizbuch (A. A.) RMI 37, 3 — Nef: Die 9 Sinfonien B.s (Engel) ZfM 13, 8 — Rolland: B. (Albertini) RMI 37, 4 u. (Mersmann) Mel 9, 8/9 u. (Költzsch) ZM 97, 9 u. (Zanné) ReMu 3, 11 — Rolland: Goethe und B. (Tiersot) RMus 15, 37 — Sandberger: Neues B.-Jahrbuch (A. A.) RMI 37, 4 — Schiedermaier: B. (Blume) Moj 3 u. (Unger) MK 3, 6 — Schiedermaier: Dokumente des B.-Hauses (Mies) ZfM 13, 8 — Unger: B. Vermächtnis (A. A.) RMI 38, 1 — Veidl: Der musikalische Humor bei B. (Unger) MK 22, 11 — Vermeil: B. (A. A.) RMI 37, 3 — Zur neuesten B.-Literatur (Sandberger) Bej 4 — B.-Archiv: Jahresbericht (Unger) MK 22, 12 — Neuausgaben: Deutsch: 12 deutsche Tänze (Unger) MK 22, 11 — Schmidt: Unbekannte Manuskripte zu B.s weltlicher u. geistlicher Gesangsmusik (A. A.) RMI 37, 4 u. (Mies) ZfM 13, 8 u. (Unger) MK 22, 12.

Behm, Eduard s. Göttmann.
 Beilschmidt, Curt s. Weismann (Bespr.).
 Bein, W. s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Bekker, J. M. s. Ochs.
 Bekker, Paul s. R. Wagner.
 Belaiev, Victor s. Stil.
Bellaigue, Camillo — (Rensis) MO 7, 11.
 Bellaigue, Camillo s. Musik (versch. Länder).
 Bellido, Galvez B s. Ravel.
 Beling, E. O. s. Kruse.
 Benda, Hans von s. Rundfunk (Funkprogramm).
 Bender, Karl s. Reger.
 Benedict, Carl Siegmund s. Oper (Uraufführungen), R. Wagner u. (Bespr.).

Benham, Evelyn s. Zeitgenössische Musik.
 Benjamin, Walter s. Offenbach.
Bennett, George John — MT 1930, 1052.
 Benois, Alexandre, s. Djaghilew.
 Bentzon, Jörgen s. Musik (versch. Länder).
Berg, Alban — (Machabey) M 92, 28-30 — Pro Domo (Berg) DM 5, 1 — 7 frühe Gesänge (M. C. T.) RaM 3, 6 — B.s leven en werken (Pisk) DM 5, 1 — Les dernières oeuvres d'Alban Berg (Reich) RM 12, 112 — B. and Webern — Schönbergs heirs (Wiesengrund-Adorno) MM 8, 2 — Wozzeck: (Andrews) MMR 60, 719 — (Göttig) SIT 48, 6 — (Kramer) MuAm 51, 6 — (Machabey) RM 12, 114 — (Webern) DM 5, 1 — MuAm 51, 5 — De taak der Wagnervereeniging (Cronheim) DM 5, 1 — B.s W.-muziek (Pijper) DM 5, 1 — Het W.-drama en Zijn dichter (Sanders) DM 5, 1.

Berg, Alban s. Berg, Zeitgenössische Musik.
 Bergengruen, Siegfried s. Beethoven.
 Berger, Francesco s. Ricci, Spohr.
Berger, Wilhelm — (Altmann) DTZ 29, 2 — (Ohmann) S 89, 6 — ZM 98, 1 .

Bergman, Dorothy s. Jazz.
 Bergmann, Kurt s. Musikpflege.
 Bergmann, Walter s. Musikpädagogik.
 Berkeley, Lennox s. Boulanger.
 Berl, Heinrich s. Philipp.
Berlioz, Hector — B. en Alfred de Musset (Prod'homme) DM 5, 5 u. M 92, 42 u. 44 u. MO 13, 1 — La mort d'Orphée (Tiersot) M 92, 34 u. 35 — B. The blood-curdler (Wotton) MuMi 10, 11 — A propos de la Symphonie fantastique Dis 4, 1 — B. nimmt für großes Orchester kleine Besetzung Chm 4, 9 — *Besprechungen*: Tiersot: Au milieu du chemin RMB 7, 5.

Bernard, R. s. Musik (versch. Länder).
 Bernauer, Hugo s. Liturgie.
 Berner, Otto A. s. Mechanische Musik (Schallplatte).
 Bernhard, Paul s. Mechanische Musik.
 Berrsche, Alexander s. S. Wagner.
 Berten, Walter s. Kritik, Kongreß, Mechanische Musik u. (Schallplatte), Zeitgenössische Musik, Storck, Unger.
 Berten-Jörg, F. s. Kongreß.
 Bertram, Georg s. Konzertwesen.
 Bertrand, Paul s. Musik (versch. Länder und Städte), Musikfeste.

Berufsmusiker — (s. a. Tonfilm, Virtuose) — Schulbildung u. Musikerberuf (Arendt) Or 7, 18 — What is to become of the musicians? (Bailey) Sb 11, 6 — Die Musiker in der Volkswirtschaft (F. A. B.) DMZ 61, 31 — Sind Musiker Künstler? (J. B.) DMZ 61, 35 — Der Hochschulstudent (Engel) DTZ 29, 8 — Wer wird Musiker? (Erpf) Mda 13, 2/3 — Musikalische Begabung und Berufseignung (Fengler) DTZ 29, 8 — Musiker als Rundfunkmitarbeiter (Goslar) AMZ 58, 9 — Music as a livelihood (Hedges) MuMi 11, 4 — Schädigen die mechanischen Musikübertrager die Berufsmusiker? (Helden) Merz 7, 10 — Der „Musiklehrling“ (Jahn) Mpf 1, 6 — Warnung vor dem Musikstudium (Jakobi) DTZ 29, 8 — Ausbildungs- und Berufsfragen für Filmmusiker (London) Mpf 1, 6 — Musikproletariat (Matthes) S 88, 38 — Wer ist Musiker? (Matzke) To 34, 31 u. (H. S.) To 34, 39 u. (Schumacher) To 34, 38

- Musik und Beruf (Preußner) Mpf 1, 6 — Sorgen der Berufsmusiker (S.) RMZ 31, 18 — Musikergagen in alter und neuer Zeit (Schmidt-Lamberg) DMZ 61, 43 — Berufswahl (Schünemann) Mpf 1, 6 — Die Lage der Musikstudierenden (Schünemann) DTZ 29, 8 — Gehörstörungen beim Musiker (Schweisheimer) Mw 11, 5/6 — Übermüdung und Überanstrengung beim Musiker (Schweisheimer) Or 7, 15 — Tarifrfragen (Tischer) RMZ 31, 23 — Der Musikerberuf in Nordamerika (M. W.) SMPB 22, 9 — Zur Situation des B.s (Wachsmann) MG 1, 8 — Das Lehr- und Forschungsinstitut für praktische Phonetik (Warschauer) DMZ 62, 19 — Berufliche Musikausbildung in Gegenwart und Zukunft (Weber) DMZ 62, 5 — Die Notlage im Musikerberuf Mpf 1, 6 — The musical profession and the exservice musician MT 1930, 1052 — **Arbeitsvermittlung**: Die Nichtaufhebung der Konzertagenturen (Cahn-Speyer) NW 60, 9 — Berufsberatung und Arbeitsvermittlung der Musiker (Gabel) Mpf 1, 6 — Aufhebung der Theateragenturen (Gase) DB 23, 6 u. NW 60, 8 — Arbeitsvermittlung der Berufsmusiker (O. M.) DMZ 62, 18.
- Besch, Otto s. Oper (Uraufführungen).
- Besprechungen** — Musikerschicksale (Bartels) Zw 7, 5 — Vom russischen Schrifttum (Engel) Mel 10, 2 — Literaturberichte (Mies) HS 30, 4 — Jahrbücher: Jahrbücher der Musikbibliothek Peters (Einstein) ZfM 13, 3 — Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes (Ewens) DS 22, 47 — Der Bär (Kahl) MK 22, 12 — Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft (Schuh) MK 23, 1 — **Lexika**: Müller: Deutsches Musiker-L. (Einstein) ZfM 13, 3 — Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire Dis 4, 4 — **Neuaußgaben**: Bayart: Ludus Adae de Basseia canonici insulensis super Anticlaudianum (Rokseth) RMus 15, 37 — Chilesotti: Lautenspieler des 16. Jahrhunderts (Koczirz) ZfM 12, 9/10 — Fiesch u. Davison: Meisterweisen für Violine und Klavier (Weismann) MK 23, 2 — Hamel: Der 138. Psalm von Rosenmüller (Heinzen) MK 22, 12 — Heitmann: Frühmeister der deutschen Orgelkunst (Raugel) RMus 15, 37 — Moser: 91 Tonsätze von Hofhaime (Apel) MK 23, 3 — Pergolesi: Concerto per violino (f. b.) RMI 37, 4 — Scarlatti: Stabat mater (l. roc.) RMI 37, 4 — Schultze: Lukaspassion (Apel) MK 23, 2 — Seiffert: Niederländische Bildmotetten (Epstein) MK 22, 12 — Telemann: 7 mal 7 und 1 Menuett (Epstein) MK 22, 11 — Wolf: Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit (Einstein) ZfM 13, 8 — Zuth: Ausgewählte Gitarrenstücke (Koczirz) ZfM 12, 9/10 — 13 Motets et un prélude pour orgue 1531 (Gastoué) RMus 14, 36 — Aeldere Musik i nyudgaver (Larsen) DaMu 5, 10 u. 6, 1 u. 2 — Meisterwerke in Neuaußgaben (Mersmann) Mel 10, 4 — Nagels Musik-Archiv (Vrieslander) KW 44, 3 — Wydawnictwo Dawnej muzyki Polskiej (Leichtentritt) MK 22, 10.
- Bessler, Heinrich s. Ludwig, Kunstwissenschaft (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Musikwissenschaft (Bespr.).
- Beßmertey, Alexander s. Volksmusik.
- Beyerlein, Franz Adam s. Straube.
- Beynum, Bertha van s. Sammlungen (Instrum.).
- Beyse, Walter s. Kirchenmusik (Organisation).
- Bibliographie** — (s. a. J. S. Bach, Händel) — Svensk, musikhistorisk bibliografi 1929 (Afzelius) STM 12, 1/4 — B. zur Musikgeschichte (Ehinger) SMZ 71, 7 u. (Schuh) SMZ 71, 10 u. (Tappolet) SMZ 71, 9 — Beethovenliteratur 1926—27 (Losch) Bej 4 — Musikbibliographie (Lott) Mu 32, 40 u. 42 — Catalogazione e statistica delle collezioni di libretti per musica (Raeli) MO 7, 8/9 — Literatur zu „Klerus und Kirchenmusik“ (Schaller) MS 61, 4 — **Besprechungen**: Altmann Kammermusikatalog MK 23, 7.
- Bibliothek** — (s. a. Gafurius, Liturgie, Sammlungen, Virginalmusik) — Aus der Praxis eines Musikbibliothekars (Altmann) AMZ 58, 12 — Musik-B. (Bracht) DMMZ 53, 9 — La collection Philidor (Fellowes) ML 12, 2 u. (Tessier) RM 12, 114 — Die Musiksammlung der Nationalbibl. in Wien (Haas) JP 37 — Un catalogue de la B. de la musique du roi au château de Versailles (Tessier) RMus 15, 38 — 2. Nachtrag zum Katalog 1926 der Kantoren- und Organisten-B. Dresden ZfK 12, 19 — **Besprechungen**: Dagnino: L'archivio musicale di Monte Cassino (Tessier) RMus 14, 35 — Library of Congress (Einstein) ZfM 13, 8.
- Bie, Oscar s. Kritik R. Strauß.
- Biebrach, Kurt s. Musikpolitik.
- Bieder, Eugen s. Musikpädagogik (Lehranstalten, Schulmusik), Weill.
- Biehle s. Instrumente (Orgel).
- Biehle, Herbert s. Gesang.
- Bienenfeld, Elsa s. J. S. Bach, Donizetti, Verdi.
- Bilke, Rudolf s. Brahms (Bespr.) Zeitgenössische Musik und (Bespr.) Musikpädagogik u. (Lehrer), Rhythmik (Bespr.), Rundfunk (Schulfunk).
- Billete, Agathon** — (H. M.) SMZ 71, 5.
- Binding, Ella s. Musikpädagogik.
- Binental, Leopold s. Chopin.
- Birge, Edward B. s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Birkfeld, Alfred s. Oper (Uraufführungen).
- Birtner, Herbert s. Musikgeschichte (Bespr.).
- Bisan, Zanin** — (Alessi) Nd'A 8, 1.
- Bismarck, Otto** von — B. und die Musik (Martell) DMMZ 53, 14.
- Bitterling-Lehe, Willy s. Instrumente (Harmonium u. Orgel).
- Bizet, George** — Die Instrumentation der „Carmen“ (Blech) BIS 11, 18 — **Besprechungen**: Delmas: B. (Fillon) RMus 15, 37 u. (Prunières) RM 12, 114.
- Blanchet** — L'oeuvre pianistique (Hoérée) RM 11, 108.
- Blandford, W. F. H. s. J. S. Bach, Instrumente (Trommel).
- Blankenburg, Walter s. Instrumente (Bespr., Flöte).
- Blanckmeister, Karl s. Oper.
- Blaschitz, Mena s. Mozart.
- Blaschke, s. Palestrina (Bespr.).
- Blatter, C. s. Chor (Kirchenchor).
- Blazek, Vlastimil s. Novak.
- Bleeh, Leo** — B. (Jacob) MdA 13, 4 u. (Lebede) AMZ 58, 16 u. Brü 6, 2 u. SK 1931 April u. (Mello) DMZ 62, 16 u. (Sarneck) Sc 21, 4 —

- Ein Selbstgeflüster (Blech) MK 23, 6 — Meine Lebensreise (Blech) BIS 11, 18 — B. und die Berliner Hofoper (Kapp) BIS 11, 18 — B. als Orchesterführer (Steinweg) DMZ 62, 21.
- Blech, Leo s. Bizet, Blech, Dirigent.
- Blensdorf, Otto s. Musikpädagogik.
- Blessinger, Karl s. Zeitgenössische Musik.
- Bliss, Arthur** — B. (Demuth) Sb 11, 2 — „Morning heroes“ (H. G.) MT 1930, 1052.
- Blobel, Walter s. Instrumente (Bratsche, Violine).
- Bloch, Ernest s. Oper.
- Bloch, Paul J. s. Kongresse.
- Bloetz, Karl s. Musikfeste, Oper (Uraufführungen), Spohr.
- Blom, Eric s. Bülow (Bespr.), Field, Ireland, Musikgeschichte u. (Bespr.), Weill.
- Blumberger, Leonhard s. Chor (Männerchor).
- Blume, Friedrich s. Beethoven (Bespr.) Chor (Chorliteratur), Hasse (Bespr.), Prätorius (Bespr.), Schütz.
- Blume, R. s. Musik (versch. Städte), Raphael.
- Bock, Gustav s. Bruckner, Mechanische Musik (Schallplatte), Musikerschutz (Aufführungsrecht), Offenbach, R. Wagner, Wolf.
- Bock, Marein s. Musikpädagogik (Kindergartenmusik).
- Bockemühl, Erich s. Reger.
- Bodanzky, Artur s. Oper.
- Böhm, E. s. Passion.
- Böhm, Hans s. von der Vogelweide.
- Boehm, Otto s. Doebler.
- Böhme, Erdmann Werner s. Oper (Geschichte), Stölzel.
- Böhme-Köhler, Auguste s. Gesang (Unterricht).
- Bösch, Max s. Instrumente (Orgel).
- Böser, Fidelis s. Choral (gregorianisch), Kirchenmusik u. (Bespr.).
- Boestel, Kurt s. Rundfunk.
- Boettcher, Hans s. Lehrstück, Musikfeste, Musikpädagogik, Musiksoziologie.
- Bogenrieder, F. H. s. Passion.
- Bohl, Heinrich s. Musikpädagogik (Erlaß).
- Bohner, Theodor s. Musikerschutz.
- Boieldieu, François Adrien** — Une lettre inédite (Cauchie) Oc 2, 4.
- Bolt, Karl Fritz s. Kreutzer, R. Schumann.
- Bonaccorsi, Alfredo s. Musikpädagogik (Lehranstalten).
- Bonavia, Ferruccio s. Heß, Richter.
- Bonavia, Michael s. Rossini.
- Bonvin, Ludwig s. Gregorianik.
- Bopp, Wilhelm s. Janacek, Zitat.
- Borland, John, E. s. Musik (versch. Länder).
- Borodin, Alexander** — B. (Pines) BIS 11, 4 — B. as a Symphonist (Abraham) ML 11, 4 — Meine Erinnerungen an B. (Glasunow) BIS 11, 4 — B. u. Mussorgski (Glebow) BIS 11, 4 — Fürst Igor: (Ohrmann) S 88, 43 — (Schliepe) RMZ 31, 19 — (Schwers) AMZ 57, 42 — Prince Igor, an experiment in lyrical opera (Abraham) MQ 17, 1 — Zu den Polowetzer Tänzen (Cohen) Sch 4, 4 — Einführung in F. I. (Kapp) BIS 11, 4 — Der Dekorationsstil des F. I. (Nowikow) BIS 11, 4 — **Besprechungen:** Abraham: B. (Lobaczewska) KM 2, 8.
- Borowski, Felix s. Carpenter.
- Borrel, E. s. Rezitativ.
- Borren, Ch. van den s. Hellendaal, Lully (Bespr.), Musik (versch. Länder), Musikgeschichte u. (Bespr.).
- Boschot, Adolphe s. Musikästhetik.
- BoBhart, Robert s. Komponist, Kunstwissenschaft, Musikfeste, Stil (Begriffsbildung), R. Wagner u. (Bespr.).
- Boucher, Alexandre** — (Pincherle) RM 11, 109.
- Boucher, Maurice s. Musik (versch. Länder).
- Bouët, M. L. s. Theorie (Harmonielehre).
- Boughton, Rutland s. J. S. Bach, Musikpflege, Oper.
- Boulanger, Lili** — (Landormy) MQ 16, 4.
- Boulanger, Nadia** — B. as teacher (Berkeley) MMR 61, 721.
- Bourgeau, Fanny s. Tanz (Tänzer).
- Bouvet, Charles s. Instrumente (Orgel), Massenet, Spontini.
- Bovermann, Paul s. Choral (protestantisch).
- Braach, Joh. Heinrich s. Lortzing.
- Brache, Curt s. Chor.
- Bracht, K. s. Bibliothek.
- Brachtel, Karl s. Horn.
- Brade, William** — (Pulver) MMR 60, 719.
- Bräuer, Alma s. Musikpädagogik (Methodik).
- Bräuer, Ernst s. Zeitgenössische Musik.
- Brahms, Johannes** — (s. a. R. Wagner) — B. s. quintet for pianoforte and strings (Dunhill) MT 1931, 1058 — The organ music of B. (Farmer) MT 1931, 1059 — Brahms Märchensinfonie (Huschke) Tü 32, 10 — B. als Pianist (Huschke) MK 22, 3 — B. (Lee) MuMi 11, 3 — B. und die Franzosen (Marle) Or 8, 6 — B. music in England (White) Sb 11, 7 u. 8 — **Besprechungen:** Michelmann: Agathe von Siebold (Seidel) MK 23, 3 u. (Wolf) ZM 98, 5 — Mies: B. (Bilke) MK 23, 1 — Niemann: B. MuMi 10, 9 — Richter: Von ewiger Liebe (Stieglitz) MpB 53, 1 — Specht: B. MuMi 10, 9.
- Branberger, Jan s. Gesang (Unterricht), Musikpädagogik (Lehranstalten).
- Brand, G. s. Instrumente (Orgel).
- Brand, Max** — „Maschinist Hopkins“ (Schneider) RM 11, 107 u. (E. St.) A 10, 12.
- Brandt, Droe s. Musikpädagogik (Lehrer).
- Bratsche** s. Instrumente.
- Bratter, C. A. s. Auer.
- Braudo, Eugen s. Musik (versch. Länder), Rubinstein (Bespr.).
- Brauer, Emil s. J. S. Bach, Instrumente (Flöte, Laute).
- Braun, Martha s. Musikpädagogik (Tagungen).
- Braunfels, Walter** — „Galathea“ (Hirschberg) S 89, 10 u. (Schwers) AMZ 58, 10.
- Braunfels, Walter s. Kirchenmusik.
- Brecher, Gustav s. Gounod.
- Brecht, Bert s. Oper.
- Breitenborn, Artur s. Oper (Uraufführungen).
- Breithaupt, Rudolf M. s. Instrumente (Bespr.).
- Brent-Smith, Alexander s. Musikgeschichte, Plagiat, Schubert.
- Bretschneider, Ernst s. Zeitgenössische Musik, Stil (Individualstil).
- Brentano, Bernard von s. Kritik.
- Brett, Helen s. Gesang u. (Technik).
- Breuer, J. s. Oratorium (Bespr.).
- Brichta S. s. Gesang (Sänger), Kreutzer, Mahler,

Mozart, Musik (versch. Länder), Mussorgski, Nedbal, Offenbach, Rosé, Strauß.
 Bridet, A. s. Instrumente (Oboe).
Bridges, Robert — Music in B. (Roberts) ML 11, 4.
 Brischke, Julius s. Mechanische Musik (Tonfilm).
 Brillant, Maurice s. Tanz (Bühnentanz).
 Brockt, Johannes s. Chor (Männerchor).
 Brod, Max s. Musikästhetik.
 Broesike-Schoen, Max s. Musikfeste, Oper (Uraufführungen).
 Bronarski, Ludwik s. Chopin.
 Broughton, Julia E s. Musikpädagogik.
 Browne, Andrew J. s. Strawinsky.
 Browne, Arthur G s. Bartók.
 Broz, Josef s. Novak.
Bruch, Max — A concerto by B. (Souper) MuMi 11, 2.
Bruckner, Anton — (Rebslag) Se 7, 43 — B.-Erinnerungen (Bock) S 89, 19 — B. als Gast der Bayreuther Festspiele (Bülow) DS 22, 35 — B. and his position in modern music (Fleischmann) Che 12, 94 — B. der Sinfoniker (Leichtentritt) MuC 51, 2640 — Die Wellenlinie in B.s Schaffenskraft (Lorenz) KJ 25 — Der Stil in der Sinfonie B.s (Mannheimer) S 88, 41 — B. und seine Männerchöre (Pohé) SSZ 24, 12 — B. als Mensch und Komponist Me 60, 7 — **Bruckner-Feste**: 1. Internationales B.-Fest in München: (Bartels) Mw 10, 12 — (Kieslich) ND 18, 7/8 — (Krienitz) AMZ 57, 48 — (Lang) Zw 7, 1 — (Schmid) SMZ 70, 22 — (Staub) Ch 56, 1 — (Zentner) ZM 97, 12 — 1. Westfälischer B.-Fest in Münster: (Greß) ZM 97, 7 — **Besprechungen**: Decsey: B. (Fehling) MK 23, 2 — Grüniger: B. (Armbruster) ZM 97, 8 u. (E. D.) RMI 38, 1
 Brück, Paul s. Chor (Literatur), Musikgeschichte.
 Brüggemann, Alfred s. Puccini.
 Brüggestrat, s. Musikfeste.
Brüll, Ignaz — (Kastner) MfA 286.
Bruneau, Alfred — „Virginie“ M 92, 51 u. (Aubin) M 93, 2.
 Brunold, Paul s. Instrumente (Klavier).
 Brussel, Robert s. Djaghilew.
 Brust, Fritz s. Beethoven, Musikästhetik, Schütz (Feste).
 Bruyn, John W. de s. Gesang (Unterricht).
 Bryceson, Richard s. Mechanische Musik (Schallplatte) Tanz (Bühnentanz).
 Bruyr, José s. Honegger, Musik (versch. Städte).
 Bücken, Ernst s. Abert (Bespr.), Musikwissenschaft, Palestrina (Bespr.).
Bühnenmusik — Die Musik im neuen Drama (Oster) MdA 13, 4.
 Bueck, L — s. Instrumente (Gitarre).
Bülow, Hans von — B. und der Jude Albert Heimann (W. B.) BuBo 9, 6 — Ist B. der Komponist von „Bet und arbeit?“ (Beckmann) DAS 32, 2 — B. als Pädagoge (Janowitz) Merz 7, 8 — **Besprechungen**: Goddard: Briefe B.s (Blom) MMR 61, 725 u. (R. H.) MuMi 11, 4
 Bülow, Paul s. Arnim, Bruckner, Goethe, Grunsky, Lied (Volkslied), C. Kreutzer, Mozart Musikpädagogik u. (Schulmusik), Prüfer, Schein, Söhle, S. Wagner.
 Bütow, Leo s. Akustik (Elektro-Akustik).
 Büttner, Horst s. Orchester.

Bukofzer, Manfred s. Arbeitermusik, Musikästhetik, Musikpädagogik, Rundfunk.
 Burbulla, Herbert s. Musikpädagogik (Lehrer).
 Burger, Christian s. Oper (Uraufführungen).
 Burghausen-Leubuscher s. Klindworth.
 Burkard, Heinrich s. Kreutzer.
 Burkert, Otto s. Instrumente (Orgel).
 Burkhardt, Hans s. Musikpädagogik (Erlaß).
 Busek, Jan s. Kozeluch, Musikgeschichte u. (Musiker).
Busoni, Ferruccio — B. als Erzieher. Mit 1931, 157 — B. (Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel) Mel 9, 10 — B. (Vogel) Se 7, 29 — „Arlecchino“ (Jarnach) Sch 4, 14.
 Butler, Harold L s. Musikpädagogik (Schulmusik).
Butterworth, George — (Bayliss) MuMi 10, 8.
 Butting, Max s. Komponist, Musikerschutz (Aufführungsrecht), Musikpädagogik (Lehranstalten), Organisation, Rundfunk.
 Butz, Josef s. Chor (Sängerfeste).
Buxtehude, Dietrich — B.s „Abendmusik“ (Heuß) SMZ 70, 24 u. (Koch) SBek 62, 4 u. ZeK 8, 7 u. ZfK 12, 8/9 — **Besprechungen**: Neuausgabe: Harms: 13 Kirchenkantaten (Tessier) RMus 15, 38.
Buzzolla, Antonio — (Casellati) MO 7, 7.
 Bye, Frederick s. Sibelius.

C

Cadow, Paul s. R. Wagner.
 Cahn-Speyer, Rudolf s. Berufsmusiker (Arbeitsvermittlung), Chor (Organisation), Musikerschutz (Versicherung, Urheberrecht).
Calvisius, Seth — C. und Johannes Kepler (Pietzsch) Mpf 1, 8.
 Calvocoressi, M. D. s. Kritik, Volksmusik.
 Cametti, Alberto s. Capeci.
 Cantarini, Aldo s. Casella.
Capeci, Carlo Sigismondo — C., Alessandro e Domenico Scarlatti e la regina di Polonia in Roma (Cametti) MO 13, 2.
 Capell, Richard s. Musikfeste.
Capricornus, Samuel Friedrich — Leichenpredigt auf C. u. Johannes Beer (Bachmair) ZfM 13, 1.
 Carabella, Ezio s. Volksmusik.
Caravaggio, Michelangelo Merisida — (Parigi) RaM 3, 5.
 Carducci, Edgardo s. Gesang.
Carissimi, Giacomo — (Chiereghin) MO 12, 12.
 Carls, Carl Dietrich s. Oper (Opernfilm), Mechanische Musik (Tonfilm).
 Carolis, Mariano de s. Kirchenmusik (Geschichte).
Carpenter, John Alden — C. (Borowski) MQ 16, 4 — C., american crafts man (Downes) MQ 16, 4.
 Carse, Adam s. Instrumentation (Bespr.) Orchester.
Casals, Pablo — **Besprechungen**: Littlehales: C. MuMi 10, 10
Casella, Alfredo — C. (Cantarini) RMI 38, 1 — C. veduto da ... se stesso (Casella) MO 12, 12.
 Casella, Alfredo s. Casella, Zeitgenössische Musik.
 Casellati, Antonio s. Buzzolla.
 Casevitz, Jean s. R. Wagner.
 Casimiri, Raffaele s. Raval.
Castelnuovo-Tedesco, Mario — (Liuzzi) ReMu 3, 11.
Catel, Charles Simon — (Douel) Oc 2, 4.
 Cauchie, Maurice s. Boieldieu, Planard, Rhythmik.

Cavalli, Francesco — (Prunières) RM 12, 111 —
Les opéras de C. (Prunières) RM 12, 112.

Celeda, Jaroslav s. Kubelik.

Cello s. Instrumente.

Cembalo s. Instrumente.

Cerf, Georges le s. Instrumente Clavichord.

Cernik, Josef s. Musikpädagogik.

Cesari, Gaetano s. Ludwig.

Chabrier, Emmanuel — (Grew) MuMi 10, 12
Chamberlain, Ronald s. Chor.

Chantavoine, Jean s. R. Schumann, R. Wagner.
Chappell, Dorothea Havens s. Musikpädagogik.

Charpentier, Gustave — (Séré) BIS 11, 9 — Mo 7, 7 —
Ch.s soziale Tetralogie (Merbach) BIS 11, 9 —
Louise: Ch. u. sein Musikroman „L.“ (Latzko)
BIS 11, 9 — (Schwers) AMZ 57, 51/52.

Charpentier, Marc Antoine — s. Passion.
Chasins, Abram s. Zeitgenössische Musik.
Chatterton, Julia s. Volksmusik.

Chérédjian — Charrey, Marcelle s. Leschetizky.

Cherubini, Luigi — The Genius and influence of Ch.
(Lucas) MuC 51, 2632 — Une lettre de Ch.
(Prod'homme) RMus 15, 37.

Chevalley, Heinrich s. Musikfeste, R. Wagner,
S. Wagner.

Chiereghin, Salvino s. Carissimi.

Chopin, Frédéric — A lesson on Ch.s nocturne
op. 15 Nr. 3 (Anderton) Mus 36, 1 — C. and
Poland (Antcliffe) Sb 11, 1 — Nieznany notat-
nik Szopena (Bidental) Muzy 7, 10 — C. the
pianist's favorite composer (Baird) Mus 36, 4 —
Der 1. Akkord der b-moll Sonate (Bronarski)
KM 2, 8 — Die Melodie C.s (Brunarski) KM 3, 9 —
Eine neu aufgefunden Mazurka v. C. (Leichten-
tritt) MK 23, 6 — The future of C. (Robinson)
MuMi 10, 8 — C. en de critique (Schallenberg)
DM 4, 9 — C. als Klaviermethodiker (Schuch)
AMZ 58, 2 — C. and the test of time (Scott)
Sb 11, 4 — C. in Mallorca (Thomas) Che 12,
94 — Le corps de C. reposera-t-il au Wawel?
Dis 3, 7 — **Besprechungen:** Jachimecki: C. et
son oeuvre (Leichtentritt) MK 23, 4 u. (Wojcik-
Keupruljan) KM 3, 9 — Guttry: C.s gesam-
melte Briefe (Wojcik-Keupruljan) KM 3, 9 —
Schallenberg: Studien über C. (Wojcik-
Keupruljan) KM 3, 9.

Chor — (s. a. Arbeitermusik, Goethe, Kaminski) —
Vom Wesen des Chorgesanges und seinen Gegen-
wartsbestrebungen (Bader) Bu 6, 4 — Stimm-
pflege im Chor (Brache) DS 22, 33 — A suc-
cessful choral society (Chamberlain) MT 1931,
1057 — Los vom überlieferten Programm (Hä-
nel) DAS 32, 4 — Neue Chorprobleme (Herr-
mann) AMZ 57, 36 u. SD 1930/31, 6 — Chor-
gesang und Privatmusik (Hillemann) Mpf 1, 9 —
Was der Chorsänger von Gesangstechnik wissen
muß (Köst) SMZ 70, 24 — Chorretusche (Lend-
vai) DS 23, 4 — Bemühungen um die volks-
tümliche Musikpflege? (Matthes) SMZ 71, 7 —
Singkreis und Gesangverein (Nennstiel) DS 23,
17 — Der Kampf ums neue Lied (Pook) To 35,
12 — Gedächtnissingen oder Lesesingen? (Pook)
ASZ 25, 4 u. DS 23, 10 — Vom alten und vom
neuen Singen (Saalfeld) Bäj 6 — Zum Vortrag
altklassischer Chormusik (Scheel) Ch 55, 7 —
Chorvereine und Singbewegung (Scheuch) Chm
4, 11 u. 12 — Chorgesang und Stimmpflege

(Schiegg) Ch 56, 4 u. 5 — Lehrernachwuchs
und Chorgesangswesen (Schlicht) Ha 22, 2 —
Programmgestaltung und Humor im Chorlied
(Steineck) To 35, 11 — Gesangvereine — moderne
Feinde des Volksliedes? (Mies) DS 22, 43 u.
(Thiem) DS 22, 45 u. (Uecker) DS 22, 41 — Der
Chorgesang, seine Entwicklung und Bedeutung
(Wack) Chm 5, 3 — Der neue Chorgesang
(Willms) Mel 10, 3 — Chorerziehung ASZ 25, 4
— Chorgesang und Klassenkampf DAS 32, 2 —
Chorleiter: Der unbesoldete Chorleiter (Abend-
roth) DTZ 29, 2 — Individualisiere! (Dittberner)
To 34, 39 u. 40 — Chorleiter-Fortbildungs-
kurse (Gehle) DS 22, 49 — Pfarrherr und Chor-
direktor (Greß) MD 18, 5 — Die Geste des
Chordirigierens (Kernbach) Chm 5, 4 — Chor-
leiterkursus in Berlin (Klauder) DAS 31, 11 u.
(Pachaly) Chm 5, 5 u. (Wolters) DS 22, 42 —
Fortbildungskursus für Chordirigenten in Dort-
mund (Müngersdorf) Mpf 1, 5 — Der C. im
DAS (Rankl) DAS 32, 1 — Die staatlichen
Chorleiterkurse in Preußen (Schlicht) DS 22,
31 — Was sollen Chorleiter bedenken, wenn sie
eine Singschule gründen? (Seifert) Chm 4, 10 —
Warum Chorleiter-Fortbildungskurse? (Stein)
Chm 5, 3 — The village conductor (Walshe)
Sb 11, 4 — **Bühnenchor:** (s. a. Tonfilm) —
Der alte Opernchor, der neue Opernstil, der
moderne Spielleiter (Frohnheiser) SiT 47, 18 —
Bühnenraumbild und Chor (Neuberger) SiT 47,
15/16 — Chorbewußtsein (Neuberger) SiT 47,
21 — Chorsänger und tänzerische Forderung
(Neuberger) SiT 47, 13/14 — Der Aufgabenkreis
des Chorsängers (Neuberger) SiT 48, 8 — Der
Opernchor des Stadttheaters in Dortmund
(Schneider) SiT 47, 19 — Neue Ziele des Chors
im zeitgenössischen dramatischen Schaffen
(Schubert) SiT 47, 19 — Musikalische Chor-
fortbildung (Sprüngli) SiT 48, 5 — **Geschichte:**
Das Quempasheft (Amein) MuK 2, 6 — Ein
Chorstatur von 1810 (Haeßler) DS 22, 35 —
Atonale Chormusik im 14. Jahrh. (Kursch) To
34, 38 — Pflegestätte der Gesangsfreude (Röntz)
DS 23, 15 — Wie das Schleswig-Holstein-Lied
entstand (Thomsen) DS 22, 36 — **Kinderchor**
(s. a. Schulmusik): — Der Schulchor vom 16.
Jahrh. bis zur Gegenwart (P. F.) SBeK 62, 8/9
— Was in einem Kinderchor passieren kann
(Müller) DAS 32, 4 — Die amtlichen Richt-
linien für den Musikunterricht (Pfohl) DAS 32,
3 — Das Problem des Kinderchores (Reich)
Quel 80, 11 — **Kirchenchor:** Stoffe und Aus-
drucksmittel des Kirchengesanges (Blatter) ZeK
9, 5 — Liturgische Chorauswahl für die Epi-
phaniaszeit (Levin) ZfK 12, 19, 20, 22 u. 24 —
Liturgische Chormusik für die ersten Trinitatis-
sonntage (Levin) ZfK 13, 3 — Liturgische Ein-
ordnung der Chormusik (Levin) ZfK 12, 15 —
Der Dorfkirchenchor (M.) ZeK 9, 2 — Sinnvolle
Kirchenchorarbeit (Nießen) GBo 46, 9 u. MKK
12, 8 — Aus der Geschichte der ländlichen
Kirchenchöre in Westthüringen (Rollberg) ZeK
9, 3 — Die schola gregoriana (Schachleiter) MD
19, 1/2 u. MKK 13, 3/4 — Wirklich unmög-
lich?! (Staub) Ch 55, 7 u. 8 — Stimm-
bildung im Kirchenchor (Stier) JK 1930 — Einfluß
der kirchenmusikalischen Bestrebungen auf die

Wirksamkeit der Kirchenchöre (Wendel) GBo 47, 4 — Der Seelsorger und sein Kirchenchor (Widmann) MS 61, 3 u. 4 — **Männerchor:** (s. a. C. Kreutzer, Offenbach, Reger, Rundfunk) — Zur Geschichte des deutschen Männergesanges (Authenrieth) SSZ 25, 2 — Kanon-Singen im Männergesangsverein (Blumberger) Chm 5, 4 — Neue Wege der Männerchorkomposition (Brakt) AMZ 58, 7 — Der Nachwuchs in den Lehrergesangsvereinen (Clausen) Ha 21, 10 — Die Arbeit unserer Vereine (Conrad) DS 22, 39 — Aus der Geschichte des deutschen Männergesanges (Dürre) Brü 6, 2 — Das Männerchorschaffen Karl Bleyles (Egert) DS 23, 16 — Musikwissenschaftliche Erforschung des Männerchorgesanges (Ewens) To 34, 33 u. 34 u. (Schlicht) To 34, 35 u. (Wehle) To 34, 35 — Lavater als Männerchorkomponist (Grieffler) SMZ 70, 19 — Männerchor und moderne Linearität (Heuß) SD 1930/31, 8 — Urkundliches zur Geschichte der Männerchöre (Kapp) DAS 32, 3 — Die Männerchorfrage (Knab) SSZ 24, 10 — Volkslied und Männergesang (Knab) Ha 21, 7 u. SSZ 25, 5 — Der Siegeszug des deutschen Männergesanges (Kötzschke) WM 75, 895 — Von der Singschule zum Männergesangsverein (Kohl) SSZ 25, 1 — Der Männerchor und seine Stellung im Kampf um die moderne Musik (Kraus) DS 22, 36 — Männerchor und Jugendsingen (I.) SD 1931, 12 — Der Männergesang im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter (Mies) DS 23, 7 u. 9 u. 10 u. 11 — Moderne Formen des Männerchorgesanges (Mies) DS 22, 38 — Japanischer Männergesangsverein (Plonka) DS 23, 16 — Erwerbslosigkeit und Männergesang (Predeck) DS 23, 1 — Musikwissenschaft und Männerchorkomposition (Sacher) SMZ 70, 16/17 — Der Männerchor in der deutschen Oper bis Wagner (Scheyder) Chm 5, 3 — Probleme des Männerchorwesens (Siegl) SD 1930/31, 5 — Sang und Sport (Th. St.) To 34, 36 — Männerchorgesang und Hausmusikpflege (Steger) DS 23, 1 — „Rettung“ des Männerchorgesanges durch die Jugendbewegung (Steger) AMZ 58, 22 — Männerchorgesang und Singbewegung (Telschow) To 35, 14 u. (C. K.) To 35, 15 — Volkstümlichkeit und deutscher Männerchorgesang (Vignau) To 34, 42 — Männerchor und offene Singstunde (Walter) DS 23, 1 — Rundfunk und Schallplatte und Männerchor (Werlé) DSj 6 — Situation des Männergesanges in der Vokalmusik (Werlé) Mpf 2, 1 — Männerchor und gemischter Chor (Werner) DSj 6 — **Organisation:** Sparsamkeit und Kultur (Cahn-Speyer) AMZ 58, 1 — Müssen es unbedingt Konzerte sein? (Ewens) DS 22, 48 — Chorgesang und Zeitgeist (Haeßler) DS 22, 43 — Der Stundenchor (C. K.) SMZ 71, 5 — Der Gesangsverein in der Gegenwart und Zukunft (Lepthien) DS 22, 40 — Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen (Rahlwes) Mpf 1, 4 — Nachwuchs, Jugend (Schlicht) DS 22, 37 — **Sprechchor:** Abschied vom Sprecher? (Fischel) NT 3, 3 — Rund um den Sp. ((Hahn) PW 37, 14 — Der Sp. in Talhoffs „Totenmal“ (Roedemeyer) DB 22, 9 — Chorsprechen noch zeitgemäß? (Rüger) Scho 7, 8 — Ist der Sprechchor tot? (Schön-

lank) DTZ 28, 5 — **Sängerfeste:** S., wie sie nicht sein sollen (Dippoldt) DS 22, 48 — Wertungssingen in Essen: (Ewens) DS 23, 21 u. (Lamberts) To 35, 22 u. (Müllner) S 89, 22 — Zweites Mitteldeutsches Sängerbundesfest in Kassel: (Scheuch) SSZ 24, 10 u. (Struck) AMZ 57, 28/29 u. (Wehle) To 34, 27 u. DMZ 61, 27—29 — Zweite Nürnberger Sängerswoche: (Butz) DS 22, 32 — Dritte Nürnberger Sängerswoche (P.) DS 22, 50 — Die Werke der Nürnberger Sängerswoche (Schmalzbach) SSZ 25, 8 — **Literatur:** (s. a. Lendvai) Blume: Das Chorwerk (Kurtzen) GBl 55, 5 — Jöde: Das Chorbuch (Dv) SMZ 71, 9 — Herrmann: Lateinischer Hymnus für vierstimmigen gemischten Chor a cappella (Westphal) MK 23, 1 — Kunz: Hutten's letzte Tage (Kleiner) SMZ 70, 21 — Lobeda: Singebuch für Männerchor SD 1931, 12 u. SMZ 71, 4 — Nagler: König Lenz (Westphal) MK 23, 4 — Pepping: Kanonische Suite für dreistimmigen Männerchor (Petzoldt) MK 23, 6 — Piechler: Männerchöre (Petzoldt) MK 23, 8 — Sikorski: Fünf Volksgesänge für gemischten a cappella-Chor (Soltys) KM 2, 8 — Stieber: Aufschwung; Tandaradei (Petzoldt) MK 23, 3 — Alte Chormusik (Blume) SMZ 70, 22 — Nordische Männerchöre (Brück) DS 22, 36 — Kreuz und quer durch den „Hofmeister“ (Ewens) DS 22, 34 — Neuere Werke der Chor-, Jugend- und Kirchenmusik (Hasse) ZM 98, 1 — Die Chorbücher der Lutherstube zu Schmalkalden (Kraft) ZfM 13, 2 — Zeitgenössische a cappella-Musik für gemischten Chor (Petzoldt) MK 22, 12 — Neue Probleme der Chorkomposition (Redlich) MdA 12, 9/10 — Neue Chorkomposition (Rochlitz) DS 23, 3 — Moderne Chormusik (Stier) ZfK 12, 11

Choral — **gregorianisch:** Vatikanischer Choral in zeitgemäßen Ausgaben (Bäuerle) MKK 13, 3/4 — Der Weg des C.s ins Volk (Böser) K 31, 1 u. 2 — Choral und altklassische Polyphonie (Fellerer) GBl 54, 7/8 — Gregorianischer Choral im Mittelalter (Fellerer) Se 8, 15 — Zur Geschichte der Choralbegleitung im 18. und 19. Jahrh. (Fellerer) GBl 55, 2/3 — Die liturgische Bewegung und der Choral (Gähwiler) Ch 56, 4 — Proportionale Dauerwerte oder einfache Schattierungen im gregorianischen Choral (Jeannin) Gbl 54, 9 — Choralreform (Johner) MS 61, 1 — Schlußbildung im gregor. C. (Johner) GBl. 54, 7—12 — Choralrhythmus und Choral-Melismen (Löbmann) GBo 47, 4 — Zur Einführung in den Choralgesang (Löbmann) MKK 13, 3/4 — Ch. und Choralpflege (Schachleiter) MS 61, 2 — Der gregor. Ch. (Stäblein) PW 38, 10 — Die Popularisierung des gregor. C.s (Stäblein) K 31, 5 — Gregor. C. (Tremmel) MKK 13, 2 — Die liqueszierenden Noten des gregor. C.s (Vetter) Ch 56, 2 — C. und Choralpflege (Weingart) MS 61, 5 — **Protestantisch:** Zur Ästhetik des Choralvorspiels (Bovermann) ZfK 12, 15 u. 19 u. 20, 21 — Der Text unserer Choräle (Mehl) MSfG 35, 7 — Der polyrhythmische und der ausgeglichene C. einst und jetzt (Moser) KiM 11, 132 — Probleme des rhythmischen Choralgesanges (Stier) KiM 12, 1 u. ZfK 12, 17 — Zur Datierung von „Ein feste Burg“ (Violet) MSfG 36, 3 —

Besprechungen: Freistedt: Die liqueszierenden Noten des gregor. Cs (Moberg) STM 12, 1/4 — Neue Chorallieder (Sigl) MKK 12, 6/7.

Chottin, Alexis s. Musik (versch. Länder).

Christensen, Bernhard s. Jazz.

Christofori, Bartolomeo — (s. a. Instrumente — Klavier) — (Neuburger) DMZ 62, 3.

Christophe, G. s. Instrumente (Oboe).

Chybinski, Adolf s. Instrumente (Bespr.), Kirchenmusik (Bespr.), Mielszewski, Musikästhetik (Bespr.), Musikgeschichte und (Bespr.).

Ciampelli, G. M. s. Gesang (Sänger), Oper (Uraufführungen).

Claar, Maximilian s. Oper (Uraufführungen), Wolf-Ferrari.

Claiborne, Robert W. s. Musikpädagogik u. (Schulmusik).

Claudel, Paul s. Milhaud.

Clausen, Engers s. Chor (Männerchor).

Clausen, Karl S. s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Clausetti, Carlo s. Valcarenghi.

Clauß, s. Lied (geistlich).

Clavichord s. Instrumente.

Clemen, Otto s. Streicher.

Clemens non Papa — Lupus Hellinck u. C. (Albrecht) ZfM 13, 3 — Die „Souterliedekens“ TVN 13, 3 — **Besprechungen:** Kempers: C. (Lenaerts) TVN 13, 3 u. (Schmidt) ZfM 12, 9/10.

Clemens, Ernst s. Lied (geistlich).

Clemens, J. R. s. Händel, Musik (versch. Länder).

Clementi, Muzio — C., Forerunner of Beethoven (Saint-Foix) MQu 17, 1.

Clévy, Robinet de s. R. Wagner.

Clewing, Carl s. Gesang (Technik).

Closson, Ernest s. Kongresse, Musik (versch. Länder), Musikgeschichte, Schubert.

Cmiral, Adolf s. Musikpädagogik (Schulmusik), Novak.

Cocchi, Luigi s. Musik (versch. Städte).

Cocteau, Jean — C., von Deutschland aus gesehen (Gutman) Mel 9, 8/9.

Coellen, Geo M. von s. Instrumente (Violine).

Coeuroy, André s. Akustik (Elektro-Akustik), Musikästhetik, Rundfunk, Saminsky, Volksmusik (Bespr.), Weill.

Cohen, F. A. s. Borodin.

Collet, Henri s. Jazz.

Collins, Adrian s. Goößen.

Colson, Percy s. Musik (versch. Länder).

Conrad, Ph. s. Chor (Männerchor).

Conze, Johannes s. Gesang (Technik), Plagiat.

Cords, Gustav s. mechanische Musik (Tonfilm).

Copland, Aaron s. Instrumentation (Bespr.).

Cornelius, Peter — Neue Werke von C. (Hasse) AMZ 57, 30/31 — Stabat mater (Reich) MK 23, 7.

Corroyez, Georges s. Aufführungspraxis.

Courcy, Geraldine de s. Weinberger.

Coward, Henry s. Musikpädagogik (Methode).

Cowell, Henry s. Musik (versch. Länder), Mechanische Musik (Schallplatte), Volksmusik.

Craig, Millar s. Hely-Hutchinson, Rundfunk.

Cronheim, Paul s. Berg.

Crüger, Johann — C. als Musiktheoretiker (Fischer-Krückeberg) ZfM 12, 11/12 — Die reformierten Gesangbücher des Kantors C. (Fischer-Krückeberg) BKj 25 — Drei weltliche Lieder von C. (Fischer-Krückeberg) ZfM 13, 6.

Cuevas, Paulino s. R. Wagner.

Curzon, Henri de s. Grétry, Poise, Spontini, C. Wagner.

D

Daeglau, Greta s. Musikpädagogik (Tagungen), S. Wagner.

Dahlke, Ernst s. Beethoven, Lied (Bespr.), Musikpädagogik (Methodik, Schulmusik).

Dahms, Walter s. Lattuada, Verdi.

Dalayrac, Nicolas — „Roméo et Juliette“ (Servières) Oc 3, 1 u. 2.

Dalcroze Jaques, E. s. Rhythmik.

Dalloz, Maurice s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Dallwig, Ernst s. Instrumente (Harmonium).

Damerini, Adelmo s. Musikpädagogik (Lehranstalten).

Danckert, Werner s. J. S. Bach, Instrumente u. (Klavier), Stil (Zeitstil).

Daub-Mohr, Marie s. Antheil.

Dauffenbach, Wilhelm s. Liturgie, Kirchenmusik, Kongresse.

David, Hans Theodor s. Jazz, Schütz (Feste), Tempo.

David, K. H. s. J. S. Bach, Konzertwesen, Kritik, Lied (weltlich), Musikfeste, Schoeck.

Dawes, Rose A. s. Volksmusik.

Dawson, R. V. s. Haydn.

Deas, James s. Musikästhetik.

Debussy, Claude — (Evans) MuMi 11, 2 — (Hill) 10, 7 u. 8 — D.s. Musikgeschichtliche Bedeutung (Ließ) MK 23, 7 — D. und seine Zeit (Ließ) BP 8, 24 — L'harmonie dans les oeuvres de D. (Ließ) RM 12, 111 — D., the modern romantic (Lucas) MuC 51, 2645 — Musica e letteratura in D. (Mila) RaM 3, 6 — Rameau jugé par D. Dis 3, 10 — **Besprechungen:** Boucher: D. (Hoérée) RM 11, 108 u. (Ketting) DM 5, 3 u. (Lobaczewska) KM 3, 9 u. (m. m.) RaM 3, 6 u. (Niemann) ZM 98, 3 u. (Pitrou) RMus 14, 36 — Cortot: The piano music of D. (R. B.) MuMi 11, 3 — Lépine: La vie de D. (Lobaczewska) KM 3, 9.

Deckert, R. s. Instrumentenmarkt.

Decsey, Ernst s. Lehár, Joh. Strauß.

Dieren, Bernhard van s. Heseltinge.

Demuth, Norman s. Bliss.

Dencker, Nils s. Musikgeschichte.

Denizeau, Henriette s. Honegger, Zeitgenössische Musik, Musikpflege.

Dent, Edward J. s. Musik (versch. Länder), Musikwissenschaft, Oper (Geschichte).

Descormiers, C. s. Lully, Mechanische Musik.

Desderi, Ettore s. Zeitgenössische Musik, Musikästhetik.

Dessoir, Max s. Dilettant, Hausmusik.

Deutsch, Friedrich s. Eisler.

Deutsch, Leonhard s. Instrumente (Klavier u. Bespr.), Musikpädagogik.

Deutsch, Otto Erich s. Beethoven.

Deverin, Edouard s. Sibire.

Devries, Rene s. Musikfeste.

Djaghilew, Serge de — (s. a. Tanz) — (Benois) RM 11, 110 — Le premier feu d'artifice (Astruc) RM 11, 110 — Avant la féerie (Brussel) RM 11, 110 — La mort de D. et la fin des Ballets Russes (Georges-Michel) RM 11, 110 — Hommage à D. (Laloy) RM 11, 110 — Souvenir de D. (Larionow) RM 11, 110 — Conclusion (Prunières) RM

11, 110 — La choréographie des Ballets de D. (Sazonova) RM 11, 110 — D. und das russische Ballett Ma 1, 1 — Table chronologique des Ballets et Opéras montés par D. RM 11, 110 — Dickenson-Aumer, Mary s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Dieckelmann, Heinrich s. Tanz (Laientanz).

Diedrich, Wilhelm s. Instrumente (Bespr.).

Diekmann, Walter s. Musikpädagogik (Schulmusik), Rundfunk (Schulfunk).

Diepenbrock, Alphons — (Verhagen) DM 5, 7.

Diestel, Hans s. Instrumente (Violine).

Diesterweg, Adolf s. Konzertwesen (Konzertprogramm).

Dietrich, Fritz s. Stil (Werkstil).

Dietrich, Wilhelm s. Musikpädagogik (Schulmusik), Theater.

Dilettant — (s. a. Musikerschutz, Orchester) — Nebenberufliches Musizieren (Dessoir) ZO 3, 3/4 — Amateurs and altruists (Goodwin) MuMi 10, 7 — The amateur in the world of music (Grace) MT 1931, 1056 — Kunst und Volk (Pringsheim) AMZ 57, 28/29.

Dippoldt, Max s. Chor (Sängerfeste).

Dirigent — (s. a. Chor, Gesang, Interpretation, Mahler) — Aus der Dirigenten-Perspektive (Blech) BIS 11, 18 — The new virtuoso (Jarecki) Che 12, 89 — Nachdenkliches zum Toscanini-Besuch (Leifs) Or 7, 13 — Directores de orquesta italianos (Lessona) ReMu 3, 11 — Der Herrscher des Orchesters (Mayer) SK 1930, Nov.- Kapellenmeister im Rundfunk (E. N.) A 10, 11 — Bearbeitung und Interpretation (Nüll) Mel 10, 4 — Die Breslauer Domkapellenmeister des 19. Jahrh.s (Pollaczek) Merz 7, 6/7 — Dirigieren einst und jetzt (Schliepe) SZI 20, 9 — Dirigentenporträts (Schliepe) SZI 19, 21—24 — Erziehung zum Theaterkapellenmeister (Stiebler) DMMZ 52, 32 u. 33 u. Mpf 1, 6 — Der D. im Verlauf der Musikgeschichte (Vogt) DMZ 62, 2 u. 3 — *Besprechungen*: Damrosch: Die Kunst des Dirigierens (M. P.) RMB 6, 24 — Kendrick: Conducting an orchestral routine (Sc. G.) ML 12, 1 — Scherchen: Lehrbuch des Dirigierens (Koffer) KM 2, 8 u. (Kroll) MK 23, 2 — Waltershausen: Dirigentenerziehung (Koffler) KM 2, 8.

Dispeker, Thea s. Musikpädagogik (Organisation, Tagungen).

Dittberner, Johannes s. Chor (Chorleiter).

Dobler, Josef s. Instrumente (Bespr.).

Döbereiner, Otto s. Knab.

Doebler, Kurt — D.s Chormusik (Boehm) K 31, 3 — D.s Kompositionsstunde (Egert) DTZ 29, 9 — D. u. die Möglichkeit eines heutigen Palestrinastils (Moser) Kj 25.

Doering, Oscar s. Instrumente (Orgel).

Doflein, Erich s. Musikpädagogik (Lehranstalten, Lehrer).

Dohnányi, Ernst von — „Der Tenor“ (Steinhard) A 10, 7/8.

Dolezal, Hubert s. Novak.

Donizetti, Gaetano — (Merbach) BIS 11, 1 — D. u. Verdi (Bienenfeld) MK 22, 11 — Der Liebes-trank: (Hirschberg) S 88, 38 u. (Kapp) BIS 11, 1 — *Besprechungen*: Donati-Petteni: D. (G. B.) RMI 37, 3 u. (m. m.) RaM 3, 4.

Doorslaer, G. van s. Musikgeschichte (Musiker).

Dorez, Léon s. da Milano.

Dotto, Paolo s. Oper (Operngeschichte).

Donders, s. Liturgie.

Dostojewskij, Fjodor M. — D. u. die Musik (Engel) AMZ 58, 17.

Douel, Martial s. Catel.

Downes, Olin s. Carpenter.

Draber, H. W. s. Musikfeste.

Drechsel, F. A. s. Instrumente (Flöte), Instrumentenkunde, Zeitschriftenschau.

Dressel, Erwin — „Armer Columbus“ (Schwers) AMZ 57, 48.

Drescher, s. Kirchenmusik.

Dresden, Sem s. Metrik.

Drew, W. S. s. u. Gesang (Technik).

Drilmsa, Bertrand H. s. Musikpädagogik (Bespr.).

Drinkwelder, Erhard s. Kirchenmusik.

Druskin, Michael s. Rundfunk.

Dürre, Konrad s. Chor (Männerchor).

Dütschler, Uli s. Instrumente (Violine).

Dukas, Paul s. d'Indy.

Dumesnil, René s. Zeitgenössische Musik.

Duncan-Rubbra, Edmund s. Lambert.

Dunhill, Thomas F. s. Brahms, Herausgeber.

Dunkelberg, O. s. Instrumente (Orgel).

Dunn, John Petril — (Saunders) MMR 61, 724.

Dvořák, Anton — „Klänge aus Mähren“, bearbeitet von Lendvai (Epstein) MK 22, 10 — Briefe D.s an Hans Richter (Sourek) T 10, 1 u. 2 u. 6 u. 7 u. 8 — *Besprechungen*: Sourek: Leben und Werke D.s A 11, 4.

Dykema, Peter W. s. Musikpädagogik (Lehrer).

Dyson, George — (Hull) MMR 60, 716.

E

Earhart, Will s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Ebel, Arnold s. Kongresse, Mechanische Musik (Schallplatte), Musikpädagogik (Lehrer), Organisation.

Ebel, Basilius s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Eberhardt, Siegfried s. Instrumente (Violine).

Eberlein, Kurt Karl s. Milhaud.

Ebhard, Bodo s. Instrumente (Orgel).

Eck, Konrad s. Reger.

Eckart, Walther s. Musikpädagogik (Musikgemeinschaften).

Eckartz, Hubert s. Arbeitermusik.

Edelstein, Heinz s. Lehrstück, Lied (Volkslied).

Egert, Paul s. Chor (Männerchor), Doebler, KoeBler.

Eggermann, Fritz s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Ehinger, Hans s. Bibliographie, Oper (Uraufführungen).

Ehlers, Paul s. Musikfeste.

Ehmann, Wilhelm s. Theorie (Harmonielehre).

Ehrenfels, Christian s. R. Wagner.

Ehrens, L. s. Musikfeste.

Ehrentreich, Alfred s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Eichberg, Otto s. Lied (Volkslied).

Eichendorff, Joseph von — „In einem kühlen Grunde . . .“ (Mühlberg) DS 22, 41.

Eidenbenz, R. s. Beethoven.

Eilert, Walter s. R. Strauß.

Eimert, Herbert s. Pfitzner.

Einödshöfer, Julius — DMMZ 52, 43.

Einstein, Alfred s. Adler, *Besprechungen* u. (Neu-

ausgaben), Bibliothek (Bespr.), Madrigal, Mozart u. (Bespr.), Mechanische Musik (Schallplatte), Prätorius (Bespr.) Rameau (Bespr.), Schönberg, Schütz, R. Wagner, Verlag (Bespr.).

Eisler, Hanns — „Die Maßnahme“: (Deutsch und Stuckenschmidt) MdA 1, 3 — (Mersmann, Preußner, Strobel) Mel 10, 1.

Elgar, Edward — Emotionalism in the music of E. (Hussey) MT 1931, 1057 — E. and the public (Moeran) MT 1931, 1057 u. (Orr) MT 1931, 1055 — E. and Dent MMR 61, 723.

Elis, Carl s. Instrumente (Orgel).

Elkan, Adele s. Hausmusik.

Ellerhorst, Winfrid s. Instrumente (Bespr., Orgel), Liturgie.

Elling, Hans s. Musikpflege.

Elliot, J. H. s. Hörer, Kritik, Orchester, Sibelius.

Elsenaar, E. s. Mozart.

Elster, Alexander s. Musikästhetik.

Emsheimer, Ernst s. Gebrauchsmusik, Musik (versch. Länder), Prätorius (Bespr.).

Engel, Hans s. Abert (Bespr.), J. Chr. Bach, Beethoven (Bespr.), Gernsheim (Bespr.), Haydn (Bespr.), Marenzio, Musikpädagogik (Tagungen), Tartini (Bespr.), Vogler (Bespr.).

Engel, Heinz s. Rundfunk.

Engel, Robert s. Besprechungen, Dostojewskij, Rimsky-Korsakoff (Bespr.).

Engel, Robert s. Berufsmusiker.

Engel, Sabine von s. Musikpädagogik (Lehrer).

Engelbrecht, Kurt s. Gesang (Bespr.).

Engländer, Richard s. Beethoven, Křenek, Musikgeschichte, Schoeck.

Engles, George s. Rundfunk.

Epstein, Peter s. J. S. Bach (Bespr.), Besprechungen, Dvořák, Flor, Hindemith, Instrumente (Bespr.), Kirchenmusik (Bespr.), Lied (geistlich), Milhaud, Musik (versch. Städte), Mechanische Musik (Schallplatte u. Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Prätorius (Bespr.).

Erb, J. Lawrence s. Musikpädagogik.

Erb, J. Warren s. Mozart.

Erckmann, Fr. s. S. Wagner.

Erhardt, Otto s. Weinberger.

Erlanger, Rodolphe de s. Vergleichende Musikwissenschaft.

Ernest, Gustav s. Instrumente (Klavier), Musikpädagogik u. (Lehrer, Methode), Oper.

Erpf, Hermann s. Berufsmusiker, Musikpädagogik (Tagungen).

Erzgraeber, Walter s. Mechanische Musik (Schall-Esch s. Orchester. [platte]).

Estève s. Kritik.

Etiveaud, Raymond d' s. Musikästhetik.

Evans, Edwin s. Debussy, Zeitgenössische Musik, Musikfeste.

Ewens, Franz Josef s. Besprechungen, Chor (Literatur, Männerchor, Organisation, Sängerefeste), Rundfunk, Schütz (Feste).

F

Fagott — s. Instrumente.

Falla, Manuel de — (Pannini) RaM 3, 6 — Is M. d. F. overrated? (Grew) MuMi 10, 10 — „La vida breve“ (Heymann) NW 60, 5 — *Besprechungen*: Manuel: F. (Lobaczewska) KM 3, 9 — Trend: F. (Lobaczewska) KM 3, 9 u. (g. pan.) RMI 38, 1.

Fara, Giulio s. Volksmusik.

Farbenmusik — (s. a. Kongresse) — Vom musikalischen Wesen der Farbe (Grabl) ZS 4, 1 — Die rote Klangfarbe (Riesefeld) S 88, 44 — *Besprechungen*: Anschütz: Das Farbe-Ton-Problem (Mahling) ZM 97, 12 u. (Stein) MK 24, 3.

Farjion, Harry s. Theorie (Harmonielehre).

Farmer, Archibald s. Brahms, Instrumente (Orgel).

Faßl, Thimoteus s. Musikpädagogik (Geschichte).

Fedeli, Vito s. Instrumente (Klavier), Liturgie.

Fehlbehr, Hella Augusta s. Musikpädagogik u. (Musikgemeinschaft).

Fehling, Max s. Bruckner (Bespr.), Mozart (Bespr.), Offenbach (Bespr.), R. Wagner (Bespr.), C. M. v. Weber (Bespr.).

Felber, Erwin s. Adler, Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Nietzsche, Schoenberg.

Felber, Rudolf s. Musik, Musikästhetik, Tschaikowsky.

Feldens, Franz s. Gerster, Musikästhetik.

Feldmann, Fritz s. Lied (weltlich).

Feldt, Horst s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Fellerer, Karl Gustav s. Choral (gregorianisch), Generalversammlung, Instrumente (Orgel), Kongresse, Lied (weltlich), Stil.

Fellmann, Hans Georg s. Zeitgenössische Musik.

Fellowes, E. H. s. Bibliothek.

Felsch, Robert s. Mechanische Musik.

Fengler, Franz Adalbert s. Berufsmusiker, Musikerschutz (Versicherung), Musikpädagogik.

Feo, Franco de s. Instrumente (Schalmei).

Ferrari, Romulo s. Giuliani, Instrumente (Laute).

Ferroud, Pierre-Octave s. Strawinsky.

Fétis, François Joseph — Contribution à la connaissance de la correspondance de F. (Fryklund) STM 12, 1/4.

Feydt, W. s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Fichtl, F. s. Akustik.

Field, John — (Blom) Che 11, 88.

Fiellitz, Alexander von — (Abendroth) AMZ 57, 32/33.

Fillon, Amélie s. Bizet (Bespr.), Mozart.

Filmmusik — (Valentin) DMZ 62, 2 — Niedergang der originalen Filmmusik durch den Tonfilm (London) AMZ 58, 17.

Finck, Lilly s. Gesang (Unterricht).

Fischel, Oskar s. Chor (Sprechchor).

Fischer s. Konzertwesen.

Fischer, Christian s. Instrumente (Orgel).

Fischer, Hans s. Musikfeste, Musikpädagogik (Bespr., Lehranstalten, Lehrer, Methodik, Schulmusik, Tagungen), Weill.

Fischer, Heinrich s. Theater.

Fischer, Martin s. Aufführungspraxis, Instrumente (Bespr.).

Fischer-Krückeberg, Elisabeth s. Crüger.

Flade, Ernst s. Instrumente (Orgel).

Flegl, Vaclav s. Instrumente (Klavier), Musikpädagogik.

Fleischer, Herbert s. Komponist, Kongresse, Stil (Zeitstil).

Fleischer, Oskar s. Mozart.

Fleischmann, Hugo R. s. Bruckner.

Flesch, Carl s. Musikpädagogik u. (Lehranstalten).

Flesch, Hans s. Offenbach, Rundfunk.

- Flesch, Julius s. Musik.
 Flodin, Karl s. Sibelius.
 Flöte s. Instrumente.
Flor, Christian — Ein unbekanntes Passionsoratorium F.s (Epstein) Bj 27.
 Flora, Francesco s. Zeitgenössische Musik.
 Florescu, Sivio s. Instrumente (Violine).
 Forchhammer, Jörgen s. Gesang (Methode).
Form — Poetry and musical form (Bayliss) MuMi 11, 4 — Zur Geschichte des Formbegriffes (Mersmann) JP 37 — *Besprechungen*: Reichenbach: Formenlehre der Musik (L.) SBeK 61, 11 u. (Müller-Rehrmann) MK 23, 5.
 Fornerod, Aloys s. Franck (Bespr.), d'Indy, Theorie.
 Forstmann, Albrecht s. Akustik.
Fortner, Wolfgang — (Krieger) ZfK 12, 23 u. 24.
Foss, Hubert — F. and Peterkin (Ould) Sb 11, 3.
 Foss, Hubert J. s. J. S. Bach, Heseltine, Komponist, Musikpädagogik (Schulmusik).
Foster, Arnold — (Howes) MMR 60, 720.
 Fouret, L. A. s. Mechanische Musik (Schallplatte).
 Fowles, Ernest s. Musikpädagogik.
 Fraccaroli, Arnaldo s. Puccini.
Franck, César — (Hill) MuMi 10, 10 — *Besprechungen*: Emmanuel: F. (Fornerod) SMPB 19, 20 u. (Laurence) RM 12, 112 u. (mm.) RaM 4, 1 — Jardillier: La musique de chambre de C. F. (Lobaczewska) KM 3, 9.
 Franze, Johannes s. Musik (versch. Länder).
 Frati, Lodovico s. Musikgeschichte (Musiker).
 Freer, Dawson s. Gesang (Methode).
Freimaurer — Franc-Maçonnerie et musique (Nettl) RM 11, 108.
 Freistedt, H. s. Messe (Bespr.).
Frescobaldi, Gerolamo — *Besprechungen*: Ronga: Fr. (Müller-Blattau) ZfM 13, 4 u. (Prunières) RM 11, 107 u. (Rose) ZM 97, 11.
 Freund, Erich s. Oper (Uraufführungen).
 Frey, Hans s. Haug.
 Frey, Martin s. Zeitgenössische Musik (Bespr.).
 Friedland, Martin s. Rundfunk.
 Friedrich, Edmund s. Instrumente (Orgel).
 Frimmel, Theodor s. Beethoven.
 Froembgen, Hanns s. Oper (Regie).
 Froggatt, Arthur T. s. Metrik.
 Frohnheiser, Else s. Chor (Bühnenchor).
 Frotscher, Gotthold s. J. S. Bach (Bespr.), Musikwissenschaft (Bespr.).
 Frucht, Hans s. Musikpädagogik.
 Fryklund, Daniel s. Fétis.
Fuge — The art of f. (Haywood) MuMi 11, 3.
 Fugmann, Ludwig s. Musik (versch. Länder), Musikfeste, Oper (Repertoire).
 Fuhr, Karl s. Instrumente (Violine).
 Furtwängler, Wilhelm s. Konzertwesen (Konzertprogramme).
- G**
- Gabl, J. s. Musikpädagogik (Methode).
 Gabilowitsch, Ossip s. Auer, Leschetizky.
 Gaebel, Käthe s. Berufsmusiker (Arbeitsvermittlung).
 Gähwiler, J. s. Choral (gregorianisch).
Gafurius — Die 3 Gafurius-Kodices der fabrica del duomo, Milano (Jeppesen) Bul 3, 1.
Gál, Hans — „Der Zauberspiegel“ (Aumann) AMZ 58, 7 u. (Riesenfeld) S 89, 2 u. RMZ 32, 1 —
- Opus 33: 5 Melodien (Kuznitsky) MK 22, 10 —
 Opus 34 (Matzke) Or 8, 3 u. (Petzoldt) MK 23, 4.
 Gall, Yvonne s. Musik (versch. Länder).
 Gallop, Rodney A. s. Volksmusik.
 Galpin, Francis W. s. Instrumente (Bespr.), Instrumentenkunde (Bespr.).
 Garthe, Otto s. Halm.
 Garulli, Valdo s. Theorie (Harmonielehre).
 Gase s. Berufsmusiker (Arbeitsvermittlung).
Gasparini, Quirino — (Raugel) RMus 15, 37.
 Gaßmann, A, L. s. R. Wagner.
 Gastoué, A. s. Besprechungen (Neuausgaben), Gregorianik (Bespr.), Instrumente (Orgel), Kirchenmusik (Bespr.), Lied (Bespr.), Liturgie (Bespr.), de Monte (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Psalm, Theorie (Bespr., Tonalität).
 Gatscher, Emanuel s. Reger.
Gatter, Julius — (E. M.) To 34, 45.
 Gatti, Guido M. s. Virtuose.
 Gebauer, Alfred s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Gebhardt, Friedrich s. Kirchenmusik.
Gebrauchsmusik — Mechanischer Arbeitsvollzug, Arbeitslied, Freizeit (Emsheimer, Kowalewsky, Mayer) MG 1, 4 u. 5 — Gebrauchsmusik oder Gewohnheitsmusik? (Haas) AMZ 57, 44 — Musikalischer Rhythmus als Mittel der Leistungssteigerung (Keding) MG 1, 3 — Musik im modernen Großwerkbetrieb (Naumann) MG 1, 3 — Rhythmus u. Arbeit (Rosenstock) MG 1, 3 — Berufsalltag u. Lied (Schlums) Sg 6, 5.
 Gehle, Heinrich s. Chor (Chorleiter).
 Gehling, Jos. W. s. Walter.
 Gehly, Paul Heinrich s. Offenbach.
 Gehrken, Karl W. s. Musikpädagogik.
 Geiringer, Karl s. Musikgeschichte (Bespr.), Schumann, Chr. Strauß.
 Geisenheimer, C. s. Tanz (Laientanz).
 Geisert, A. s. Kirchenmusik (Geschichte).
Generalversammlung — Zur Luzerner G.-V. (Fellerer) MD 18, 7/8 u. (Hatzfeld) GBo 46, 7/8 u. (V. St.) MKK 12, 8 — 24. G.-V. des allgem. Cäcilienvereins (Gut) Ch 55, 8 u. 9 u. K 30, 9/10 u. 31, 1.
 Gentili, Alberto s. Zeitgenössische Musik (Bespr.), Verdi (Bespr.).
 Georg, Hans s. Musikpädagogik (Tagungen).
 George, William H. s. Akustik.
 Georges-Michel s. Djaghilew.
 Georgii, Walter s. Musikpädagogik.
 Gerdes, S. s. Kongresse.
 Gerhardt, Dietrich s. Instrumente (Oboe).
 Gerhartz, Karl s. L. Mozart.
 Gericke, Hermann P. s. Mechanische Musik (Schallplatte), Musikpädagogik (Musikgemeinschaft), Orchester.
 Geringer, F. s. Instrumente (Gitarre).
Gernsheim, Friedrich — *Besprechungen*: Holl: G. (Engel) ZfM 13, 7.
 Gerold, Th. s. Programmistik.
 Gerstenberg, Hans s. Orchester.
Gerster, Ottmar — (Feldens) DAS 32, 1.
 Gerteg, Paul s. Wendel.
 Gertler, Wolfgang s. Mendelssohn, Schubert.
Gesang — (s. a. Hausmusik, Mechanische Musik, Musikpädagogik, Musikpolotik) — Die Sprech- und die Singstimme (Ambroz) HSK 3, 1—6 — Is singing a healthy exercise? (Brett) MuC 51,

2632—38 — Vox humana (Biehle) Sti 25, 3 — The tenor voice in Europe (Carducci) ML 11, 4 — Meaning in speech and song (Drew) MT 1931, 1057, u. 58 — A scientific basis of voice training (Gescheidt) Mus 36, 4 — Stimmbildung für alle (Hahn) DTZ 29, 5 — Speech and song (Henderson) MuMi 11, 1 — Voice-control or breath-control (Hilton) MT 1931, 1059 — Die Stimme im Raum (Kappelmayer) MK 23, 7 — Singen und Sprechen (Kober) Sti 25, 7 — Richtige Lautbildung als Grundlage richtigen Sprechens und richtigen Singens (Koethmann) Mpf 1, 12 — Das gesungene Wort (Laudova) HSK 3, 4 — Künstlerischer Eigenwert der Gesangsbildung (Löbmann) Merz 7, 9 — Singen und Sprechen im Rahmen der Allgemeinbildung (Martin) DTZ 29, 5 — The „hum“ in singing (Mowe) MuC 52, 2665 — Was der Sänger wirklich singt (Pander) DMZ 62, 20 — Die Voraussetzungen des belcanto (Souhay) S 89, 20 — Gesangskunst (Wettstein) SMZ 71, 4 — First steps to training the voice Mus 36, 5 — Why all should have their voices trained Mus 36, 4 — **Method:** Das Kompromiß-Studium (Armin) Stw 6, 1 — Die Registertheorie (Forchhammer) Sti 24, 10/11 — The methods of teaching singing (Freer) MT 1930, 1050 — Vocalmethods (Judd) MT 1930, 1054 — Die stimmbildnerische Bedeutung des Falsetts (Klunger) MKK 13, 3/4 — Cause and effect in the singing voice (Myer) MuC 52, 52, 2658 u. 2659 — Hat die Methodik der Stimmbildung Fortschritte zu verzeichnen? (Polster) Sti 25, 3 — Intuitive oder wissenschaftliche Stimmbildung? (Reich) Sti 25, 4 — Die Bedeutung der Wortform als Element der Stimmbildung (Rossi) Sti 25, 2 — Stimmbildung oder Sprachästhetik? — Stimmbildung und Gesangsmethodik (Seydel) MpB 53, 3 — Self-accompanied song (Taylor) MuMi 10, 12 — Aus der Physiologie der altitalienischen Gesangsmethode (Ulrich) DTZ 29, 5 — Umwälzende oder veredelnde Stimmbildung? (Wethlo) Sti 25, 2 — The Training of the voice (Warren) Mus 35, 9 — **Sänger:** Barbara e Carlotta Marchisio (Ciampelli) MO 7, 8/9 — Erik Schmedes (Brichta) S 89, 14 u. Eric Schmedes (Reimerdes) Sti 25, 8 — Das Repertoire des Opernsängers (Jörn) Sti 24, 10/11 — Ein Opernsänger ist gestorben (Iro) Stib 8, 1/2 — Enrico de Franceschi (Iro) Stib 8, 3/4 — Junge finnische Sänger (Iro) Stib 8, 1/2 — Körpergröße und Stimmveranlagung (Iro) Stib 8, 5/6 — Michele Fleta (Iro) Stib 8, 5/6 — Ria Ginster (Iro) Stib 8, 3/4 — Rudolf Watzke (Iro) Stib 8, 3/4 — Was darf der Sänger vom Komponisten fordern? (Iro) Stib 8, 3/4 — Great men on great singers (Hatton) Sb 11, 9 — Marianne Brandt (Myler) MuC 52, 2660 — Große Stimmen (Pfordten) Sti 24, 10/11 — Konzertsängerinnen (Wartmann) To 34, 32 — Desider Zador NW 60, 10 — Pictorial reflections of Etelka Gersters career MuC 52, 2665 — **Stimmphysiologie:** Der Kehlkopf als Windpfeife (Finck) Sti 24, 12 — Die Vererbung d. Stimme (Iro) Stib 8, 1/2 — Phonasthenie (Lungwitz) SpS 19, 5 u. (Zöppel) SpS 19, 4 — Auch unser Atem altert! (Mauck) NW 60, 1 — Form und Bedeutung des Ansatzrohres

(Moll) Sti 25, 8 — Stimmentwicklung und Gesundheitspflege der Stimme (Nadoleczny) Scho 7, 8 — Die Stimme, das Echo der Seele (Theumann) Sti 25, 8 — **Technik:** Correlation of tone production support (Brett) MuC 51, 2642 — Praktische Phonetik (Clowing) MK 23, 7 — Der echte Gesangstriller (Conze) Sti 25, 5 — The complexity of singing (Drew) MT 1931, 1055 — Hauch und Atemstütze (Hafner) Sti 25, 8 — Does the voice break (Griff) MuMi 10, 8 — Voice personality (Grudzinski) MuC 51, 2635 — Tonansatz und Tonvorstellung als Stil- und Ausdrucksmittel (Janetschek) Sti 25, 5 — Wesen und Bildung von voix mixte und Vollton (Klunger) Sti 25, 7 — Die Technik des Sprechens (Koetsier-Muller) DS 22, 48 u. 52 u. 23, 3 u. 7. u. 13 u. 20 — Sprecherziehung, Atmungs-Gymnastik (Koetsier-Muller) DAS 32, 2 — Perfect Center in voice (Laforest) MuC 51, 2644 — Breath control in singing (Mowe) MuC 52, 2651 — Der Weg der Stimme zu bleibender Schönheit und Kraft (Müller-Söllner) Sti 25, 3 — Der Triller der menschlichen Stimme (Thausing) DTZ 29, 5 — The vagaries of the falsetto tone (Warren) Mus 35, 11 u. (Olmsted) Mus 35, 12 — The causes of vocal tremolo (Zerffi) MuC 52, 2662 — **Unterricht:** A standardized terminology (Baldwin) Mus 36, 1 — Elemente der Stimm-schulung in ihrer Bedeutung für den Dirigenten (Böhme-Köhler) MpB 52, 5 u. 6 — Die moderne Gesangskunst und das Konservatorium (Branner) HSK 3, 2 — Types of college voice teaching (Debruyne) MuC, 51, 2634 u. 2635 — Stimmbildung für alle (Hahn) Sti 25, 6 — Gemeinschaftsunterricht beim Stimmbildner (Henning) DTZ 29, 9 — Gemeinschaftsunterricht in der Gesangsausbildung (Herterich) DTZ 29, 7 — Neue akustische Lehrbehelfe (Iro) Stib 8, 5/6 — Opernkrise und Stimmbildung (Iro) Stib 7, 7/8 — Schutz vor der Jugend (Iro) 8, 3/4 — Von den technischen Mitteln der Stimmbildung (Iro) 8, 1/2 — Wie lange darf ich üben? (Iro) Stib 7, 7/8 — Stimmbildung (Kloep) To 34, 27 u. 32 u. (Nordensen) To 34, 31 — Sprecherziehung — Funktion des Ansatzrohres (Koetsier-Muller) DAS 32, 3 — Stimmbildung in Schule und Chor in ihrem Verhältnis zur solistischen Stimm-bildung (Meier-Menzel) DTZ 29, 3 — Die Bildung der kindlichen Singstimme (Peschmüller) Scho 7, 8 — Stimmes Üben (Pollitz) Sti 24, 12 — Anfangsgründe im Sprech- und Singunterricht (Röntz) Sti 25, 6 — Sinngemäße und nutzbringende Gestaltung der gesanglichen Übungen (Stier) Sti 24, 10/11 — Von Brummern und Stimm-schwachen (Stolte) Tow 4, 1 — Die Stimm-Diagnose als Grundlage einer Gesangs-lehrerprüfung (Sreck) Stib 7, 7/8 — Some first aids for the beginner (Warren) Mus 36, 1 — Stimmbildung und Physiologie (Wethlo) DTZ 29, 5 — **Besprechungen:** Fugère et Duhamel: Nouvelle méthode pratique de chant français (C. So.) RMI 37, 4 — Hermann: Die Grammatik des Singens (Arlberg) MK 23, 1 — Lardy: Gibt es noch Stimmbildungsrätsel? (Howard) AdW 1, 4 u. (Wettstein) SMZ 70, 23 — Orgeni: Das Leben einer großen Sängerin (Engelbrecht) MK 23, 7 — Wagenmann: Heinrich Knot

- (Schäfer) MK 23, 8 — Wood: The gentle art of singing (E. H.) MuMi 11, 3 u. (W. F.) ML 12, 2 — Vocalizzi nello stile moderno (E. D.) RMI 37, 4.
- Gescheidt, Adelaide s. Gesang.
- Getzeny, Heinrich s. Kirchenmusik.
- Ghœon, Henri s. J. S. Bach.
- Giani, Romualdo** — (Ronga) RMI 38, 1.
- Giese, Erna s. Musikpädagogik.
- Gilchrist, Anne G. s. Volksmusik.
- Gilson, Paul s. J. S. Bach Lenaerts, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Wunsch.
- Ginsberg, E. s. Mozart.
- Ginsburg, Leo s. Musik (versch. Länder), R. Wagner (Bespr.).
- Giordano, Umberto** — „Der König“ (Kapp) BIS 11, 6.
- Gitarre**, s. Instrumente.
- Giuliani, Mauro** — (Ferrari) Gf 31, 7—10.
- Glamann, Fritz s. Theorie (Harmonielehre).
- Glasunoff, Alexander** — (Lieberson) AMZ 57, 32/33 — op. 105 u. op. 106 (Altman) MK 23, 7.
- Glasunoff, Alexander s. Borodin.
- Glebow, Igor s. Borodin.
- Glère, R. s. Musik (versch. Länder).
- Glinski, Mateusz s. Musikfeste.
- Glinsky, M. s. Musik (versch. Länder).
- Glocke** s. Instrumente.
- Gluck, Christoph Willibald von** (s. a. Händel) — 2 Briefe Glucks (Bayliss) MuMi 10, 7 — G.s position to day (Grew) MuMi 11, 1 — 2 Arien aus „Poro“ (Haas) Moj 3 — G.s dramaturgy (Istel) MQ 17, 2 — G. and the encyclopaedists (Tiersot) MQ 16, 3 — Die Pflege G.s an der Berliner Oper von 1795—1841 (Wörner) ZfM 13, 4.
- Glung s. Pawlowa.
- Goddard, Scott s. Offenbach, Rameau (Bespr.), Sibelius.
- Godlewski, Willi s. Tanz (Bühnentanz).
- Goebel, Josef s. Instrumente (Klavier).
- Göhler, Georg s. Pfützer.
- Göhler, Reinhard s. Schütz.
- Göllicke, H. s. Kirchenmusik.
- Goethe, Johann Wolfgang** — (s. a. Chor-Männerchor) — Goethes Mutter als Liebhaberin d. Musik (Bülow) DMZ 62, 9 u. DS 23, 10 — Goethe zur Theaterpolitik (Greven) AMZ 58, 9 — Goethe in der Vertonung lebender Komponisten (Krause) Or 7, 22 — Chorwerke für das G.-Jahr (Laugs) DS 23, 11 — G.s Bedeutung für die deutsche Chorkomposition (Mießner) To 34, 39 u. 41 u. 49 — G.s interest in music (Rolland) MQ 17, 2 — G.s Stellung zur Musik (Stein) Merz 7, 12 — G.s Verhältnis zu Beethoven (Stiebler) DMMZ 53, 8 u. To 34, 47 — War G. musikalisch? (Voigt) MK 23, 5.
- Göttig, Willy Werner s. Antheil Berg, Oper (Opernhaus).
- Göttmann, Adolf** — (Behm) DTZ 28, 19.
- Goetz, Bruno s. Kongresse.
- Goetze, Alfred s. Mussorgski.
- Götze, Hellmuth s. Oper.
- Götze, Will s. Tanz (Bühnentanz).
- Goldbach, Stanislav s. Komponist.
- Goldbaum, Wenzel s. Musikerschutz (Urheberrecht).
- Goldmark, Karl** — Pictural biography MuC 51, 2640—2642.
- Goldowsky, Boris s. Beethoven.
- Goller, V. s. Kirchenmusik, Liturgie.
- Golling, Hans s. Kirchenmusik.
- Golther, Wolfgang s. C. Wagner (Bespr.), S. Wagner.
- Golücke, H. s. Kirchenmusik (Organisation).
- Golz, Bruno s. Händel.
- Gombosi, Otto Johannes s. Bartók (Bespr.), Lied (Volkslied), Musik (versch. Länder), Musikpädagogik.
- Gondolatsch, Max s. Instrumente (Orgel) Musikgeschichte (Bespr.).
- Goodwin, Felix s. Dilettant, Notendruck, Verlag, Volksmusik.
- Goossens, Eugene** — the riddle of G. (Collins) Che 12, 89.
- Goslar, Hans s. Berufsmusiker.
- Gossel, Astrid s. Musikpädagogik.
- Gotzen, Josef s. Lied (geistlich).
- Gotzmann, Dore s. Instrumente (Bespr.).
- Gounod, Charles François** — „Margarete“: Ein wertvoller Besitz der Opernbühne (Brecher) BIS 11, 7 — Einführung in M. (Kapp) 11, 7 — M. (Hirschberg) S 88, 47.
- Grabe, Karl Gustav s. Tanz (Bühnentanz).
- Grace, Harvey s. J. S. Bach, Dilettant, Musikfeste.
- Gradenwitz, Alfred s. Mechanische Musik (Tonfilm).
- Graeber, M. s. Lied (geistlich).
- Gräner, Georg s. Musikfeste, Organisation.
- Gräser, Gertrud s. Musikpädagogik.
- Graevenitz, Georg von s. Weismann.
- Graf, Ernst s. J. S. Bach.
- Graf, Max s. Kritik.
- Graff, D. s. Lied (Bespr.).
- Graffman, Vladimir s. Auer.
- Grahl, Heinrich s. Farbenmusik, Musikpädagogik (Schulmusik).
- Grande, Carlo del s. Augustinus, Musikästhetik, Musikgeschichte.
- Graphologie** — Musiker schreiben (Schermann) Bó 2, 2 — Handschriften berühmter Musiker (Schnapp) SK 1931, Mai.
- Gratia, L. E. s. Akustik (Elektro-Akustik) Virtuose.
- Green, Dunton s. Musikfeste.
- Gregersen, Torben s. Mechanische Musik (Schallplatte).
- Gregorianik** — (s. a. Choral) — „Der gregorianische Rhythmus nach den Forschungen Dom Jeannins“ und Jeannins: „Kurzer oder langer Akzent?“ (Bonvin) KJ 25 — Gregorianisch-Polyphones (Handschin) KJ 25 — Luther u. der gregorianische Gesang (Schrens) KiM 12, 3 u. 4 — Lob der heiligen Dreifaltigkeit (Thomas) MSfG 36, 5 — La Secuencias del canto gregoriano como canto popular (Tremmel) BM 3, 33 — **Besprechungen**: Ferretti: I manoscritti musicali gregoriani dell'Archivio di Montecassino (Gastoué) RMus 14, 36 — Peters: Den gregorienska sangen (Moberg) STM 12, 1/4 — Stoinski: Les plus anciens signes de musique et leur origine (Sachse) KM 2, 8 — Tirabassi: Grammaire de la notation proportionnelle (Stein) MK 23, 7.
- Greiser, Wolfgang s. Musik (versch. Länder).
- Greß, K. s. Chor (Chorleiter).
- Greß, Richard s. Bruckner (Feste), Theorie.

Grétry, Ernest Modeste — La musique de G. (Curzon) Oc 2, 4 — Le piano de G. (Quénéhen) M 93, 20.
 Greven, Robert s. Beethoven, Goethe, Hörer, Stil (Bespr.).
 Grew, Eva Maria s. Jazz, Musikgeschichte.
 Grew, Sydney s. Beethoven, Chabrier, De Falla, Gluck.
 Grgochevitch, s. Musik (versch. Länder).
Grieg, Edward — „Peer-Gynt“-Suite (André) Mc 10, 11 — G. (Morgan-Browne) Sb 11, 4 — G. (Ritter) Che 12, 94 — *Besprechungen*: Finck: G. and his music (m. m.) RaM 3, 6.
 Griepentrog, Fritz s. Strawinsky.
 Griesbacher, P. s. Instrumente (Bespr., Glocke).
 Grießer, Alfred s. Chor (Männerchor).
Grillparzer, Franz — Musica e musicisti nei ricordi di G. (Maione) RaM 4, 1.
 Grimm, Otto s. Instrumente (Harmonika).
 Grimme, Adolf s. Musikpolitik.
 Griveau, Maurice s. Beethoven.
 Grötzing, Eduard s. Janacek.
 Großmann, Max s. Instrumente (Bratsche, Violine).
 Grothe-Mahé, R. s. R. Strauß, C. Wagner.
 Gruber, Georg s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Grudzinski, Kurt s. Gesang (Unterricht).
 Grüger, Heribert s. Musikpädagogik.
Gruenberg, Louis — (Kramer) MM 8, 1.
 Grünwald, Richard s. Kollmanek, Theorie.
Grunsky, Karl — (Bülow) Ha 22, 2 u. ZM 98, 3.
 Grunsky, Karl s. R. Wagner (Bespr.).
 Grutchfield, E. J. s. Hucbald.
 Guidan, Kurt s. Instrumente (Gitarre).
 Guldenstein, G. s. Improvisation, Musikästhetik, Tonspsychologie.
 Gülland, Fritz s. Rundfunk (Schulfunk).
 Günther, Felix s. Schuler.
 Günther, Fritz s. Kirchenmusik (Bespr.).
 Günther, Johannes s. Tanz (Bühnentanz).
 Günther, Siegfried s. Hausmusik, Hörer, Kodály, Kongresse, Krenek, Zeitgenössische Musik u. (Bespr.), Musikästhetik (Bespr.), Musikpädagogik (Bespr.), Weill.
 Günzburger, Josef s. Instrumente (Klavier).
 Gürich, Arthur s. Musikpädagogik (Erlaß).
 Gui, Vittorio s. Rossini.
 Gundel s. Musikpädagogik (Schulmusik).
Guridi, Don Jesus — G. y su „Amaya“ (Abaitua) BM 4, 36.
Gurlitt, Manfred — „Soldaten“ : (Heinzen) MK 23, 4 — (Huth) DTZ 29, 1 — (Raskin) Mel 9, 12 — (S.) Mw 10, 12 — (Schrenk) MdA 12, 9/10 — (Steinhard) A 11 2 — (Suter) AMZ 57, 47 u. Or 8, 1 — RMZ 31, 21.
 Gurlitt, Wilibald s. Musikpädagogik.
 Gut, Benno s. Generalversammlung.
 Gutman, Hanns s. Cocteau, Hörer, Konzertwesen, Mozart, Musik (versch. Städte), Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Oper (Regie, Uraufführungen) Puccini, Rundfunk, S. Wagner, Zeitschriften-schau.
 Guttman, Oskar s. Kritik, Mechanische Musik (Schallplatte), Musikfeste, Offenbach (Bespr.), Oper (Opernhäuser).
 Gysi, Fritz s. Mozart.

H

Haager, Max s. Tanz (Laientanz).
 Haas, Hermann s. Gebrauchsmusik.
Haas, Joseph — H. und unsere Zeit (Lossen-Freytag) GBo 46, 10/11 — Speyerer Domfest-Messe (Sigl) MS 60, 10.
 Haas, J. s. Organisation.
 Haas, Robert s. Bibliothek, Gluck, Kunz.
 Haas, Wilhelm s. Musikpädagogik.
Hába, Alois — Meine Vierteltonoper: „Die Mutter“ (Hába) MdA 13, 4 — Die 1. Vierteltonoper (Kallenberg) A 11, 5.
 Hába, Alois s. Hába, Novak.
 Habel, Hans M. s. Janacek.
Hadley, Partrick — (Warrack) MMR 61, 723.
 Häberle, A. s. Meistersong.
 Haelbig, Artur s. Orchester.
Händel, Georg Friedrich — H. and Carey (Clemens) Sb 11, 6 — Renaissance u. Puritanertum (Golz) Hj 3 — Partiturstudien (Heid) Chm 5, 5 — H., England u. wir (Heuß) ZM 98, 2 — Die Händel-Literatur in Zeitschriften (Landau) Hj 3 — Original u. Bearbeitung (Stechow) ZO 3, 6 — Dent, Heuß und H. (Strangways) MMR 61, 724 — H.s und Glucks musikdramatische Werke auf dem Schlosse Namiescht i. Mähren (Vetterl) A 11, 2 — Acis und Galathea: Der Schlußchor (Steglich u. Zander) Hj 3 — Belsazar: B. als Oper (Platzhoff-Lejeune) SMZ 70, 18 — *Händel-Feste*: 4. H.-F. in Karlsruhe: (Preisendanz) ZM 97, 7 — (Richard) Or 7, 13 — (Schorn) Mw 10, 7 — (Steglich) ZfM 12, 11/12 — *Besprechungen*: Händel-Jahrbuch (L. R.) RMI 37, 4 u. ZM 97, 7 — *Neuausgaben*: Bischoff und Franz: Leichte Stücke für Klavier (Baser) MK 23, 7.
Händel, Johannes — Ein neuer sächsischer Chor-komponist (Schulze) To 35, 16.
 Hänel, Walter s. Arbeitermusik, Chor, Lehrstück, Mozart, Musikfeste, Mussorgski.
 Haeßler, H. s. Chor (Geschichte, Organisation), Musikpflege.
 Haffner, Maria s. Offenbach.
 Hafner, Karl s. Gesang (Technik).
 Hager, A. s. Schumann.
 Hahn, Karl s. Chor (Sprechchor).
 Hahn, Mary s. Gesang u. (Unterricht).
 Hahn, Walter von s. Musikpädagogik (Musikgemeinschaften).
 Hahne-Overmann, Elisabeth s. Instrumentenkunde.
 Hainlen, Karoline s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Halbig, Hermann s. Antiphon, Kirchenmusik (Bespr.).
 Hall, Addye Yeargain s. Musikpädagogik u. (Schulmusik).
 Hall, Ernest s. J. S. Bach.
Halm, August — (Schmid) MiW 7, 5 — „Violin-übung“ (Altmann) MK 23, 1 — H., wie ich ihn sehe (Garthe) MiW 7, 5 — Was ein Laie H. verdankt (Metzger) MiW 7, 5.
 Halm, August s. Instrumente (Klavier).
 Hamburger, Povi s. J. S. Bach, Instrumente (Klavier, Orgel).
 Hamel, Fred s. J. S. Bach, Mechanische Musik (Schallplatte), Musikfeste, Schütz (Feste).
 Hamilton, Jean s. Schnabel.
 Hammacher, Erich s. Hörer.

- Hammond, Richard s. Whithorne.
 Hanf, Karel s. Polivka, Stanislav.
 Hanft, Walter s. Volksmusik.
 Hanisch, Erich s. Musikpflege.
 Hanschke, Paul s. Musikpädagogik.
 Harszti, Emile s. Bartók, Musikgeschichte.
Harfe, s. Instrumente.
 Hartmann, Arthur s. Instrumente (Violine).
 Hartmann, Hans s. Kirchenmusik, Musik (versch. Länder), Musikästhetik.
 Hartmann, Walter D. s. Rundfunk.
 Hartz-Isaacson, R. S. s. Musikpädagogik (Methodik)
 Handschin, Jacques s. Gregorianik, Kongresse, Instrumente (Bespr.), Sequenz.
Harmonika, Harmonium, s. Instrumente.
 Haslbrunner, C. M. s. Instrumente (Klavier), Stimmung.
Hasse, Johann Adolf — H.s concerto con mandolino (Zuth) MdS 12, 8 — *Besprechungen*: Gerber: Der Operntypus H.s (Blume) Moj 3.
 Hasse, Karl s. Chor (Literatur), Kirchenmusik, Musikpflege, Prätorius (Bespr.), Reger u. (Feste), Schein, Stimmung.
 Hasse, Max s. Cornelle.
Haßler, Hans Leo — (Baum) JK 1930.
 Hatschek, Paul s. Mechanische Musik (Schallplatte).
 Hatton, A. P. s. Gesang (Sänger), Oper.
 Hatzfeld, Johannes s. Generalversammlung, Kirchenmusik, Philipp, Rüdinger.
Hauer, J. Matthias — (Reich) MK 23, 8 — La musique de H. (Machabey) M 93, 19 — La singulière figure de H. (Machabey) RM 12, 113 — La théorie atonale de H. (Machabey) M 93, 18.
Haug, Gustav — (Frey) SMZ 71, 1.
 Haughton, John Alan s. Melba, Musikpädagogik (Lehrer), Taylor.
 Haupt, Fritz s. Musikpädagogik u. (Lehrer, Schulmusik).
Hausegger, Siegmund — (Schubert) MK 22, 10.
Hausmusik — (s. a. Mechanische Musik) — (Wolf) DTZ 28, 15/16 — Nebenberufliches Musizieren (Dessoir) DTZ 28, 15/16 — Musikabende in der Biedermeierzeit (Elkan) STH 16, 3 — Der gegenwärtige Stand der H. (Günther) MK 23, 1 — Hebung der Hausmusikpflege (Ch. H.) Mu 32, 36 — H., Rundfunk und Privatmusikunterricht (Just) DTZ 28, 15/16 — Hausmusik? (Roth) MdA 12, 9/10 — Die Entstehung der H. (Storck) DTZ 28, 15/16 u. Ha 21, 7 — Viola, Hausmusik und Gesang (Walter) Sti 25, 6 — Untergang der deutschen H. (Zimmermann) DTZ 28, 15/16 — *Besprechungen*: Jöde: Frau Musica (L. M.) DMMZ 52, 39 u. (Misch) AMZ 57, 30/31 — Neue Haus- u. Kammermusik (m.) ZfK 12, 12.
Haydn, Joseph — (Liebau) SZI 19, 17—20 — H. and Mozart (Dawson) MQ 16, 4 — Variationen (Howard) AdW 1, 5 — Schloß Weinzirl (Jonas) ZM 98, 4 — Was geschieht mit H.s Schädel? (Rein) DMZ 62, 20 — Haydn-Briefe (Thomson) MuMi 11, 1 — Zur Würdigung der Messen. H.s bei seinen Zeitgenossen (Vetter) Ch 56, 3 — *Besprechungen*: Neuausgaben: Lenzewski: 6. Konzert in f-dur für Cembalo u. Orchester (Engel) ZfM 13, 8 — Meyer: Divertimento für Viola d'amour, Violine u. Violoncello (Heinzen) MK 23, 1.
Haydn, Michael — Histoire de deux trios ignorés de H., leur influence sur Mozart (Saint-Foix) RMus 15, 38.
 Haywood, Ernest s. Beethoven, Fuge, Programmmusik.
 Heberling, Hans s. Komponist.
 Hecht, Franz H. s. Liturgie.
Heckel, Christian — H., ein sächsischer Kantor des beginnenden 18. Jahrh.s (Volkmann) ZfM 13, 7.
 Hedges, S. G. s. Berufsmusiker.
 Heer, Josef s. Lied (weltlich).
 Heerup, Gunnar s. Musikpflege.
 Heid, Philipp, s. Händel, Lendvai.
 Heidemann, Wilhelm s. Pentatonik.
 Heijmans, J. F. s. Musik (versch. Länder).
Heim, Ignaz — (Kleiner) SMZ 70, 23.
 Heimann, Wolfgang s. Instrumente (Orgel), Söhle.
 Heine, Berta s. Instrumente (Klavier).
Heine, Heinrich — H. u. die Musik (Reimerdes) Sti 25, 6.
 Heinitz, Wilhelm s. Vergleichende Musikwissenschaft.
 Heinsheimer, Hans s. Janacek, Mechanische Musik (Tonfilm), Musikpolitik, Oper (Filmoper), Operette.
 Heinzen, Carl s. *Besprechungen*, Gurlitt, Haydn (Bespr.), Lehrstück, Messe (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Weisbach.
 Heiß, Hermann s. Lehrstück.
 Heitmann, Fritz s. Zeitgenössische Musik (Bespr.).
 Helbig, G. s. Instrumente (Clavichord, Orgel), Lully, Mozart.
 Helden, Wilhelm von s. Berufsmusiker, Instrumente (Klavier).
 Helfritz, Hans s. Instrumente (Horn), Vergleichende Musikwissenschaft.
Hellendaal, Pieter — Les concerti opus 3 di H. (Borren) TVN 13, 3.
 Hellmann, A. s. C. M. v. Weber.
 Hellmers, Gerhard s. Musik (versch. Städte).
 Hellwig, Günther s. Instrumente.
 Helmbold, Hermann s. Joh. Christoph Bach.
Hely-Hutchinson, Victor — (Craig) MMR 60, 717.
 Henderson, A. M. s. Gesang, Musik (versch. Städte).
 Henning, Emil s. Gesang (Unterricht).
 Henriot, Emile s. Tanz (Bühnentanz).
 Henry, Leigh s. Musikfeste.
 Henschel, Albert K. s. J. S. Bach, Instrumente (Trompete), Musik (versch. Länder), Offenbach, R. Strauß, S. Wagner.
Hensel, Luise — „Müde bin ich, geh zur Ruh“ (Steege) Sti 25, 3.
 Henseler, Anton s. Offenbach.
Herausgeber — (s. a. Metrik, Notendruck, Psalm) — Misprints (Dunhill) MMR 60, 719 — Are transcriptions and re-orchestrations justifiable? (Hull) MuMi 10, 8 — Dem Urtext das Vorrecht (Misch) AMZ 57, 27—29 — Zur musikalischen Textkritik (Müller) KJ 25 — The translation business (Orr) MuMi 10, 10 — Harmonische Ausfüllung in der Klaviermusik des Rokoko (Stilz) ZfM 13, 1 — Over-faith fulness (Walker) MMR 60, 718 — Stimmbücher (Woehl) Sg 7, 1.
 Herbst, E. s. Instrumente (Klavier).
 Herbst, Kurt s. Jarnack, Musikwissenschaft.
 Herman, Antonin s. Rihosky.
Hermann, Hans — (Schwers) AMZ 57, 34/35 u. 58, 21.

- Hermann, Paul s. Musikpädagogik (Bespr., Schulmusik).
- Herrnried, Robert s. Hörer, Musikfeste, Musikpädagogik (Tagungen), Neal, Orchester.
- Héroid, L. Jos. Ferd.** — Une lettre inédite de Méseville sur „Zampa“ (Prod'homme) Oc 2, 5.
- Herold, W. s. Mendelssohn Bartholdy (Bespr.).
- Herrmann, s. Instrumente (Orgel).
- Herrmann-Reutlingen, Hugo s. Chor, Theorie (Harmonielehre).
- Herterich, Hedwig s. Gesang (Unterricht).
- Hertwig, Hans s. Volksmusik.
- Hertzmann, Erich s. Bartók (Bespr.), Křenek, Kongresse, Milhaud, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Oper (Regie), Theorie (Bespr.).
- Herzfeld, Friedrich s. Oper.
- Herzog, Friedrich W. s. R. Wagner.
- Herzog, Ulrich s. Kongresse.
- Heseltine, Philip** — (Foss) MMR 61, 721 — (Dieren) MT 1931, 1056 — Musical „Depreciation“ (Kitson) ML 12, 2.
- Heß, Günter s. Tanz (Bühnentanz).
- Heß, Willy** — H. as teacher (Bonavia) MMR 61, 725.
- Heß, Willy s. Beethoven.
- Hesse, Hermann s. Schoeck.
- Hetsch, Gustav s. Andersen.
- Heuer, Gustav s. Musikpädagogik (Tagungen).
- Heuß, Alfred s. J. S. Bach u. (Feste), Buxtehude, Chor (Männerchor), Händel, Mozart, Musikästhetik, Musikfeste, Orchester (Geschichte), Schütz (Feste), Toscanini, R. Wagner.
- Hewitt, James** — The H. family in american music (Howard) MQ 17, 1.
- Heymann, Fr. s. de Falla, Mozart, Oper u. (Repertoire), Weinberger.
- Heyne, A. s. Schreck.
- Hijman, Julius s. Sammlungen.
- Hilber, J. B. s. Kongresse.
- Hildegard, die Heilige** — Ein Weihnachtslied der hl. Hildegard GBl 54, 12.
- Hill, Carl** — (Sommer) AMZ 58, 18.
- Hill, Ralph s. Beethoven, Debussy, Franck, Musikpflege.
- Hille, Willi s. Zeitgenössische Musik.
- Hillemann, Willi s. Chor, Musikpädagogik u. (Erlaß, Lehrer).
- Hillmann, Oskar s. Lied (geistlich).
- Hilton, Herbert s. Gesang.
- Hindemith, Paul** — (s. a. Schreker) — (Machabey) M 93, 7 u. RM 11, 108 — (Westphal) SMZ 70, 20 — H.s Theatermusik (Epstein) MK 23, 8 — Concerto pour piano, Schulwerk, Konzertmusik für Solobratsche u. größeres Kammerorchester (Machabey) RM 12, 114 — Le démon (H. P.) RM 12, 114 — Musik für 3 Gitarren (Schwarz-Reiflingen) Gi 11, 5/6 — Offener Brief an H. (Stürmer) MK 23, 1 — Sing- u. Spielmusiken für Liebhaber u. Musikfreunde, op. 45 (Wolfurt) MK 23, 1.
- Hintze, Hanna s. Musikpädagogik.
- Hinze-Reinhold, Bruno s. Musikpädagogik (Lehranstalten).
- Hirschberg, Walter s. Auber, Braunfels, Donizetti, Gounod, Lothar, Medtner, Rathaus, Roselius, Rossini, Weill.
- Hirschmann, Karl s. Akustik (Elektro-Akustik).
- Hitzig, Wilhelm s. Hörer, Notendruck, Rundfunk (Funkprogramm).
- Höchster, Emil s. Oper (Uraufführungen).
- Höckner, Hilmar s. Musikpädagogik (Schulmusik), Orchester.
- Hoeffler, Paul** — (Sear) MuMi 11, 2.
- Högner, Friedrich s. Instrumente (Orgel).
- Höhne, s. Organisation.
- Höpner, Paul s. Instrumente (Orgel).
- Hoérée, Arthur s. Blanchet, Debussy (Bespr.), d'Indy, Landowska.
- Hörer** — (s. a. Komponist, Musikpädagogik, Musikpflege) — Das Publikum verlangt (Abendroth) AMZ 57, 51/52 — Questions actuelles (Barbier) SMpB 19, 24 u. 20, 1 — Erziehung zum aktiven Hören (Barth) Merz 8, 4 — The quintessence of listening (Elliot) MuMi 10, 10 — Musikhören u. moderne Musik (Grevén) AMZ 57, 38 — Erziehung zum bewußten Hören (Günther) MK 23, 3 — Der Berliner Konzerthörer (Gutman) Mel 10, 1 — Das Mitsingen d. Publikums — ein Erziehungsmittel (Hammacher) MK 23, 5 — Das Orchesterhören (Herrnried) Or 7, 17 — Das Hörerlebnis der Rundfunkhörer (Hitzig) AMZ 57, 45 — Der hörende Mensch (Kayser) Bö 2, 2 — Die unechten Kinder der Musik (Muthmann) KW 44, 7 — Die Stellung des Hörers zum Kunstwerk (Schering) Se 7, 52 — Warum moderne Musik? (Stuckenschmidt) Se 8, 17 — Der Typus des großstädtischen Musikverbrauchers (Sonner) MG 1, 3 — Einwirkung neuer Musik auf Volksschüler im Pubertätsalter (Werlé) Mpf 1, 7 — Applaus (Wiesengrund-Adorno) MK 23, 6 — Bewußtsein des Konzerthörers (Wiesengrund-Adorno) MdA 12, 9/10.
- Hörmann, Rudolf s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Hoerning, Hans s. Rundfunk.
- Hoffmann, E. A. s. Mechanische Musik (Bespr.), Musikpädagogik (Bespr.).
- Hoffmann, E. T. A.** — H. als Bühnenkomponist (Kuznitsky) DMMZ 52, 51 — H. als Musiker (Witt) OM 11, 11.
- Hoffmann, Hans s. Mozart, Mechanische Musik (Schallplatte), Musikpädagogik (Schulmusik).
- Hoffmann, Ludwig s. Musikpädagogik (Schulmusik)
- Hoffmann, R. S. s. Mozart.
- Hoffmann-Denicke, Elisabeth s. Lied (Volkslied).
- Hoffmeister, Karel s. Novak.
- Hofmannsthal, Hugo** — (Alverdes) KW 43, 1.
- Hofner, Hans s. Instrumente (Orgel).
- Hohenemser, Richard s. Ballade (Bespr.), Mendelssohn (Bespr.).
- Hohenemser-Steglich, H. s. Kirchenmusik.
- Hohmann, Edmund s. Instrumente (Orgel).
- Hohmann, Erich s. Musikfeste.
- Holbrooke, Joseph** — (Bayliss) MuMi 11, 1.
- Holde, Artur s. Kirchenmusik, Kritik, Musikfeste, Musikpädagogik (Lehrer), Musikpflege, Musikwissenschaft (Bespr.), Rundfunk, Sinfonie.
- Holl, Karl s. Kongresse, Kritik, Musikfeste, Oper u. (Opernhäuser), Organisation, C. Wagner, Weill.
- Holländer, Hans s. Novak.
- Holst, Gustav** — H.s harmonic methods (Walker) MMR 60, 716 — „Planeten“ (Wilckens) BIS 11, 20 — Holst, Gustav s. Joseph.
- Holtzschneider, Carl s. Musikpädagogik (Erlaß).

- Holy, Alfred s. R. Wagner.
Homer, Sidney — The songs of H. (Thorpe) MQ 17, 1.
Honegger, Arthur — „Les aventures du roi Pausole“ (Bruyr) RMB 7, 6 u. (Prunières) RM 12, 111 u. Dis 4, 1 — „L'Antigone“ (Denizeau) Ap 1, 1 u. 2 — Une opérette de H. (Honegger) Dis 3, 12.
 Honegger, Arthur de s. Honegger.
 Hopf, Otto s. Weill.
 Hopper, Margarethe s. Musikpädagogik.
 Hoppe, Alfred s. Musikpädagogik (Schulmusik).
Horn, s. Instrumente.
Horn, Kamillo — (Brachtel) ZM 98, 1 u. DMMZ 53, 18.
 Hornbostel, E. M. von s. Musik (versch. Länder).
 Hosek, Arnost s. Musikästhetik.
 Howard, John Tasker s. Hewitt.
 Howard, Paul s. Virtuose.
 Howard, Walther s. Gesang (Bespr.), Haydn, Instrumente (Klavier), Orchester, Schmitt.
 Howarth, Barbara s. Musikpädagogik.
 Howes, Frank s. J. S. Bach, Foster, Topsycho-
 logie, Wood.
 Hubenet, Eduard v. s. R. Wagner.
 Hubenthal, F. s. Instrumente (Violine).
Huber, Clemens — (Ziegler) DTZ 28, 21.
 Huber, Edwin s. Mozart (Feste), Oper.
Hucbald — A millenary commemoration (Grutch-
 field) MT 1930, 1050 u. 1052.
 Hudson, Octavia s. Musikpädagogik.
 Hula, Emil s. Nedbal, Volksmusik.
 Hull, Robert, H. s. Bax, Dyson, Herausgeber, In-
 strumente (Bespr.), Musikästhetik, Spera, Smyth,
 Stil (Zeitstil).
 Human, Franz Leo s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Hunek, Rudolf s. Janacek, Kongresse, Schatt-
 schneider.
 Huschke, Konrad s. Beethoven, Brahms, Liszt,
 Cl. Schumann.
 Husmann, Heinz s. Instrumente (Bespr.).
 Hussey, Walter s. Elgar.
 Hutchings, A. J. B. s. Stil (Zeitstil).
 Huth, Arno s. J. S. Bach (Feste), Gurliitt, Milhaud,
 Oper (Opernhäuser, Uraufführungen), Rund-
 funk (Funkoper), Schütz (Feste).
 Hutschenruyter, Wouter s. Sinfonie.
 Hylton, Jack s. Jazz.
Hymnus — Piechlers „Sursum corda“ (Bartels)
 DTZ 29, 9 — The „Hymn-anthem“ (Waters) MT
 1930, 1049 — The first english hymn-book
 (White) MT 1930, 1049.

J, I

- Jackson, Bernhard s. J. S. Bach.
 Jacob, Heinrich s. Instrumente (Orgel).
 Jacob, Walter s. Blech.
 Jacobi, Frederick s. Musikfeste.
 Jacobs, Heinrich a. Musikpädagogik (Erlaß, Schul-
 musik, Tagungen).
 Jacobs, Robert s. Kritik.
 Jacobs, Walther s. Musikfeste.
 Jacobsen, Olaf s. Musikpädagogik.
 Jahn, Arthur s. Berufsmusiker.
 Jahn, Fritz s. Knab, Musikpflege, Oper (Opern-
 häuser), Wunsch.
 Jakobi, Wolfgang s. Berufsmusiker.

- Janacek, Leos** — (Tiersot) M 93, 17 — Suite für
 2 Violinen, Bratsche, Cello, Kontrabaß (West-
 phal) MK 23, 2 — Tagebuch eines Verschollenen
 (Westphal) MK 23, 1 — Aus einem Toten-
 haus: (Bopp) A 11, 1 u. MK 23, 5 u. Or 8, 2 —
 (Grötzing) StT 48, 8 — (Habel) Or 7, 18 —
 (Heinsheimer) MdA 12, 9/10 — (Hunek) S 89, 3
 — (Laux) Mel 10, 1 u. RMZ 32, 1 — (Pala) T
 10, 7 — (Sonnemann) AMZ 58, 1 — (Stein-
 hard) A 11, 3.
 Jancik, Hans s. Perotin.
 Janacek, Karel s. Musikästhetik.
 Janetschek, Edwin s. Gesang (Technik), Nedbal.
 Janowitz, Otto s. Bülow, Musikpolitik.
 Jardillier, Robert s. Noailles.
 Jarecki, Tadeusz s. Dirigent.
Jarnach, Philipp — (Herbst) MK 23, 2.
 Jarnach, Philipp s. Busoni.
 Jaschke, Joh. s. Instrumente (Kontrabaß).
Jazz — J., the expression of the age (Bergman) Mus
 35, 9 — Die Kompositionstechnik der Jazz-
 musik (Christensen) DaMu 5, 7 u. 8 — J. et
 musique (Collet) M 92, 41 — Abschied vom
 J. (David) Mel 9, 10 — On jazz and choric
 recitals (Grew) Sb 10, 12 — Die Fortschritte
 der Jazzmusik (Hylton) SK 1931, Mai — König
 J. (Rasch) AMZ 57, 41 — Ist der J. sinfonie-
 fähig? (Rosenkajmer) Schw 12, 18 — Musique
 de J. (Schoemaker) RMB 7, 1 — Musikalische
 Jugendbewegung u. Jazz (Twittenhoff) ZS 4, 1
 — Le „hot“, forme originelle du J. Dis 3, 7.
Jbert, Jacques — Musique de scène pour „Donogo“
 (Lévy) RM 12, 111.
 Jeannin, J. s. Choral (gregorianisch).
 Jeanson, Gunnar s. Musikgeschichte (Bespr.).
 Jehle, Friedrich s. Lied (geistlich, Bespr.).
 Jemnitz, Alexander s. Bartók, Zeitgenössische Mu-
 sik (Bespr.), Reger.
 Jenkins, Constance s. Leschetizky.
 Jenkner, Hans s. Klingemann.
 Jeppesen, Knud s. Gafurius.
 Jeuckens, Robert s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Jirak, K. B. s. Oper.
 Ilberg, Werner s. Musiksoziologie.
 Imhofer, R. s. Kongresse.
 Jamhorn, Alfred s. Instrumente (Orgel).
 Immervoll, Erika s. Musikpädagogik (Kindergarten-
 musik).
Improvisation — Die musikalische I. (Güldenstein)
 SMZ 70, 18 — Zur Psychologie der I. (Klebs)
 Merz 8, 4.
 Imroth, G. s. Stil (Zeitstil).
Indy, Vincent d' — (Dukas) M 93, 5 — (Fornerod)
 SZI 20, 9 — (Mason) MuAm 51, 6 — Les 80 ans
 de d'I. (Hoérée) RM 12, 114.
Instrumentation — (s. a. Mendelssohn, Meyerbeer,
 Schubert, Weber) — Kleine Instrumentations-
 lehre (Michael) SZI 19, 20—24 u. 20, 1 u. 3 u.
 5 u. 6 u. 10 — **Besprechungen**: Dunn: Guide to
 orchestration (Carse) MMR 60, 720 u. (E. M.
 G. R.) MT 1930, 1049 — Wellesz: Die neue
 Instrumentation (Copland) MM 8, 1.
Instrumente — (s. a. Sammlungen) — Die Zukunft
 unserer Musikinstrumente (Axelrod) AMZ 58,
 13 — Concerning the brass (Barlow) MMR 61,
 725 — Das Instrumentarium der Bach-Händel-
 Zeit (Danckert) Zfi 51, 3 — Les instruments à

cordes pincées à clavier (Helbig) M 92, 36 u. 38 — Musik bei Arnold Dolmetsch (Hellwig) Kr 9, 1 — Lernt alte I. spielen (Müller) SZL 20, 9 — Musik für Streicher und Bläser (Rein) MSch 2, 2 — English and foreign wood-wind players and makers (Rendall) ML 12, 2 — Tonschönheit und mechanisches Vibrato (Rohne) MK 22, 10 — Welche Orchesterinstrumente werden gegenwärtig am wenigsten erlernt? (Rüdiger) SZL 19, 20 — Polish musical instruments (Simon) MuMi 10, 7 — Kompositionen für Blasmusik (Springer) SZL 20, 7 u. 8 — Staccato-Spiel, Doppel- u. Flatterzunge auf Blasinstrumenten (Whittacker) Schw 13, 2 u. 4 — **Besprechungen:** Hayes: Musical instruments and their music (Tessier) RMus 14, 36 — **Balalaika:** (Kwetzinsky) MK 22, 12 — **Bratsche:** — (s. a. Hausmusik) Die B. auf dem Wege zum voll gewürdigten Soloinstrumente (Blöbel) DMZ 61, 36 u. 45 u. S 88, 48 — Klangideal und Format der B. (Blöbel) Br 1930, 5 — Eine neue B. (Großmann) Br 1930, 5 — Die Entwicklung des Solospiels auf der B. (Koopman) Br 1930, 5 — 350 Jahre B. (Koopman) Stu — The apostle of the viola (Souper) MuMi 10, 9 — The viola and the violinist (Souper) MuMi 10, 12 — **Besprechungen:** „The generous vix“ (Galpin) MMR 60, 719 — **Cello:** The Logic of Casals' technique (Alvin) MT 1930, 1054 — Was der Cellist von seinem Instrument wissen soll (Rüdiger) SZL 19, 13 u. 14 — The violoncello, instrument of song (Salmond) Or 2, 3 — **Besprechungen:** Hayes: The viola and other bowed instruments (Galpin) ML 11, 4 — Winkler: Neue Skalen- und Akkordstudien (Silberstein) MK 22, 12 — **Cembalo:** Der gegenwärtige Stand der C. Fragen (Müller) DMZ 61, 44 — C. mit oder ohne Metallrahmen? (Neupert) MK 23, 5 u. ZfI 50, 22 — Das C. und seine Neukonstruktion (Pillney) RMZ 32, 3 — **Clavecin:** La résurrection du cl. Dis 4, 1 — **Clavichord:** Note sur le clavicorde et le dulce melos (Cerf) RMus 15, 37 u. 38 — C. (Helbig) M 92, 35 — **Besprechungen:** Auerbach: Die Clavicordkunst des 18. Jahrhunderts (Swainson) RMus 15, 37 — **Fagott:** 100jähriges Bestehen des Hauses Heckel (Kinsky) ZM 98, 4 — **Flöte:** Theobald Boehm und sein Werk (Drechsel) DMZ 62, 20 — Das Kopfstück der Boehmflöte (Müller) SZL 19, 15 u. 16 — Die Entstehung des Klappenmechanismus der Boehmflöte (Müller) Or 8, 10 — Die Flöte (Müller) Schw 13, 10 — Die Schulflöte im ersten Schulmusikunterricht (Schneider) ZS 4, 2 — Wiedergeburt der Flöte (Weyl-Nissen) BP 8, 21 — **Blockflöte:** Die Blockflöte (Baum) SMZ 71, 9 — Die Blockflöte in den evangelischen Jugendvereinen (Blankenburg) MuK 2, 4 — Zur Neubelebung der Blockflöten (Brauer) Gf 32, 3/4 u. Gi 12, 1/2 u. ZfI 51, 15 — Die Blockflöte in heutiger Zeit (Martens) ZM 98, 1 — Die „Geistliche Zwiesgesänge“ von Othmayr auf Blockflöten (Woehl) Sg 6, 5 — **Besprechungen:** Götz: Schule für die Blockflöte (Blankenburg) Sg 6, 5 u. (Katz) MG 1, 4 — **Woehl:** Musik für Blockflöten (Altmann) MK 22, 12 — Götz und Woehl: Blockflötenschulen (Auerbach) Mpf 1, 5 u. (Husmann) ZfM 13, 6 — **Gitarre:** Renaissance der Gitarre-Kammermusik (Geringer) Gf

31, 7/8 — Lied und G. (Krämer) Gi 11, 7—10 — Die 6-saitige Gitarre in Rußland (Maschkenitsch) Gi 11, 7/8 u. 11/12 u. 12, 1/2 — Die moderne Gitarrentechnik (Schwarz-Reiflingen) Gi 11, 5—8 u. 11/12 u. 12, 1/2 — **Gitarristen:** Robert Treml (Bueck) Gf 32, 3/4 — Alfred Wruock (Gudian) Gf 32, 3/4 — Russische Gitarristen (Maschkenitsch) Gi 11, 9/10 — Zur Erinnerung an Tarrega Gi 12, 1/2 — **Besprechungen:** Tessa-rech: Evolution de la guitare (Schwarz-Reiflingen) Gi 11, 9/10 — Die G. im Duo (Schwanda) Gf 32, 1/2 — **Glocke:** (s. a. Orgel) — Glockenmusik (Griesbacher) MKK 12, 6/7 — Glocken und Glockenfragen (Seydel) MuK 2, 5 — **Besprechungen:** Arnet: Praktische Glockenkunde (Griesbacher) KJ 25 — **Harfe:** (s. a. R. Wagner) Die Harfe in der modernen Musikanschauung. (Ziegel) DMZ 62, 4—6 — **Besprechungen:** Anderson: The bowed harp (Galpin) ML 12, 2 — **Harmonika:** Die große chrom. Ziehharmonika (Grimm) DIZ 32, 6 u. MIZ 41, 10 u. ZfI 51, 13 — Für und wider die Mundharmonika (Kirschbaum) ZS 4, 2 — Falsche Propheten (Martens) ZS 4, 5 — Schülerinstrument und Notenverständnis (Nennstiel) ZS 4, 5 — Die Mundharmonikaseuche (Witzke) A 11, 1 u. ZS 3, 9 — Die Mundharmonika in der Gegenwart ZfI 50, 19 — **Harmonium:** Wanderungen durch die Harmoniumindustrie (Bitterling-Lehe) H 3, 10/11 — Das einheitliche H. (Dallwig) ZfI 51, 14 — Der Fingersatz auf dem Harmonium (Knayer) H 3, 12 — Die musikalischen Fachkreise und das H. (Lückhoff) H 3, 10/11 — **Besprechungen:** Die H.-Literatur von ihrer Entstehung bis zur Gegenwart (Schauf) H 3, 10/11 — **Horn:** Die Blasinstrumente des Orchesters (Helfritz) ZO 3, 6 — Waldhorn: Zur Geschichte des Waldhorns (Martell) DMMZ 52, 29 — **Klavier:** (s. a. Orgel) Wherein pianists have an advantage over other instrumentalists (Anderton) Mus 36, 2 — Die alte Klaviermusik (Apel) MK 23, 7 — Psychophysiologie du jeu du piano (Barbier) SMPB 19, 23 — Das K. (Brunold) KM 3, 9 — Die Wissenschaft vom Klavierspiel (Ernest) AMZ 57, 41 — Technische und theoretische Vorbereitungen für den pianistischen Anfangsunterricht (Flegl) HV 12, 3/4 — Klavierkunst und neue Sachlichkeit (Günzburger) AMZ 58, 9 — Ein handschriftliches Klavierbuch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. (Hamburger) ZfM 13, 3 — Ist das Klavier noch ein Hausinstrument? (Haslbrunner) Or 8, 5 — Durch Klavierspielen zur Musik (Howard) AdW 1, 4 — The place of imagination in piano playing (Land) Mus 36, 5 — Aus der Geschichte des Klaviers (Müller) SZL 19, 20 u. 21 — What is happening to the piano (Mießner) Mus 36, 5 — Die Kunst des Klavier-vortrages (Rosenthal) AdW 1, 5 — Aus der Jugendgeschichte des „Pianoforte“ (Schmidt-Lamberg) Ha 22, 4 — Musique moderne de piano (Tenschert) RM 11, 108 — Das vierhändige Klavierspielen in der heutigen Situation (Trede) MG 1, 6 — Stirbt das Klavier aus? (Zimmermann) AMZ 58, 13 — Klavierbau: Pedalisierung und Spielumfang des Kielflügels (Danckert) ZfI 51, 6 — Rationalisierung in der Klavierindustrie (Goebel) MIZ 40, 16 — Neue-

rungen im Klavierbau (Herbst) Schw 12, 14 — Pianomensuren (Junghanns) ZfI 51, 4 u. (Schechwitz) ZfI 51, 7 — Vibrato-Klavier (Medger) ZfI 51, 7 — La tastiera del pianoforte MO 7, 6 u. (Fedeli) MO 7, 7 — Unterricht: Die Klavierübung im Alltag des Musizierens (Amster) MG 1, 6 — Danger signals in piano training (Ander-ton) Mus 35, 10 — The salvation of the piano lies with those who teach it (Clanahan) Mus 35, 10 — The truth about piano touch (Clanahan) Mus 35, 11 — Abbau der Didaktik (Deutsch u. Weiß) Mpf 1, 9 — Bildender Klavierunterricht (Halm) Bäj 6 — Elementarer Klavierunterricht und Gehörbildung (Heine u. Andreae) ToDo 6, 5 — Gruppen-Klavierunterricht (Helden) ZfI 51, 13 — Reformen des Klavierunterrichts (Helden) Mu 32, 48 u. Mw 10, 12 — Klavierübung einst und jetzt im Sortiment (Limbach) MG 1, 6 — Psalmody playing on the pianoforte (Mansfield) MuMi 10, 8 — Zusammenspiel im Klavierunterricht (Reusch) DTZ 28, 20 — Woran fehlt es den Klavierspielsystemen? (Schuch) SMPB 19, 15 — Elementarer Klavierunterricht u. Gehörbildung (Stier) ToDo 6, 4 — The mania for endurance and speed reaches into piano study (Wyckoff) Mus 35, 9 — **Besprechungen:** Bach: Die vollendete Klaviertechnik (Rosenthal) ZfM 12, 9/10 — Cortot: La musique française de piano (Lobaczewska) KM 3, 9 u. (Prunières) RM 11, 107 u. (m. m.) RaM 4, 1 — Deutsch: Klavierfibel (Deutsch u. Gotzmann) ToDo 6, 1 u. (Kiessig) ZM 97, 9 — G' Schrey: Leitfaden der Klaviertechnik (Breithaupt) MK 23, 3 — Leimer-Giesecking: Modernes Klavierspiel (Stocker) SMPB 20, 5 — Levinskaya: The Levinskaya system (E. H.) MuMi 10, 11 — Martinskaya: Die individuelle Klaviertechnik (Rv.) SMZ 70, 22 u. (Simon) MK 23, 3 u. (Wetzel) MpB 53, 1 u. 2 — Schuch: Die Rollungen im Klavierspiel (Breithaupt) MK 23, 8 — Varro: Der lebendige Klavierunterricht (Veidl) A 11, 3 u. (Weiß) MK 22, 11 — Neuausgaben alter Klaviermusik (Epstein) Mpf 1, 5 u. 8 — **Kontrabaß:** Das Kontrabaßspiel in den Ensembles (Jaschke) Ko 1931, 5 — Das Solospiel auf dem Kontrabaß (Jaschke) Ko 1931, 5 — Willkür im Bau des Kontrabasses (Laska) Ko 1931, 5 — **Besprechungen:** Moderne Kompositionen für den K. (Diedrich) Ko 1931, 5 — **Laute:** Wiederbelebung der klassischen Lautenmusik (Brauer) Gf 31, 9/10 — Die Laute in der Gegenwart (Neemann) AMZ 58, 9 — The 16th-century lute songs (Pattison) MT 1930, 1051 — Die Stöbel-Laute (Schmid-Deutl) Quel 81, 2 — Die Laute des Orients (Schwarz-Reiflingen) Gi 11, 11/12 — Versuch zur Lautenkunst (Söllner) Mpf 1, 10 — Lautenisten: Heinz Bischoff (Brauer) Gf 32, 1/2 — Hans Neemann (Brauer) Gf 31, 11/12 — Ferdinand Carulli (Ferrari) Gf 31, 11/12 — **Oboe:** Das Geheimnis des Rohres (Bridet) Ob 1931, 9 — Die O. im Rundfunk (Christophe) Ob 1930, 8 — Die Schwierigkeiten des Oboenspiels (Gerhardt) Ob 1930, 8 — Oboe-Bau und -Abstimmung (Mänig) Ob 1930, 8 — Die Oboe bei Beethoven (Vlach) Ob 1931, 9 — **Orgel:** (s. a. Liturgie, Stil) — Orgelreform (Burkert) SBeK 62, 2/3 — The future of the

organ recital (Farmer) MT 1930, 1053 — Bearbeitungen für Orgel im frühen 19. Jahrh. (Fellerer) K 31, 8 — Die Orgelbegleitung kirchlicher Werke mit Orchester um die Wende des 18./19. Jahrh. (Fellerer) MKK 13, 3/4 — Ny Orgelmusik til Gudstjenesterbrug (Hamburger) DaMu 5, 8 — La très curieuse histoire du grand orgue de l'église Saint-Louis de Grénoble (Helbig) RM 11, 107 — Die deutsche Orgelbewegung (Högner) Zw 7, 1 — Charakteristisches Orgelspiel (Jacob) Ch 55, 8 u. 9 u. MKK 12, 6/7 — Registriervorschriften des 17. Jahrhunderts (Koschinsky) SBeK 62, 7 — Ein unbekanntes Thüringer Orgelmanuskript von 1798 (Löffler) MuK 3, 3 — The status of organ recital (Mason) MT 1931, 1056 — Die elsässische Orgelreform (Rupp) ZfI 51, 14 — De bespeling van het moderne orgel (Schaddelée) DH 5, 8 — Die älteste Orgel Deutschlands (Smets) MuK 3, 3 — Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage (Stockhausen) MS 60, 7—12 — Die Orgel (Telman) Sy 13, 8 — Dreh-Orgel und Kino-Orgel (Weyl-Nissen) MK 22, 12 — Multiplexorgel: (Allekotte) MKK 12, 11 — (Ellerhorst) BGl 54, 10/11 u. K 31, 7 u. MKK 13, 2 u. MuK 3, 3 — (Fellerer) GBl 55, 2/3 — (Pamler) MS 61, 4 — (Stockhausen) MS 61, 4 — (Vetter) Ch 56, 1 — MS 61, 3 — Orgelbau: Zur Windladenfrage (Bach) ZfI 51, 13 — Erfolge der Ingenieurarbeit im Orgelbau (Barkow) ZfI 51, 12 — Die Orgel als Problem der angewandten Akustik (Biehle) ZfI 50, 18 u. (Schirm) ZfI 51, 7—9 — Die Neugestaltung des Spieltisches (Bitterling-Lehe) H 3, 12 — 2 ungedruckte Dokumente über d. Bau d. Magdeburger Domorgel (Doering) ZfM 12, 9/10 — Spieltischprobleme (Dunkelberg) MS 60, 7/8 u. 11 u. 61, 2 u. 5 u. (Keller) MuK 2, 6 u. 3, 3 — Wirtschaftlicher Orgelbau (Ebhard) MuK 3, 1 — Stilreine Renovation alter Orgeln (Ellerhorst) K 31, 5 — Einzelregister oder Transmission? (Fellerer) MS 60, 12 — Ernst Schieß als Restorator alter Meisterorgeln (Flade) ZfK 12, 11 — Das Multi-Schwell-Registriersystem (Friedrich) ZeK 8, 11 — 2 Görtitzer Urkunden aus dem 15. Jahrh. über Orgelbau und Orgelspiel (Gondolatsch) ZfM 13, 2 — Die Bemalung d. Orgelgehäuse i. ehemal. Markgrafentum Bayreuth (Hofner) ZeK 9, 5 — Das neue amerik. Spieltischmodell (Imahorn) Ch 55, 7 — Studien z. Geschichte d. Orgelbaues in Köln (Nelsbach) ZfI 50, 18—20 — Schicksalsstunde der deutschen Orgelbaukunst (Rupp) ZfI 50, 22 — Die Dynamik in der Orgelkunst (Sauer) ZfI 50, 24 u. 51, 3—6 — Neuzeitliche Dispositionsgrundsätze bei kleineren Orgelwerken (Schnackenberg) ZfK 12, 23 — Die Rundfunk-Orgel (Schödel) ZfI 51, 1 — Der Orgelbauer Jacob Courtain (Schwake) KJ 25 — Die Entwicklung der Orgelbaukunst und ihre geisteswissenschaftlichen Grundlagen (Seeger) EK 1930, 90 — Leitsätze über Orgelbau zur Hand der Architekten MS 61, 1 — Sömmerda hat die älteste Orgel ZeK 9, 3 — Orgelbeschreibungen: Die neue Orgel und die Glocken in der Gustav-Adolf-Gedächtniskirche zu Nürnberg (Amthar) ZeK 8, 9 u. (Hohmann) ZfI 51, 16 — Die neue Berliner Funk-Orgel (Band) MIZ 41, 8 — Die

neue Orgel in Gautzsch (Band) ZfK 12, 16 — Die Münsterorgel in Bern (Bösch) SMpB 20, 5 u. (Isler) SMZ 71, 4 — Die Schnitgerorgel in Mittelnkirchen (Elis) MuK 3, 2 — Die Orgel in der Jacobikirche Berlin (Elis) ZeK 9, 2 — Eine Bach-Organ (Fischer) MSfG 35, 7 — Die neue Orgel in der Kirche zu Calau (Heimann) ZfK 21, 2 — Die neue Orgel in Rochsburg (Hermann) ZfK 13, 4 — Die erneuerte Orgel in der Lukaskirche zu Dresden (Höpner) ZfK 12, 22 — Die Wiederherstellung der Schnitgerorgel in Norden (Mahrenholz) MuK 2, 4 — Die Monumentalorgel in der Johanneskirche zu Zittau (Mengt) ZfI 51, 14 — Die neue Domorgel in Oslo (Platau) ZfI 51, 11 — Description d'orgues données par quelques anciens auteurs turcs (Raghib) RMus 14, 36 — Die Orgel der Stadthalle in Marburg (Sbach) O 30, 8 — Die neue Orgel im Saalbau Solothurn (Schieß) SMZ 71, 15 — Die Silbermann-Organ zu Reinhardts-Grimma (Schneider) ZfK 12, 10 — Die neue Orgel in der Nicolaikirche in Döbeln (Störzner) KiM 11, 130 u. ZfI 50, 20 u. ZfK 12, 8/9 — On old-fashioned organs (Vergolet) MuMi 11, 2 — Das wiedererstandene Positiv (Zillinger) MuK 2, 4 — Die Monumentalorgel der Johanneskirche in Zittau ZfK 12, 20 — Die neue Orgel in der St. Ägidienkirche in Frankenberg ZfI 51, 15 — Die neue Orgel in der St. Marienkirche Wuppertal-Elberfeld MKK 12, 12 — Die neue Orgel in der St. Trinitatiskirche Chemnitz ZfK 12, 24 — Die Orgel in der Barfüßerkirche zu Augsburg ZfI 50, 21 — Die Orgel in der Friedenskirche in Frankfurt am Main ZfI 51, 4 — Die Orgel in der Luidgerikirche in Norden ZfI 51, 8 — Die Orgel in der St. Nicolaikirche in Brieg ZfI 51, 10 — Die Park-Organ von San Diego ZfI 51, 16 — Organisten: The influence of organists upon english music (Armstrong) ML 12, 1 — Der blinde Organist u. seine Orgel (Bauer) ZeK 8, 7 — Les Du Buisson (Bauvet) RMus 14, 36 — La généalogie et la famille de l'organiste Titelouze (Gastoué) RMus 14, 35 — Charakteristisches Orgelspiel (Jacob) MD 18, 6 — Die Arp Schnitger-Organ in der Charlottenburger Schloßkapelle (Kaufmann) MuK 3, 3 — Orgelspiel und liturgisches Empfinden (Kehrer) GBl 55, 1 — Was soll der Organist im Gottesdienst spielen? (Keller) JK 1930 — G. H. Trost und die Altenburger Schloßorgel (Löffler) MuK 3, 2 — C. Ehrlich (Neupert) ZfI 50, 21 — These cinema organs and organists (Newman) MT 1931, 1055 — Thomas Bateson (Pulver) Sb 11, 7 — Hans Fähmann (Raschke) und (Rost) ZfK 12, 18 — Die Ulmer Orgel- und Klavierbauerfamilie Schmahl (Scheffold) ZfM 12, 9/10 — Arp Schnitger und die mitteldeutsche Orgelbaukunst (Strube) ZeK 8, 7 u. 10 u. 12 — Ein unbekannter Orgelmeister (Strube) ZeK 8, 7 — **Besprechungen:** Biedermann: Aktuelle Orgelbaufragen (Fischer) KJ 25 — Biehle: Tagung für Orgelbau MuK 3, 1 — Fellerer: Orgel und Orgelmusik (Chybiński) KM 2, 8 u. (Schrade) ZfM 13, 4 — Mahrenholz: Die Orgelregister (Ellerhorst) K 31, 2 u. (Handschin) MuK 2, 5 — Plantenberg: Die Walkerorgel in Recklinghausen (Fischer) KJ 25 — Rokseth: La musi-

que d'orgue au 15e siècle (Tessier) RMus 14, 35 — Rupp: Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst (Dobler) Ch 56, 3 — Orgelmusik (E. J.) SMZ 70, 14/15 — Orgelneuerscheinungen (J. W.) ZfK 12, 15 — **Saxophon:** Das S. (Martell) STH 15, 6 — DMMZ 53, 7 — The S. in its earliest stages (Rosenkaimer) Sb 11, 3 — **Schalmei:** La Zampogna la Natività e il Presepe la pastorale natalizia (Feo) MO 7, 6 — **Trommel:** (Blandford) MT 1930, 1051 u. 1052 u. (Wotton) MT 1930, 1049–1051 — **Trompete:** (s. a. J. S. Bach) — Von Turm-Musik, Trompeten u. Posaunen (Henschel) Se 7, 44 — Neue Wege des Blech-Blasinstrumentenbaues (Warschauer) DMZ 62, 6 — **Violine:** Das Wesen der Violintechnik (Diessel) Or 8, 9 — Hemmung und Herrschaft auf dem Griffbrett (Eberhardt) MK 23, 7 — Gedanken über das Geigenspiel (Kaplan) AMZ 58, 21 — Musik für Violine allein (Reuter) AMZ 58, 18 — Wesen und Entstehung der Geigenklänge (Seifert) ZfM 13, 8 — Bowing: old and new (Souper) MuMi 10, 8 — Entwicklung des Bogenstriches auf der Violine (G. Sp.) DMZ 61, 43 — Geigenbau: Das Geheimnis der Stradivariageigen (Coellen) Mw 11, 5/6 — Geigenbau-Wissenschaften (Dütschler) MIZ 40, 16–24 — Internationale Stradivarivereinigung (Dütschler) MIZ 40, 25 u. 26 — Kuriositäten der Geigenbau-Besprechung (Dütschler) MIZ 41, 2 u. 3 — Die Notwendigkeit eines neuen Baßbalkens bei alten Geigen (Florescu) ZfI 51, 9 — Geigenbauprobleme (Fuhr) ZfI 51, 6 — Formgesetz der Geige (Hubenthal) ZfI 51, 5 u. 11 — Neuerungen und Streitfragen im Geigenbau 1929 (Großmann) DIZ 31, 13–20 — Neuerungen und Streitfragen im Geigenbau 1930 (Großmann) DIZ 32, 1–8 — Die Wahl des Holzes und des Modelles beim Geigenbau (Schneider) MIZ 40, 15 u. 16 — Kuriosa über die Modelle und innere Einrichtung der Geigen (Schneider) MIZ 41, 4 — Das komplette Chaos MIZ 41, 6 u. 7 — Die „Fälschliche italienische Invasion“ MIZ 41, 11 — Geigenbau und Geigenhandel MIZ 41, 9 — Positive Förderung der Kunst des Geigenbaues MIZ 40, 14 — 16 — Unterricht: Correct phrasing (Baecht) Mus 36, 1 — Dynamics and contrast in violin playing (Baecht) Mus 35, 11 — Mastering the trill in violin playing (Baecht) Mus 35, 8 — Poesie and stage behavior in violin playing (Baecht) Mus 36, 5 — Pros and cons in the use of the pad in playing the violin (Baecht) Mus 35, 9 — Style and interpretation in violin playing (Baecht) Mus 36, 2 — The meaning of nuance in violin playing (Baecht) Mus 35, 12 — The place of rhythm in violin playing (Baecht) Mus 35, 7 — The violin as a medium of expression (Baecht) Mus 36, 3 — Grundrirtümliches in der Geigenspiellehre (Blobel) DMZ 62, 1 — The profession of violin-teaching (Hartmann) MuC 51, 2643 — Geigenpädagogik von einst und jetzt (Perl) DMZ 62, 6 — **Besprechungen:** Ondriček: The mastery of tone production (Seling) MK 23, 6 — Pincherle: Feuilletts d'histoire du violon (Altmann) MK 22, 12 — Schnitzler: Vorschule des Geigenspiels auf der Grundlage der Tonica-Do-Lehre (Altmann) MK 22, 12 — Modern british violin sonatas (Hull) MuMi 11, 3 — Un-

terrichts- und Konzertmusik für die Geige (Rebner) W 1931, 3 — *Zither*: Einheitsstimmung — Einheitszither MdS 12, 8.

Instrumentenkunde — Die Viola pomposa (Arnold) ZfM 13, 3 u. (Kinsky) ZfM 13, 6 — Inschriften auf alten Musikinstrumenten (Drechsel) DMZ 61, 49 — Ikonographie der Lautengriffe (Hahne-Overmann) ZfM 12, 9/10 — Vergessene Musikinstrumente (Kinsky) DMZ 62, 16—18 — Musikalische Kuriositäten (Neven) Bö 2, 2 — *Besprechungen*: James: Early keyboard instruments from their beginning to the year 1820 (Galpin) ML 11, 4 — Sachs: Geist und Werden der Musikinstrumente (Pulikowski) KM 3, 9 u. (Sonner) MG 1, 8 u. Mpf 1, 11.

Instrumentenmarkt — Die Notlage der erzgebirgischen Musikinstrumentenindustrie (Bayer) ZfI 51, 10 — Musikinstrumentenhandel in Italien (Deckert) MIZ 40, 26 u. Mu 32, 49 — Absatzverhältnisse für Musikinstrumente auf dem kubanischen Markt (E. P.) MIZ 40, 22 — Ausfuhr deutscher Sprechmaschinen im Spiegel der Zahlen (Peters) MIZ 40, 23 — Die deutsche Ausfuhr von Schallplatten für Sprechmaschinen im Spiegel der Zahlen (Peters) MIZ 41, 1 — Deutsche Piano-Ausfuhr im Spiegel der Zahlen (Peters) MIZ 40, 20 — Die deutsche Ausfuhr von Flügeln und Tafelklavieren im Spiegel der Zahlen (Peters) MIZ 41, 4—6 — Persien als Einfuhrland für Musikinstrumente (Peters) MIZ 40, 17 — Russische Musikinstrumentenherstellung (Peters) MIZ 41, 9 — Die Exportlage der Musikinstrumentenindustrie (G. R.) ZfI 51, 9 — Auswirkungen des kollektiven Klavierunterrichts in Amerika (Rosenkaimer) ZfI 50, 23 — Bestimmungs- bzw. Herkunftsländer des Musikinstrumentenaußenhandels DIZ 32, 8 — Bulgarien als Absatzgebiet für Sprechmaschinen und Schallplatten MIZ 40, 14 — Das Pianogeschäft in U.S.A. ZfI 50, 24 — Die deutsche Einfuhr und Ausfuhr von Musikinstrumenten 1930 MIZ 41, 9 — Die Industrie der Großmusikinstrumente Mu 32, 46 — Der Weltaußenhandel mit Musikinstrumenten DIZ 31, 14 u. 18 u. 21. — Der Weltaußenhandel in Musikinstrumenten 1930 DIZ 32, 10 — Der Außenhandel mit Musikinstrumenten im ersten Halbjahr 1930 DIZ 31, 16 — Der Außenhandel mit Musikinstrumenten DIZ 32, 5 u. 6 — Der deutsche Musikinstrumentenexport im Lichte der Konjunkturforschung MIZ 41, 10 — Errichtung von Konsignationslagern MIZ 41, 11 — Jugoslawien, ein vorzüglicher Markt für Kleinmusikinstrumente MIZ 40, 15 — Pianoindustrie und -Handel in Dänemark MIZ 40, 16 — Weltproduktion und Handel mit Musikinstrumenten DIZ 31, 21 u. 23.

Interpretation — (s. a. Aufführungspraxis J. S. Bach, Dirigent, Virtuose) — Interpretations-Ausgaben (Schmid) DTZ 28, 17 — Interpretation, subjektiv oder objektiv? (Schulz-Dornburg) DTZ 28, 17 — Over-faithfulness (Walker) MMR 60, 718 — Putting in the expression (Wood) ML 11, 4 u. 12, 2 — Dell' interpretazione musicale RaM 3, 6 — *Hermeneutik*: (Wie-sengrund-Adorno) MdA 12, 7/8.

Joachim, Heinz s. J. S. Bach, Zeitgenössische Musik, Sevčik.

Jöde, Fritz s. Knab.

Joerg, Francis s. Kirchenmusik.

Jörn, Hans s. Gesang (Sänger).

Johner, s. Choral (gregorianisch).

Johner, Theodor E. s. Rheinberger.

Jonas, Oswald s. Beethoven, Haydn.

Josepf, Leonida s. Virtuose.

Joseph, Jane M. — (Holst.) MMR 61, 724.

Joß, Kurt s. Notation.

Jourdan, Henri s. Zeitgenössische Musik.

Ireland, John — J.s piano concerto (Blom) MMR 61, 721 u. (Lambert) Sb 11, 6 — J. as teacher (Moeran) MMR 61, 723.

Iro, Otto s. Gesang (Sänger, Stimmphysiologie, Unterricht).

Isler, Ernst s. J. S. Bach, Instrumente (Orgel).

Istel, Edgar s. Albéniz, Gluck, Oper (Bespr.), Rossini (Bespr.), R. Wagner (Briefe).

Judd, Percy s. Gesang (Methode).

Junghanns, Herbert s. Instrumente (Klavier).

Juon, Paul s. Kritik.

Just, Herbert s. Hausmusik, Mechanische Musik (Schallplatte), Musikpädagogik u. (Tagungen).

Iversen, Bernhard s. Musikpädagogik. (Lehrer).

K

Kahl, Willi s. Joh. Chr. Bach (Bespr.), Ph. Em. Bach (Bespr.), Besprechungen, Reinhardt (Bespr.), Schubert.

Kaiser, Ludwig s. Oper (Uraufführungen).

Kalergi, Marie — La Comtesse Mouchanoff (Pro-d'homme) M 92, 31—33.

Kalff, S. s. Ban, Musik (versch. Länder).

Kalisch, Alfred s. R. Strauß (Bespr.).

Kallenberg, Siegfried s. Hába, Musikfeste, Reger.

Kallmeyer, Georg s. Verlag.

Kallner, Rudolf s. Musikpflege.

Kaminski, Heinrich — (Krieger) ZeK 9, 3 — K.s Chorwerke (Stein) Mpf 1, 9.

Kamlah, Wilhelm s. Schütz.

Kammermusik — (s. a. Hausmusik) — The opportunity for the development of chamber music in school and home MuC 51, 2622 — *Besprechungen*: Cobbett: Cyclopedik Survey of chamber music (Altmann) MK 22, 10 u. (E. D.) RMI 37, 4 — Mersmann: Die K. (Arco) SMPB 20, 4 u. (Baser) MK 23, 5 u. (Dv.) SMZ 71, 2.

Kampers, Otto s. Musikfeste.

Kaplan, Hermann s. Instrumente (Violine).

Kapp, Arno s. Chor (Männerchor).

Kapp, Julius s. Aravantinos, Blech, Borodin, Donizetti, Giordano, Gounod, Lattuada, Rathaus, Reznicek, Puccini, R. Wagner.

Kappelmayer, Otto s. Gesang.

Karel, Rudolf — (Vesely) T 10, 2.

Karg-Elert, Sigfrid — (Archer) MuMi 10, 9 — (Williams) Sb 11, 2.

Karthaus, Werner s. Theorie (Bespr.).

Kastner, Rudolf s. Brüll.

Katz, Erich s. Instrumente (Bespr.), Zeitgenössische Musik, Musikpädagogik.

Kaufmann, M. — Der Heimatforscher K. (Paul) A 11, 3.

Kaufmann, Walter s. Instrumente (Orgel).

Kaul, Oskar s. Orchester.

Kaun, Hugo — (Stege) SMZ 70, 13 u. ZM 98, 2.
 Kayser, Hans s. Hörer.
 Keding, Willy s. Gebrauchsmusik.
 Kehrer, Jodoc s. J. S. Bach, Instrumente (Orgel), Lied (geistlich).
 Keith, Alice s. Rundfunk.
 Keller, Hermann s. J. S. Bach (Feste), Instrumente (Orgel).
 Keller, Otto s. Joh. Strauß.
 Kemper, Ruth s. Mozart.
 Kempers, K. Ph. Bernet s. Kirchenmusik.
 Kernbach, E. s. Chor (Chorleiter).
 Kernochan, Marshall s. Zeitgenössische Musik.
 Kerntler, E. J. s. Oper (Uraufführungen).
 Kestenberg, Leo s. Musikpädagogik, Organisation.
 Ketting, Piet s. Debussy (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.).
 Keyfel, Ferdinand s. Mozart, Musikfeste, Oper (Uraufführungen), Weinberger.
 Kickstat, Paul s. Lied (Volkslied).
 Kiefner, W. s. J. S. Bach (Bespr.).
 Kieslich, Bernhard s. Bruckner (Feste).
 Kießig, Georg s. Instrumente (Bespr.).
Kilpinen, Yrjö — (Unger) RMZ 31, 17.
 Kinsky, Georg s. Instrumente (Fagott), Instrumentenkunde, Mozart (Bespr.), Sammlungen (Bespr.), Schubert, Schütz.
 Kinzl, Franz s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Kirby, Percival R. s. Stil (Nationalstil).
Kirchenmusik — (s. a. Augustin, Chor, Choral, Kongresse, Liturgie, Mechanische Musik, Musikfeste, Pentatonik, Rundfunk, Stil) — Zur wirtschaftlichen Lage des Kirchenmusikers (Braunfels) DTZ 29, 2 — Nationale und internationale Aufgaben der K. (Dauffenbach) GBo 46, 10/11 — Dom-Musik im 19. Jahrh. (Drescher) MKK 12, 6/7 — Der geistliche Kirchenvorstand u. die Kirchenmusik (Drinkwelder) MS 61, 4 — Southwark cathedral and its music (H. G.) MT 1931, 1056 — Katholische K. in evangelischen Kirchen? (Gebhardt) MuK 2, 4 — K. u. Volksbildung (Getzeny) K 30 8 — Die volksliturgische Bewegung u. die Kirche (Goller) K 31, 2—4 u. MKK 12, 9 u. MS 60, 9 — Problematisches zur K. (Golling) MD 18, 6 — Was ist K.? (Grau) MS 60, 7/8 — Der Protestantismus u. die musikalische Lage der Gegenwart (Hartman) DTZ 29, 2 — Evangelische Kirche u. religiöse Persönlichkeit (Hasse) MSfG 36, 2 — Die Situation des kirchenmusikalischen Schaffens der Gegenwart (Hatzfeld) DTZ 29, 2 — Um den neuen Stil (Hatzfeld) MS 61, 2 — Moderne K. in Italien (Hohenemser-Steglich) Bö 2, 2 — Der gegenwärtige Stand der Synagogenmusik (Holde) DTZ 29, 2 — K. und Profanmusik im Wechselverhältnis (Joerg) GBl 54, 10/11 — De Muziek der eerste Christenen (Kempers) DM 5, 5 — K. und Presse (Klusen) GBl 55, 2/3 — Die K. als Mittel der Volkserziehung (Klusen) GBo 46, 10/11 u. (Lobmiller) K 30, 8 — Hebung der K. (Knolle) ZeK 8, 12 — Die Bedeutung der alten Polyphonie für die K. der Gegenwart (Kriessmann) K 31, 8 — Cantus cum symphonia conjunctus (Lechthaler) MD 19, 1/2 — The movement in roman catholic church music (Magnity) MT 1930, 1052 — Die Idee der „Wahren K.“ (Müller-Blattau) MuK 2, 4 u. 5 —

Programmaufstellungen für geistliche Musikaufführungen (Piersig) SBeK 62, 6 — The opportunity of a musician in church community music (Pursell) Mus 36, 1 — Das Aachener Münster als historische Kulturstätte der Musik (Th. B. R.) BGo 47, 1 — Kirchenmusikalische Andacht (Rehmann) GBo 47, 2/3 — Neues katholisches Mäzenatentum und K. (Rehmann) GBo 47, 2/3 — Musik und Kultus in der Christengemeinschaft (Rittelmeyer) DTZ 29, 2 — Kirchenmusikalische Fragen (Rüdinger) MS 60, 7/8 — Vom Singen zum Gottesdienst der Gemeinde (Schieber) MuK 3, 2 — Aufgabe des Kirchenmusikers (Schmidt) MuK 3, 2 u. (Reimann) MuK 2, 4 — Das Recht auf die Kunst (Schnerich) ZM 98, 4 — Die klassische Polyphonie und ihre Bedeutung in der K. der Gegenwart (Schrems) MS 61, 2 — Über den Verfall der K. (Schweitzer) K 30, 8 — Wesen u. Gestaltung des lutherischen Gottesdienstes (Spree) MuK 3, 1 — Die Grenzen des Purismus (Schneider u. Stählin) MuK 2, 4 — Ordnung für kirchenmusikalische Aufführungen (Stier) MuK 2, 5 — Musik bei kirchlichen Trauungen (Strebel) MSfG 36, 5 — Mechanische K. (Tremmel) MS 60, 11 — Bischöfliche Verordnungen und Erlasse über K. MS 60, 7/8 — Konstitution Pius' XI.: Die Bedeutung der K. (Böser) GBo 46, 7/8 — Die Kernpunkte der K. (Reiser) Ch 55, 9 u. GBl 54, 12 u. 55, 1 — 5 u. K. 31, 3—8 u. MKK 12, 9—12 u. MS 60, 9—12 — **Geschichte:** Kirchengesang — Schulgesang (Auer) MS 61, 5 — La capella musicale della Ven. collegiata S. Lorenzo M. in St. Oreste sul monte Soratte (Carolis) Nd'A 8, 1 — Die katholische Kirche im Wandel der Jahrhunderte (Geisert) K 31, 1 — Zur Frühgeschichte der protestantischen Kirchenmusik in Württemberg (Nedden) ZfM 13, 6 — Aus 4 Jahrhunderten evangelischer Kirchenmusik in Augsburg (Pittroff) ZeK 9, 2 u. 3 u. 5 — Kirchenmusikalische Verhältnisse um die Wende des 18./19. Jahrhunderts (Schweitzer) K 30, 9/10 — Zur Geschichte des mehrstimmigen „Magnificat“ in Polen (Szczepańska) KM 3, 9 — Deutscher Brüdergesang in Böhmen vor 400 Jahren (Thomas) MuK 2, 5 — **Organisation:** Jugendgottesdienste (Beyse) MSfG 36, 5 — Wie führen wir das neue Gesangbuch ein? (Gollücke) EK 1931, 98 u. KiM 12, 2 u. 3 — Kirchenmusikalischer Unterricht an Priesterseminaren (Mölders) K 31, 3 u. MS 60, 9 — Jahrbuch der Kirchenmusik für jede Diözese (rg) MD 18, 5 — Kirchenmusikalische Heranbildung des Klerus (Stockhausen) MS 61, 4 — Wirtschaftliche Lage und Organisation der katholischen Kirchenmusiker (Wernet) MS 61, 4 — Das kirchenmusikalische Institut an der Hochschule für Musik in Karlsruhe K 31, 7 — 20 Jahre Wiener Kirchenmusik — Akademie MD 18, 9/10 u. MKK 13, 1 — **Besprechungen:** Böser und Philipp: Diözesengesangbuch des Erzbistums Freiburg (Günther) MS 61, 4 — Fellerer: Grundzüge der katholischen Kirchenmusik (Wallner) ZfM 12, 9/10 — Halbig: Geistliche Musik (Halbig) ZS 4, 4 — Rojo y Prado: El Canto Mozarabe (Gastoué) RMus 14, 36 — Siedlecki: Sammlungen von Kirchenges-

- sängen (Chybiński) KM 2, 8 — Siegl: Das große Halleluja (Unterholzer) MD 18, 5 — Das neue Orgelbuch zum Gesangs- und Gebetbuch für das Erzbistum Köln (Pohl) GBo 46, 9 — Deutsche Weihnachtsmusik (Petzoldt) MK 23, 3 — Kirchenmusikalisches Jahrbuch (Böser) MS 60, 9 u. (Epstein) MK 23, 2 u. (Gastoué) RMus 14, 35 u. (Kurthen) GBl 55, 4.
- Kirschbaum, P. s. Instrumente (Harmonika), Musikpädagogik (Schulmusik).
- Kirschke, Rudolf s. Operette.
- Kitson, C. H. s. Beethoven, Heselntine.
- Kittel, Joh. Heinrich** — Eine Tabulatur des Dresdner Hoforganisten (Müller) ZfM 13, 2.
- Klaes, Arnold s. Musikpädagogik.
- Klanert, Paul s. Kongresse.
- Klangfarbe** — Die kommende Klangfarbenmusik DMZ 61, 27—29.
- Klatte, Wilhelm** — (Misch) AMZ 58, 19/20 — (Robitschek) DTZ 28, 20 — (Schwers) AMZ 57, 38 — (St.) DS 22, 38.
- Klauder, Karl s. Chor (Chorleiter).
- Klavier**, s. Instrumente.
- Klebs, Paul s. Improvisation.
- Klein, Hermann s. Melba.
- Kleiner, C. s. Andreae, Chor (Chorleiter), Heim, C. Kreutzer, Pestalozzi, Wunsch.
- Kleinwächter, Max s. Orchester (Geschichte).
- Klemperer, Otto s. Oper u. (Opernhäuser).
- Klier, Karl M. s. Plagiat.
- Klima, Jiri V. s. Musikästhetik.
- Klindworth, Karl** — (Burghausen-Leubuscher) DTZ 28, 24.
- Klingemann, August** — (Jenkner) NW 60, 2.
- Klingenbeck, Josef s. Kongresse, Musikfeste.
- Klocke, Erich s. R. Wagner.
- Kloeffel, Oskar s. Messe (Bespr.), Musikpädagogik (Methode).
- Kloep, C. s. Gesang (Unterricht).
- Klokow, Erich s. Mozart.
- Klunger, Carl s. Gesang (Methode, Technik).
- Klusen, Ernst s. Kirchenmusik.
- Kmoch, Vladimir s. Paganini, Prume.
- Knab, Armin** — (Döbereiner) ZS 4, 3 — (Jahn) S 89, 8 — (Jöde) Kr 8, 8 — (Rutz) Ha 22, 2 — (Steege) SSZ 25, 6 — Kinderlieder (Auerbach) MK 23, 6.
- Knab, Armin s. Chor (Männerchor).
- Knayer, Chr. s. Instrumente (Harmonium).
- Knolle, s. Kirchenmusik.
- Knorr, E. L. von s. Orchester.
- Kobel s. Musikerschutz (Auführungsrecht).
- Kober, Elfriede s. Gesang.
- Koch, Eduard s. Buxtehude.
- Koch, Ludwig s. Kongresse, Mechanische Musik (Schallplatte), Kochnitzky.
- Koch, Léon s. Zeitgenössische Musik.
- Koczirz, Adolf s. Besprechungen (Neuausgaben).
- Kodály, Zoltan** — Ungarische Volksmusik (Günther) MK 22, 11—3 Gesänge (M. C. T.) RaM 3, 6 — Maroszecker Tänze (Westphal) MK 23, 5.
- Koehler, Franz s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Költzsch, Hans s. Beethoven (Bespr.), Operette.
- Körner, Clara s. Musikpädagogik (Bespr.).
- Koebler, Hans** — K., ein vergessener Männerchorkomponist (Egert) DS 23, 5 — K. als Dirigent der Dresdner Liedertafel (Pembaur) DS 23, 5.
- Köst, Arthur s. Chor.
- Koethke, Karl s. Orchester.
- Köthmann, Paul s. Gesang.
- Koetsier-Muller, Jan s. Gesang (Technik, Unterricht), Sprachmelodik.
- Kötzsche, Hanns s. Richter.
- Kötzschke, Richard s. Chor (Männerchor).
- Koffler, J. s. Dirigent (Bespr.), Theorie (Bespr.).
- Kohl, Joseph s. Chor (Männerchor).
- Kohler, Karl s. Orchester.
- Kohler, Willi s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Kolar, V. s. Mechanische Musik (Schallplatte), Musikpädagogik (Schulmusik).
- Kollmaneck, Ferdinand** — (Grünwald) MdS 13, 2.
- Komponist** — (s. a. Kongresse, Musikerschutz) — Künstler u. Kunstwerk (Boßhart) ZM 98, 2 — Der Beruf des K. (Butting) DTZ 28, 18 — Lebensformen des Musikschaffenden (Fleischer) Mel 9, 10 — The circumstances of the english composer (Foss) ML 12, 1 — K. u. Hörer (Goldbach) HSK 3, 5/6 — Der Einfall als Wegweiser der Persönlichkeit (Hebberling) RMZ 31, 16 — Geist als Luxus (Křenek) Mda 12, 9/10 — Komponieren als Beruf (Křenek) Mpf 1, 6 — Das Zentralproblem des heutigen Komponierens (Levy) SMZ 71, 1 — Against creation (Parkhurst) ML 11, 4 — Creative broadcasting (Rivers-Moore) ML 12, 2 — Komponisten-Nöte (Rhode) S 89, 6 — Kritiker, Komponist, Dichter u. Theater (Scherber) S 89, 7 — Die Situation der Schaffenden (Schliepe) SZI 19, 17 u. 20, 2 u. 3 — Tanzkritik (Schufftan) SiT 47, 18 — Der Komponist über den Kritiker (Siegl) SD 1930/31, 11 — Meine Kompositionspläne (Trantow) Mel 10, 3 — **Besprechungen:** Bahle: Zur Psychologie des musikalischen Schaffens (Lorenz) MK 22, 12.
- Komregg, Hans s. Mechanische Musik (Schallplatte).
- Kondracki, Michael s. Zeitgenössische Musik.
- Kongresse** — **Antwerpen:** Congrès internationale des arts populaires: (ClOSSon) RM 11, 109 — **Budapest:** (s. a. Instrumente — Orgel) — 12. Internationaler Architekten-Kongreß u. Orgelbau-tagung: (Moißl) MD 18, 11/12 u. MKK 12, 12 — Internationaler Autorenkongreß (Ebel) DTZ 28, 18 — **Frankfurt a. M.:** 1. internationale Festwoche für katholische Kirchenmusik: (Berten) Mpf 1, 10 — (Berten-Jörg) DMZ 61, 46 u. DS 22, 46 u. DTZ 29, 2 u. RMZ 31, 21 — (Dauffenbach) GBo 46, 12 — (F. F.) MS 60, 12 — (Fellerer) MG 1, 7 — (Herzog) SD 1930/31, 9 — (Hilber) Ch 55, 12 u. SMZ 70, 23 — (Holde) AMZ 57, 45 — (Holl) Mel 10, 1 — (Kosch) ZfM 13, 3 — (Lechthaler u. F. M.) MD 18, 9/10 — (Löbmann) Sti 25, 4 u. ZM 98, 1 — (Lobmann) MD 19, 1/2 — (Mayer) MKK 12, 11 u. 12 u. 13, 1 — (Torrefranca) RaM 3, 6 — Die kulturpolitische Auswertung der Frankfurter Intern. Kirchenmusikwoche (Rehmann) GBo 47, 2/3 — Internationale Arbeitswoche für neue Kirchenmusik: (Berten) A 11, 1 — (Holl) DM 5, 4 — RNM 11, 262/63 — **Halle:** Kongreß des Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker: (Altman) KfM 11, 130 — (Gerdes) EK 1930, 91 — (Klanert) AMZ 57, 28/29 — (Serauky) MSfG 35, 7 u. Zek 8, 8 — **Hamburg:** 2. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung: (Barthel)

- DMZ 61, 47 — (Günther) AMZ 57, 44 u. ZS 3, 10 — (Voigt) DTZ 28, 22 u. S 88, 45 — (Wellek) A 11, 1 u. MK 23, 3 u. ZfM 13, 3 — (Witt) ZM 97, 12 — 4. Kongreß für Ästhetik u. Allgemeine Kunstwissenschaft: (Fleischer) Mel 9, 12 — (Wellek) A 11, 1 u. MK 23, 3 u. ZfM 13, 3 — **Lüttich**: 1. Kongreß der internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft: (G. M. G.) RaM 3, 5 — (Handschin) ZfM 13, 1 — (Hertzmann) Mel 9, 10 — (W. M.) Bul 2, 4 — (Subirá) BM 3, 31 — (M. U.) DMZ 61, 38 — **Mannheim**: 1. Schallplattentagung: (Hunek) S 88, 51/52 — (Klingenbeck) Mpf 1, 11 — (Koch) KS 2, 7 — (K. L.) Mel 10, 1 — **München**: 3. Tänzerkongreß: (Bloch) Mel 9, 10 — (Goetz) NT 2, 6 — (Pfister) A 10, 9/10 — (Schlee) MdA 12, 7/8 — (Schuftan) DB 22, 9 u. StT 47, 13/14 — **Prag**: Internationaler Kritikerkongreß: (d.) A 10, 11 — (Holl) MVDM 1931, 35 — (n.) DMZ 61, 42 — (Patzakova) T 10, 6 u. 7 — (Stefan) MdA 12, 7/8 — 4. Internationaler Kongreß für Logopädie u. Phoniatrie: (Imhofer) A 10, 11 — **Pymont**: Tagung für Liebhaberorchester: (r.) Mpf 1, 5 — **Vergara**: Congrès basque des arts populaires: (Babaian) RM 11, 109.
- Kontrabaß** s. Instrumente.
- Konzertwesen** — (s. a. Musik versch. Städte, Virtuose) — Ende des Konzertlebens (Amar) DTZ 29, 4 u. MG 1, 7 — Reorganisation des Konzertlebens (Bertram) DTZ 29, 4 — Überflüssige Konzerte (David) SMZ 70, 21 — Diskussion (Fischer) u. (Marzynski) Mel 9, 11 — Anarchie im Musikbetrieb (Gutman) MdA 12, 9/10 — Reform des Musiklebens? (Gutman) A 11, 3 — 100 neue Konzertwerke! (A. H.) Mw 10, 11 — Niedergang des heutigen Konzertlebens (Nordens) To 34, 37 — Viel oder wenig Proben? (Perl) MK 23, 5 — Ossigeno per concerti sinfonici (Roggeri) RMI 38, 1 — Konzert als Geschäft (Scherber) S 89, 13 — Schichtwechsel im Publikum (Spitz) MG 1, 7 — Konzertbetrieb (Stefan) MdA 12, 9/10 — Neugestaltung des Konzertlebens (Stege) To 34, 34 — Zeitschau (Strobel) Mel 10, 2 — Konzerterfahrungen in der Kleinstadt (Thöne) Mel 9, 11 — Musikstadt (Wiesengrund-Adorno) MdA 13, 1 — **Geschichte**: Histoire des concerts populaires (Weterings) RMB 7, 1 — **Konzertprogramme**: Programmabsturz (Diesterweg) AMZ 58, 3 — Konzertprogramme (Furtwängler) DTZ 29, 4 u. RMZ 31, 21 u. Mw 10, 11 — Der Konzertsänger und sein Programm (Souchay) DTZ 29, 4.
- Koopman, J. s. Instrumente (Bratsche).
Kordy, Dezsö s. Volksmusik.
Kosch, Franz s. Kongresse.
Koschinsky, Fritz s. Instrumente (Orgel).
Kossow, Willy s. Musikpädagogik (Schulmusik).
Kowalewsky, Gerhard s. Gebrauchsmusik.
Kozeluch, Leopold — (Busek) HV 11, 10.
Kracauer, S. s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Krämer, Erich s. Instrumente (Gitarre).
Kraft, Günther s. Chor (Literatur), Steuerlein.
Kramer, A. Walter s. Berg, Gruenberg, Mussorgski.
Kramer, Margarete s. Musikpädagogik (Lehrer).
Krasko, J. s. Volksmusik.
Krasnopolski, Paul s. C. M. v. Weber.
Kraus, Else C. s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).
- Kraus, Karl s. Offenbach.
Kraus, Ludwig s. Chor (Männerchor).
Krause, Gerhard s. Beethoven, Goethe, Liszt, Mussorgski, Oper (Uraufführungen), Ravel.
Krause, Max s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Krebs, Johann Ludwig — (Löffler) Bj 27.
Křenek, Ernst — (Schneider) RM 11, 107 — Op. 67: „Durch die Nacht“ (Engländer) MdA 13, 4 — Der Kurs in Křeneks jüngstem Schaffen (Günther) MK 23, 8 — Op. 64: „Fiedellieder“ (Hertzmann) MK 22, 12 — „Orest“ (Stangenberg) Sc 20, 8 — Reisebuch (M. C. T.) RaM 3, 5.
Křenek, Ernst s. Komponist, Offenbach, Oper (Regie).
Kretschmer, Edmund — (Kretschmer) DMMZ 52, 35 u. S 88, 35 u. Schw. 12, 16 — K. als Chor-dirigent u. Komponist (Mello) DS 22, 35 — K.-Feier zum 100. Geburtstag (Oehmichen) DS 22, 37.
Kretschmer, Emanuel s. Kretschmer, Musikfeste.
Kreutzer, Conradin — (Bolt) To 34, 46 — (Brichta) S 88, 47 — (Bülow) Ha 21, 9 u. Sti 25, 2 — (Burkard) Se 7, 47 — (Kleiner) SMZ 70, 22 — (Münch) DS 22, 32 u. SSZ 25, 2 — (Neubauer) ASZ 24, 9 — (Schliepe) SZI 19, 23 — (F. St.) ZM 97, 11 — ASZ 24, 11 — Die Klaviermusik K.s (Landau) ZfM 13, 2 — Die Männerchöre K.s (Landau) DS 22, 47—49 — War K. stud. jur. oder stud. med.? (Metzger) DS 22, 49 u. SSZ 25, 3 — Erinnerung an eine frühere K.-Ehrung (Schlicht) SSZ 25, 6 — Feiern zum 150. Geburtstag: (Münch) DS 22, 33 u. SSZ 24, 11 u. 12 — (Richard) AMZ 57, 34/35 — In Freiburg: SSZ 25, 3 — In Karlsruhe: SSZ 25, 3 — **Besprechungen**: Landau: Das einstimmige Kunstlied K.s (Abendroth) AMZ 58, 13 u. (Kuznitsky) MK 23, 6.
Kreutzer, Leonid s. Musikpädagogik.
Kreutzer, Rodophe — (Barmas) AMZ 58, 1.
Kricka, Jaroslav s. Novak.
Krieger, Adam — **Besprechungen**: Osthoff: K. (Apel) MK 23, 4 u. (L. R.) RMI 37, 4.
Krieger, Erhard s. J. S. Bach, Fortner, Kaminski, Lied (geistlich), Oratorium (Bespr.), Pfitzner, Theorie (Harmonielehre), Thomas, L. Weber, Wetz.
Krienitz, Willy s. Bruckner (Feste), Mauke, Musikfeste, Oper (Uraufführungen), Weinberger.
Krießmann, Alfons s. Kirchenmusik.
Kritik — (s. a. Kongresse, Orchester, Organisation, Rundfunk, Schumann) — Amt und Würde der K. (Abendroth) ZM 97, 9 — Musik-K. als Musikpolitik (Berten) DTZ 28, 23 — Der Verkehr mit den Künstlern (Bie) A 10, 7/8 — Kritik der Krisis (Brentano) Sch 4, 10/11 — Criticism and contemporary music (Calvocoressi) MMR 60, 716 — Zur Reform der Musikrezension (David u. Juon) SmpB 19, 13 — Fachkritik (Dv) SMZ 71, 3 — On the championship of lost causes (Elliot) Sb 11, 2 — Admiration et critique (Estève) RM 12, 112 — Der Unfug der konservativen Kritik (Graf) MVDM 1931, 35 — Apologie des Kritikers (Guttman) DTZ 28, 23 — Kritiker oder Propagandist? (Holde) AMZ 57, 47 — Musikkritik (Holl) A 10, 7/8 — Musikkritik 1930 (Holl) DTZ 28, 23 — The disappointed musician (Jacobs)

Sb 11, 4 — Kritik oc Kritik (Larsen) DaMu 5, 9
 — Die Gefahr der zeitgenössischen Theaterkritik
 (Leisegang) NW 60, 9 — Critics and the spirit
 of discernement (Morgan-Browne) ML 11, 4 —
 Die Richtungen der Tanzkritik (Milloß) SiT 48,
 10 — Der Münchener Kritikerprozeß (Neuhaus)
 ZM 97, 7 u. 8. — Critica e storiografia musi-
 cale premesse metodologiche (Parente) RaM
 3, 5 — Fachmann contra Fachmann (Prings-
 heim) Sch 4, 10/11 — Musical impressions and
 criticism (Rideout) MT 1930, 1051 — Musik-
 kritiker von heute (Schmitz) JP 37 — Anfänge
 der Musikkritik (Stege) A 10, 7/8 — Zeitschau
 (Strobel) Mel 9, 8/9 — Kritik und Künstler
 (Sutter-Kottlar) DTZ 28, 23 — Musikkritik —
 Musikerkritik (Westphal) A 10, 7/8 — *Be-
 sprechungen*: Mahling: Musikkritik (l. g.) RaM
 4, 1.

Krohn, Ilmari s. Musikgeschichte (Bespr.).
 Kroll, Erwin s. Ambrosius, Dirigent (Bespr.), Mu-
 sik (versch. Städte), Musikfeste, Toch.
 Kroll, Lisbeth s. Rundfunk.
 Kroll, Oskar s. J. S. Bach, R. Stark.
 Krone, Max T. s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Krosigk, Frederike von s. Mozart, Oper (Urauf-
 führungen).
 Kroyer, Theodor s. Aufführungspraxis, Püttlingen,
 Straube.
 Krüger, E. s. Theater.
 Krug, Walter s. J. S. Bach, Nietzsche.
Kruse, Georg Richard — (Beling) AMZ 58, 3.
 Kruse, Georg Richard s. Lortzing.
Kuba, Ludvik — (Strnad) HV 12, 2—4.
Kubelik, Jan — (Celeda) HV 11, 8—10 u. 12, 1.
 Kühn, Leonore s. Tanz.
 Kühn, Walter s. Zeitgenössische Musik.
 Külz, Wilhelm s. Musikpolitik.
 Kulz, Werner s. Messe (Bespr.), Oper (Urauffüh-
 rungen).
 Kunc, Jan s. Novák.
 Kundra, Ludvik s. Musikpädagogik (Lehranstalten),
 Petrzelka.

Kunstwissenschaft — (s. a. Musikästhetik, Stil) —
 Der Begriff des Modernen in der Kunst (Boß-
 hart) ZM 97, 8 — Die Musik in der Malerei
 (Martell) STH 16, 5 — *Besprechungen*: Frey:
 Gotik und Renaissance als Grundlagen der mo-
 dernen Weltanschauung (Besseler) Mel 9, 11.
 Kunz, Otto s. Musikfeste.

Kunz, Thomas A. — K. u. sein Orchestrion (Haas)
 A 11, 2.

Kursch, Richard s. Chor (Geschichte).
 Kurth, Ernst s. Musikästhetik.
 Kurthen, Wilhelm s. Chor (Literatur), Kirchen-
 musik (Bespr.), Lied (geistlich), Motette (Bespr.)
 Kutscher, Artur s. Theater.
 Kuznitsky, Hans s. Antheil, Bartók, Beck, Gál,
 Hoffmann, C. Kreutzer (Bespr.), Musikästhetik
 (Bespr.), Musikfeste, Musikwissenschaft (Bespr.),
 Oper, Schütz.

Kwetzinsky, W. von s. Instrumente (Balalaika).

L

Laban, Rudolf von s. Tanz (Bühnentanz).
 Lach, Robert s. Vergleichende Musikwissenschaft
 (Bespr.).
 Lachmann, Robert s. Musik (versch. Länder).

Lacroix-Novaro, Yves s. R. Wagner.
 Längle, M. s. Mechanische Musik (Schallplatte).
 Laforest, G. A. s. Gesang (Technik).
Laicenspiel — Musik u. L. (Luserke u. Zuckmayer)
 MG 1, 5.
 Laloy, Louis s. Djaghilew.

Lambert, Constant — (Taylor) MuMi 11, 3 — L.s.
 sonata (Duncan-Rubbra) MMR 60, 720.
 Lambert, Constant s. Schoenberg.
 Lambert, Herbert s. Ireland.
 Lamberts, A. s. Chor (Sängerfeste).
 Lamy, F. s. Ropartz.
 Lancellotti, Arturo s. Liszt.
 Land, Helen R. s. Instrumente (Klavier).
 Landau, Anneliese s. J. S. Bach, Händel, Kreutzer,
 Zeitschriftenschau.
 Landé, Franz s. Musikpädagogik.
 Landgraeber, Hermann s. Augustin.
 Landmann, Eva s. Tanz (Laientanz).
 Landormy, Paul s. L. Boulanger.

Landowska, Wanda — L. et l'école de St. Leu-la-
 Forêt (Hoérée) Ap 1, 1.
 Landré, Willem s. Zeitgenössische Musik.
 Landry, Lionel s. Mechanische Musik (Schallplatte).
 Lang, Oskar s. Bruckner (Feste), Monteverdi.
 Lange, Fritz s. Joh. Strauß, Jos. Strauß.
 Langensiepen, Fritz s. Musikpädagogik (Musik-
 gemeinschaft).
 Larsen, Jens Peter s. *Besprechungen* (Neuausgaben),
 Kritik.
 Lanz, Josef s. Lied (Volkslied).
 Lanz-Liebenfels, Jörg s. Vergleichende Musikwis-
 senschaft.
 Larcher, Hilde von s. Musik (versch. Länder), Mu-
 sikpädagogik.
 Lardy, Emil s. Arbeitermusik, Orchester.
 Larionow s. Djaghilew.
 Laska, Gustav s. Instrumente (Kontrabaß).
Lattuada, Felice — (Dahms) BIS 11, 6 — „Die Zier-
 puppen“: (Kapp) BIS 11, 6 — (Schwers) AMZ
 57, 45.
 Latzko, Ernst s. Charpentier, Meyerbeer, Offen-
 bach, Oper (Uraufführungen), R. Wagner.
 Laubenstein, Paul, Fritz s. Musik (versch. Länder).
 Laudova, Marie s. Gesang.
Laugs, Robert — ASZ 24, 8.
 Laugs, Robert s. Goethe.
 Lauhöfer, Fritz s. Musikästhetik.
 Laurencie, L. de la s. Boccherini (Bespr.), Franck
 (Bespr.), Oper (Bespr.), Rameau (Bespr.), Spon-
 tini (Bespr.).

Laute — s. Instrumente.
 Laux, Karl s. Janacek, Musik (versch. Länder),
 Musikfeste.
 Lawrence, T. B. s. Musikfeste.
 Lebede, Hans s. Blech, Mechanische Musik (Schall-
 platte).
 Lebegott, Const. s. Paderewski.
 Lechner, Anna s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Lechthaler, Josef s. Kirchenmusik, Kongresse.
 Lederer s. Zeitgenössische Musik.
 Lee, Markham E. s. Brahms, Tempo, Variation.
 Leh, Jacob s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Lehár, Franz — „Die lustige Witwe“ (Decsey) Sch
 4, 3.
Lehrstück — (Böttcher u. Trede) MG 1, 4 — (Edel-
 stein u. Meißner) MG 1, 6 — (Heiß u. Twittenhoff)

MG 1, 5 — Lehrstücke u. Spiele für Kinder (Hänel) DAS 32, 4 — Lehrstück-Praxis i. Land-erziehungsheim (Heiß) MG 1, 8 — Das „Lehrstück“ (Pinette) S 88, 32 — Das L. u. die Frage der proletarischen Musik (Rosenberg) MG 1, 8 — L. u. Theater (Scherler) MG 1, 7 — Musikalische Lehrspiele für Kinder (Schlesinger) MG 1, 4 — Platzmusik u. Schulpoper (Stege) To 34, 29.

Leichtentritt, Hugo s. Besprechungen, Bruckner, Chopin u. (Bespr.), Mahler, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikfeste, Rathaus, Schönberg, R. Strauß.

Leifs, Jon s. Aufführungspraxis, Dirigent, Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik, Stil (Nationalstil).

Leisegang, Herbert s. Kritik.

Lenaerts, Constant — (Gilson) RMB 7, 8.

Lenaerts, René s. Clemens (Bespr.).

Lendvai, Erwin (s. a. Dvořák) — L. in seinem Chorschaffen (Heid) Chm 4, 7/8 — Op. 68 (Petzoldt) MK 23, 8 — „Frohgesang“ (Wolfurt) MK 23, 1.

Lendvai, Erwin s. Chor.

Lenz, Lydia s. Musikpädagogik.

Leo, Maria s. Musikpädagogik (Lehrer, Methodik).

Lepel, Felix von s. Mahler.

Lepinois, Marcel s. Oper (Uraufführungen).

Lepthien, Heinrich s. Chor (Organisation).

Lert, Ernst s. Toscanini.

Leschetzky, Theodor — (Chéridjian-Charrey) SMZ 70, 14/15 — (Gabrilowitsch) MuC 51, 2646 — L. as teacher (Jenkins) MMR 60, 716 — His contribution to pianistic art (Woodhouse) MuC 51, 2640.

Lessona, Michele s. Dirigent.

Leumas, Artur s. Musikpädagogik.

Levenson, Boris s. Rimsky-Korsakoff.

Levin, R. s. Chor (Kirchenchor).

Levy, Ernst s. Komponist.

Lévy, René s. Ibert, Lothar, Mozart (Bespr.), Offenbach (Bespr.), Tanz (Bespr.), Werfel.

Lewicki, E. s. Mozart (Bespr.).

Lewin, Gustav s. Oper (Uraufführungen), Oratorium (Bespr.).

Ley, Stephan s. Beethoven.

Lichtenthal, Herbert s. Musik (versch. Länder).

Liebau, Arno s. Haydn, Sonate, S. Wagner.

Liebenthal, W. s. Musikerschutz (Urheberrecht).

Lieberson, S. A. s. Glasunoff.

Lieblit, B. s. Musikpädagogik (Lehranstalten).

Lieblein, Karl s. Volksmusik.

Lied — (s. a. Liturgie) — *geistlich*: Das katholische Kirchenlied (Dr. b) GBo 47, 4 — Unbekannte Kirchenlieder des 16. Jahrhunderts (Ciauff) ZeK 8, 10 — Das „creator alme siderum“ in den norddeutschen Diözesangesangbüchern (Clemens) MS 61, 3 — Ein Grüßauer Gesang- und Gebetbuch von 1678 (Epstein) KJ 25 — Vom alten deutschen Kirchenlied (Gotzen) MS 61, 3 — Zur Liturgik des Kirchenliedes um 1817 (Gräber) MSfG 35, 8 — Das Weihnachtslied (Hillman) To 34, 52 — Hymnologische Handreichung (Jehle) MSfG 36, 2 u. 3 — Singt alte liebe Lieder! (Kehrer) GBI 55, 4 — Das evangelische Kirchenlied im Reformationszeitalter (Krieger) MuK 3, 3 — Der geistliche Jäger (Kurthen) GBI 54, 9 — Chronik der Pfingstlieder

(Martell) DS 23, 21 — Das Kirchenlied (Messerschmid) MS 61, 3 — Die Reichslieder (Reusch) MuK 2, 6 — Zu den Texten unserer Kirchenlieder (Smend) MSfG 35, 8 — Ein vergessener „Englischer Gruß“ (Stäblein) MS 61, 3 — Die häusliche Weihnachtsfeier im Liede (Thomas) Sg 7, 2 — Ein altes niederbayerisches Weihnachtslied (Tremmel) MKK 12, 12 — *weltlich*: (s. a. R. Wagner) — Das Liederbuch des Arnt von Aich (David) SMZ 71, 7 — 2 weltliche Stücke des Breslauer Codex Mf 2016 (Feldmann) ZfM 13, 5 — Schulgesänge aus Münsters Humanistenzeit (Fellerer) ZfM 13, 8 — Die Melodie der deutschen Nationalhymne (Heer) Merz 7, 12 — Christliches Singen und weltliche Lieder (Seifert) MuK 3, 2 — Der Codex Buranus als Liederbuch (Spanke) ZfM 13, 5 — Ein unveröffentlichtes lateinisches Liebeslied (Spanke) Sp 5, 4 — Wege zum Liede (Storck) Quel 80, 3 — Kinderleben im Kinderlied (Weyl-Nissen) BP 8, 2 — Tannhäuserlieder aus Steiermark (Zack) DV 32, 6 — Vom österreichischen Soldatenlied (Zoder) DV 32, 8 — Das deutsche Lied in Amerika ASZ 24, 9 — L'hymne nationale suisse Dis 3, 9 — *Volkslied*: Im Romantikland des Volksliedes (Bülow) ZM 98, 2 — Zur Situation der Volksliedbewegung (Edelstein) MG 1, 8 — Der Begriff des Volksliedes im Urteil des Laien (Eichberg) MG 1, 8 — Wie entsteht das Volkslied? (Gombosi) MG 1, 8 — Vom russischen V. (Hoffmann-Denicke) Kr 8, 7 — Der Volksliedsatz (Kickstat) Ha 22, 1 — Vom deutsch-böhmischen Siedlern in Ostgalizien (Lanz) DV 32, 8 — Des Mazuren Wanderlied (Lippold) OM 11, 6 — Das deutsche V. (Martell) Chm 4, 9 — Wert des V. (Matthes) To 34, 38 — Handwerk und V. (Milarsch) SSZ 25, 1 — Die Entwicklung des V. (Moser) Se 8, 18—21 — Die Brummtopf-Lieder (Müller-Blattau) Sg 7, 2 — Alte und neue Volkslieder aus der bayrischen Kolonie Jamburg am Drnjepr (Schirmunski) DV 33, 1/2 u. 3 — Zur Krisis des deutschen V.s (Schlicht) To 34, 32 — Die Volkslieder des Egerlandes und der Dudelsack (Seifert) Sg 7, 4 — Wie soll man V. singen? (Suter) SSZ 24, 12 — V. der Gegenwart (Zoder) DV 32, 7 — Das V. der Russen Bu 6, 4 — *Besprechungen*: Eisner: Volkslieder der Slawen (Nötzel) KW 43, 10 — Mersmann: Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung (E. B.) ML 12, 1 u. (Zoder) DV 33, 3 — Nennstiel: Arbeit am Volkslied (Moser) ZS 4, 4 — Pinck: Verklingende Weisen (Gastouf) RMUS 14, 36 — Schulz: Reichssänger (Jehle) MSfG 36, 2 — Zdzislaw: Ein Studentengesang des 15. Jahrhunderts (Szczepanska) KM 3, 9 — Das neue staatliche Volksliedbuch für die Jugend (Dahlke, Lütge Martens, Münnich) ZS 4, 4 u. (H. L.) MD 18, 5 u. (Morgenroth) PW 37, 19 — Das neue Einheitsgesangbuch (Graff) MSfG 36, 2 — Schulliederbücher (Rein) Mpf 2, 2 — Gottscheer Volkslieder mit Bildern und Weisen (Zoder) DV 33, 3 — Der 3. Teil des österreichischen Liederbuches Quel 80, 1.

Liesendahl, Hilde s. Musikpädagogik.

Ließ, Andreas s. Debussy, Martinu, Musik (versch. Städte).

Ligniez, Katharina s. Musikpädagogik (Lehrer).

Lilienfein, C. s. Musikpädagogik (Tagungen).
 Lima, Enirto de s. Musik (versch. Länder).
 Limbach, Reinhard s. Instrumente (Klavier).
 Linden, Hans Gustav s. Stil (Nationalstil).
 Lindner, Adalbert s. Reger.
 Lincke, Armin s. Andreae.
 Linz, Martha s. Musik (versch. Länder).
 Lion, A. s. Akustik (Elektro-Akustik, Bespr.).
 Lippold, Hans s. Lied (Volkslied).
 Lissa, Zofja s. Akustik (Bespr.), Musikästhetik (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Musikwissenschaft (Bespr.), Scriabine und (Bespr.).
Liszt, Franz — (Lancellotti) Mo 12, 10 u. 13, 3 u. ReMu 3, 11 — MuC 52, 2659—2664 — Rubinstein über L. (Huschke) S 89, 13 — Eine unbekannte Liszt-Komposition entdeckt (Krause) Or 8, 9 — 2. Jahrestagung des L.-Bundes in Weimar (Reuter) S 88, 29 — Ein unbekannter Brief L.s an Mottl (Röckl) ZM 98, 1 — L'oblio de L. MO 13, 2 — **Besprechungen:** Boissier: L. pédagogue (Pereyra) RMus 15, 38 u. (Wolff) MpB 52, 5 — Bory: Une retraite romantique en Suisse (Tiersot) RMus 15, 38 — Stradal: Erinnerungen an L. (A. E.) RMI 37, 3.
Liturgie — (s. a. Antiphon, Augustin, Chor, Choral, Kirchenmusik, Lied, Instrumente — Orgel) — Wechselgesänge der Allerheiligen-L. (Bernauer) K 31, 2 — Kirchenmusik und Predigt (Donders) MS 61, 4 — Kirchenlied und L. (Dauffenbach) MS 61, 3 — Das Orgelspiel in der L. (Ellerhorst) MS 61, 1 — L'insegnamento dell'organo e la riforma musicale liturgica (Fedeli) RMI 37, 4 — Wie fang ich's an? (Goller) MKK 13, 1 — L. und Kirchenmusik (Hecht) MS 61, 1 — Kleiner liturgisch-musikalischer Führer (Lubrich) SBeK 61, 12 — Liturgischer Altargesang (Lubrich) SBeK 62, 5 u. ZeK 9, 4 — Grundsätzliches zur Gottesdienstgestaltung (Macholz) MSiG 36, 1 — Bemerkungen zum Codex Upsal. C 23 (Moberg) STM 12, 1/4 — Aufgaben und Hilfsmittel volksliturgischer Musikpflege (Schaller) MKK 13, 1 u. MS 61, 1 — Volksliturgische Bewegung (Schwabe) MS 61, 5 — Wie veranstaltet man eine liturgische Woche? (Stenta) MKK 13, 1 — Der Altar als Stätte des Gesangs (Thomas) MuK 2, 6 — Ein neues Missale Romanum MKK 12, 8 — Liturgischer Altargesang ZeK 9, 3 — Liturgische Gottesdienste ZfK 13, 4 — **Besprechungen:** Couturier: Petit Sylliturgikon (Wellesz) ZfM 12, 9/10 — Fransen: Laurentii Petri Nericii tractatus (Moberg) STM 12, 1/4 — Rojo u. Prado: El canto Mozarabe (Gastoué) RM 11, 109 u. (Wagner) Bul 3, 1.
 Liuzzi, Ferdinando s. Castelnuovo.
 Lobaczewska, Stefanja s. Albeniz (Bespr.), Bartók (Bespr.), Borodin (Bespr.), Debussy (Bespr.), de Falla (Bespr.), Franck (Bespr.), Instrumente (Bespr.), Lully (Bespr.), Marek (Bespr.), Musikfeste, Musikgeschichte (Bespr.), Programmusik, Strawinsky (Bespr.), Theorie (Tonalität), R. Wagner (Bespr.).
 Lobkowitz, A. v. s. Akustik (Elektro-Akustik).
 Lobmiller, s. Kirchenmusik.
 Loebenstein, Frieda s. Musikpädagogik (Bespr.).
 Löbmann, Hugo s. J. S. Bach, Choral (gregorianisch), Gesang, Kongresse, Musikpädagogik (Schulmusik, Tagungen).

Löffler, Hans s. J. S. Bach, Instrumente (Orgel), Krebs.
 Loewenstein, Herbert s. Pentatonik.
 Loidl, Karl s. Tanz (Tänze).
 London, Kurt s. Berufsmusiker, Filmmusik, Mechanische Musik (Tonfilm, Bespr.).
 Long des Clavières, P. s. Musikwissenschaft (Bespr.).
 Longaud, Félix s. Musik (versch. Städte).
 Lorenz, Alfred s. Beethoven (Bespr.), Bruckner, Komponist (Bespr.), Musikpsychologie (Bespr.), Nicolai, Tonpsychologie (Bespr.).
Lortzing, Albert — (Braach) ASZ 24, 10 — 3 unbekannte Briefe (Kruze) ZM 98, 2.
 Losch, Philipp s. Bibliographie.
 Lossen, Freytag, Jos. M. H. s. Haas.
Lothar, Mark — „Lord Spleen“: (Hirschberg) S 89, 10 — (Lévy) RM 12, 111 — (Petzet) S 88 47 — (Schmitz) AMZ 57, 47 u. MK 23, 3 — (Schwers) AMZ 58, 10 — (Steinhard) A 11, 3.
 Lott, Walter s. Bibliographie.
 Lualdi, Adriano s. Verdi.
 Lubrich, Fritz s. Liturgie.
 Lucas, Clarence s. Cherubini, Debussy, Mahler.
 Luciani, S. A. s. Agazzari, Augustinus.
 Ludwig, Anton s. Oper (Regie).
Ludwig, Friedrich — (Besseler) ZfM 13, 2 — (Cesari) RMI 38, 1 — (Müller-Blattau) MSiG 35, 10 — (Schrade) Merz 7, 11 — (Ursprung) MD 18, 11/12.
 Lückhoff, Walter s. Instrumente (Harmonium), Zeitschriftenschau.
 Lütge, Karl s. Lied (Bespr.).
 Lütge, Wilhelm s. Musik (versch. Länder).
 Lütsch, Wsawolod s. Mussorgski (Bespr.).
 Luin, E. J. s. Musikgeschichte (Musiker).
Lully, Jean Baptiste — L. et „Les bourgeois gentilhomme“ (Descomiers) M 92, 45 — Parallèle de L. et de Rameau (Helbig) M 92, 34 — **Besprechungen:** Neuausgaben: Prunières: Oeuvres complètes de Lully (Borren) RMI 2, 113 u. (Lobaczewska) KM 3, 9 u. (Meyer) ZfM 13, 6 u. (Tessier) RMus 14, 36.
 Lundbye, Ove s. Zeitgenössische Musik.
 Lungershausen, Helmuth s. Marsch, Musikpädagogik (Lehrer).
 Lungwitz, Hans s. Gesang (Stimmphysiologie).
 Lunn, Sven s. Schubert.
 Luserke, Martin s. Laienspiel, Musikpädagogik.
 Lyle, Watson s. Medtner.
 Lynn, Ethel s. Orchester.

M

 Maack, Rudolf s. J. S. Bach (Bachfeste).
 Maag, Otto s. Mozart (Mozartfeste).
 Maaß, Arthur s. J. S. Bach (Bachfeste), Oper (Uraufführungen).
 Mac Clanahan, Richard s. Instrumente (Klavier), Palumbo.
 Mac Conathy, Osbourne s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Mac Colvin, Lionel de s. Musik (versch. Länder), Oper (Opernhäuser).
Mac Dowell, Edward — The „Scotch Poem“ (Anderson) Mus 35, 7.
 Machabey, A., Akustik (Bespr.), Berg, Hauer, Hindemith, Machault, Zeitgenössische Musik u. (Bespr.), Musikwissenschaft, Perotin (Bespr.), Schönberg, Schreker (Bespr.), Webern, Weill.

Machault, Guillaume de — (Machabey) RM 12, 114.
 Macholz, Waldemar s. Liturgie
 Mackinnon, Liliás s. Musikpädagogik.
Madrigal — Anfänge des Vokalkonzertes (Einstein)
 Bul 3, 1 — *Besprechungen*: Scott: Madrigal
 singing (Walker) MMR 61, 725.
 Maecklenburg, Albert s. Verdi.
Mäurer, Bernhard Josef — (Nelsbach) GBI 54, 7/8.
 Mager, Jörg s. Akustik (Elektro-Akustik).
 Magnity, E. A. s. Kirchenmusik.
Mahler, Gustav — (Brichta) S 88, 27 — (Mello)
 DMZ 61, 27 — (Stuckenschmidt) Se 8, 20 —
 Urteile M.s über Tonsetzer u. Dirigenten (Alt-
 mann) AMZ 57, 27 — His aims and his achieve-
 ments (Leichtentritt) MuC 51, 2641 — M. as a
 composer (Lucas) MuC 51, 2641 — M. et la jeune
 génération (Stefan) RM 12, 113 — M.s orchestra-
 tion (Wellesz) MMR 60, 719 — Briefe: Aus
 unbekanntem Jugendbriefen Mahlers (Lepel) To
 34, 34.
 Mahling, Friedrich s. Farbenmusik (Bespr.).
 Mahrenholz, Christhard s. Instrumente (Orgel).
 Maine, Basil s. Musikfeste.
 Maione, Italo s. Grillparzer.
 Maisch, Walter s. Orchester (Geschichte).
 Malipiero, G. Francesco s. Weill.
 Maltzahn, Hans Adalbert s. Theater.
 Malyth, Ludwig s. Mozart.
 Mannfred, Heinrich s. Johann Strauß.
 Mannheimer, Ernst s. Bruckner, Zeitgenössische
 Musik, Musikästhetik, Theorie (Tonalität).
 Mansfield, Orlando A. s. Instrumente (Klavier)
 Musikgeschichte, Notation.
 Mantovani, Tancredi s. R. Wagner.
 Mantze, s. Musikfeste.
 Marcks, Georg s. Musikpädagogik (Erlaß).
 Marcus, Erich s. R. Wagner.
Marek, Czeslaw — „Tryptique“, Sonate f. Geige u.
 Klavier (Lobaczewska) KM 2, 8 — La vie et
 mon idéologie (Marek) KM 2, 8.
 Marek, Czeslaw s. Marek.
Marenzio, Luca — (Engel) RaM 3, 4.
Markevitch, Igor — (Sauguet) W 1931, 3 — „Con-
 certo grosso“ (Milhaud) W 1931, 3.
 Marle, Friedrich s. Brahms.
 Masarykova, Charlie s. Smetana.
Marsch — Der M. als musikalische Form (Lungers-
 hausen) PW 38, 10 — Geschichte des M.s (Mar-
 tell) STH 15, 10 — Der Militärmasch (Rüdiger)
 SZI 19, 22
 Martell, Paul s. Bismarck, Instrumente (Horn,
 Saxophon), Kunstwissenschaft, Lied (geistlich,
 Volkslied), Marsch, Mozart, Offenbach, Oper
 (Opernhäuser), R. Wagner, S. Wagner, Ysaye.
 Martens, Frederick H.s Musikgeschichte.
 Martens, Günther s. Weill.
 Martens, Hans A. s. Instrumente (Flöte).
 Martens, Heinrich s. Instrumente (Harmonika),
 Lied (Bespr.), Musikfeste, Weill.
 Martin, Friedrich s. Oratorium (Bespr.).
 Martin, Oskar A. s. Oper (Uraufführungen).
 Martin, Theodor s. Gesang.
Martín, Bohuslav — (Ließ) A 11, 3.
Marx, Karl — (Saalfeld) ZM 98, 5.
 Marx, Karl s. Mechanische Musik (Schallplatte).
 Marzynski, Georg s. Konzertwesen, Rundfunk.
 Maschke, Ernst s. Oper (Uraufführungen).

Maschkewitsch, W. P. s. Instrumente (Gitarre).
 Mason, Arthur s. Instrumente (Orgel).
 Mason, Daniel Gregory s. D'Indy.
 Massarani, Renzo s. Ausstellung, Musikfeste.
Massenet, Jules — L'idée de la mort chez M. (Bou-
 vet) M 92, 34 — L'art du lied et les mélodies de
 M. (Udine) M 92, 37—40 — Les mélodies de M.
 SZI 19, 21—23 u. 20, 8 u. 9.
 Mattern, David s. Orchester.
 Matthes, René s. Berufsmusiker, Chor, Lied (Volks-
 lied), Mechanische Musik.
 Matthes, W. s. Wunsch.
 Matzke, Hermann s. Berufsmusiker, Gál, Musik-
 politik, Organisation.
 Mauck, E. s. Gesang (Stimmphysiologie).
Mauke, Wilhelm — (Krienitz) AMZ 57, 36 u. (Zent-
 ner) ZM 97, 10.
 Mayer s. Kongresse.
 Mayer, Ludwig Karl s. Auber, Dirigent, Mozart,
 Tanz (Tänzer).
 Mayer, Otto s. Gebrauchsmusik.
 Mayer-Reinach, Albert s. Sammlung (Instrumente).
 Medau, Hinrich s. Tanz (Gymnastik).
 Medger, Rolf s. Instrumente (Klavier).
Medtner, Nikolaus — (Hirschberg) S 89, 5 u. (Lyle)
 Sb 11, 10.
 Mehl, Oskar Johann s. Choral (protestantisch).
 Mehler, Eugen s. Musikpflege.
 Meier-Menzel, Eduard s. Gesang (Unterricht).
 Meisel, Edmund s. Mechanische Musik (Tonfilm).
 Meißner, Erich s. Lehrstück.
 Meißner, Herbert s. Musikpädagogik (Schulmusik)
Meistergesang — Die älteste deutsche Stätte des
 Minne- und M. (Häberle) DS 22, 27.
Melba, Nellie — (Klein) MT 1931, 1058 — (Mur-
 doch) MMR 61, 724 — (Reimerdes) Sti 25, 7 —
 (Simpson) MuC 52, 2661 — SW 25, 3 — Melba's
 career a long succession of triumphs (Haughton)
 MuAm 51, 5 — The passing of Dame Nellie
 Melba Mus 36, 3.
 Mello, Alfred s. Beethoven, Blech, Kretschmer-
 Mahler, Mozart, Mühlfeld, Nikisch, Oper (Film,
 oper).
Melodik — Over melodiek (Andrießen) DM 5, 3.
Melodram — Melodramma (Romagnoli) MO 13, 4 —
 Der Sprechgesang des M.s (Voldan) HV 11, 8/9.
Mendelssohn, Arnold — (Schaub) AMZ 57, 50 —
 (Siegert) DS 22, 50 — (Spitta) DTZ 29, 1 —
 SSZ 25, 4.
Mendelssohn Bartholdy, Felix — Die Instrumen-
 tation M.s (Gertler) Or 8, 2 — Die Ouverture
 zum Sommernachtstraum u. A. B. Marx (Simon)
 DMZ 61, 52 — M. als Kirchenmusiker (Werner)
 RMZ 31, 17 — *Besprechungen*: Werner: M. als
 Kirchenmusiker (Herold) ZeK 8, 7 u. (Hohen-
 emser) MK 22, 11.
 Mengelberg, Rudolf s. Mozart.
Mengelberg, Willem — (M. U.) A 11, 3 — M. zestig
 jaar (Pijper) DM 5, 7.
 Mengt, Hans s. Instrumente (Orgel).
 Menking, Wilhelm s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Menth, B. s. Akustik.
Mennett — (Pulver) Sb 11, 9.
 Menz, G. s. Musik (versch. Länder).
 Mephisto, Wilhelm s. J. S. Bach.
 Merbach, Paul Alfred s. Charpentier, Donizetti,
 Oper, Puccini, Rossini, Verdi.

- Merian, W. s. Notation, Oper (Uraufführungen).
 Merseberg, Fritz s. Musikpädagogik (Lehrer), Oper (Uraufführungen).
 Mersmann, Hans s. J. S. Bach (Bespr.), Beethoven (Bespr.), Besprechungen (Neuausgaben), Busoni, Eisler, Form, Musik (versch. Länder u. Städte), Mechanische Musik (Schallplatte, Bespr.), Zeitgenössische Musik u. (Bespr.), Musikerschutz (Aufführungsrecht), Musikfeste, Musikgeschichte (Bespr.), Musikpsychologie (Bespr.), Strawinsky.
Messaert Johannes — (Rutters) DM 4, 9.
Messe — 4 Messen aus dem 16. Jahrhundert über eine Motette Hellincks (Schmidt) KJ 25 — Die zeitgenössische Messekomposition (Stockhausen) MS 60, 9 u. 10 — Aus der Geschichte der M. (Vetter) Ch 55, 8 u. 10 — Zum Verbot der Orchestermesse GBl 54, 10/11 — **Besprechungen:** Amft: Messe in A-Dur (Thamm) O 30, 6 — Doeblér: Missa in honorem spiritus sancti und Missa in honorem passionis Domini nostri Jesu Christi (Stockhausen) MS 61, 1 — Haas: Eine deutsche Singmesse (Th. B. R.) GBo 46, 10/11 u. (Schäfer) K 31, 1 — Hilber: Messe in d-moll Ch 55, 8 — Kurthen: Es ist ein Ros' entsprungen (R.) GBo 47, 1 — Pagella: Missa solemnis (f. b.) RMI 37, 4 — Petersen: Große Messe (Becker-Sturmfels) AMZ 57, 28/29 u. (Heinzen) MK 22, 10 u. (Kulz) S 88, 27 — Reutter: Op. 22: Missa brevis (Altmann) MK 23, 8 — Söhner: Messe in D (Freistedt) GBl 55, 2/3 — Stier: Missa brevis (Kloeffel) MKK 13, 2 — Sztara: Messe für einstimmigen Chor (Widmann) MS 60, 9 — Unterholzner: Messe in A (Neumayr) MD 18, 5 u. Missa in h-moll (Weber) S 88, 30 — Windsperger: Sinfonische Totenmesse (Suter) Or 7, 15 — WöB: Missa in honorem S. Brunonis (Stuedler) MD 18, 9/10.
 Messerschmid, Felix s. Lied (geistlich).
Metrik — Die Fermate im evangelischen Kirchenlied (Ameln) MuK 3, 3 — Maat en maatsoorten (Dresden) DM 4, 9 — Bars and bar-lines (Froggatt) MT 1930, 1049 — Zum Fermatenproblem (Moser) MuK 2, 6 u. 3, 2 u. (Poppen) MuK 3, 1 — Le rôle de la barre de mesure dans la réédition des œuvres vocales antérieures à l'année 1600 (Schneider) SMPb 19, 18.
 Metzger, Ernst s. Halm C. Kreutzer.
 Meyer, Gustav William s. Musiksoziologie.
 Meyer, Joachim H.s. Oper (Uraufführungen).
 Meyer, K.s. Lully (Bespr.).
Meyerbeer, Giacomo — SZI 20, 4—7 — Die Instrumentation M.s (Latzko) Or 7, 22.
 Meyers, J. s. Musik (versch. Länder).
 Michael, Theodor s. Instrumentation, Plagiat, Theorie (Kompositionslehre).
 Michel, Hedwig s. Oper (Opernhäuser, Organisation).
 Michel, Robert s. Weinberger.
Mielczewski, Marcin — Die Konzerte für Gesang und Orchester (Chybinski) KM 2, 8.
 Mies, Paul s. Beethoven, Besprechungen, Chor u. (Männerchor), Mechan. Musik (Bespr.), Musikgeschichte, Musikpädagogik (Bespr.), Schulmusik, Rundfunk (Schulfunk), Stil (Zeitstil).
 Mießner, Hanns s. Goethe.
 Mießner, Otto W. s. Instrumente (Klavier), Mechanische Musik.
 Mila, Massimo s. Debussy, Musikfeste.
Milano, Francesco da — Fr. da M. et la musique du pape Paul III. (Dorez) RM 11, 107.
 Milarch, Alfred, s. Lied (Volkslied).
Milhaud, Darius — L'homme et son désir (Epstein) Mel 10, 4 — Das Riviera-Ballett (Huth) Mel 9, 10 — „Le train bleu“ (Wilckens) BIS 11, 20 — „Christophe Colomb“: (Hertzmann) MG 1, 3 — (Sanders) DM 4, 9 — Der chorische Columbus (Claudel) Sc 20, 8 — Columbus oder die Laterne des Kochs (Eberlein) NT 6, 2.
 Milhaud, Darius s. Markevitch.
Militärmusik — (s. a. Marsch) — Das Lebenswerk Wilhelm Wieprechts (Rosenkaimer) DMMZ 52, 30 — Bearbeitungen für M. (Rossow) Schw 13, 8.
 Milloß, Aurel von s. Kritik.
Minnesang — (s. a. Meistersang) — Die Erschließung des M. für die Chor-, Schul- und Hausmusik (Nennstiel) DS 23, 2 u. 3.
 Misch, Ludwig s. Hausmusik (Bespr.), Herausgeber, Klatter, Musikpädagogik (Lehrer), Rundfunk (Funkoper).
 Misek, J. s. Stil (Individualstil).
 Moberg, Carl-Allan s. Choral (Bespr.), Gregorianik (Bespr.), Liturgie u. (Bespr.), Volksmusik (Bespr.).
 Mölders, Johann s. Kirchenmusik (Organisation).
 Moellendorff, Willi von s. Theorie (Harmonielehre).
 Möller, Heinrich s. Oper (Uraufführungen), Volksmusik.
 Mönning, s. Instrumente (Oboe).
 Moeran, E. J. s. Ireland.
 Mojsisovics, Roderich s. Oper (Regie).
 Moißl, Franz s. Kongresse, Tanz (Bespr.).
 Moißl, Gustav s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Moll, A. s. Gesang (Stimmphysiologie), Musikpädagogik (Schulmusik).
 Mollenhauer, Josef Nikolaus s. Stimmung.
 Mollowitz, Käte s. Musik (versch. Länder).
 Montagu-Nathan, M. s. Organisation.
Monte, Philipp de — M. u. die Bedeutung seines Schaffens für die Gegenwart (Nuffel) GBo 46, 7/8 — **Besprechungen:** Neuausgaben: Opera (Gastoué) RMus 15, 38.
 Montessori, Maria s. Musikpädagogik.
Monteverdi, Claudio — „Orpheus“: (Lang) AMZ 57, 36 — (Nath) S 89, 17 — (Orff) SMZ 71, 5 — (Scherber) S 89, 5 — **Besprechungen:** Malipiero M. (a. par.) RaM 3, 6 u. (Prunières) RM 11, 106 u. MO 13, 3 — Neuausgaben: Malipiero: Tutte le opere di M. (Tiersot) RMus 15, 37.
 Moos, Paul s. Theorie (Bespr.).
 Mooser, R. Aloys s. Musikfeste, Musikpädagogik.
 Morales, Olallo s. Musikpädagogik (Lehranstalten).
 Morgan, Russell, V. s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Morgan-Browne, H. P. s. Grieg, Kritik.
 Morgenroth, Alfred s. Lied (Bespr.), Musikfeste.
 Moritz, Hermann s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).
Mortelmans, Lodewijk — (Bayliss) MuMi 10, 12.
 Mortensen, Otto s. Musik (versch. Länder).
Moser, Hans Joachim — (Vetter) ZM 97, 12 — „Sinfonische Suite in 5 Novellen“ (Zimmermann) ZM 97, 12.

Moser, Hans Joachim s. Beethoven, Choral (protestantisch), Doeblér, Lied (Volkslied, Bespr.), Metrik, Musikpädagogik u. (Methodik, Schulmusik), Musiksoziologie, Orchester, Schütz, Stil.

Moser, Rudolf s. Theorie (Bespr.).

Motette — *Besprechungen*: Neuausgaben: Seiffert: Niederländische Bildmotetten vom Ende des 16. Jahrh.s (Kurthen) GBl 55, 5.

Mowe, Homer G. s. Gesang u. (Technik).

Mozart, Konstanze — (Brichta) S 89, 4 — K. M.s Briefe an Breitkopf u. Härtel (Abert), Moj 3

Mozart, Leopold — Die Violinschule M. s. (Gerhartz) Moj 3 — Ein neues Bild M.s (Wagner) Moj 3.

Mozart, Wolfgang Amadeus — (s. a. J. Haydn, M. Haydn) — (Baumann) K 31, 5 — (Beck) DMZ 62, 8 — (Martell) DMMZ 53, 4 u. SiT 48, 2 — (Mello) DS 23, 4 — (Mengelberg) Mw 11, 2 — (Scherber) S 89, 6 — (Schering) Or 8, 8 — Sechs unter M.s Namen neu aufgefunden Streichquartette (Abert) Moj 3 — M. u. unsere Jugend (Blaschitz) Quel 81, 2 — M.s Opern im Frankfurt des 18. Jahrh.s (Bacher) Moj 3 — M.s Vermächtnis (Bülow) Ha 22, 1 — M. in Nederland (Elsenaar) Mc 11, 3 — M. as an Alegorist (Erb) MuC 51, 2640 — Was lehrt M.? (Fleischer) DMMZ 53, 6 — 2 Gaben auf M.s Geburtstags-tisch (Ginsberg) AMZ 58, 5 — M. als Pädagoge (Gysi) SmpB 20, 2 — M.s Chöre (Hänel) DAS 32, 1 — Le violon de M. (Helbig) SZI 19, 18 u. 19 — M.s Serenaden u. Divertimenti (Hoffmann) Moj 3 — Searching sources for M.s style (Kemper) Mus 35, 7 — M. u. seine Vaterstadt Augsburg (Keyfel) S 89, 8 — M.s Streichquartett in A-dur (Klokow) Moj 3 — On playing M. (Porte) MuMi 11, 3 — Die Uraufführung von „Les petits riens“ (Sandt) Moj 3 — M.s Trauschein (Sandt) Moj 3 — M.s Salzburger Vorfahren (Schenk) Moj 3 — M.s Chorschaffen (Schmidt) Chm 5, 4 — „Symphonie concertante“ (Schulze-Reudnitz) SZI 19, 13 — Der Künstler-typus in Goethe u. M. (Stiebler) Brü 6, 1 — Goethe u. M. (Stiebler) To 35, 5 u. 6 — M. als Opernkomponist (Stiebler) DMMZ 52, 43 u. 44 — M.s Bekenntnis zur erotischen Weltanschauung (Stiebler) To 34, 37 — M., der Musikdramatiker (Stiebler) To 34, 40 — M.s dramatische Darstellung des Sexualproblems (Stiebler) Or 8, 3 — M.s „2 Seelen“ (Stiebler) To 34, 41 — Fragment eines Klarinetten-Quintetts (Tenschert) ZfM 13, 4 — „Il re pastore“ in neuer Übersetzung (Tenschert) S 89, 12 — M. u. unsere Zeit (Tenschert) AMZ 58, 5 — Die Londoner Sinfonien (Wallner) ZfM 12, 11/12 — Zu M.s Londoner Aufenthalt (Wallner) ZM 98, 1 — Sören Kierkegaard u. M. (Wutzky) ZM 97, 11 — Un motetto di M. che non è di M. MO 13, 5 — Mozart-Festjahr 1931 Mw 10, 11 — 1931 sera l'„année de M.“ Dis 4, 2 — „Cosi fan tutte“: Ein Skizzenblatt zu „C.f.t.“ (Tenschert) ZfM 13, 4 — „Don Juan“: Wie die „D.-J.“-Ouvèrtüre entstand (Weidemann) Dr 1930, 9 — „Figaros Hochzeit“: Eine unbekante Arie der Marcelline (Einstein) ZfM 13, 4 — „F.s Hochzeit“ — ein Zeitstück? (Gutman) Sch 4, 12 — „Idomeno“: Die Münchner Uraufführung (Malyoth) NW 60, 3 — Das Problem „I.“ (Schelley) SiT 48, 10 — „I.“ als Quelle für

„Don Giovanni“ u. „Die Zauberflöte“ (Heuß) ZfM 13, 4 u. (Szabolcsi) ZfM 13, 6 — Die Neubearbeitung durch Rother: (Krosigk) AMZ 58, 10 u. Mw 11, 3 — Die Neubearbeitung durch Richard Strauß: (Heymann) NW 60, 8 — (Hoffmann) AMZ 58, 17 u. Mw 11, 5/6 — (Mayer) AMZ 58, 12 u. SiT 48, 6 u. SMZ 71, 6 — (Reich) A 11 3 u. RMB 7, 9 — (Scherber) S 89, 18 — (Tenschert) ZM 98, 5 — „Zauberflöte“: (Stiebler) To 34, 44 — Die Taktstriche im Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (Heuß) ZM 98, 1 — *Mozart-Feste*: 9. M.-F. in Würzburg (Huber) DTZ 28, 21 — 2. M.-F. in Basel (Maag) S 89, 22 — Das Salzburger M.-Jubiläum (Tenschert) AMZ 58, 9 u. ZM 98, 4 — *Besprechungen*: Abert: M. (Lévy) RM 11, 109 — Boschot: La lumière de M. (A. A.) RMI 37, 3 — Buenzod: M. (Fillon) RMus 15, 38 u. (Lévy) RM 12, 112 — Curzon: M. (A. A.) RMI 37, 4 — Gugitz: Die Denkwürdigkeiten Lorenzo da Pontes (Lewicki) Moj 3 — Mersmann: M. (Abert) Moj 3 — Prod'homme: M. (A. A.) RMI 37, 3 — Tenschert: M. (Einstein) ZfM 13, 8 — Mozart-Jahrbuch (A. A.) RMI 37, 4 — Neuausgaben: Anheißer: „Il re pastore“ (Kinsky) ZfM 13, 8 — Mojsisovics: „Die Liebesprobe“ (Fehling) MK 23, 3.

Mückler, Resi s. Musikpädagogik (Kindergartenmusik).

Mühlberg s. Eichendorff.

Mühlfeld, Richard — (Mello) DMZ 62, 10.

Müller, Erich H. s. Kittel, Musik (versch. Länder), Schein.

Müller, Ernst s. Offenbach, Oper (Uraufführungen).

Müller, Ernst Josef s. Musikpädagogik (Lehrer).

Müller, Fritz s. Aufführungspraxis, J. S. Bach, Instrumente u. (Cembalo, Flöte, Klavier), Musikerschutz, Musikpädagogik (Schulmusik).

Müller, Georg s. Instrumente (Flöte).

Müller, Hermann s. Herausgeber.

Müller, Irma s. Chor (Kinderchor).

Müller-Blattau, Joseph M. s. J. S. Bach, Frescobaldi (Bespr.), Kirchenmusik, Lied (Volkslied), Ludwig, Musikgeschichte, Musikpädagogik (Musikgemeinschaft), Musikwissenschaft, Volksmusik u. (Bespr.).

Müller-Rau, Elli s. Pawlowa.

Müller-Rehrmann, F.s Form (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Theorie (Bespr.).

Müller-Söllner s. Gesang (Technik).

Müllner, Hans s. Chor (Sängerfeste), Musikfeste, Oper (Repertoire).

Münch, s. C. Krutzenr.

Müngersdorf, Theodor s. Chor (Chorleiter).

Münnich, Richard s. Lied (Bespr.), Musikpädagogik (Methodik).

Mueren, Floris van der s. Stil (Werkstil).

Mund, H. s. Zeitschriftenschau.

Murdoch, William s. Melba, Musikfeste.

Murphy, W. R. s. Akustik (Elektro-Akustik).

Museum — s. Sammlungen, R. Wagner.

Musik — Die Rolle der M. im Märchen (Felber) DAS 32, 3 — Die Verwendbarkeit der M. zu Heilzwecken (Flesch) Bö 2, 2 — M. in the world's problem (Proschowski) MuC 51, 2643 — *Musikverschiedener Länder*: (s. a. Volksmusik) L'avenir de la musique française (Samazeuilh) ReMo

XLI, CC — Musik und Musiker wandern um die Welt (Schmidt-Lamberg) Schw 13, 9 u. STH 16, 5 — Musik zwischen den Nationen (Stuckenschmidt) Mel 9, 8/9 — **Afrika:** (s. a. Vergleichende Musikwissenschaft), „Les visages“ de la musique marocaine (Chottin) M 93, 20 u. 21 — Musizierendes Afrika (Schmidt-Lamberg) A 11, 1 — **Amerika:** La musique Colombienne (Closson) Bul 2, 4 u. (Lima) Bul 2, 3 — Bericht aus Amerika (Cowell) Mel 9, 8—10 u. 12 — Argentinien (Franze) MdA 13, 1 — Race values in afro-american music (Laubenstein) MQ 16, 3 — Musik in Amerika (Linz) Or 8, 3 — Kino- u. Volksmusik in Argentinien (Lütge) MG 1, 8 — The music of modern America (Mac Colvin) Sb 11, 5 — Musikleben in Amerika (Menz) Mu 33, 10/11 — Zur Verteidigung Amerikas (Polivka) T 10, 1 — Liebhabermusik u. Freizeitbewegung in Amerika (Zanzig) MG 1, 4 — **Australien:** Through the dominions of Canada and Australia (Bainton) MT 1931, 1057 — Music in New Zealand (Barland) Sb 11, 8 — **Belgien:** Du rôle internationale de la Belgique dans l'histoire musicale (Borren) Bul 2, 3 — Belgische Musik (Henschel) Se 7, 37 — **China:** Over musik-korpsen en muziekleven in China (Heijmans) Mc 10, 12 u. 11, 1 u. 2 — **Dänemark:** Dänemark und die musizierende Jugend (Bentzon) Kr 9, 2 — Mittelstädtisches Musikleben und Laientum (Martensen) MG 1, 6 — **Deutschland:** Musik im Südwesten (Laux) Mel 9, 7 — Die Situation in Deutschland (Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel) Mel 9, 8/9 — **England:** The future of British music (Bath) MuMi 10, 7 — Notes on music of the past in England (Clemens) Sb 11, 10 — Some changes in English musical life (Closson) Sb 11, 7 — Englische Musik (Dent) MG 1, 5 — Die englische Musikkultur im Zeitalter der Elisabeth (Mollowitz) Merz 7, 10 — **Frankreich:** L'esotismo nella musica francese (Bellaigue) MO 13, 5 — Situation de la musique française au 19^e siècle (Bernard) SMpB 19, 21—23 — Musik und Musizierendes von der Situation Frankreichs aus betrachtet (Boucher) MG 1, 7 — Gesellschaftsmusik im Großstadtzentrum Frankreichs (Emsheimer) MG 1, 7 — Deutsche Musik und Musiker in Frankreich (Fugmann) MK 23, 2 — High lights in the music of modern France (Gall) Mus 35, 12 — La musique française SZI 19, 21 u. 22 u. 20, 2 — **Holland:** Music and art in H. (Antcliffe) MuMi 10, 7 — Twee muzikale tijdgenooten (Kalff) DM 4, 11/12 — **Japan:** Musik in J. (Sato) Bö 2, 2 — **Island:** Altnordische Musik (Leifs) DMZ 61, 43 u. S 88 32 — Isländische Volksmusik (Leifs) ZS 3, 8 — Musik auf Island (Leifs) DMMZ 53, 10 u. MK 22, 11 — **Italien:** Impressions d'Italie (Betrand) M 93, 12 u. 13 — Musik im heutigen Italien (Hartmann) MG 1, 3 — Italienische Musik (Lichtenthal) Se 7, 41 — I.s. neue Opern (Paoli) MM 8, 1 — Grandeur musicale de l'Italie (Prunières) RM 11, 107 — **Jugoslawien:** L'authenticité de la musique jougoslave (Grgochevitch) RM 12, 113 — **Litauen:** Volks- und Kunstmusik in Lettland und Litauen (Greiser) MG 1, 8 — **Luxemburg:** Das Musikleben in L. (Meyers) DMMZ 53, 21 — **Osterreich:** Von Bruckner bis Křenek (Pisk)

RM 12, 113 — Du côté de chez Schoenberg (Reich) RM 12, 113 — **Orient:** (s. a. Vergleichende Musikwissenschaft) — Der Gesang im Orient und bei den Naturvölkern (Felber) MK 22, 11 — Musik des Orients auf der Schallplatte (Hornbostel) KS 2, 10/11 — Von der Kunstmusik des vorderen Orients (Lachmann) KS 2, 10/11 — **Palästina:** Musikpflege in P. (Rabinowitz) Mpf 2, 1 — Deutsches Singen und deutsches Volkslied im syrischen Waisenhaus zu Jerusalem (Schneller) Kr 9, 2 — **Polen:** L'évolution de la musique polonaise (Glinksky) RM 12, 111 — **Rußland:** Musik der Ukraina (Braudo) Bö 2, 2 — Die Weltgeltung der russischen Musik (Brichta) S 88, 49 — Laienmusik im neuen Rußland (Ginsburg) MG 1, 4 — Musik in R. (Glière) Bö 2, 2 — Russisches Musikschaffen der Gegenwart (Greiser) Mel 9, 7 — Music in modern Russia (Narodny) MuAm 51, 2 — Musical tendencies in contemporary Russia (Sabaneev) MQ 16, 4 — Symphonic music in Soviet Russia (Sokoloff) MQ 17, 2 — **Spanien:** Musik in Sp. zur Araberzeit Bö 2, 2 — **Ungarn:** (s. a. Zeitgenössische Musik) Die ältesten Denkmäler der mehrstimmigen Vokalmusik aus Ungarn (Gombosi) Uj 11, 1/2 — Volks- und Kunstmusik in Siebenbürgen (Larscher) MG 1, 8 — Siebenbürgische Musikleben (Müller) S 88, 41 — **Musik verschiedener Städte:** Berlin: Impressions de B. (Bertrand) M 92, 47—49 u. (Henderson) MuMi 10, 9 — Berliner Musiksaison 1930 (Gutman) A 10, 12 — Was verbraucht B. an Musik? (Mersmann) Mel 10, 1 — Bremen: B. als Musikstadt (Blume) AMZ 58, 19/20 u. (Hellmers) S 89, 19 u. (Weißborn) Mw 11, 5/6 — Breslau: B. bekennt sich zur neuen Musik (Epstein) Mel 9, 12 — Dresden: Die neue Musik in D. (Baum) A 10, 12 u. 11, 5 — Königsberg: Königsberger Musikleben (Kroll) Mel 10, 2 — Paris: Le bilan d'une saison (Bruyr) RMB 7, 10 — Paris und die junge Generation (Ließ) MdA 13, 4 — La vie musicale à P. (Longaud) DFR 4, 4 — Prag: Prager deutsche Chronik (V. P.) A 11, 3 u. 5 — Prager Musikleben (Wien-Claudi) S 88, 41 — Venedig: L'anima musicale di Venezia (Cocchi) MO 7, 6 — Wien: Die Musikstadt W. (Pisk) A 10, 12 — Schweizer Städte: Romantische Musik in den Basler Konzerten (Refardt) SMZ 70, 14/15 — Die Führer des Solothurner Musiklebens (Refardt) SMZ 71, 8.

Mechanische Musik — In defense of canned music (August) MQ 17, 1 — Mechanik und Organik (Bernhard) A 10, 11 — Mech. M. im Haus (Berten) RMZ 31, 13 — Automates musiciens (Descomiers) M 93, 11 — Die deutschen Musikwerke (Flesch) ZfH 51, 1 — Die ideelle Mission der mech. M. (Matthes) 31, 14 — Man or machine made music? (Mießner) MuC 51, 2646 u. 52, 2647 u. 2648 — Fortschritte der mechanischen Musikerzeugung (Noack) MdA 12, 7/8 — Man, music and the machine (Schloezer) MM 8, 3 — Die Musikmaschine (Sonner) A 11, 5 u. DTZ 28, 22 — Musik auf Papier (Warschauer) A 11, 4 — Die Situation der mech. M. To 35, 20 — Schutz der lebenden Kunst! DMZ 61, 34 u. 35 — Un ancêtre des pianos électriques SZI 19, 15 — **Schallplatte:** (s. a. Instrumentenmarkt, Musik-

pädagogik, Rundfunk) — Die Sch. in der Sprecherschulung (Ahmels) SpS 19, 4 — *Le Disque et la musique populaire* (Barraud) RM 11, 106 — Kulturaufgaben der Sch. (Berten) RMZ 31, 22 — Handpropelled machine into automatic gramophone (Bryceson) MuMi 10, 8 — *Music of and for the records* (Cowell) MM 8, 3 — *Le phonographe à double plateau* (Daloz) RM 11, 106 — Kultur und Sch. (Ebel) DTZ 28, 22 — Sch. und Sachlichkeit (Ehrentreich) KS 2, 1 — Konzertführer und Schallplatte (Einstein) KS 2, 8 — Unsere Stellung zum Grammophon (Gericke) Mel 9, 11 — Nochmals zur Holznadel (Hatschek) DIZ 31, 20 — Die Sch. im Dienst der Hausmusik (Just) DTZ 28, 22 — Die Sch. als Völkervermittler (Koch) Bö 2, 2 — Die Sch. als Wiedererweckerin der Hausmusik (Koch) MK 23, 5 — Kulturelle Aufgaben der Phono-Industrie (Koch) MIZ 40, 19 — Neue Wege zur Vervollkommnung von Sprache und Gesang (Kornegg) NW 60, 8 — *Une visite à Phonocity* (Landry) RM 11, 106 — Schallplatten-Geschichte (Marx) A 10, 11 — Schlagerplatte und Persönlichkeit (Mersmann) Mel 10, 1 — Die Sch. als Volksbildungsmittel (Reich) SoZb 1931, 3 — Pantophone als Orchesterersatz (Schliepe) DMZ 61, 46 u. SZI 20, 1 — Die Sch. als Brotgeberin (Schmidt-Lambert) DMZ 62, 18 — Sch. und Rundfunk (Schoen) KS 2, 7 — Rund um die Sch. (Stege) DTZ 28, 22 — Bibliothek und Sch. (Wolf) KS 2, 5 — Elektrische Antriebe für Sprechmaschinen DIZ 31, 19 — Schallplatte und Kirchenmusik: Schallplatte und Kirchenmusik (Berner) K 31, 4 u. 7 u. (Hamel) MD 18, 7/8 u. (Noack) MD 18, 6 u. (Wolf) MKK 13, 3/4 — Sch. im Gottesdienst (Ebel) MS 61, 1 u. (Hoffmann) MKK 13, 2 u. (Leh) MS 61, 3 — Sch. und Lautsprecher im katholischen Gottesdienst (Feldt) MS 61, 1 — Kirchenmusikalische Sch. (Längle) Ch 56, 3 — Katholische Kirchenmusik auf Sch.? (Segmiller) MKK 12, 10 — Die Sch. im liturgischen Gottesdienst (Söhner) MD 19, 1/2 u. MKK 13, 3/4 — Die Sch. in der Kirche (Stege) AMZ 58, 16 — Mechanisierung der Kirchenmusik (Stege) ZM 97, 9 — Geistliche Musik auf Sch. (Vetter) Ch 56, 5 — Sch. und evangelische Kirchenmusik (N. Z.) A 11, 2 u. Kim 11, 131 u. ZS 4, 1 — Schallplatte und Musikpädagogik: Die Anwendung der musikgeschichtlichen Lehrplatte (Epstein) KS 2, 5 — Sch. und musikalischer Elementarunterricht (Erzgräber) KS 2, 6 — *Le disque et la pédagogie* (Fouret) RM 11, 106 — Gramofonen und musikunterrichtliche (Gregersen) DaMu 6, 4 — Die Verwendungsmöglichkeit der Sch. im Unterricht (Guttmann) DTZ 28, 22 — Die Sch. im Unterricht (Kolar) HSK 3, 4 u. (Lebede) Brü 5, 3 u. Sti 25, 6. Verwendungsmöglichkeit der Sch. im Unterricht und im Gesangsverein (Krause) Ha 21, 6 — The gramophone and the private teacher (Robertson) MuMi 10, 9 — Die musikpädagogische Bedeutung der Sch. (Waltershausen) KS 2, 6 — Sch. und Schule (Wegscheider) KS 2, 8 — **Tonfilm:** (s. a. Berufsmusiker, Oper, Rundfunk) — *Le langage des films* (Audisio) RM 11, 106 — Das Tonfilmband (Brischke) Sti 25, 1 — Der Tonfilm und seine

Wirkung auf die soziale Frage der Musiker (Cords) Or 7, 14 — Für und wider den T. (A. Gbg.) DMZ 61, 36 — Vielsprachige und Rundfunktonfilme (Gradenwitz) Se 8, 8 — Zur Lage des T. (Kracauer) NR 1931, 2 — Erfahrungen bei der musikalischen Arbeit am T. (Meisel) Mel 9, 7 — Der T. und die Chorsänger der Welt (Neuberger) SiT 47, 19 — Der T. (Petzet) KW 43, 4 — Der Musik-Tonfilm war da! (Preußner) Mel 9, 10 — Schlechter Rat (Rosenberger) AMZ 58, 4 — Der T. (S.) RMZ 32, 10 — Zur Tonfilmdebatte (Schelley) SiT 48, 2 — T. und Theater (Scherber) S 88, 41 — Kampf gegen den T. (Schliepe) SZI 19, 19 — Wer beherrscht den T.? (Schweitzer) SiT 47, 22 — Glosse zum T. (Strobel) Mel. 10, 3 — Musik im Kino (Stukenschmidt) Qu 11, 1 — Der T. als künstlerisches u. wissenschaftliches Problem (Waltershausen) DTZ 28, 22 — T. in Frankreich (Warschauer) Mel 9, 7 — *Le lutte contre le filme sonore* Dis 3, 7 — **Besprechungen:** Praktische Musikgeschichte (London) AMZ 57, 40 — 2000 Jahre Musik auf der Schallplatte (Epstein) MK 22, 12 u. (Hoffmann) SMPB 19, 21 u. (M. J.) 40, 20 u. (Mersmann, Preußner, Strobel) Mel 9, 10 u. (Mies) DS 22, 35 u. (Pasche) S 88, 36.

Zeitgenössische Musik — (s. a. Komponist, Musik versch. Städte und Länder, Oper) — *Musica moderna* (Abaitua) BM 3, 32 — Vom Christlichen in der Gegenwartsmusik (Armin) Stw 5, 4 — Dreigroschen-Epigonen (Baresel) MK 23, 8 — *Toekomst muziek* (Berg) DM 5, 1 — *Aesthetics and modern music* (Benham) Ch 11, 88 — Wandlungen zur neuen Musik (Berten) SMZ 70 13 — Neuzeitliche Musik als Grundlage einer Musikerziehung (Bilke) MK 22, 10 — Romantische Elemente in der neuen Musik (Blessinger) AMZ 57, 51/52 — Die Diatonische Harmonik ist keine Selbstverständlichkeit (Bräuer) MdA 13, 2/3 — Zeitgenössische Musik für den Anfangsunterricht? (Bretschneider) DMZ 61, 50 — *Musica contemporanea italiana* (Casella) RaM 3, 5 — *Modern music: a three-ring circus of absurdities?* (Chasins) MuAm 51, 4 — *Directions de la musique contemporaine* (Denizeau) Ap 1, 3 — *L'originalité* (Desderi) RMI 38, 1 — Stock taking 1930 (Evans) ML 12, 1 — *Musikalischer Antagonismus* (Fellmann) A 11, 3 — *I nuovi suoni* (Flora) RaM 3, 5 — *Jugend von heute* — Musik von heute (Günther) MdA 13, 2/3 — *Man trägt wieder Dur* (Gutman) Sch 4, 14 — Zeitschau (Gutman) Mel 9, 7 — *Zwei Fronten der Komposition* (Gutman) MdA 13, 4 — *Das neue Melos* (Hille) MK 22, 11 — *Provinz und neue Musik* (Joachim und Katz) Mel 9, 7 — *Französische Musik der Gegenwart* (Jourdan) DFR 4, 1 — *A Philistine speaks his mind on modern music* (Kernochan) MuAm 50, 12 — *Der Modernismus und die Modernisten* (Kondracki) KM 3, 9 — Die Jungen stehen auf dem Boden der neuen Musik (Kühn) MdA 13, 2/3 — *De Jeugd en de Hedendaagsche Muziek* (Landré) DM 5, 7 — *Moderne tschechische Musikfragen* (Lederer) Bö 2, 2 — *Neue Musik, ihre Entdeckung und Förderung* (Leifs) AMZ 58, 2 — *Ny-Orienteringens farer* (Lundbye) DaMu 5, 7 u. 9 — *Conclusion* (Machabey) M 93, 3 —

Grundlagen und Wesen der neuen Musik (Mannheimer) Or 8, 9 — Stil und Formwille der modernen Musik in geistesgeschichtlicher Betrachtung (Mannheimer) A 10, 12 — Die Lage der jungen Musik in Deutschland (Mersmann) Bö 2, 2 — Musikalische Produktion (Mersmann) Bö 2, 2 — Neue Musik vom Hörer aus gesehen (Mersmann) Mpf 1, 12 — Was wissen wir von neuer Musik? (Nüll) MK 23, 5 — Di una difesa che non este (Pannain) RaM 3, 5 — Zur neuen Musik in Deutschland (Peeters) AMZ 58, 7 — Neue russische Musik (Schultze-Ritter) Mel 10, 3 — Zur Musik der Gegenwart (Staub) Ch 56, 5 — Politische Musik (Stefan) MdA 13, 1 — Die modernen internationalen Bewegungen in der Musik (Stuckenschmidt) Bö 2, 2 — Musik und Oper in der Gegenwart (Unger) Tü 33, 6 — Auf dem Wege zur neuen Musik (Waneschek) Quel 80, 9 — Gegen die neue Tonalität (Wiesengrund-Adorno) Sch 4, 16 — Zu neuen Ufern (Wolfurt) MK 23, 8 — L' O. R. et la musique contemporaine Dis 3, 8 — Spanische Musik von heute Bö 2, 2 — **Besprechungen:** **Bücher:** Bernard: Les tendances de la musique française moderne (Prunières) RM 12, 113 — Desderi: La musica contemporanea (Gentili) MMR 61, 724 u. (a. par.) RaM 3, 5 u. (Stein) MK 23, 5 — Günther: Moderne Polyphonie (Bilke) MK 22, 12 u. (Mersmann) Mel 9, 11 — Weißmann: Die Entgötterung der Musik (Walker) MMR 61, 724 — Westphal: Die moderne Musik (g. pan.) RMI 38, 1 — Salazar: La musica contemporanea en Espana (m. m.) RaM 4, 1 — **Musikalien:** **Instrumentalwerke:** d' Albert: Blues f. Klavier (Wiesengrund-Adorno) MK 23, 6 — Ambrosius: op. 64a: Suite für Orchester (Günther) MK 22, 10 u. op. 64b: Suite f. Klavier (Heinzen) MK 22, 11 u. Konzert f. Cello u. Orchester (Silberstein) MK 22, 11 — Andreae: Musik für Orchester (Reich) MK 23, 4 — Barbieri: Sonata a tre quasi fantasia (l. voc.) RMI 37, 4 — Bernards: 10 instruktive Duos für zwei Saxophone (Reich) MK 22, 11 — Bernes: Fugue per orchestra (m. pil.) RaM 3, 6 — Berten: Sonate für Geige und Bratsche (Seling) MK 23, 4 — Bliss: Quintett (Ketting) DM 4, 9 — Brednar: Sonatine für Klavier (Stein) MK 22, 11 — Brix: op. 11: 6 Walzer (Westphal) MK 23, 1 — Bruschetтини: Streichquartett (E. D.) RMI 38, 1 — Coppola: Symphonie en la mineur (m. pil.) RaM 3, 6 — Demarquez: Rhapsodie lyrique (A. H.) RM 11, 107 — Desderi: Rapsodia (c. v.) RMI 38, 1 u. Sonata per pianoforte u. a. (f. b.) RMI 37, 4 — Ferroud: La symphonie en la (Dumesnil) RM 12, 114 — Finke: Klavierkonzert (Steinhard) A 10, 7/8 — Foerster: op. 136 (Hertzmann) MK 22, 12 — Fornerod: 2 kleine Stücke für Klavier (Günther) MK 23, 6 — Frankenstein: Tanzsuite für Orchester (Reich) MK 23, 1 — Gretschaninoff: op. 123 (Apel) MK 23, 8 u. Das Großvaterbuch (Epstein) MK 22, 10 — Hegner: Sonatine für Violine und Klavier (Altmann) MK 23, 4 — Jesinghaus: Fantasie für Orgel op. 19 a (Heinzen) MK 23, 7 — Inghelbrecht: 3 poèmes dansés für Klavier (Westphal) MK 23, 6 — Jokl:

op. 21 (Amster) MK 23, 6 — Juon: op. 62 (Frey) MK 22, 11 — Ives: 4. Sinfonie (Jemnitz) MK 22, 10 — Kadosa: op. 1—4 u. op. 9 (Apel) MK 23, 8 — Kalmins: Klavierstücke (Heinzen) MK 23, 2 — Kartzew: Quartett op. 11 (Altmann) MK 23, 7 — Kletzki: op. 22, Konzert in d-moll (Wunsch) MK 23, 8 — Klingler: Klavierquintett Esdur (Leichtentritt) MK 23, 6 — Koffler: Trio op. 10 (Barbag) KM 2, 8 — Kopsch: Trio für Oboe, Klarinette und Klavier (Stein) MK 22, 11 — Kornauth: op. 19 (Altmann) MK 23, 5 — Krein: op. 14: 4 Klavierstücke (Epstein) MK 22, 12 — Kröger: 31 Variationen über ein Thema von Händel (Westphal) MK 23, 1 — Kuhn: Streichtrio in Adur (Altmann) MK 23, 8 — Langer: Suite 1928 (Hertzmann) MK 23, 1 — Lauber: op. 48 u. 49 (Altmann) MK 23, 4 — Longo: Sonata (f. b.) RMI 37, 4 — Lopatnikoff: Sonate für Cello u. Klavier (Silberstein) MK 23, 2 — Maffioletti: Menuett für Klavier (l. roc.) RMI 38, 1 — Marx: Castelli Romani (Scherber) S 89, 18 — Mehler: op. 11 (Hertzmann) MK 22, 12 u. op. 16 (Seling) MK 22, 12 — Moeschinger: Streichtrio (Reich) MK 23, 8 — Mojsisovics: op. 66 (Kuznitsky) MK 23, 8 — Morasca: Palpiti di vita (f. b.) RMI 37, 4 — Mottu: Gavotte (Günther) MK 23, 6 u. 2. Humoreske (Günther) MK 23, 3 — Müller: Suite in e-moll (Seling) MK 23, 4 u. op. 32 (Wunsch) MK 23, 8 — Nestoroff: op. 6 (Tenschert) MK 23, 1 — Niemann: Schloß Durande für Orchester arrangiert (Baser) MK 23, 7 u. „Bali“ (Heinzen) MK 22, 12 u. 3 Miniaturen (Günther) MK 23, 3 — Pannain: Trio (l. roc.) RMI 37, 3 — Philipp: Quartetto (E. D.) RMI 38, 1 — Pick-Mangiagalli: Toccata (Amster) MK 23, 8 — Pilati: Preludio (E. D.) RMI 37, 4 u. (M. C. T.) RaM 3, 5 u. Quintetto (E. D.) RMI 38, 1 u. (M. C. T.) RaM 3, 6 — Poulenc: Aubade (m. m.) RaM 3, 6 — Prochazka: Episoden (Heinzen) MK 23, 1 — Renner: op. 68, 85, 89 (Heitmann) MK 23, 2 — Reuter: op. 24a (Epstein) MK 23, 6 — Reutter: op. 25, Die Passion in 9 Inventionen (Apel) MK 23, 8 — Riisager: Ouverture zu Erasmus Montanus (Heinzen) MK 23, 3 — Rivier: Ouverture (Kochnitzky) RM 12, 114 — Rocca: Suite per violino e pianoforte (f. b.) RMI 37, 3 — Rorich: op. 81b (Günther) MK 23, 3 — Rossi: Composizioni per pianoforte (E. D.) RMI 37, 4 — Rozsa: op. 1 (Altmann) MK 22, 11 u. op. 2 (Altmann) MK 23, 5 u. op. 4 (Felber) MK 23, 4 — Sauguet: Près du Bal (m. m.) RaM 3, 5 — Schäfer: Paraphrase über einen Walzer (Westphal) MK 23, 5 u. Suite op. 19 (Westphal) MK 23, 6 — Schelling: A victory ball (Reich) MK 23, 5 — Schmidt: Variationen über ein Husarenlied (Scherber) S 89, 13 — Schubert: Phantasmagorie für Klavier (Westphal) MK 23, 6 — Scott: „Zoo“ (Baser) MK 23, 8 — Siegl: op. 50: Konzert für Violine (Altmann) MK 22, 11 — Signorini: Rapsodie italiane per grande orchestra (G. F.) RMI 37, 4 — Stürmer: op. 53 (Baser) MK 23, 8 — Tagliapietra: Concertino per pianoforte e orchestra (Amster) MK 23, 2 — Tansman: Sonatine transatlantique (A. H.)

RM 12, 114 u. (m. m.) RaM 3, 6 — Trapp: 4. Sinfonie (Gilson) RMB 7, 3 — Trunk: op. 10 (Altmann) MK 23, 2 — Tschorepnin: 10 pièces sentimentales pour piano (Heinzen) MK 22, 11 u. op. 44 (Hertzmann) MK 23, 8 — Turina: 8 kleine Klavierstücke (Stein) MK 22, 12 — Walton: Concerto for viola and orchestra (Seling) MK 23, 5 — Wetchy: Kleine Festtagsmusik (Amster) MK 23, 6 — Wetz: op. 55 (Kuznitsky) MK 23, 8 — Wiener: Suite für Streichquartett (Seling) MK 23, 2 — Wolfurt: op. 16 Tripelfuge für großes Orchester (Leichtentritt) MK 23, 2 — **Vokalwerke:** Ast: „Abend atmet . . .“ (Heinzen) MK 23, 5 — Beck: Kantate: Der Tod des Ödipus (Heinzen) MK 23, 4 — Bittner: Das Lied von den Bergen (Petzoldt) MK 23, 2 — Coppola: 5 poèmes de Rubino (A. H.) RM 12, 114 — Cras: Dans la montagne (A. H.) RM 12, 114 — Erfurt: 20 Lieder (Heinzen) MK 23, 5 — Hasse: 5 Motetten (Petzoldt) MK 23, 5 — Gretschaninoff: op. 106 u. 120 (Heinzen) MK 23, 8 — Jesinghaus: op. 27 (Heinzen) MK 23, 7 — Krüger: 4 Nachtlieder (Heinzen) MK 23, 7 — Marx: Die unendliche Woge (Westphal) MK 23, 2 — Medtner: 7 Lieder op. 52 (Heinzen) MK 23, 7 — Michelsen: Neue Gesänge chinesischer Lyrik (Felber) MK 23, 6 — Oboussier: Trilogia sacra (Machabey) RM 11, 106 — Paszthory: 6 Lieder nach Gedichten von Rilke (Westphal) MK 23, 2 — Pleß: 3 Lieder (Westphal) MK 23, 4 — Reutter: op. 23: russische Lieder (Heinzen) MK 23, 8 — Riede: op. 6 (Heinzen) MK 23, 6 — Rinaldini: 6 Lieder (Heinzen) MK 23, 4 — Speiser: op. 362 (Westphal) MK 23, 5.

Musikästhetik — Die Synthese der Sinne in der Kunst (Anschütz) KW 43, 12 — Das Geheimnis musikalischer Wirkungen (Barthel) DMZ 61, 34—46 — L'œuvre d'art et les circonstances (Boschot) M 93, 8—10 — Die Philosophie der schönen Stellen (Brod) A 11, 1 — Wirkung und Wert der Musik (Brust) AMZ 58, 19/20 — Was heißt es, die Existenz in das Musizieren hineinstellen? (Bukofzer) MG 1, 5 — The musical aesthetics of the comte de Gobeineau (Cœuroy) MQ 16, 3 — Music values (Deas) MT 1931, 1055 — Gli elementi espressivi (Desderi) RMI 37, 3 — Von den Beziehungen zwischen Musik und Erotik (Elster) Bô 2, 2 — Pourquoi aimons-nous la musique? (Etiveaud) RM 12, 113 — Musik als Ausdruck unseres Lebensgefühls (Feldens) Sch 4, 9 — Music and superstition (Felber) MQ 17, 2 — Osservazioni per un'estetica della musica (Grande) RaM 3, 6 — Spannung in der Musik (Güldenstern) SMZ 71, 9 — Spenglers „Untergang des Abendlandes“ in seiner Beziehung zur musikalischen Gegenwartslage (Hartmann) MG 1, 7 — Wird die Zukunft der Tonkunst mehr dem kontrapunktischen oder dem harmonischen Prinzip gehören? (Heuß) ZM 98, 5 — Architektur und Musik (Hosek) 3, 3 — The cult of archaism (Hull) ML 11, 4 — Die Logik der Evolution (Janecek) HSK 3, 5/6 — Das Kunstwerk (Klima) HSK 3, 1 u. 2 — Symbolische und dynamische Primitivformen (Kurth) MK 23, 2 — Didaktische Musik (Lau-

höfer) AMZ 58, 21 — Intuition und Gestaltung im musikalischen Schaffensprozeß (Lauhöfer) AMZ 57, 40 — Volkslied und Kunstmusik (Lauhöfer) AMZ 58, 13 — Note e commenti (M.) RaM 3, 4 — Form und Inhalt im musikalischen Kunstwerk (Mannheimer) Or 7, 14 — Musik als Geistesgeschichte (Mannheimer) JA 11, 1 — Verständnis des musikalischen Kunstwerkes (Mannheimer) AMZ 57, 39 — Der Begriff des musikalischen Raumes (Nadel) ZfM 13, 6 — The origins of music (Nadel) MQ 16, 4 — Vom doppelten Ethos der Musik (Nadel) MK 22, 11 — Note sull'estetica musicale contemporanea in Italia (Parente) RaM 3, 4 — Music, the invisible art (Parkhurst) MQ 16, 3 — Musik (Preindl) DMMZ 52, 49 — L'esthétique musicale de Descartes (Racek) RM 11, 109 — Art and its aesthetic significance (Scalero) Ov 2, 5 — Gedanken über Kultur, Kunst und Musik (Schenker) KW 44, 4 — Das musikalische Kunstwerk (Schering) Se 7, 51 — Das Wesen der Musik (Schering) Se 7, 49 — Comprendre la musica (Schloerzer) RaM 4, 1 — The experience of beauty in music (Schoen) MQ 17, 1 — Estetica della musica moderna (Signorelli) MO 13, 1 — Variationen über ein Curt-Sachs'sches Thema (Souhay) S 89, 12 u. 13 — Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur (Storck) Quel 80, 9 — De la expresión musical (Veiga) BM 3, 32 u. 33 — Konstruktivismus (Wehle) To 35, 7 u. (Stiebler) To 34, 50 — Wesen und Typen der Musikalität (Wellek) A 11, 5 — Genie, encombrant (Woollett) Ap 1, 3 — De muziek in het licht der Anthroposophie (Zagwijn) DM 5, 3—5 — Zarlino's „institutioni harmoniche“ als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance (Zenck) ZfM 12, 9/10 — **Besprechungen:** Anschütz: Abriß der Musikästhetik (Vetter) MK 23, 6 — Casella: L'evoluzione della musica (Lissa) KM 2, 8 — Chlondowski: Manuel de l'harmonie (Chybinski) KM 2, 8 — Croce: Espressione e comunicazione (L. P.) RMI 37, 4 — Gatz: Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen (M. U.) A 11, 4 u. (Weißenbäck) MD 18, 5 — Kallenbach-Greller: Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik (Günther) MK 23, 3 u. (Kuznitsky) AMZ 57, 42 — Pardo: La filosofia teoretica di B. Croce (L. P.) RMI 37, 4 — Pietzsch: Die Klassifikation der Musik von Boëtius bis Ugolino von Orvieto (Apel) MK 22, 10 — Schlesinger: Grundlagen und Geschichte des Symbols (Lissa) KM 2, 8 — Sella: Estetica musicale in S. T. d'Aquino (a. par.) RaM 3, 4 — Weidle: Bauformen in der Musik (Sachs) ZfAe 25, 2

Musikalienhandel — (s. a. Urheberrecht) — Die Zukunft des Musikaliensortiments (Nehls) Mu 33, 16/17 — Hat der Notenhandel eine Zukunft? (Peters) Mu 33, 8/9 u. 33, 12/13 — Eigentumsvorbehalt im Musikalienhandel (M. Sch.) Mu 33, 12/13 — Der Deutsche Musikalien-Außenhandel im ersten Halbjahr 1930 (Schmidt) Mu 32, 35 — Die Musikalien im deutschen Außenhandel 1930 (Schmidt) Mu 33, 8/9 — Wer spielt Musik? (Strobel) Mel 10, 1.

Musikerschutz — (s. a. Berufsmusiker) — Das wirt-

schaftliche Recht des Künstlers (Bohner) DTZ 28, 18 — Wie früher Musiker ihre Standesehre wahrten (Müller) SZI 20, 4 — Ruhegehälter für Komponisten (S.) RMZ 31, 20 — **Aufführungsrecht**: Der Interpret (Amar u. Aron) Mel 9, 12 u. (Altstadt, Kraus, Osborn, Walter) Mel 9, 12 — Die Aufführungsrechtsgesellschaften in Deutschland und ihr Zusammenschluß (Bock) Mu 32, 35 — Autor und Interpret (Butting und Mersmann) Mel 9, 12 — Auch Komponisten wollen leben (Kobel) A 11 4 — Musikbesteuerungsunfug (Moritz) To 35, 4 — Gesangvereine und Aufführungsschutz (Pauli) Ppf 1, 11 — Ausführungsgebühren und Existenzkrise der Liebhabervereine (Pook) To 35, 18 — Alarm (Rosenberger) Mel 9, 12 — Steuerfreiheit der Kirchenkonzerte (Rüdel) KiM 12, 4 — Der Vorstand der GDT spricht (Schwers) AMZ 57, 49 — Musiksteuerend (Schwers) AMZ 57, 46 — „Es geht also auch anders!“ (Schwers) AMZ 57, 50 — Konzertnot und Musiksteuer (Stein) AMZ 57, 48 — Der Verlag und die Ausführungsgebühren (Strecker) Mu 33, 3 Mel 9, 12 — Die Wahrnehmung der musikalischen Ausführungsrechte (Zellner) Mel 9, 12 — Lustbarkeitssteuern und Ausführungsgebühren DMZ 61, 43 — Musikalisches Ausführungsrecht DMMZ 52, 48 — **Urheberrecht**: Die Rechte der ausübenden Künstler gegenüber der mechanisierten Kunst (Cahn-Speyer) NW 60, 5 — Neues Urheberrechtsgesetz (Goldbaum) DTZ 28, 18 — Urheberrecht und Pauschalvertrag mit dem Musikerschutzverband (Liebenthal) DSA 1930, 4 — Das musikalische Urheberrecht (G. R.) DIZ 52, 6 — Internationale Interessen und nationales Urheberrecht (Rosenberger) DTZ 28, 18 — Das Recht des Schaffenden (Schillings) DTZ 28, 18 — Das Recht des ausübenden Künstlers an seinem Werk (Schlesinger) NW 60, 10 — Die rechtliche Wirkung der österreichischen Schutzfristen novelle auf den Musikalienhandel (Schumann) Mu 32, 36 — Urheberrecht an Werken der Bewegungskunst (Treitel) SiT 48, 5 u. 6 — Das Urheberrecht des ausübenden Künstlers in der mechanischen Musik (Westphalen) DTZ 29, 10 — Het auteursrecht conflict DM 5, 5 — Het muziekauteursrecht Mc 10, 8 — Österreichische Konferenzen über die Reform zum Urheberrechtsschutz MIZ 41, 8 — **Versicherung**: Versicherung des konzertierenden Künstlers (Cahn-Speyer) AMZ 58, 7 — Versicherung des konzertierenden Künstlers gegen Erkrankungsrisiko (Fengler) AMZ 58, 6 — **Vertragsverhältnis**: Anstellung auf Lebenszeit (Treitel) DMZ 62, 19 — Die Musiker und das Kündigungsschutzgesetz DMZ 62, 19.

Musikfeste — (s. a. Chor, Dilettant) — Festival topics (Grace) MT 1930, 1049—1058 — The musical competition festival (Grace and Lawrence) ML 12, 2 — Die Musikfeste als Musikbarometer (Gutman) MM 8, 1 — Der Begründer der Musikfeste (E. R.) DMZ 61, 39 — Zur Geschichte und Bedeutung der deutschen Musikfeste (Schering) DTZ 28, 19 — German music festivals summer 1930 (Spofford) Or 7, 2, 4 — **Bayreuth**: Festspiele 1930: (Bechert) MuC 51, 2628 — (Bertrand) M 92, 36 — (Bloetz)

S 88, 33 — (BoBhart) SMZ 70, 16/17 u. ZM 97, 9 — (Chevalley) Mw 10, 8/9 — (Fugmann) Or 7, 18 — (Glinski) Muzy 7, 10 — (Gutman) Mel 9, 8/9 — (Hohmann) To 34, 34 — (Hohmann und Weidemann) SK 1930, Sept. — (Klingenberg) SiT 47, 28 — (W. K.) 52, 31 u. 32 — (Murdoch) MMR 60, 717 — (Petzsch) DMMZ 52, 36 — (Pfohl) MK 22, 12 — (Schwers) AMZ 57, 36—38 — (Stefan) MdA 12, 7/8 — (Unger) A 10, 12 — (s) RMZ 31, 18 — DMZ 61, 31 — 36 — M 92, 31 — **Berlin**: Neue Musik Berlin 1930: (Abendroth) AMZ 57, 27 u. 41 — (Ameln) Sg 7, 1 — (Boettcher) DTZ 28, 18 u. MG 1, 5 — (Fischer u. Martens) ZS 3, 7 — (Gräner) DMZ 61, 28 — (Hänel) DAS 31, 9 — (Hernried) Or 7, 14 — (Leichtentritt) MK 22, 11 u. MuC 51, 2625 u. Muzy 7, 10 — (Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel) Mel 9, 7 — (Preußner) Ppf 1, 5 — (Schliepe) RMZ 31, 13 — (Schneider) RM 11, 107 — (Schuh) SMZ 70, 14/15 — (Stege) DS 22, 31 u. ZM 97, 8 — (Steinhard) A 10, 12 — (Westphal) MdA 12, 7/8 — **Berliner Kunstwochen 1930**: (Hernried) Or 7, 13/14 — (Stege) ZM 97, 7 — (Thurneiser) SK 1930, Juli — **Bremen**: 61. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins: (Hamel) RMZ 32, 10 — (Kretschmer) DMMZ 53, 21 — (Piersig) S 89, 21 — (Pringsheim) AMZ 58, 21 u. 22 — (Reich) A 11, 5 — **Chicago**: Chamber music festival: (R. D.) MuC 51, 2637 — (Prunières) RM 12, 111 — **Cincinnati**: Annual music festival: (Devries) MuC 52, 2666 — **Essen**: 4. Rheinisches Musikfest: (Beckmann) AMZ 58, 18 — (Brüggelstrat) DS 23, 17 — (F. V.) RMZ 32, 8 — (Müllner) S 89, 18 u. 19 — **Frankfurt a. M.**: Opernfestspiele: (Wiesengrund-Adorno) MK 23, 3 — **Greifswald**: Pommersches Musikfest: (Auerbach) AMZ 57, 28/29 — **Haslemere**: Festival of chamber music: (Straeten) MT 1930, 1052 — **Hereford**: The three choirs festival: (R. C.) MM 60, 718 — (Henry) MuC 51, 2635 — MT 1930, 1052 — **Interlaken**: Schweizerisches Tonkünstlerfest: (Schuh) Mel 9, 7 — **Königsberg**: 60. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins: (Chevalley) Mw 10, 7 — (Draber) MuC 51, 2621 — (Guttmann) DTZ 28, 17 u. MKK 12, 8 — (Heuß) ZM 97, 7 — (Holl) SMZ 70, 13 — (Kroll) MK 22, 10 u. SZI 19, 13 — (Piersig) Or 7, 13 — (Reich) DM 5, 1 — (Reichert) RM 11, 108 — (Schmidt) Chm 4, 7/8 — (Schrade) MG 1, 5 — (Schrenk) MdA 12, 7/8 — (Schwers) AMZ 57, 27 — (Strobel) Mel 9, 7 — (Weiß-Mann) Ha 21, 6 — DMZ 61, 27—29 — **Liverpool**: The first national festival: MT 1930, 1050 — **Lüttich**: (s. a. Kongresse) — 8. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik: (Broesicke-Schoen) Mw 10, 10 — (Ehrens) S 88, 38 — (Evans) MT 1930, 1052 u. MuMi 10, 10 — (G. M. G.) RaM 3, 5 — (Green) Che 12, 89 — (Jacobi) MM 8, 1 — (Jacobs) MK 23, 2 — (Kuznitsky) AMZ 57, 38 — (Laux) RMZ 31, 17 — (Lobaczewska) Muzy 7, 10 — (Mooser) SMZ 70, 19 u. 20, 21 — (Paap) DM 4, 11/12 — (Pisk) DM 5, 1 — (Prunières) RM 11, 108 — (Rosenwald) Or 7, 20 — (Stefan) MdA 12, 7/8 — (Steinhard) A 10, 9/10 u. DTZ 28, 22 — (Trend) MMR 60, 718 — Dis 3, 9 — DMZ 61, 39—41 — **München**:

Münchner Festspiele: (Bartels) DTZ 28, 20 — (Bertrand) M 92, 36 — (Keyfel) S 88, 31 — (Krienitz) AMZ 57, 39 u. MK 23, 1 — (Noelte) MuC 51, 2629 — (Zentner) ZM 97, 9 — 6. Bayerische Tonkünstlerwoche: (Bartels) DTZ 28, 15/16 u. Or 7, 15 — (Ehlers) AMZ 57, 30/31 — (Zentner) ZM 97, 7 — 3. Festwoche „Neue Musik“: (Bartels) RMZ 31, 19 — (Kallenberg) A 10, 12 — (Kampers) AMZ 57, 45 u. 46 — (Redlich) MdA 12, 9/10 — (A. T.) RM 12, 114 — (Zentner) ZM 97, 11 — 4. Festwoche „Neue Musik“: (Krienitz) AMZ 58, 22 — **Norwich**: (F. B.) MT 1930, 1054 — (Capell) MMR 60, 720 — (Maine) MMR 60, 718 — MT 1930, 1053 — **Pyramont**: Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, Sektion Deutschland: (Draber) MuC 51, 2627 — (Guttman) MdA 12, 7/8 — (Kuznitsky) Muzy 7, 10 u. DTZ 28, 20 u. Or 7, 17 u. S 88, 31 — (Pringsheim) AMZ 57, 30/31 — (Rosenwald) ZM 97, 9 — (Senger) Se 7, 31 — (Strobel) A 10, 12 u. Mel 9, 8/9 — (T.) RMZ 31, 14 — (M. U.) DMZ 61, 30 — (Vogel) Mel 9, 7 — 3. Bundestag des Reichsbundes Deutscher Orchestervereine: (Mantze) ZO 3, 5 — (Walter) Sti 24, 12 — **Salzburg**: Salzburger Festspiele: (Bechert) MT 1930, 1052 u. MuC 51, 2630 u. 2632 — (Bertrand) M 92, 37 — (Kunz) DMMZ 52, 38 — (Murdoch) MMR 60, 718 — (Raugel) RM 11, 109 — (Schneider) MD 18, 11/12 — (Stefan) MdA 12, 7/8 u. MuAm 50, 14 — (Tenschert) AMZ 57, 39 u. MK 23, 1 u. Muzy 7, 10 u. S 88, 39 u. ZM 7, 10 — **Solothurn**: 32. Schweizerisches Tonkünstlerfest: (David) SMZ 71, 10 — (n.) RMZ 32, 10 — **Venedig**: 1. Internationales Musikfest: (Massarani) MO 7, 10 — (Mila) RaM 3, 5 — (n.) A 10, 9/10 — (n.) RMZ 31, 19 — (Reinboth) Or 7, 19 — (Stuckenschmidt) MdA 12, 7/8 — (Unger) AMZ 57, 44 u. MK 23, 2 — DMZ 61, 43—47 — RNM 11, 262/63 — **Worcester**: MuC 51, 2635.

Musikgeschichte — (s. a. Musik versch. Länder, Oper, Orchester) A musical chronology (Blom) MMR 61, 723 — L'histoire de la musique (Borren) RMB 7, 7—9 — The byways of music (Brent-Smith) MT 1931, 1059 — Die Bedeutung der M. für den Unterricht (Brück) DTZ 28, 13/14 — Die Vergangenheit (Busek) HV 11, 8/9 — O Zadaniach history cznej muzykologii w Polsce (Chybiński) Muzy 7, 10 — Un siècle de musique belge (Closson) RB 7, Sept., Sonderheft — Musiknotiser i 1600 talets verser (Dencker) STM 12, 1—4 — Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit d. Wiener Klassik (Engländer) ZfM 13, 1 — Le forme elementari dell' espressione musicale nella Grecia antica (Grande) RMI 37, 3 — Some obscure english diarists and their music (Grew) MQ 16, 3 — Marie de Hongrie et son Ungarescha (Haraszi) RMus 14, 35 — Bedford's „great abuse of music“ (Mansfield) MQ 16, 4 — Music mirrors of the second empire (Martens) MQ 16, 3 u. 4 — Der Sinn der Musikgeschichte (Mies) MK 23, 1 — Die Anfänge der Musik (Müller-Blattau) Se 8, 3 u. 5 u. 6 u. 7 u. 9 — Was lehrt der Ursprung der Musik für die gegenwärtige Kunstkrise? (Oppenheimer) RMZ 32, 5—7 — Mœurs musicales du XVIe siècle (Prod'homme) M 93, 14 u. 15 — Eine musika-

lische Schweizer Reise im Jahre 1838 (Refardt) SMZ 71, 1 — Kompositionen ohne Verfasserangabe (Rüdiger) SZI 19, 18 — Zur Passauer Musikgeschichte (Schmid) ZfM 13, 6 — Una esposizione de pretéritas habilidades filarmónicas (Subirá) BM 3, 33 — Un periódico musical del siglo XVIII (Subirá) BM 4, 36 — Die Hauptströmungen der ungarischen M. (Szabolcsi) KM 3, 9 — Geschichte der polyphonen Musik in Polen gegen Ende des 15. Jahrhunderts (Szczepanska) KM 2, 8 — **Musiker**: (s. a. Gesangsänger, Instrumente-Organisten) — Klassische u. romantische Musiker in Heidelberg (Baser) RMZ 32, 8 u. 9 — Frantisek Pechacek und Jan Vaclav Vorisek (Busek) HV 12, 2 — Leopold Jansa (Busek) HV 12, 3/4 — Vaclav Ruzicka u. Frantisek Krommer (Busek) HV 12, 1 — Johannes Huberti alias Ketelere (Doorslaer) TVN 13, 3 — Donne musiciste bolognesi (Frati) RMI 37, 3 — La sepultura de celebri maestri italiani a Monaco (Luin) RMI 37, 4 — Meccoli Federico e Pietro van Antgarden due musicisti dimenticati (Luin) RMI 38, 1 — Some early jewish musicians (Nettl) MQ 17, 1 — Lettres de musiciens (en français du 15e au 16e siècle (Tiersot) RMI 37, 3 u. 4 u. 38, 1 — Memorie di musicisti dell' ordine de'servi di Maria (Vicentini) Nd'A 8, 1 — Aus dem Nachlaß des Johann Dubez (Zuth) MdS 13, 4 — **Besprechungen**: Adler: Handbuch (Besseler) Mel 9, 11 u. (Jeason) STM 12, 1/4 u. (Pereyra) RMus 14, 35 u. (Rosenthal) A 10, 11 — u. MMR 60, 717 — Auda: La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège (Borren) Bul 3, 1 u. (Gastoué) RMus 15, 38 u. (A. H.) MT 1931, 1056 — Einstein: Beispielsammlung zur Musikgeschichte (Apel) MK 23, 6 — Engelke: Musik und Musiker am Gottorper Hofe (Tessier) RMus 14, 35 u. (Walker) MMR 60, 715 — Epstein: Görlitzer Schulmusik um 1600 (Gondolatsch) ZfM 13, 8 — Fauré-Fremiet: Fauré (Lobaczewska) KM 3, 9 — Gibbon: Melody and the lyric from Chaucer to the Cavaliers (Thompson) MuAm 51, 9 — Idelsohn: Jewish music (Gastoué) RMus 36, 14 — Jeanson: Gunnar Wennerberg som musiker (Sundström) STM 12, 1/4 — Kinkeldey: A jewish dancing-master of the Renaissance (Pereyra) RMus 14, 36 — Kinsky: Geschichte der Musik in Bildern (Blom) MMR 60, 716 u. (Geiringer) ZfM 12, 9/10 u. (Mersmann) Mel 9, 8/9 u. (Schuh) SMZ 70, 19 u. (Tessier) RM 11, 107 — KobaId: Klassische Musikstätten (Müller-Rehrmann) MK 22, 12 — Moser: Die Epochen der Musikgeschichte (Pringsheim) AMZ 58, 2 u. (Westphahl) ZM 97, 12 — Nejedly: Allgemeine Musikgeschichte A 11, 4 — Neretti: Compendio di storia della musica (R. G.) RMI 37, 3 u. (m. m.) RaM 4, 1 — Ramul: Grundzüge der allgemeinen Musikgeschichte (Krohn) ZfM 13, 8 — Sandberg: Die Musik der Menschheit (Lissa) KM 3, 9 — Scheering: Musikgeschichte Leipzigs (Bauer) ZfM 12, 9/10 — Selva: Déodat de Séverac (Lobaczewska) KM 3, 9 — Tronnier: Von Musik und Musikern (Reich) MK 22, 11 — Wolf: Geschichte der Musik (Wallner) ZM 97, 10 — Zdzislaw: Polnische Musikgeschichte (Chy-

biński) KM 3, 9 — Studien zur Musikgeschichte (Birtner) Bul 3, 1 — The Oxford history of music (Pulikowski) KM 2, 8.

Musikpädagogik — (s. a. Hausmusik, Hörer, Instrumente, Lehrstück, Mechanische Musik, Zeitgenössische Musik, Musikgeschichte, Musikpolitik, Musiksoziologie, Musikwissenschaft, Notation, Novák, Rundfunk, Theorie) — Die Einstellung unserer Jugend zur Musik (Aber) MK 22, 12 — Die geistesgeschichtlichen Aufgaben des Musikunterrichtes (Alt) Mpf 2, 1 — Die Grundbegriffe einheitlicher Instrumentalpädagogik (Ballessari) Merz 7, 9 — Laien -Musikunterricht (Baresel) Mpf 1, 6 — Wir und die Musikerziehung (Bauer) S 88, 51/52 — Neue Wege des Musikunterrichtes für Berufstätige (Bergmann) DTZ 28, 15/16 — Jugend als Publikum (Bilke) MdA 13, 2/3 — Der gemeinschaftliche Klassenunterricht (Binding) DTZ 29, 3 u. 9 — Musikunterricht oder rhythmisch-musikalische Erziehung (Blensdorf) ZS 4, 5 — Musikerziehung des Laien (Boettcher) Mpf 1, 5 — Putting the piano class to work (Broughton) Mus 36, 4 — Karl Söhles Musikergeschichten im Unterricht (Bülow) Sti 25, 6 u. 7 — Erziehung zu neuer Musik (Bukofzer) Mel 9, 11 — Das Erwachen des Musikalischen im Kinde (Cernik) HV 11, 10 — Hands off when baby tries to play piano (Chappell) Mus 36, 5 — When shall the music lessons begin? (Chappell) Mus 36, 2 u. 4 — The homemade instrument as a first step in music education (Claiborne) Mus 35, 7 — Privater und schulmäßiger Musikunterricht (Deutsch) Quel 80, 3 — What to do with psychology in the music studio (Erb) Mus 35, 11 u. 12 — Der Anfangsunterricht (Ernest) AMZ 57, 48 — Violinunterricht in Klassen (Fehlbehr) DTZ 29, 3 — Musikalische Gehörbildung (Fengler) AMZ 58, 14 — Der Elementarunterricht in der Musik (Flegl) T 10, 6 — Neue Methoden des Instrumentalunterrichts (Flegl) HSK 3, 4 — Einzel- oder Klassenunterricht? (Flesch) DTZ 29, 3 — The question of sight-reading (Fowles) MT 1930, 1049 — Der Einbruch des Organischen in die Musikpädagogik (Frucht) ZM 98, 2 — Music in the American educational system (Gehrken) MK 1931, 1059 — Der soziale Gedanke des Gemeinschaftsunterrichtes (Georgii) DTZ 29, 3 — Die Mannheimer Tonschule von 1799 als Vorkämpfer für den Gruppenunterricht (Giese) DTZ 29, 9 — Kinderkompositionen und Anfangsunterricht (Gombosi) Mpf 1, 4 — Musikpaedagogische Betragninger (Gossel) DaMu 6, 2 — Praktische Erfahrungen mit Gruppenstunden (Graeser) DTZ 29, 9 — Wege zur Kindermusik (Grüger) Mpf 1, 10 — Die Bedeutung der Umwelt für die Musikerziehung (Günther) Mpf 1, 11 — Zur heutigen Musikerziehung (Gurlitt) DTZ 28, 24 — Die Förderung der musikalisch Minderbegabten (Haas) Merz 7, 9 — A first piano class lesson (Hall) Mus 36, 4 — Grundfragen der Konzentration im Musikunterricht (Hanschke) HS 30, 4 — Schul- und Privatmusikunterricht in ideeller Interessen- und Arbeitsgemeinschaft (Haupt) Merz 7, 10 — Gruppenunterricht der instrumentalen Anfänger (Hillemann) DTZ 29, 9 — Der Gemeinschaftsunterricht und die

Gefahr von Verbilligungsmethoden (Hintze) DTZ 29, 7 — Möglichkeit und Grenzen eines Klassenunterrichtes in Streichinstrumenten (Hopfer) DTZ 29, 9 — The child pupil (Howarth) MT 1930, 1049 — Fads viewed as false promises (Hudson) Mus 36, 4 — Music teaching on a business basis (Hudson) Mus 35, 10 — Horelaere (Jacobsen) DaMu 6, 2 — Die Vereinigten musikpädagogischen Verbände über den Gemeinschafts- und Gruppenunterricht (Just) DTZ 29, 9 — Neue Musik im Unterricht (Katz) DTZ 28, 24 — Die kulturellen Forderungen der Musikerziehung an Staat und Gesellschaft (Kestenberg) DTZ 28, 21 — Durch Singen zum Spielen (Klaes) DTZ 28, 15/16 — Künstlerischer Gemeinschaftsunterricht (Kreutzer) DTZ 29, 3 — Probleme der elementaren Gehörbildung (Landé) ToDo 6, 5 — Der Privatmusikstudierende (Larcher) DTZ 29, 8 — Vorzüge und Nachteile des Gemeinschaftsunterrichts (Lenz) DTZ 29, 7 — Die Musik innerhalb des modernen Strafvollzuges (Leumas) A 11, 2 — Gemeinschaftsunterricht im Privatmusikunterricht (Liesendahl) DTZ 29, 6 — Produktivität der Jugend (Luserke) MdA 13, 2/3 — To memorise — through eye, ear or the mind (Makinnon) Mus 36, 1 — Die Bedeutung der Musik f. das Kind (Montessori) KS 2, 1 — La musique dans les prisons (Mooser) Ap 1, 2 u. Dis. 3, 11 — Der Gemeinschaftsunterricht (Moser) DTZ 29, 9 — 2 verhängnisvolle Falschanwendungen d. biogenetischen Grundgesetzes (Nennstiel) Merz 8, 3 u. 4 — Zur Lage des Privatmusikunterrichts (Nüll) Mpf 2, 2 — Musikpädagogik als Prüfungsfach (Oberborbeck) Mpf 2, 1 — Einzelstunde oder Gemeinschaftsunterricht? (Podewils) DTZ 29, 9 — Zu viel Musikerziehung (Pringsheim) AMZ 58, 19/20 — Der Student der pädagogischen Akademie (Reinke u. Wodtke) DTZ 29, 8 — Das richtige Üben (Rometsch) SZI 20, 2 — The rediscovery of music as a subject for education (Ryon) MQ 16, 3 — Der neuzeitliche Musikunterricht (Schletter) MdS 12, 9 — Musical pedagogy and its relation to other pedagogics (Schmitz) MuC 52, 2667 — Das Bildungsethos in der Musikerziehung (Schrade) Merz 8, 2 u. 3 — Die individuelle Bedingtheit des Gemeinschaftsunterrichtes (Schramm) DTZ 29, 9 — Gemeinschaftsstunden im Privatmusikunterricht (Schubert) DTZ 29, 3 — Psychologie der Übung (Schulz) Quel 80, 7 — Der Musikseminarist (Schwaniger) DTZ 29, 8 — Musik und Ethik (Seling) S 89, 22 — A talk to parents on music training (Simpson) Mus 35, 12 — Gemeinschaftsunterricht oder Einzelunterricht? (Später) DTZ 29, 6 — Musik und Kind (Stein) DS 23, 9 — Gemeinschaftsunterricht als Reklameschlagwort (Steinhauer) DTZ 29, 9 — Pestalozzi und die sittlich bildende Kraft der Musik (Stettbacher) KS 2, 4 — Klavier-Klassenunterricht (Stilling) DTZ 29, 6 — Musikalische Gedächtnisübung als Lehrfach (Stürmer) Mpf 2, 1 — Gemeinschaftsunterricht auf der Elementarstufe (Tausendfremd) DTZ 29, 9 — Anfangsunterricht (Thausing) AMZ 58, 4 — Mißverständnisse über Gemeinschaftsunterricht (Trapp) DTZ 29, 7 — Gemeinschaftsunterricht

oder Einzelstunde in Instrumentalfächern (Vogel) DTZ 29, 3 — Russia employs music as an educative force (Will) MuAm 50, 14 — Vorsicht bei der Prüfung der Musikbegabung (Willfort) Quel 81, 1 — Un temps nouveau, pédagogie nouvelle Dis 4, 4 — Die Instrumentalmusik im Dienste der Musikerziehung Tow 4, 1 — **Erlaß:** 5 Jahre „Amtliche Bestimmungen über Privatunterricht in der Musik“ (Bohl) ZM 97, 12 — Leitsätze der Frankfurter Musiklehrer (Burkhardt) ZS 3, 8 — Die rechtlichen Grundlagen des Erlasses vom 2. Mai 1925 über den Privatunterricht in der Musik (Gürich) DTZ 28, 19 — Der Erlaß vom 2. Mai 1925 (Hillemann u. Holt-schneider) DTZ 28, 24 — 5 Jahre mit den Richtlinien durch den Musikunterricht der höheren Schule (Jacobs) Merz 7, 8 — Erlaß vom 28. Oktober 1930 (Marcks) Mpf 1, 10 — Die Richtlinien für den Musikunterricht in Volksschulen (Staar) ZS 4, 2 — **Geschichte:** Die Musikpflege am Komotauer Jesuiten-Gymnasium im 17. u. 18. Jahrhundert (Faßl) A 11, 2 — **Kindergartenmusik:** Die musikalische Erziehung des Kleinkindes (Baer-Frissell) Quel 80, 12 u. 81, 1 — Musikerziehung im Kindergarten? (Bock) Quel 80, 6 — Unser Kinderorchester (Immervoll) Quel 80, 3 — Musikalische Kinder (Mückerl) AMZ 58, 13 — Das Spielkind und die Musik (Schüne-mann) DTZ 28, 19 — Vom spielenden Zeichnen zur Note (Tolxdorff) NDS 4, 11 — **Lehranstalten:** The national association of schools of music (Andersen) Mus 35, 11 — Das Musikgymnasium (Bieder) Mpf 1, 5 — L'insegnamento della musica in Lucca (Bonaccorsi) MO 13, 5 — Die moderne Gesangkunst und das Konservatorium (Branberger) A 11, 1 — Lehr- und Studien-stätte für Radiomusik im Klindworth-Scharwenka-Konservatorium (Butting) DTZ 29, 10 — Il R. Conservatorio di Musica „A. Boito“ in Parma (Damerini) MO 7, 7 — Das Musikseminar (Doflein) Mpf 1, 5 u. 8 — Musikpflege auf der pädagogischen Akademie (Fischer) MK 23, 4 — Musikhochschulen und ausländische Schüler (Flesch) AMZ 57, 50 — Staatliche Hochschule für Musik in Weimar (Hinze-Reinhold) DMLZ 19, 46 — Unterricht in den Konservatorien (Kundera) T 10, 1 u. 2 — 10 Jahre Musikpädagogik am staatlichen Konservatorium in Prag (Liebich) HSK 3, 1 — 4 — K. Musikaliska Akademiens årsberättelse 1930 (Morales) STM 12, 1/4 — Die Schulmusikabteilung an der Kölner staatl. Hochschule für Musik (Oberborbeck) ZS 3, 9 — Il Conservatorio di musica in San Pietro a Maella (Pannain) MO 7, 11 — Entwurf für ein Kinderkonservatorium (Perl) MK 23, 4 — Musikarbeit in einem staatlichen Alumnat (Rabsch) Mpf 1, 4 — Die Hochschule für Musik in Wien (Scherber) S 89, 8 — Eröffnung des Musikseminars in Freiburg (Sonner) Mpf 1, 9 — Das Konservatorium der Musik in Warschau (Szymanowski) KM 3, 9 — Eigencharakter des Musikunterrichts an den höheren weiblichen Lehranstalten (Trautwein) Mpf 1, 9 — **Lehrer:** Musikalische Bildung der Lehrer im alten und neuen Geist (Arneth) Sg 7, 3 — Die neue Seminarordnung (Bäuerle) MKK 12, 11 u. (Ebel) DTZ 28, 13/14 — Die politische Aktivität des Musik-

erziehers (Bilke) MG 1, 8 — Zur Praxis der Zusammenarbeit von Schul- und Privatmusik-lehrer (Brandt) DTZ 29, 7 — Aufgabe und Form der Musiklehrerbildung (Doflein) DTZ 28, 24 — Training teachers and supervisors of music (Dykema) MuC 51, 2636—2641 — Perspektiven des Musikerziehers (Engel) Mel 10, 3 — Der Musiklehrer als Erzieher (Ernest) AMZ 57, 43 — Erziehung zum Schullehrer (Fischer) Mda 13, 2/3 — „Racket“ danger narrowly escaped in music teaching profession (Haughton) MuAm 51, 6 — Musikerziehung an der pädagogischen Akademie (Haupt) Merz 8, 5 — Die Arbeits-gemeinschaft staatlich geprüfter Privatmusik-lehrer (Hillemann) DTZ 28, 13/14 u. (Schmücker) DTZ 28, 18 — Organik der Seminargemeinschaft (Holde) DTZ 29, 5 — Reichsverband und Privat-musiklehrer (Holde und Pringsheim) SMZ 58, 8 — Zur Bilanz der staatlichen Prüfungen (Holde) AMZ 57, 30/31 u. (Misch) AMZ 57, 32/33 — Vom Abiturienten der höheren Schule zum Musikerzieher der Volksschule (Iversen) Sg 7, 3 — Der soziale Gedanke in der Seminarausbildung (Ligniez) DTZ 28, 24 — Arbeitsgemein-schaft zwischen Schul- und Privatmusiklehrer (Leo) DTZ 29, 6 u. 7 u. Merz 7, 12 — Beruf (Leo) DTZ 28, 24 — Auswirkung Halm'scher Gedankengänge in der neuen musikalischen Lehrerbildung (Lungershausen) Sg 7, 3 — Privatmusiklehrer — Organist — Dirigent — Schulmusiklehrer (Merseberg) DTZ 28, 13/14 u. (Burbulla u. Schürmann) DTZ 28, 17 — Der junge Musiklehrer an höheren Schulen (Fischer u. Müller) ZS 3, 7 u. (Kramer u. Stoverak) ZS 3, 9 — Die Lehrprobe (Müller) Mpf 1, 7 — Kritisches z. staatlichen Privatmusiklehrerprüfung (Oberborbeck) DTZ 29, 4 u. (Waltz) DTZ 29, 10 — Leibes- u. Kunsterziehung im neuen Lehrerbildungsplan (Pfannenstiel) Sg 7, 3 — Anstalts-leiter und Musikfachlehrer (Pitsch u. Roloff) Mpf 1, 7 — Der Reichsverband gegen die freien Privatmusiklehrer (Pringsheim) AMZ 58, 4 — Instrumentalunterricht in der Lehrerbildung (Rein) Sg 7, 3 — Volksliedpflege in der neuen Lehrerbildung (Reusch) Sg 7, 3 — Arbeits-gemeinschaften für Schulmusikpflege im säch-sischen Lehrerverein (Schäfer) Mpf 1, 7 — Musiklehrer u. lehrende Musiker DMZ 62, 21 — Privatmusiklehrerprüfung u. Provinzialschulkollegium Mpf 1, 8 — **Methodik:** Methodik d. Musik-diktats (Bräuer) ToDo 6, 1–3 — The case for tonic sol-fa notation in the schools (Coward u. Whittaker) MT 1931, 1058 — Die Arbeit an den Tonsystemtafeln (Dahlke) Quel 81, 3 u. ZS 3, 8 — Methoden und Resultate (Ernest) AMZ 57, 46 — Zur Tonsilbenfrage (Fischer) MK 23, 1 — Solfège-onderricht aan kinderen (Hartz-Isaacson) DM 5, 8 — 2 neue Schulsolmisationen (Moser) ZS 3, 9 — Ein froher Weg ins Reich der Töne (Stier) ToDo 5, 7 — Die Methode ward (Waesberghe) DM 5, 3 — Eitz: Die Eitz-Methode, die erfolgreichste aller Methoden (Gabl) Tow 4, 2 — Ende der Eitz'schen Ton-wortmethode (Kloeffel) Sti 25, 1 — Jale: (Fischer) Merz 8, 1 — (Münlich, Ray, Werner) ZS 4, 4 — (Stier) ZS 4, 3 — Tonika — Do: Zur Systematik der Tonika-Do-Lehre (Leo) ToDo

6, 3 — Einführung der 6. Stufe und des Do-Schlüssels (Sambeth) ZS 3, 11 — *Musikgemeinschaften*: Das Laienspiel als Spiel der Gemeinschaft (Eckart) A 11, 4 — Instrumentalmusik auf Singwochen (Fehlbeh) Sg 7, 1 — Was wird mit der Jugendmusik? (Gericke) Mel 10, 3 — Singen im Jungenbund (Hahn) Sg 7, 4 — Singwoche in einem Erziehungsheim (Langensiepen) Sg 7, 2 — Volksmusikschulen und Singschulen (Müller-Blattau) MK 22, 12 — Gemeinschafts-singen (Oehmichen) DS 23, 12 — Ein Abbild neuer Gemeinschaft (Paulsen) MdA 13, 2/3 — Die Singbewegung (Rüdiger) DSj 6 — Gemeinschaftsmusik einst und jetzt (Schliepe) Merz 7, 9 — Hamburger Volksmusikschule (Schumann) Kr 9, 1 — Musikgemeinschaft einst und heute (Stephenson) Mw 11, 5/6 — *Organisation*: Arbeitsbereich der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht (Disperker) Erz 6, 3 — *Schulmusik*: (s. a. Schulfunk) — Lehrplanmäßige Erziehung zur neuen Musik (Barth) Mpf 1, 10 — The need of a musical background (Beattie) MuC 51, 2641 — Neue Gemeinschaftsmusik in der Schule (Bieder) Mpf 1, 7 — How to win community support for public school music (Birge) Mus 35, 9 — The relationship between the M. T. N. A. and public school music (Birge) Mus 36, 1 — Literarische Hilfsmittel zum musikgeschichtlichen Unterricht auf der Oberstufe unserer höheren Schulen (Bülow) ZM 97, 9 — Musikalische Belletristik und ihre Verwendung im Unterricht (Bülow) Mpf 1, 11 — Unterrichts-praxis auf der Oberstufe eines Realgymnasiums (Bülow) Mpf 1, 5 — Articulation of high school and college music courses (Butler) MuC 51, 2632 u. 2633 — Putting music inside the curriculum (Claiborne) Mus 35, 12 — Gesang in den Volksschulen (Cmiral) HSK 3, 1 — Musik in den Volksschulen (Dickenson-Auner) Quel 80, 2 — Notensingen als musikalische Übung (Dieckermann) PW 37, 18 — Neuzeitlicher Gesang- und Musikunterricht in der Schule (Dietrich) Quel 80, 12 — Factors of musical appeal and responses of pupils to them (Earhart) MuC 51, 2625—2629 — Musik in der Volksschule (Fischer) Sti 25, 8 u. (Roßberg) ZS 4, 2 — Das vornehmste Mittel d. Disziplin i. einer zeitgemäßen Schulmusikstunde ist d. Unterricht (Gebauer) Merz 7, 6/7 — Bunte Töne (Grah) Quel 80, 6 — Die musikalischen Stilarten i. d. Oberstufe einer höheren Lehranstalt (Gruber) Merz 7, 6—8 — Die höhere Schule versagt vor der neuen Musik (Hoffmann) MdA 13, 2/3 — Moderne Arbeitsschule — Reaktionärer Musikunterricht (Human) MdA 13, 2/3 — Oberprimaner und Musik (Jeuckens) Mpf 2, 2 — Gehörbildung in der Landschule (Kinzel) Quel 80, 6 — Neue Wege im Musikunterricht der Volksschule (Kirschbaum) Merz 7, 6/7 — Musikliterarischer Anfangsunterricht (Kolar) HSK 3, 2 — America's school music movement (Krone) MuAm 51, 9 — Training of amateur musicians (Krone) MuAm 51, 5 — Gesangsunterricht — Gesamtunterricht — Erziehungsunterricht (Lechner) Quel 80, 1 — 5 Jahre neuer Musikunterricht (Mies) HS 30, 4 — Der erste Schultag (Moißl)

Quel 80, 12 — Musikunterricht in der Hauptschule (Moißl) Quel 81, 3 — Musikgeschichte in der Volksschule (Moser) PW 37, 18 — Sinn und Grenzen der Schulmusikpflege (Moser) SMZ 71, 3 — New phases of music education in the elementary school (Morgan) MuC 51, 2643 — Schule und altklassische Musik (Müller) Ha 22, 4 — Schulmusikunterricht und produktive Erwerbslosenfürsorge (Müller) DMZ 62, 14 — Tonumfang der Gesangstoffe in den Unterklassen (Oppermann) Quel 81, 2 — Musikerziehung in den Schulen des heutigen Rußlands (Orlov) HSK 3, 5/6 — Verwendung der Rufe im Gesangsunterricht (Pandion) Quel 80, 3 — Erleben musikalischer Dynamik (Pfeifer) ZS 3, 6 — Anfangsunterricht in den Lyceen (Ptasinsky) HSK 3, 2 — Die Schallplatte im Musikunterricht der Volksschule (Rein) DTZ 28, 13/14 u. PW 38, 10 — Die Reform des höheren Schulwesens in Sachsen und die Musik (Schmidt) ZM 98, 4 — Die Wandlungen des Musikunterrichtes in der Volksschule (Schünemann) Sg 7, 3 — Der Einbau des heutigen Musikunterrichts in die Gesamtarbeit der Volksschule (Staar) ZS 3, 6 — Der Schulmusikunterricht überflüssig! (Steger) ZM 98, 4 — Schulkonzert und Schülerkonzert (Stoverak) Mpf 2, 2 — Die sinfonische Dichtung im Schulmusikunterricht (Sträußler) Merz 7, 6/7 — Mehr Gesang in den Schulen! (Sulik) HSK 3, 1 — Erziehung zur Fähigkeit (Thieben) PW 37, 18 — Lehrplan für den Musikunterricht einer Mittel- und Frauenschule mit Kindergärtnerinnen- und Hortnerinnenseminar (Tolxdorf) Merz 8, 5 — L'éducation pratique en musique aux lycées (Vokal) HSK 3, 5/6 — The classroom teachers training in music (Walsh) MuC 51, 2623 — Die Musikpflege in den badischen Schulen Merz 8, 1 u. SSZ 25, 5 — Eine amerikanische Denkschrift über Musikerziehung Mpf 1, 5 — Impressions musicales d'écoliers genevois Dis 4, 3 — Jazz, Mechanik und Schule DMMZ 52, 34 — *Instrumentalunterricht*: Zur neuzeitlichen Methodik des Instrumentalunterrichts (Banauch) Quel 80, 7 — Gemeinschaftlicher Violinunterricht i. d. Hauptschule (Bartosch) Quel 80, 7 — The problem of combined school orchestras (Foß) MT 1930, 1051 — Schulorchestrerziehung (Höckner) ZO 3, 3/4 — Vom Instrumentenspiel i. der Grundschule (Kossow) NDS 5, 4 — Violinunterricht in Klassen (Meißner) DTZ 29, 6 — Use of the pipe organ in the public school (Newman) MuC 52, 2663 u. Mus 36, 2 u. (Conathy) Mus 36, 5 — Unser Schlagorchester (Pfeifer) ZS 4, 2 — Musikinstrumente für die Volksschule (Rabsch) Mpf 2, 1 — The future of instrumental music in secondary schools (Righter) MuC 52, 2662 u. 2663 — Die Einführung von Klavieren an öffentlichen Schulen der U.S.A. (Rosenkaimer) DMZ 61, 31 u. 32 u. DTZ 29, 3 u. SMpB 19, 22 u. 23 u. ZS 3, 8 — Vokalunterricht: Sang i. Gymnasieskolen (Clausen) DaMu 5, 8 u. (Gundel) DaMu 5, 10 — Sprechen und Singen in der Schule (Haupt) Merz 7, 11 u. 12 — Schulgesang (Kohler) Merz 8, 5 — Der Chorgesang an der höheren Schule (Moll) Sti 25, 2 u. 3 — Der Gesangsunterricht in den Schulen

(Svoboda) HSK 3, 3 — Beispiele: Melodiebetrachtung (Anderluh) Quel 80, 11 — Loewe: Heinrich der Vogler (Bein) PW 38, 10 — „Faust“ im Leben und Schaffen Richard Wagners (Bülow) Merz 7, 8 — Im Romantikland des deutschen Volksliedes (Bülow) Merz 7, 11 — Über allen Gipfeln ist Ruh (Dahlke) ZS 4, 5 — Die kleine dreiteilige Liedform (Eggermann) Quel 81, 1 — Zwei Liliencron-Gedichte (Feydt) Merz 8, 2 u. 3 — Das Rondo (Fischer) ZS 3, 6 — Die Dissonanz (Grahll) Quel 80, 7 — Unser Liedel (Hainlen) Quel 80, 9 — A first piano class lesson (Hall) Mus 36, 5 — Eine Großstadt-tertia hat Musikstunde (Hermann) ZS 4, 1 — Von der Trommelmelodie zum Lied (Höckner) ZS 3, 7 — Eine Konzertstunde in der Schule (Hörmann) Quel 80, 2 — Wir singen Grammatik (Hoffmann) ZS 4, 4 — Tonerzeugung (Hoppe) ZS 3, 9 — Arbeitsunterricht in der Musikpflege an der höheren Schule (Jacobs) Mpf 1, 7 — Schaffen und Singen (Koehler) Quel 80, 1 — Rhythmisch-tonale Erarbeitung eines Weihnachtsliedes im 3. Schuljahr (Lechner) PW 37, 23 — Einführung in den „Freischütz“ (Menking) PW 37, 18 — Das Zeitalter der Minnesänger (Olschwang) Merz 7, 6/7 — Goethes „Veilchen“ im Lichte verschiedener Kompositionen (Pagel) ZS 3, 10 — Liedkante in der Quarta (Pook) KS 2, 9 — Orpheus in Finnland (Rabsch) ZS 3, 11 — Musikalisches aus dem Gesamtunterricht des ersten Schuljahres (Schauerek) Quel 80, 6 — Stilkundliche Formbetrachtungen (Schulzen) ZS 4, 3 — Neue Kinderlieder (Stein) Mpf 1, 4 — Singschulen: (s. a. Musikgemeinschaften) Albert Greiner als Stimmbildner (Löbmann) Sti 24, 12 — 25 Jahre städtische Singschule zu Augsburg (Löbmann) MD 18, 7/8 u. (Werlé) DS 22, 27 u. (Wolff) MpB 53, 1 — Die Basler Singschule (Straumann) SMZ 70, 20 — **Tagungen:** **Aachen:** Schulmusiktagung: (Jacobs) DS 22, 50 u. ZS 4, 1 — Entwürfe zur Schulmusiktagung: (X.) DMZ 61, 48 — **Berlin:** 1. Tagung für Musiklehrer an Mittelschulen: (Lilienfein) Merz 8, 1 — (Löbmann) ZM 98, 2 — (Roy) ZS 4, 3 — (H. W.) Tow 4, 2 — Musikpädagogischer Informationskurs für Ausländer: (Dispeker) Mpf 1, 6 — Stimme u. Sprache: (Ahmels) SpS 19, 2 — **Bochum und Essen:** Volksmusik- und Singschul-tagung: (Engel) DTZ 28, 13/14 u. MG 1, 4 u. ZS 3, 6 — (Erpf) MG 1, 3 — (Twittenhoff) Kr 8, 4 — **Dresden:** Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer: (Gutt-mann u. Nikitts) DTZ 28, 21 — (Hernried) Or 7, 21 u. 22 u. Sti 25, 2 — (Heuer) ZM 97, 11 — (Just) MG 1, 7 — (Morgenroth) u. (Schmitz u. Schwes) AMZ 57, 42 u. 43 — (Petzet) S 88, 42 u. 43 — (Platzbecker) DS 22, 42 — (Rappoldi) RMZ 31, 19 — (Richter) Ha 21, 9 — (Schmitz) MK 23, 2 — (Schönewolf) Mel 9, 11 — DMZ 61, 42 — Lehrkurs des Tonika-Do-Bundes: (Braun) DTZ 28, 13/14 — **Essen:** Tagung des RDTM: (Daeglau) DTZ 29, 9 u. 10 — **Frankfurt a. M.:** Tagung des Deutschen Rhythmik-Bundes: (R. B.) Or 7, 24 — (Pfeffer) DTZ 29, 1 — **Frank-furt a. O.:** 2. staatl. Hauptlehrgang: (Scharn-horst) PW 37, 19 — **Gelsenkirchen:** Der Begriff der Musik (Thömes) NDS 4, 7 — **Kassel:** Schul-

musiklehrrer-tagung: (G.-Sp.) DMZ 61, 27 — **Königsberg:** (Georg) AMZ 57, 45 u. MK 23, 2 — (Schrade) Merz 7, 11 — (Thiedemann) DS 22, 45 u. Ha 21, 10 — **Leipzig:** 1. Tagung für Musik-lehrer an den preußischen Mittelschulen: (Löb-mann) Sti 25, 5 — **Mainz:** Deutscher Rhythmik-Bund: DMZ 61, 45 — **Saarbrücken:** (Stein) DS 22, 46 — **Stettin:** 3. Tagung für Privatmusik-erziehung: (Fischer) MG 1, 4 — (Preußner) DTZ 28, 13/14 u. Mpf 1, 4 — **Besprechungen:** Casel-lati: Sulla riforma dei R. Conservatori (A. E.) RMI 37, 4 — Daube: Musikalischer Werk-unterricht an höheren Lehranstalten (Weiß) MK 23, 4 — Dost und Pretsch: Singet und spiele! (Altmann) MK 23, 3 — Gehrels: Muziek in opvoeding en onderwijs (Drilmsma) DM 5, 7 — Jöde: Der Spielmann (Hermann) DTZ 29, 7 — Martens: Musikalische Formen in historischen Reihen (im.) AMZ 58, 14 u. Musikdiktat (Gün-ther) MK 22, 11 — Mersmann: Musiklehrer (Chybinski) KM 2, 8 u. (Weiß) ZS 3, 11 — Mos-ser: Das Volkslied in der Schule (Fischer) MK 23, 4 — Münnich: Jale (Hoffmann) SmpB 19, 22 u. (Stier) ToDo 5, 10 u. (Werner) ZfM 13, 6 — Nestle: Die musikalische Produktion im Kindesalter (Mies) ZfM 13, 7 u. (Westphal) MK 23, 4 — Preußner: Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik (Körner) ZfAe 24, 4 — Schünemann: Musikerziehung (Günther) MK 23, 7 u. (Loebenstein) Mel 10, 4 — Neue Musik-pädagogische Literatur (Fischer) Sti 25, 4 — Neue pädagogische Musik (Günther) MK 23, 7 — Literaturberichte (Mies) HS 30, 4.

Musikpflege — (s. a. Hörer, Musikpädagogik, Musik-politik, Musiksoziologie) — Neugestaltung des musikalischen Lebens (Alpenburg) AMZ 58, 10 — Schule u. neue Musik i. d. kleinen Stadt (Berg-mann) Mel 10, 3 — Art and publicity (Boughton) Sb 11, 1 u. 2 — Le mouvement musicale (Deni-ceau) Ap 1, 1 — Musikleben in der Kleinstadt (Elling) Mpf 2, 1 — Musikpflege durch die Ge-meinden (Haeßler) DS 23, 5 — Wie steht der Dorfbewohner zur Musik? (Hanisch) MG 1, 3 — Volkstümliche und kunstmäßige Musikpflege (Hasse) DS 23, 20 u. 21 — Blande Meninger (Heerup) DaMu 6, 3 u. 4 — On musical appreci-ation (Hill) Che 11, 88 — Konzentration der Musikpflege (Holde) DTZ 28, 19 — Musikalische Überproduktion (Jahn) S 89, 13 — Musikpflege und Vergütungssteuer (Kallner) Mpf 1, 8 — Deutsches Musikleben im abgetretenen Nord-schleswig (H. M.) Brü 6, 2 — Kleinstadt Musik-betrieb (Mehrer) Mel 9, 11 — Musikpflege auf dem Lande (Novack) Mpf 2, 1 — Kollektiver Musikverbrauch (Preußner) Mel 10, 1 — Deut-sches Musikleben in Not (Schwers) AMZ 58, 3 — Tatsächliches Ausmaß heutigen Laien-musizierens (Spiero) MG 1, 8 — Singen und Spielen (Stählin) Sg 6, 5 — Gegenwartsprobleme der öffentlichen Musikpflege (Tischer) RMZ 32, 3 — Musik auf dem Lande (Twittenhoff) MG 1, 3 — Der Klärungspunkt in der Musikkrise der Gegenwart (Waltershausen) ZM 98, 5 — Musikpflege und Kreisberatungsstelle (Windorf) Mpf 1, 10 — Where are we going? (Witherspoon) MuC 52, 2664 — Musik und Laie in der mittleren Kleinstadt (Zobeley) MG 1, 3.

Musikpolitik — (s. a. Kritik, Musikpädagogik, Musikpflege, Musiksoziologie) — Musik und Politik in unserer Zeit (Abendroth) AMZ 58, 19/20 — Musik u. Staatsrepräsentation (Biebrach) DTZ 28, 19 — Staat und Kunst (Grimme) DTZ 28, 19 — A new patron music (Heinsheimer) MM 8, 2 — Was hat Musik mit Politik zu tun? (Janowitz) MK 23, 6 — Gedanken über Staat, Kunst und Musik (Külz) DTZ 28, 19 — Musik im Dienste der Staatspolitik (Matzke) DS 22, 35 u. DTZ 28, 19 u. Or 7, 20 u. To 34, 35 — Symptomatische Musikpolitik (Raskin) Mel 9, 7 — Sozialistische Musikpolitik (Rehmann) GBo 47, 2/3 — Staatliche Stimmusbildung in Italien (Reinboth) Sti 25, 8 — Subventionspolitik oder Kulturpolitik der Städte? (Rühlmann) ZM 97, 10 — Volksmusik, Jugendbewegung und Staat (Schletter) Mds 12, 7 — Musikpolitik in der Zeitung (Weber) DTZ 29, 1 — Staatswille — Kulturwille (Wicke) DTZ 28, 19 — Democracy and music MMR 61, 723 — **Besprechungen:** Matzke: Musikökonomik und Musikpolitik (Wiora) MG 1, 3.

Musikpsychologie — Das Phonogramm im Dienste der M. (Schünemann) PW 38, 10 — **Besprechungen:** Kurth: Musikpsychologie (Lorenz) MK 23, 3 u. (Mersmann) Mel 10, 3 u. (Simon) NT 3, 3.

Musiksoziologie — Grundfragen der M. (Abendroth) AMZ 58, 8 u. (Auerbach-Schröder) DTZ 29, 6 u. (Preußner) Mpf 2, 1 — Die soziologische Seite der Volksmusikerziehung (Boettcher) Mpf 1, 12 — Musikgesellschaftliche Gegenwartsfrage im Urteil des Laien (Ilberg) MG 1, 8 — Gemeinschaftsfördernde Musik (Meyer) DAS 32, 2 — Der Musiklehrer als soziologische Erscheinung (Moser) Mpf 2, 1 — Meine heutige Stellung zur Musik (Thöne) Mel 10, 3 — **Besprechungen:** Weber: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik MG 1, 3.

Musikwissenschaft — (s. a. Chor — Männerchor) Aufgaben der M. für die Musikpädagogik in der Schule (Bücken) Mpf 1, 9 — Music and musical research (Dent) Bul 3, 1 — The scientific study of music in England (Dent) Bul 2, 3 — Musikwissenschaft und moderne Musik (Herbst) ZfM 13, 7 — La méthode en musicologie (Machabey) RMus 15, 38 — Musikwissenschaft als Beruf (Müller-Blattau) Mpf 1, 6 — Probleme und Aufgaben der M. (Nüll) Mel 10, 3 — Der Student der M. (Twittenhoff) DTZ 29, 8 — Hemmschuhe der M. (Unger) DMZ 62, 15 — Les erreurs de la musicologie Dis 3, 9 — L'université de Genève comprendra-t-elle? Dis 3, 11 — **Besprechungen:** Adler: Handbuch der M. RaM 3, 6 u. Studien zur M. (Frotscher) MK 23, 2 u. (F. T.) RMI 37, 4 — Bücken: Handbuch der M. (Holde) DTZ 28, 23 u. (L. R.) RMI 37, 4 u. ZeK 8, 8 — Cowell: New musical resources (Lissa) KM 2, 8 — Pietzsch: Die Klassifikation der Musik (L. R.) RMI 37, 4 — Pius: Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux (Lissa) KM 3, 9 — Redfield: Music (m. m.) RaM 3, 6 — Volbach: Handbuch der M. (Kuznitsny) MK 23, 5 — Wolf-Festschrift (Bessler) Mel 9, 11 — Schweizerisches Jahrbuch der M. (P. L.) RMI 37, 4 u.

(Long des Clavières) RM 11, 109 u. (m. m.) RaM 3, 5 u. (Walter) SMPB 19, 18.

Vergleichende Musikwissenschaft — (s. a. Musik verschiedener Länder, Volksmusik) — L'archéologie musicale (Erlanger) RM 11, 106 — Analytische Betrachtung eines mongolischen Liedes (Heinitz) V 17, 2 — Eine Melodieprobe von den Sara-Kabar (Heinitz) V 17, 2 — Muziek en Muziekbeoefening in Arabie (Helfritz) DM 5, 4 — Ursprung und Wertung der Musik (Lanz-Liebenfels) DMMZ 52, 50 — Völker ohne eigene Musik (Schmidt-Lamberg) STH 15, 8 — Chinese sounds (Seaman) MuC 51, 2644 — **Besprechungen:** Chauvet: Musique nègre (Prunières) RM 12, 112 — Heinitz: Strukturprobleme d. primitiven Musik (Lach) V 17, 2 — Quasten: Musik u. Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike (Volbach) AMZ 58, 7 — Sachs: Vergl. M. (S.) SMZ 70, 18 — Wilhelm: Chinesische Musik (Wiesengrund-Adorno) MK 22, 12.

Mussorgski, Modeste — (Brichta) S 89, 13 — (Goetze) Mw 11, 4 — (Hänel) DAS 32, 3 — (Krause) DMZ 62, 15 — (Pols) RMB 7, 10 — (J. W.) RMB 7, 10 — (Sabaneev) MT 1931, 1058 — (Wolfurt) MK 23, 6 — Tolstoi und Mussorgski (Abraham) ML 12, 1 — Bilder einer Ausstellung: Original und Bearbeitung (Wolfurt) Mel 10, 4 — Der Jahrmarkt von Ssorotschinzy: (Kramer) MuAm 50, 19 — **Besprechungen:** Ein neues Buch über M. (Lütsch) SMZ 71, 10.

Muthmann, Peter s. Hörer, Rundfunk (Funkprogramm).

Myer, Edmund, J. s. Gesang.

Myers, Rollo H. s. Poulenc.

Myler, Catharine H. s. Gesang (Sänger).

Mystik — Zahlenmystik (Stein) MK 23, 7.

N

Nadel, Siegfried s. Musikästhetik, Shakespeare.

Nadoleczny, Max s. Gesang (Stimmphysiologie).

Nägeli, Hans Georg — Briefe N.s an Breitkopf u.

Härtel (Refardt) ZfM 13, 7.

Napoli, Giuseppe de s. Oper (Geschichte).

Narodny, Ivan s. Musik (versch. Länder).

Natanson, Stefan s. Beethoven (Bespr.).

Nath, H. s. Monteverdi.

Nauck, Ilse s. R. Wagner.

Naumann, Kurt Wilhelm s. Gebrauchsmusik.

Neal, Heinrich — (Herrnried) Merz 7, 8 — (Toch)

DTZ 28, 19 — Mds 12, 8.

Nedbal, Oskar — (Brichta) S 89, 2 — (Hula) HV

12, 1 — (Janetschek) ZM 98, 2.

Nedden, Otto zur s. Kirchenmusik (Geschichte), Pentatonik.

Neemann, Hans s. Instrumente (Laute).

Nef, Karl s. Passion, R. Schumann.

Nehls, Max s. Musikalienhandel.

Nelsbach, Hans s. Instrumente (Orgel), Mäurer, Mozart, Offenbach.

Nennstiel, Berthold s. Chor, Instrumente (Harmomika), Minnesang, Musikpädagogik.

Neretti, Luigi s. Vannuccini.

Nestmann, Alf s. Rundfunk.

Nettl, Paul s. Freimaurer, Musikgeschichte (Musiiker), Tanz (Bespr.).

Neubauer, Ulrich s. Kreutzer.

Neuberger, Heinz s. Chor (Bühnenchor), Mechanische Musik (Tonfilm), Oper (Organisation), Theater.

Neuburger, Albert s. Akustik (Elektro-Akustik), Cristofori, Rundfunk.

Neuhaus, Max s. Kritik.

Neumayr, Karl s. Messe (Bespr.).

Neupert, Hanns s. Instrumente (Cembalo, Orgel).

Neven, Mark s. Instrumentenkunde.

Nevinson, Henry W. s. Tanz.

Newman, Frank s. Instrumente (Orgel).

Newman, Hugo s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Nicholls, Frederick s. Virtuose.

Nick, Edmund s. Rundfunk.

Nicolai, Otto — Eine Ehrenrettung N.s (Lorenz) AMZ 57, 32/33.

Niemann, Albert — (Peyser) MuC 52, 2657 — (Reimerdes) Sti 25, 5 — (Simons) S 89, 3 — Mw 11, 2 — N.s Verhältnis zur Musik (Niemann) MK 23, 5.

Niemann, Gottfried s. Niemann.

Niemann, Walter s. Debussy (Bespr.), Reuß.

Nießen, Leo s. Chor (Kirchenchor).

Nietzsche, Friedrich — (Krug) MK 22, 11 — N. als Musiker (Baser) S 88, 34 — N. en de muziek (Felber) DM 5, 7 — N. u. die Musik (Krug) ZM 97, 8.

Nikisch, Arthur — (Mello) DMZ 61, 41 — N., der Freund (Paulsen) MK 23, 1.

Nikitits, Otto s. Musikfeste.

Niles, John J. s. Volksmusik.

Noack, s. Akustik.

Noack, Fritz s. Mechanische Musik u. (Schallplatte), Rundfunk.

Noailles, Anna de — La musique dans l'œuvre de la comtesse de N. (Jardillier) RM 12, 112.

Noailles s. Tanz (Bühnentanz).

Noelte, Albert s. Musikfeste.

Nötzel, Karl s. Lied (Bespr.).

Nordensen, Frank s. Gesang (Unterricht), Konzerten.

Norlind, Tobias s. Volksmusik.

Notation — Zur neuen „Zwölftonschrift“ (Bäßler) Ha 21, 8 u. (Schäfer) Ha 21, 6 — Notenschrift oder Tastensymbol? (Joß) SMPB 19, 18 — Sforzato signs and symbols (Mansfield) MuMi 10, 12 — Zum Problem der Notenschrift für Musikpädagogen (Schmidt-Maritz) SMPB 19, 20 — Vereinfachte Schraibweise (Stein) MK 23, 3 — Zur Reform des Partiturbildes (Stephani) AMZ 57, 40 — Neno (Studer) SMPB 19, 17 u. (Merian u. Schuh) SMPB 19, 19 u. 21 — Notacion alfabética y notacion par signos convencionales (Veiga) BM 4, 36 — Zur Partiturnotierung (Weingartner) AMZ 57, 46 — **Paläographie**: Ein griechisches Evangelium der Wiener Nationalbibliothek mit ekphonetischen Lesezeichen (Wellesz) KJ 25.

Notendruck — (s. a. Herausgeber, Verlag) — A note on music paper (Goodwin) MuMi 10, 12 — 450 Jahre Notendruck in Deutschland (Hitzig) Mu 33, 5 — Der Notenstecher als Musikerzieher (Souchay) Mpf 1, 4.

Novák, Vitezslav — (Blazek) HSK 3, 3 — (Broz) HV 11, 10 — (Hába) A 10, 11 — (Hoffmeister) HV 11, 10 — (Holländer) SMZ 71, 4 — (Suk u. Stepan) T 10, 3—5 — (Reißig) HV 11, 10 —

N. u. die slawische Tradition in der tschechischen Kunst (Ballo) T 10, 3—5 — N.s Werk u. die tschechischen Schulen (Cmiral) T 10, 3—5 — Die Chöre N.s (Dolezil) T 10, 3—5 — Zur Instrumentation N.s (Kricka) T 10, 3—5 — N.s Begleitungen zu slawischen Volksmelodien (Kunc) T 10, 3—5 — Der Ursprung meines „Frühlingsliedes“ (Novak) HSK 3, 3 Die szenischen Werke N.s (Pala) T 10, 3—5 — Das Werk N.s vom Harmonischen aus gesehen (Sin) T 10, 3—5 — Verzeichnis der Werke N.s (Sourek) T 10, 3—5 — N.s Klavierwerke für die Jugend (Stephan) T 10, 3—5 — Erinnerungen (Stretti-ova-Sourkova) T 10, 3—5 — Die architektonische Konstruktion der Instrumentalkompositionen N.s (Vesely) T 10, 3—5 — Das 1. Jahr der Kompositions-klasse am Prager Konservatorium unter Novák (Vomacka) T 10, 3—5.

Novák, Vitezslav s. Novák.

Nowak, Walter s. Musikpflege.

Nowikow, W. s. Borodin.

Nucius, Johann — N., der Musikerabt von Himmewitz (Szodroek) Brü 6, 2.

Nüll, Edwin von der s. Dirigent, Zeitgenössische Musik, Musikpädagogik, Musikwissenschaft, Trapp.

Nuffel, Jul. van s. De Monte.

O

Oberborbeck, Felix s. Musikpädagogik u. (Lehranstalten, Lehrer), Rundfunk (Schulfunk).

Oberheide, Rudolf s. Organisation.

Oboe — s. Instrumente.

Obstfelder, Elinor von s. Tanz (Bühnentanz).

Ochs, Siegfried — „Kommt ein Vogel geflogen“ (Becker) Mc 11, 2.

Ode — Die metrische Odensammlung des Johannes Honterus (Szabolci) ZfM 13, 6.

Oehlerking, H. s. Oper (Uraufführungen).

Oehlmann, Werner s. Virtuose.

Oehmichen, Richard s. Kretschmer, Musikpädagogik (Musikgemeinschaft).

Offenbach, Jacques — (Bock) To 34, 40 — (Brichta) S 88, 40 — (Henschel) Se 7, 40 — (Martell) DMMZ 52, 40 — (Stefan) MdA 12, 7/8 — (M. U.) A 10, 9/10 — (Witt) DMZ 61, 40 — O. gesehen von Karl Kraus (Benjamin) BIS 11, 15 — O. über sich selbst (Gehly) ZM 97, 11 — O. und England (Goddard) A 10, 9/10 — O. und Wagner (Haffner) A 10, 9/10 — O.s Kindheit (Henseler) MK 23, 1 — O.s Komik (Henseler) A 10, 9/10 — O. Operettenstil (Henseler) BIS 11, 15 — O.s Renaissance (Kraus) A 10, 9/10 u. (Strobel) Mel 10, 4 — Karl Kraus und O. (Flesch u. Kronek) A 10, 9/10 — O. und der Männergesang (Nelsbach) DS 22, 40 — Der Vater der Operette (Schliepe) Schw 12, 19 u. SZI 19, 20 — O. und seine Sänger (Walter) Sti 25, 1 — Totenfeier für O. (Walter) ZM 97, 11 — Perichole: (Abendroth) AMZ 58, 14 — (Kraus) MdA 13, 1 — (Ohrmann) S 89, 14 — Vorwort (Kraus) BIS 11, 15 — Robinsonade: (Baresel) MdA 12, 7/8 — (Latzko) RMZ 31, 18 — (Müller) AMZ 57, 40 — (Rubardt) S 88, 42 — (M. U.) DMZ 61, 41 — **Besprechungen**: Brancour: O. (m. m.) RaM 3, 4 — Henseler: O. (Fehling) MK 23, 2 u. (Guttman) DTZ 28, 24 u. (Lévy) RM 12, 112.

Ohrmann, Fritz s. Berger, Borodin, Offenbach, Pfitzner, Schütz (Feste), G. Schumann, S. Wagner. Oldman, C. B. s. Mozart.

Olmsted, Robert E. S. s. Gesang (Technik). Olschwang, J. s. Musikpädagogik (Schulmusik). Oppenheimer, Ernst s. Musikgeschichte.

Oper — (s. a. Gesang, Zeitgenössische Musik, Mechan. Musik, Musikfeste, Rundfunk) — Opernkrise (Auerbach) *SiT* 47, 23 — Algunas consideraciones sobre la denominada „Opera española“ (Azna-) *BM* 3, 28 — Formproblemet i den moderne opera (Balzer) *DaMu* 6, 3 — Pessimismus der Oper (Baresel) *RMZ* 32, 1 — Krise der Oper (Blanckmeister) *Sc* 20, 9 — Mangel an Opernstoffen (Bloch) *BIS* 11, 3 u. *Sc* 21, 1 — Is grand opera dead? (Bodanzky) *Mus* 36, 1 — The opera subsidy scandal (Boughton) *Sb* 11, 6 — Zur Soziologie der Oper (Brecht) *MG* 1, 4 — O. und Aktualität (Ernest) *AMZ* 57, 42 — Die kulturpolitische Situation des heutigen Operntheaters in der kleinen Stadt (Götze) *Mel* 10, 2 — Personality in opera (Hatton) *ML* 12, 2 — Die Möglichkeiten der neuen O. (Herzfeld) *S* 89, 2 — Opernbilanz (Heymann) *NW* 60, 2 — Spaziergänge durch italienische Operntheater (Heymann) *Nw* 60, 4 — De Deutsche Opera na den oorlog (Holl) *DM* 5, 8 — Die christlich-bürgerliche Weltanschauung im Musiktheater unserer Zeit (Huber) *AMZ* 58, 1 — Die moderne tschechische O. (Jirak) *A* 10, 7/8 — Alltagsoper und Opernkrise (Klemperer) *DTZ* 29, 4 — Die O. unserer Zeit (Kuznitsky) *NT* 2, 6 — Zur Situation der O. (Kuznitsky) *NT* 3, 3 — Die O. im Roman (Merbach) *BIS* 11, 7 — Ende der O.? (G. P.) *DMZ* 61, 27 — Inventur der O. (Redlich) *Sc* 21, 1 — Rückkehr zur Illusion (Reger) *SiT* 47, 21 — Opera at the present day (Sabanev) *MT* 1930, 1049 — Opera in Soviet-Russia a people's art (Saerchinger) *MuC* 52, 2666 — Pessimismus der Oper? (Schliepe) *AMZ* 58, 22 — Entstehungsfragen der Oper (Schreker) *Bö* 2, 2 — Wohin steuern wir? (Singer) *BIS* 11, 2 — O. und Musikdrama (Stephani) *AMZ* 57, 34/35 — Situation der O. (Strobel und Weill) *Mel* 10, 2 — Formprobleme der Oper (Wandrey) *KW* 43, 6 — A consideration of current problems of the opera (Wymetal) *Ov* 2, 6 — L'évolution du théâtre lyrique *Dis* 3, 7 — **Opernhäuser**: Was wird aus der Breslauer Oper? (Guttman) *Mel* 9, 7 — 50 Jahre Frankfurter Opernhaus (Göttig) *Or* 7, 24 u. (Holl) *Mel* 9, 12 u. (Michel) *DB* 22, 13 u. (Schott) *S* 88, 43 — Um die Krolloper (Huth) *DTZ* 29, 6 — Theaternot (Jahn) *S* 89, 10 — 3 Opernhäuser (Klemperer) *DTZ* 29, 7 — In eigener Sache (Klemperer) *Mel* 10, 4 — Chronik der Berliner Kroll-O. (Martell) *Or* 8, 1 — Die Rigaer Nationaloper (Petkewitsch) *S* 89, 10 — Der Stilwille der Essner Oper (Raskin) *Sch* 4, 2 — Italienische Experimentaloper (Reinboth) *Or* 8, 6 — Die Staatstheater in Berlin (Roebler) *NT* 3, 3 — Richard Strauß verläßt die Wiener Oper (Stefan) *MdA* 13, 4 — Was geht an den Berliner Opern vor? (Strobel) *Mel* 9, 10 — The demands of little opera (Stuart) *Sb* 11, 7 — London bekommt eine ständige Oper (Wolf) *AMZ* 57, 49 — Pour l'opéra-comique français *Oc* 3, 1 u. 2 —

Dramaturgie: Erziehung zum Operndramaturgen (TeBmer) *MK* 22, 11 — **Filmoper**: Der Opernfilm (Carls) *A* 10, 11 u. *SiT* 47, 17 — Der Opernfilm (Carls) *AMZ* 57, 43 u. (London) *AMZ* 57, 36 — Film opera (Heinsheimer) *MM* 8, 3 — Opernfilm — Filmoper (Heinsheimer) *Sch* 4, 8 — Der Opernfilm, eine neue Gefahr für den Orchestermusiker (Mello) *DMZ* 61, 33 — Vom Tonfilm zur Filmoper? (S.) *DMZ* 62, 1 — Opernfilm und Filmoper als Kunstgattung (Schimmig) *DMZ* 61, 39 — Der Tonfilm ersetzt die Oper *ZM* 97, 7 — **Geschichte**: El ambiente aragonés en las Zarzuelas (Aznar) *BM* 3, 31 — „Musicomastix“ (Böhme) *ZfM* 13, 6 — The little opera house (Colvin) *Sb* 11, 2 — Foundations of english opera (Dent) *Bö* 2, 2 — Il teatro „Santa Cecilia“ (Dotto) *MO* 13, 2 — I centenari melodrammatici italiani del 1931 (Napoli) *MO* 13, 1 — Appunti sul Teatro melodrammatico francese in Torino nei secoli 17, 18, 19 (Pamparato) *RMI* 37, 4 u. 38, 1 — I libretti dell' opera veneziana nel secolo XVII (Prunières) *RAM* 3, 6 — Opera in Venice in the 17th century (Prunières) *MQ* 17, 1 — La renaissance de la Zarzuela au 19e siècle (Subirá) *Oc* 2, 4 — Le théâtre musical espagnol au 18e siècle (Subirá) *RM* 11, 109 — Una pintoresca compagnia teatral (Subirá) *BM* 3, 32 — **Insenierung**: I. von Wolf-Ferraris „Die neugierigen Frauen“ (Andreas) *Sc* 20, 9 — Appunti di scenografia contemporanea (Argon) *RAM* 4, 1 — Lohengrin im Smoking? (Raskin) *Mel* 10, 2 — Die Emil Pirchan-Ausstellung in München (Schmid) *NW* 60, 3 — **Organisation**: Die Gefahr der Stagione (Anders, Neuberger) *SiT* 48, 10 — Der Verein Opernhilfe als Volkkpatronat (Michel) *DB* 23, 3 u. *NW* 60, 4 — Was tun die deutschen Städte für Theater und Musik? (Treitel) *DMZ* 62, 1 — Stargagen (Vetter) *SiT* 48, 9 — **Regie**: Das Textverstehen in der Oper (Froembgen) *Sch* 4, 15 u. (Hertzmann) *Sch* 4, 12 u. (Kfenek) *Sch* 4, 12 — Operntext u. Opernregie (Gutman) *Sch* 4, 15 — Opernregie (Ludwig) *SiT* 47, 24 — Der Drachenfund und die Opernregie (Mojsisovics) *S* 89, 19 — Grundsätzliches zur Opernregie (Rühlmann) *Sc* 21, 1 — Muß man in der Oper den Text verstehen? (Strobel) *Sch* 4, 14 — **Repertoire**: Die Berliner Opern i. der Spielzeit 1929/30 (Altmann) *AMZ* 57, 36 u. 45 — Opernstatistik 1929/30 (Altmann) *DB* 23, 3 u. *MdA* 12, 9/10 u. 13, 1 — A L'opéra russe de Paris (A. C.) *RM* 12, 111 — Neue Bühnenwerke in Paris (Fugman) *S* 89, 11 — Novitäten und Neubearbeitungen der Opernbühne (Heymann) *NW* 60, 10 — Stiefkinder der Opernbühne und des Rundfunks (Heymann) *NW* 60, 6 — Die Essener Oper in der Spielzeit 1929/30 (Müller) *S* 88, 41 — Die Krise des Opernrepertoires (Reger) *Sc* 20, 8 — Rückblick auf die Spielzeit 1929/30 *BIS* 11, 1 — **Uraufführungen**: 25 neue Opern! (Huth) *DTZ* 28, 20 — Alfano: L'ultimo Lord (Claar) *MK* 22, 10 — Bardi: Der tolle Kapellmeister (Besch) *AMZ* 58, 12 u. (Maschke) *S* 89, 12 — Chabrier: Der König wider Willen (Broesicke-Schoen) *MK* 23, 8 u. *RMZ* 32, 9 — Dressel: Die Mutter (Baum) *S* 89, 4 u. (Waltz) *MK* 23, 6 — Dressel: Rosenbusch der Maria (Latzko) *NT* 3, 13 u.

- (Müller) AMZ 57, 27 — Dupuy: List und Liebe (Maaß) S 88, 46 — Giordano: Madame Sans Gène (Freund) MK 23, 8 u. (Riesenfeld) RMZ 32, 6 u. S 89, 11 — Grabner: Die Richterin (Benedict) Or 7, 15 u. (Oehlerking) ZM 97, 7 — Haug: Don Juan in der Fremde (Ehinger) SMZ 70, 23 u. (Merian) AMZ 58, 4 u. (Reiner) MK 23, 5 — Herrmann: Vasantasena (Höchstler) MK 23, 3 u. (Huth) DTZ 29, 1 u. (Redlich) MdA 12, 9/10 u. (Ungerer) AMZ 57, 47 u. (Wenk) Or 8, 2 — Hubay: Die Maske (Kerntler) MK 23, 8 u. (N. S.) S 89, 11 — Jeremias: Die Brüder Karamasoff (Keyfel) S 89, 15 — Istel: Wie lernt man lieben? (K. r.) RMZ 32, 4 u. (Stein) MK 23, 6 u. (Töden) AMZ 58, 6 u. (Voigt) Or 8, 8 — Kempff: König Midas (Besch) AMZ 58, 3 u. MK 23, 6 u. (Maschke) S 89, 4 — Künneke: Nadja (Burger) MK 23, 7 u. (Kaiser) S 89, 11 u. (Struck) AMZ 58, 10 — Lobertz: Der Tod und die Schmitterin (Breitenborn) S 89, 7 — Maliszewski: Boruta (Krause) Or 7, 15 — Maurice: Andromeda (Becker) Or 8, 8 u. (Lewin) AMZ 58, 12 u. (Reuter) S 89, 14 u. (T.) RMZ 32, 6 — Menzel: Schneeweißchen und Rosenrot (Merseberg) S 89, 17 — Modarelli: Sakuntala (Keyfel) S 88, 51/52 u. (Martin) AMZ 57, 51/52 — Moor: Der letzte Akkord (Möller) S 88, 27 — Montemezzi: La notte di Zoraima (Ciampelli) MO 13, 2 — Pick-Mangiagalli: Küsse und Keile (Birkfeld) S 89, 8 u. (Broesicke-Schoen) RMZ 32, 4 u. (Pfohl) MK 23, 7 u. (Schaub) AMZ 58, 7 — Piechler: Der weiße Pfau (Bartels) Or 7, 15 — Pistor: Der Alchimist (Maaß) S 89, 14 — Prohaska: Madeleine Guimard (Freund) MK 22, 10 u. Mw 10, 7 — Rogester: Quand minuit sonna (Lepinois) RMB 6, 24 — Rozycki: Die Teufelmühle (Krause) MK 23, 8 u. S 89, 11 — Sabata: Mille e una notte (Ciampelli) MO 13, 2 — Scholz: Don Diego (Bloetz) AMZ 58, 6 u. (Stier) MK 23, 6 — Simon: Valerio (Kulz) S 89, 21 u. (Gr.) RMZ 32, 9 u. (Sturmfels) AMZ 58, 21 — Taylor: Peter Ibbetson (Meyer) AMZ 58, 13 — Veremans: Het Mirakel (Painpare) RMB 6, 24 — Wagner-Regeny: Die heilige Kurtisane (Gutman) Mel 9, 12 u. (Krosigk) Mw 10, 12 u. S 88, 45 — Weismann: Die Gespenstersonate (Bartels) DTZ 29, 2 u. RMZ 32, 1 u. (Keyfel) S 89, 2 u. (Krienitz) AMZ 58, 1 u. Or 8, 3 u. (Pander) MK 23, 5 — Wieniawski: „Die Erlösung“ und „Megaë“ (Plohn) S 88, 44 — **Besprechungen:** Bekker: Das Operntheater (Perl) DMZ 62, 19 u. MK 23, 5 u. (Schultze-Ritter) Mel 10, 2 — Kranich: Die Bühnentechnik der Gegenwart (Werner) Mw 11, 5/6 — Subirá: La Tonadilla escénica (Istel) ZEM 13, 8 u. (Laurence) RMus 14, 35 und: Musik im altspanischen Theater (Istel) ZEM 13, 8
- Operette** — (s. a. Offenbach) — (Költzsch) Sch 4, 3 — Die Zukunft der O. (K. B.) DMMZ 52, 38 — Schön ist die Welt? (Heinsheimer) Sch 4, 16 — Der Weg der O. (Kirschke) SK 1931, Februar — Ein Kapitel Statistik (Költzsch) A 11, 5 — Aus der Werkstatt der O. (Schliepe) SZI 19, 14 u. 15. Oppermann, Edmund s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Oratorium** — (s. a. Passion) — **Besprechungen:** Bo-
- dart: Hirtenlegende (Lewin) AMZ 58, 1 u. Mw 11, 1 u. (Martin) Or 8, 3 u. (n.) RMZ 32, 1 u. (Reuter) MK 23, 5 u. S 89, 1 — Fuß: David (Breuer) GBo 47, 5 — Gibbs: The birth of Christ (M. C. T.) RaM 3, 6 — Wetz: Weihnachtsoratorium (Krieger) ZeK 9, 2.
- Orchester** — (s. a. Kongresse, Musikpädagogik-Schulmusik, Oper, Rundfunk) — Sicherung des Leipziger Gewandhauses für die Jubiläums-Spielzeit (Aber) MK 23, 8 — Das Arbeitslosen-Orchester (Bartels) Mw 10, 12 — Neue Wege in der Orchestermusik (Büttner) Or 8, 7 — New York und Paris orchestras (Carse) MMR 60, 715 — The all-brass ensemble (Elliot) ML 12, 1 — Liebhaberorchester und Kleinstadt (Esch) ZO 3, 6 — Organisation der Liebhaber-Orchester (Gericke) DTZ 29, 4 — Der Orchesterschüler (Gerstenberg) DTZ 29, 8 — Das Kammerorchester im gegenwärtigen Musikleben (Haelbig) RMZ 31, 15 — Die Lage der deutschen Musiker und der Orchesternachwuchs (Herrnied) Or 7, 19 u. (Kaul) Or 7, 21 — Jugendorchesternerziehung (Höckner) DTZ 29, 1 u. (Howard) DTZ 29, 3 — Die deutschen Orchester und der Orchesternachwuchs (Kaul) DMMZ 53, 1 u. 2 — Berufsorchester und Jugendmusikbewegung (Koethke) DMZ 62, 10 u. 11 — Das Liebhaberorchester in der Provinz (Kohler) ZO 3, 6 — Musik für Laienorchester (Knorr) ZO 3, 3/4 — Die unsichtbare Musik (Lardy) Ha 22, 4 — The modern orchestra (Lynn) Mus 35, 8 — The down of the civic orchestra (Mattern) MuC 52, 2664 — Die Gegenwartsbedeutung der Liebhaberorchester (Moser) DTZ 29, 1 u. ZO 3, 5 — Liebhaberorchester und Musikkritik (Pringsheim) ZO 3, 3/4 — Moderne Orchesterkunde (Reich) SMZ 70, 18 — Harmonie- oder Blechmusik mit oder ohne Saxophonverwendung (Rüdigler) SZI 20, 9 — Südostasiatische Orchester (Sachs) K 2, 10/11 — Romantisches und modernes Orchester (Schliepe) BP 8, 26 u. 27 u. SZI 20, 5 — Die Frau im Orchester (Schmidt-Lamberg) STH 16, 5 — Wege zur Rettung unserer Orchester (Soffa) DMZ 62, 5 u. (Tietze) DMZ 62, 2 — Bildungsfragen des Orchestermusikers (Steger) ZM 98, 5 — Um das Leipziger Gewandhausorchester (Steinitzer) Or 8, 6 — Selbstbericht eines Orchestermusikers (Wachsmann) DTZ 29, 8 — Orchestral reform (Welsh) ML 12, 1 — Orchestereinziehungen (Wellesz) DMMZ 52, 40 — Die Sorgen der Orchester DMMZ 53, 16 — La politique de l'orchestre romand Dis 4, 2 — **Geschichte:** Die Hofmusikkapelle in Heidelberg unter Pfalzgraf Ludwig V. (Bartha) MaG 31, 8/9 — Wie das Orchester entstand (Beck) DMZ 62, 13 u. 14 u. 16 — Die Geschichte d. Waldenburger Bergkapelle (Kleinwächter) DMZ 62, 3 u. 4 — Die Vorgeschichte des Nürnberger städtischen Orchesters (Maisch) DMZ 61, 44 — 48 — Leipzig und sein Gewandhaus (Heuß) ZM 98, 4 u. 5 u. (Rothe) ZM 98, 5 — Liebhaberorchester in alter Zeit (Schering) ZO 3, 3/4 — Magnus Gabriel de la Gardie's hovkapell 1645—1686 (Trobäck) STM 12, 1/4 — An orchestra of 50 years ago (Walker) MMR 61, 721 — Zum 60jährigen Bestehen der Dresdner Philhar-

nie DMZ 61, 49 u. 50 — *Besprechungen*: Fehr: Das Musikkollegium Winterthur (Schuh) MK 23, 4 — Moderne Orchesterkunde (Reich) DMMZ 52, 47.

Orff, Carl s. Monteverdi.

Organ, Edward W. s. Taneiev.

Organisation — (s. a. Chor, Kirchenmusik, Musikpädagogik, Oper, Orchester) — Fachverband d. Musikphilologen (Alt) Mpf 1, 4 — A musical league of nations (Anderson) Mus 36, 4 — Die internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik (Baum) MKK 12, 9 — Die Internationale antwortet (Butting) Mel 10, 1 — Wirtschaftsfragen und Organisation (Ebel) DTZ 28, 13/14 — Musikergemeinschaft (Gräner) DMZ 61, 38 — Was will die internationale Gesellschaft für katholische Kirchenmusik? (J. H.) GBo 46, 7/8 — Einblick in die Werkstatt der I. G. (Haas) BGo 47, 2/3 — 100 Jahre Musikerorganisation in Hamburg (Höhne) DMZ 62, 13 — Grundlagen einer internationalen Kritikerorganisation (Holl) MVDM 1930, 34 — Musikorganisation (Kestenberg) MK 23, 7 — The incorporated society of musicians at Oxford (L.) MT 1931, 1056 — Die Krise der musikalischen O. (Matzke) ZM 98, 2 — The camargo-society (Montagu-Nathan) MT 1930, 1051 — Durch Theaternot zur Theaterreform? (Oberheide) DMZ 62, 4 — Die deutsche Musikergemeinschaft (H. P.) DMMZ 52, 41 u. 42 — Der deutsche Musikalien-Verleger-Verein 1930 (Schumann) Mu 33, 16/17 — Zusammenschluß der konzertgebenden Künstler (Schwers) AMZ 58, 5 — An die deutsche Sektion der I.G.N.M. (Strobel) Mel 9, 10 — Société française de musicologie (Tessier) RM 11, 107 u. 12, 114 — O. des Musiklebens in mittleren und kleinen Städten Deutschlands (Tischer) RMZ 32, 4 — Ein paar Vorschläge (Tronnier) AMZ 57, 47 — Unsere „Volksklavierschule“ (Vogler) SmpB 19, 20 — Das „Comité nationale de propagande par la musique“ in Frankreich (X.) DMZ 62, 14.

Orgel — s. Instrumente.

Orlov, S. s. Musikpädagogik.

Ornamentik — La musica ornata (Parigi) MO 12, 8/9 u. 13, 1

Orr, C. W. s. Elgar, Herausgeber.

Osborn, Franz s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).

Oster, Otto s. Bühnenmusik, Verdi.

Ould, Hermon s. Foss, Verdi.

P

Paap, Wouter s. Musikfeste.

Paderewski, Ignaz — (Lebegott) DMZ 62, 21 u. 22 — (Stuckenschmidt) Se 7, 46.

Pachaly, Paul s. Chor (Chorleiter).

Paganini, Nicolo — (Knoch) HV 11, 8/9 — Bö 2, 2 — *Besprechungen*: Day: P. (m. m.) RaM 4, 1.

Pagel, Elisabeth-Charlotte s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Painpare, Emile s. Oper (Uraufführungen).

Paisiello, Giovanni — Ancora su P. (Speziale) RaM 4, 1.

Pala, Frantisek s. Janacek, Novák.

Palestrina, Pierluigi — (Sachs) KS 2, 1 — Was hat P. komponiert? (Bäuerle) K 30, 8—10 u. 31, 5—8 — 6stimmige Messen P.s (Widmann)

Kj 25 — *Besprechungen*: Fellerer: P. (Blaschke) MS 61, 3 u. (Bücken) MK 23, 7 u. (Wallner) ZM 98, 5 — Raugel: P. (Tiersot) RMus 15, 37.

Palumbo, C. — A lesson on P.s., „Arietta“ Mus 36, 2. Pamler, s. Instrumente (Orgel).

Pamparato, Cordero di s. Oper (Geschichte), Pugnani.

Pander, Hans s. Gesang (Sänger).

Pander, Oscar von s. Oper (Uraufführungen), Weinberger.

Pandion, Franz s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Pannain, Guido s. Falla, Zeitgenössische Musik, Musikpädagogik (Lehranstalten).

Panoff, Peter s. Volksmusik.

Paoli, Domenico de s. Musik (versch. Länder).

Pâque, Désiré s. Stil (Zeitsil), Theorie (Tonalität).

Parente, Alfredo s. Kritik, Musikästhetik.

Parigi, Luigi s. Caravaggio, Ornamentik.

Parkhurst, Winthrop s. Komponist, Musikästhetik.

Pasche, Hans s. Akustik, Mechanische Musik (Bespr.), Rundfunk.

Pasterwitz, Georg von — (Tremmel) MKK 12, 8 u. 9.

Passion (s. a. Flor) — Passions- und Ostermusik (Böhm) STH 16, 4 — Die Musik z. Oberammergauer Passionsspiel (Bogenrieder) MD 18, 7/8 — Das Petrus-Oratorium von Marc-Antoine Charpentier und die P. (Nef) JP 37 — Passionsmusik (Richard) Ha 22, 2.

Pattison, Bruce s. Instrumente (Laute).

Patzakova, A. J. s. Kongresse.

Paul, Karl s. Kaufmann.

Paul, Richard s. Rundfunk.

Pauli, Fritz s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).

Paulsen, Fritz s. Nikisch.

Paulsen, Hildegard s. Musikpädagogik (Musikergemeinschaft).

Pawlowa, Anna — (Glung, Müller-Rau, Pflug) SiT 48, 4 — (Sazonova) RM 12, 114 — DMMZ 53, 5.

Peeters, Emil s. Zeitgenössische Musik.

Pembaur, Josef d. J. — (Schellenberg) MK 22, 10.

Pembaur, Karl, Maria s. Koeßler.

Pentatonik — P. u. Kirchentöne (Heidemann)

ToDo 5, 8 u. 9 — Eine pentatonische Bibelweise in der deutschen Synagoge (Loewenstein) ZfM 12, 9/10 — Eine pentatonische Bibelweise (Nedden) ZfM 13, 6.

Pereyra, M. L. s. Ph. Em. Bach (Bespr.), Liszt (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Virginalmusik.

Perl, Carl Johann s. Instrumente (Violine), Konzertwesen, Musikpädagogik (Lehranstalten), Oper (Bespr.), Stil (Begriffsbildung).

Perotin — Gotische Mehrstimmigkeit (Jancik) MD 18, 9/10 — *Besprechungen*: Neuausgaben: Organum quadruplum (Machabey) RM 12, 114.

Perrachio, Luigi s. Beethoven.

Pestmüller, Josef s. Gesang (Unterricht).

Pestalozzi, August s. Virtuose.

Pestalozzi, Heinrich — (Kleiner) SMZ 71, 4.

Peters, C. F. s. Musikalienhandel.

Peters, Carl Heinrich s. Instrumentenmarkt, Rundfunk.

Peterson-Berger, W. — The pianoforte works of P.-B. (Rowley) MuMi 10, 8.

Petkewitsch, Felix s. Oper (Opernhäuser).

Petrzelka, Wilem — (Kundra) T 10, 2.

Petri, Egon — (Westphal) MK 22, 10.
 Petri, Domenico s. Verdi.
 Petzet, Walter s. Lothar, Musikfeste, Reznicek.
 Petzet, Wolfgang s. Mechanische Musik (Tonfilm).
 Petzold, E. s. W. Fr. Bach.
 Petzoldt, Richard s. Chor (Literatur), Gál (Bespr.), Kirchenmusik (Bespr.), Lendvai, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Schönberg, Telemann, Wunsch (Bespr.).
 Peyser, Herbert F. s. Niemann, R. Wagner (Bespr.).
 Pfannenstiel, Ekkehart s. Musikpädagogik (Lehrer).
 Pfeffer, Charlotte s. Musikpädagogik (Tagungen).
 Pfeifer, Gertrud s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Pfister, Kurt s. Kongresse.
Pfützer, Hans — (Unger) ZM 97, 9 — „Das dunkle Reich“: (H. E.) SMZ 70, 23 — (Eimert) S 88, 44 — (Krieger) ZeK 9, 3 — (Ohrmann) S 88, 49 — (T.) RMZ 31, 20 — (Unger) Or 7, 24 u. ZM 97, 12 — (Weber) AMZ 57, 45 — „Werk und Wiedergabe“ (Göhler) ZM 97, 9.
 Pfützer, Hans s. R. Wagner.
 Pflug, Hans s. Pawlowa.
 Pfohl, Ferdinand s. Musikfeste, Oper (Uraufführungen).
 Pfohl, W. s. Chor (Kinderchor).
 Pfordten, Hermann von der s. Gesang (Sänger).
Philipp, Franz — (Berl) K 31, 1 — (Hatzfeld) GBo 47, 5.
 Pierenkämper, Harry s. Tanz (Laientanz).
 Piersig, Fritz s. Musikfeste.
 Piersig, Johannes s. Kirchenmusik.
 Pietzsch, Gerhard s. Calvisius.
 Pijper, Willem s. Berg, Mengelberg.
 Piller, Sepp s. Volksmusik.
Pillney, Karl Hermann — „Vom Freitag bis Donnerstag“ (W. H.) DAS 32, 5 — (Pillney) Sch 4, 14 — (Schönlank) Sch 4, 14.
 Pillney, Karl Hermann s. Instrumente (Cembalo), Pillney.
 Pincherle, Marc s. Boucher, Vivaldi.
 Pines, Boris s. Borodin.
 Pinette, Georg s. Lehrstück.
 Pirro, André s. Praetorius (Bespr.).
 Pisk, Paul A. s. Berg, Musikfeste, Stil (Zeitstil), Volksmusik, Wolf.
 Piston, Walter s. Strawinsky.
 Pitrou, Robert s. Debussy (Bespr.), Romantik (Bespr.), Volksmusik (Bespr.).
 Pitsch, Else s. Musikpädagogik (Lehrer).
 Pittroff, Karl s. Bach (Feste), Kirchenmusik (Geschichte).
Plagiat — (s. a. Beethoven) — P. oder Zitat? (Conze) ZM 97, 11 — 2 musikalische Parallelen (Klier) DV 32, 6 — Musikalische Plagiate (Michael) SZI 19, 19 — Musikalische Parallelen (Schott) S 89, 15 — Dual inspirations (Smith) ML 12, 1.
Planard, Eugène de — Une requête de P. (Cauchie) Oc 3, 1 u. 2.
Plato — P. u. die Musik (Souhay) S 88, 41.
 Platou, Ofaf s. Instrumente (Orgel).
 Platzbecker, Heinrich s. Musikfeste.
 Platzhoff-Lejeune, Ed. s. Händel.
 Plohn, Alfred s. Oper (Uraufführungen).
 Plonka, Bruno s. Chor (Männerchor).
 Podewils, Waltraut Hünke von s. Musikpädagogik.

Pohé, Josef s. Bruckner.
 Pohl, Bertram s. Kirchenmusik (Bespr.).
Poise, Ferdinand — „L'amour médecin“ (Curzon) Oc 2, 5.
 Polewke, Karl s. Theorie (Harmonielehre).
Pollvka, Vladimir — Die amerikanischen Werke P.s (Hanf) T 10, 6.
 Polivka, Vladimir s. Musik (versch. Länder).
 Pollatsek, Ladislaus s. Bartok.
 Pollitz, Desy s. Gesang (Unterricht).
 Pollozcek, Heinrich s. Dirigent.
 Pols, Andre M. s. Mussorgsky.
 Polster, Fritz s. Gesang (Methode).
 Pook, Ernst Günther s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Pook, Wilhelm s. Chor, Musikerschutz (Aufführungsrecht).
 Poppen, Hermann s. Metrik, Reger.
 Porte, Broughton s. Mozart, Puccini.
Poulenc, Francis — (Myers) MMR 61, 725.
Praetorius, Michael — *Besprechungen*: Neuauflagen: Blume: Gesamtausgabe (Pirro) RMus 15, 37 — Gurlitt: De Organographia (Einstein) ZfM 13, 4 — Matthei: Sämtliche Orgelwerke (Blume) ZfM 13, 4 u. (Emsheimer) MG 1, 7 u. (Epstein) A 11, 4 u. (Hasse) ZeK 8, 9 u. (Pirro) RM 12, 111 u. (Reimann) MuK 2, 5 u. (s.) ZM 97, 7 u. (Saalfeld) MSfG 36, 5 u. (Stier) ZfK 12, 10.
 Predeek, Rudolf s. Chor (Männerchor).
 Preindl, Hermann s. Musikästhetik.
 Preisendanz, K. s. Händel (Feste).
 Pretzsch, Paul s. Musikfeste, S. Wagner.
 Preußner, Eberhard s. Berufsmusiker, Eisler, Mechanische Musik (Tonfilm, Bespr.), Musikfeste, Musikpädagogik (Tagungen), Musikpflege, Musiksoziologie, Weill.
 Prilipp, Beda s. Tanz (Bühnentanz).
 Pringsheim, Heinz s. Dilettant, Musikfeste, Musikgeschichte (Bespr.), Musikpädagogik u. (Lehrer), Orchester.
Pringsheim, Klaus s. Kritik.
 Prod'homme, J. G. s. J. Chr. Bach (Bespr.), Beethoven, Berlioz, Cherubini, Hérold, Kalergi, Musikgeschichte, Rossini.
Programmistik — Against titles (Bayliss) MuMi 11, 1 u. (Haywood) MuMi 11, 2 — Les origines de la musique á programme (Gerold) Ap 1, 2 — Die ästhetischen u. psychologischen Grundlagen der P. (Lobaczewska) KM 3, 9.
Prokofieff, Serge — („Sert“) RMB 6, 22.
 Proschowski, Frantz s. Musik.
Prüfer, Arthur — (Bülow) ZM 97, 7.
Prume, François — (Knoch) RMB 7, 3.
 Prunières, Henry s. Bizet (Bespr.), Cavalli, Djaghilew, Frescobaldi (Bespr.), Honegger, Instrumente (Bespr.), Monteverdi (Bespr.), Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikfeste, Vergl. Musikwissenschaft (Bespr.), Oper (Geschichte), Roussel, Strawinsky u. (Bespr.).
 Pruvost, Prudent s. Theorie (Harmonielehre).
Psalm — Les psaumes (Gastoué) RM 11, 109 — Le problème de la prosodie dans la réédition des psaumes huguenots (Schneider) SMPB 19, 19.

Ptasinsky, Jaroslav s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Puccini, Giacomo — (Porte) MuMi 10, 11 — „Gian-ni Schiechi“ (Brüggemann) Sch 4, 4 — „Madame Butterfly“ (Fraccaroli) BIS 11, 14 — P. oder die Mißverständlichkeit des Erfolges (Gutman) Sch 4, 4 — „Turandot“ (Saunders) Sb 10, 12 — Das Maß P.s (Weißmann) BIS 11, 14 — „Manon Lescaut“: Entstehung u. Uraufführung (Fraccaroli) BIS 11, 17 — Einführung (Kapp) BIS 11, 17 — Antoine François Prévost d'exiles (Merbach) BIS 11, 17.

Püttlingen, Joh, Vesque von — (Kroyer) ZM 98, 2.

Pugnani, Gaetano — P. violinista torinese (Pamparato) RMI 37, 3 u. 4.

Pulikowski, J. s. Instrumentenkunde (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.).

Pulver, Jeffrey s. Brade, Instrumente (Orgel), Me-nuett, Schubert d. J., Tanz (Laientanz).

Pursell, Frank s. Kirchenmusik.

Pusch, Karl s. Staden.

Q

Queisser, Carl Traugott — (Storck) DMZ 61, 45.

Quénéhen, Léon s. Grétry.

R

Rabinowitz, M. s. Musik (versch. Länder).

Rabsch, Edgar s. J. S. Bach (Feste), Musikpädagogik (Lehranstalten, Schulmusik).

Racek, Jan s. Musikästhetik, Smetana.

Radecke, Robert — (Richard) Ha 21, 9 — (Rhode) Se 7, 43.

Raeli, Vito s. Bibliographie, Virgil.

Raghīb, Mahmoud s. Instrumente (Orgel).

Rahlwes, Alfred s. Chor (Organisation).

Rameau, Jean-Philippe — (s. a. Debussy, Lully) — *Besprechungen*: Lesser: Harmonielehre (Einstein) ZfM 13, 6 — Masson: L'opéra de R. (Goddard) MMR 60, 720 u. (Laurencie) RMU 15, 37 u. (H. W. T.) MuMi 10, 10 — Migot: R. (F. C.) RMI 38, 1.

Rankl, Karl s. Chor (Chorleiter).

Raphael, Günther — Kleine Sonate Nr. 2, op. 25 (Amster) MK 23, 3 — „Te Deum“ (Blume) AMZ 58, 13 — op. 24 (Wunsch) MK 23, 8.

Rappoldi, Adrian s. Musikpädagogik (Tagungen), Schoeck.

Rasch, Hugo s. Jazz, Rathaus.

Raschke, Curt s. Instrumente (Orgel).

Raskin, Adolf s. Gurlitt, Musikpolitik, Oper (Opernhaus, Inszenierung).

Rathaus, Karol — op. 24: 3 Mazurkas u. „Der letzte Pierrot“ (Auerbach) MK 22, 12 — Autorreferat (Rathaus) BIS 11, 8 — „Fremde Erde“: (Altmann) Mw 11, 1 — (Hirschberg) S 88, 51/52 — (Kapp) BIS 11, 8 — (Leichtentritt) MuC 52, 2649 u. MK 23, 4 — (Rasch) AMZ 57, 51/52 — (Schliepe) RMZ 32, 1.

Rathaus, Karol s. Rathaus.

Raugel, Felix s. *Besprechungen* (Neuausgaben), Gasparini, Musikfeste.

Raval, Sebastiano — R. musicista spagnolo del sec. 16. (Casimiri) Nd'A 8, 1.

Ravel, Günther — (Bellido) BM 4, 36.

Ravel, Maurice — (s. a. Mussorgski) — „Das Kind u. die Zauberer“ (Krause) S 88, 43.

Raven-Hart, R. s. Rundfunk.

Rebner, Adolf s. Instrumente (Bespr.).

Redlich, Hans F. s. Chor (Literatur), Musikfeste, Oper u. (Uraufführungen).

Refardt, Edgar s. Musik (versch. Städte), Musikgeschichte, Nägeli.

Reger, Elsa s. Reger.

Reger, Erik s. Oper u. (Repertoire).

Reger, Max — Der „lineare“ R. (Anton) DTZ 28, 20 — Sorge um R.? (Bagier) MK 23, 4 — R. und wir (Bartels) MK 23, 4 — R. will Heidelberger Kapellmeister werden (Baser) MK 23, 4 u. S 89, 20 — R. als Männerchorkomponist (Bender) DS 22, 39 u. 40 — R.s Tod (Bockemühl) Tü 33, 8 — Die Hiller-Variationen (Eck) MK 23, 4 — R. und die Moderne (Gatscher) DTZ 28, 20 — R. und die großen deutschen Meister (Hasse) MK 23, 4 — R., der einsame Kollektivist (Jemnitz) MK 23, 6 — Gedanken über R. (Kallenberg) RMZ 31, 18 — Drei Wesenselemente der Musik R.s (Lindner) MK 23, 4 — „In der Nacht“ (Lindner) DTZ 28, 20 — Linien zur Gegenwart (Poppen) MK 23, 4 — Schaffensintentionen Regers (Reger) DTZ 28, 20 — Mein Bekenntnis zu R.s Violinkonzert (Reuter) MK 23, 4 — R. als Sachwalter seines Werkes (Schmid-Lindner) MK 23, 4 — Das R.-Orchester (Schmidt) DTZ 28, 22 — Ein unbekanntes Sinfonie-Fragment R.s (Stein) MK 23, 4 — Mit R. in Wiesbaden (Sternberg) Merz 7, 12 — R. als Musiklehrer (Ungern-Sternberg) DTZ 28, 20 — R.s Instrumentationskunst (Waltershausen) MK 23, 4 — *Reger-Feste*: Das 7. Deutsche R.-F. in Heidelberg: (Baser) S 88, 29 — (Hasse) ZM 97, 8 — (Seelig) Or 7, 16 — (Sonnemann) AMZ 57, 30/31 — Das Dortmunder R.-F.: im Regerschen Briefwechsel DTZ 28, 20 — *Besprechungen*: Hase-Koehler: R.-Briefe (Unger) RMZ 31, 18 — Elsa Reger: Mein Leben mit und für R. (Unger) MK 23, 1 u. RMZ 31, 18 u. (Rothhardt) MpB 53, 2.

Rehmann, Th. B. s. Kirchenmusik, Kongresse, Musikpolitik.

Reich, Hans s. Gesang, Mechanische Musik (Schallplatte).

Reich, Willi s. Berg, Chor (Kinderchor), Cornelius, Hauer, Mozart, Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikfeste, Musikgeschichte (Bespr.), Orchester u. (Bespr.), Schönberg, Theorie (Tonalität), Webern.

Reichardt, Joh. Friedrich — *Besprechungen*: Demmerlein: R. u. seine Klavierwerke (Kahl) MK 22, 12.

Reichert, Johannes s. Theorie (Bespr.).

Reichert, Irene s. Musikfeste, Tanz (Bespr.).

Reimann, Wolfgang s. Kirchenmusik, Prätorius (Bespr.).

Reimerdes, Ernst, Edgar s. Gesang (Sänger), Heine, Melba, Niemann.

Rein, Friedrich s. Haydn, Schein.

Rein, Walter s. Instrumente, Lied (Bespr.), Musikpädagogik (Lehrer, Schulmusik).

Reinboth, Gerhard s. Musikfeste, Musikpolitik, Oper (Opernhäuser).

Reiner, Gebhard s. Oper (Uraufführungen).

Reinke, Kurt s. Musikpädagogik.

Reiser, Beat s. Kirchenmusik.

- Reißig, Rudolf s. Novák.
 Rendall, F. G. s. Instrumente.
 Rensis, Raffaello de s. Bellaigue.
 Retslag, Wolfgang s. Bruckner.
 Reusch, Fritz s. Instrumente (Klavier), Lied (geistlich), Musikpädagogik (Lehrer).
Reuß, August — (Bartels) DTZ 29, 7 — (Schwers) AMZ 58, 10 — (Würz) ZM 98, 3 — op. 55 (Niemann) ZM 98, 3.
 Reuter, Florizel von s. Instrumente (Violine), Reger.
 Reuter, Otto s. J. S. Bach, Liszt; Oper (Uraufführungen), Oratorium (Bespr.).
 Rexroth, Karl s. Rundfunk (Schulfunk).
Rezitativ — L'interprétation de l'ancien récitatif français (Borrel) RMus 15, 37.
Reznicek, Emil Nicolaus von — (Altmann) ZM 97, 7 — (Kapp) BIS 11, 10 — „Spiel oder Ernst“: (Petzet) S 88, 47 — (Reznicek) BIS 11, 10 — — (Schmitz) AMZ 57, 47 u. MK 23, 3 — (Steinhard) A 11, 3 — (T.) RMZ 31, 21.
 Reznicek, Emil Nicolaus von s. Reznicek.
Rheinberger, Josef — Der Kirchenkomponist (Johner) SZI 20, 10.
 Rhode, Erich s. Komponist, Wunsch.
Rhythmik — (s. a. Gebrauchsmusik, Gregorianik, Metrik) — Musik og Bevaegelse (Bartholdy) DaMu 5, 9 — Respect for rhythm (Cauchie) MuC 52, 2665 — Eurhythmics and its implications (Daleroze) MQ 16, 3 — Die rhythmische Erziehung i. d. musikalischen Berufsausbildung (Scheltema) Mpf 1, 10 — Der Rhythmus in d. Musik (Sehnal) HSK 3, 5/6 — *Besprechungn*: Struwe: Erziehung durch Rhythmus (Bilke) MK 23, 5.
Ricci, Luigi — (Berger) MMR 61, 722.
 Richard, August s. Händel (Feste), Kreutzer, Passion, Radecke.
Richter, Hans — (Bonavia) MMR 60, 716.
 Richter, Kurt s. Musikpädagogik (Tagungen).
Richter, Otto — (Kötzschke) ZfK 12, 7.
 Richter, Otto s. J. S. Bach.
 Rideout, Percy s. Kritik.
 Rieck, Waldemar s. Suppé.
 Riedel, s. J. S. Bach (Feste).
 Riemer, Otto s. J. S. Bach.
 Riesenfeld, Paul s. Farbenmusik, Gál, Oper (Uraufführungen).
Rietsch, Heinrich — (Skrbensky) SL 1930, 2.
 Righter, Charles B. s. Musikpädagogik (Schulmusik).
Rihovsky, Vojtech — (Herman) HV 12, 3/4.
Rimsky-Korssakow, N. A. — How R.-K. taught (Levenson) MuMi 10, 8 — *Besprechungen*: Van der Pals: K.s Operschaffen (Altmann) MK 22, 10 u. (Engel) ZM 98, 2 u. (Lissa) KM 2, 8 u. (Souchay) ZfM 13, 8.
 Rittelmeyer, Friedrich s. Kirchenmusik.
 Ritter, William s. Grieg.
 Rivers-Moore, H. R. s. Komponist.
 Roberts, Wright W. s. Bridges.
 Robertson, Alec s. Mechanische Musik (Schallplatte).
 Robinson, C. H. s. Chopin.
 Robinson, P. s. J. S. Bach.
 Robitschek, Robert s. Klatte.
 Rochlitz, Walter s. Fr. Bach, Chor (Literatur).
Rode, Pierre — (Barmas) S 88, 47.
 Röckl, Seb. s. Liszt, R. Wagner.
 Roedemeyer, s. Chor (Sprechchor).
 Röntz, Wilhelm s. Chor (Geschichte), Gesang (Unterricht), Zelter.
 Roebler, Rudolf s. Oper (Opernhäuser).
 Roggeri, Edoardo s. Konzertwesen.
 Rohde, Eva s. Radecke.
 Rohne, Oskar s. Instrumente, Virtuose.
 Rolland, Romain s. Goethe.
 Rollberg, Fritz s. Chor (Kirchenchor).
 Roloff, Paul s. Musikpädagogik (Lehrer).
 Romagnoli, Ettore s. Melodram.
Romantik — (s. a. Musik versch. Städte, Stil) — *Besprechungen*: Tiersot: La musique aux temps romantiques (Pitrou) KMus 15, 37.
 Rometsch, Alfred s. Musikpädagogik.
 Roner, Anna s. R. Wagner.
 Ronga, Luigi s. Giani.
Ropartz, J. Guy — L'œuvre de R. (Lamy) RM 12, 114.
Rosé, Arnold — (Brichta) S 89, 20.
 Rose, Fritz s. Frescobaldi (Bespr.).
Roselius, Ludwig — „Doge u. Dogarassa“ (Hirschberg) S 88, 39 u. BIS 11, 2.
 Rosenberg, Herbert s. Lehrstück.
 Rosenberger, Arthur s. Mechanische Musik (Tonfilm), Musikerschutz (Aufführungsrecht, Urheberrecht).
 Rosenkaimer, Eugen s. Instrumente (Saxophon), Instrumentenmarkt, Jazz, Militärmusik, Musikpädagogik (Schulmusik), Tonpsychologie.
 Rosenstock, Eugen s. Gebrauchsmusik.
 Rosenthal, Ethel s. Tyagaraja.
 Rosenthal, Felix s. Instrumente (Klavier, Bespr.).
 Rosenthal, Karl August s. Musikgeschichte (Bespr.).
 Rosenwald, Hans Hermann s. Musikfeste.
 Rosketh, Yvonne s. *Besprechungen* (Neuausgaben).
 Ross, Hugh s. Szymanowski.
 Roßberg, Max s. Musikpädagogik (Schulmusik).
 Rossi, Eduard s. Gesang.
 Rossi-Doria, Gastone s. Ausstellung.
Rossini, Gioacchino — R. in London (Bonavia) MMR 60, 718 — Si naturale o la naturale? (Guimó) 13, 5 — R. and his works in France (Pro d'homme) MQ 17, 1 — „Der Barbier von Sevilla“: (Hirschberg) S 88, 42 — P. A. Caron de Beaumarchais (Merbach) BIS 11, 3 — Berichte über die Uraufführung BIS 11, 3 — *Besprechungen*: Radiciotti: R. (Istel) ZfM 13, 4.
 Rossow, Alb. s. Militärmusik.
 Rost, Richard s. Instrumente (Orgel).
 Roth, Ernst s. Hausmusik.
 Rothe, K. s. Orchester (Geschichte).
 Rothhardt, Hans s. Reger (Bespr.).
Roussel, Albert — 3. Sinfonie (Prunières) RM 12, 111.
 Rowley, Alec s. Albéniz, Peterson-Berger, Thiman.
 Roy, Otto s. Musikpädagogik (Methodik, Tagungen)
 Rubardt, Paul s. Offenbach.
Rubinstein, Anton — *Besprechungen*: Gljeboff: R. (Braudo) MK 23, 3.
 Rüdél, Karl H. s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).
 Rüdiger, Richard s. Musikpädagogik (Musikgemeinschaft).
 Rüdiger, Theo s. Instrumente u. (Cello), Militärmusik, Musikgeschichte, Orchester, R. Wagner.

Rüdinger, Gottfried — (Hatzfeld) GBo 46, 10/11.
Rüdinger, Gottfried s. Kirchenmusik.
Rüger, Karl s. Chor (Sprechchor).
Rühlmann, Franz s. J. S. Bach (Feste), Musikpolitik, Oper (Regie).
Rundfunk — (s. a. Berufsmusiker, Dirigent, Hausmusik, Hörer, Instrumente, Mech. Musik, Musikpädagogik) — Die Bedeutung von R. und Schallplatte für unser Musikleben (Anschütz) PW 38, 10 — Rundfunk-Instrumentation? (Bukofzer) Mel 10, 2 — Music of and for the radio (Butting) MM 8, 3 — R. in Deutschland (Butting) SMZ 70, 23 — Les premiers essais de musique radiogénique (Cœuroy) RM 11, 106 — Vom englischen R. (Craig) Mel 9, 8/9 — Die Musik im russischen R. (Druskin) Mel 10, 3 — Klangprobleme im R. (Engel) Mel 10, 1 — Radio-friend or enemy of the music profession? (Engles) Mus 35, 9 — Männerchor im R. (Ewens) DS 23, 12 — Männergesang und R. (Ewens) DS 23, 12 — Das Hörspiel (Flesch) Sch 4, 14 — Das Kulturbild der Rundfunkmusik (Friedland) AMZ 57, 50 — Winterpläne des R. (Gutman) Mel 9, 10 — Praktische Rundfunkarbeit (Hoerning) Brü 5, 3 — Was die Jugend vom R. verlangt (Hartmann) Mel 10, 3 — R. und Hausmusik (Holde) AMZ 58, 16 — Musik, Internationalität und R. (Marzynski) A 10, 11 — Funk und Musikkultur (Nestmann) RMZ 32, 9 — Das neue Funkhaus in Berlin (Neuburger) DMZ 62, 8 u. 9 — Ein Musiker erfindet das Mikrofon (Neuburger) DMZ 62, 21 — Kunst hinter dem Glasvorhang (Neuburger) DMZ 62, 3 — R. oder Schallplatte? (Nick) Se 7, 44 u. (Szendrei) Se 7, 42 — Die Konzertübertragung im R. (Noack) MdA 12, 9/10 — Elektrische Übertragungsanlagen der Berliner Städtischen Oper (Pasche) S 89, 19 — Russisches Rundfunkwesen und Radioindustrie (Peters) MIZ 40, 24 — La musique et la T. S. F. (Raven-Hart) RM 11, 106 — Kleine musikalische R.-Kritik (Schöntag) Mel 10, 4 — Theater, Tonfilm, Radio (Simons) S 89, 13 — Mährische Komponisten im R. (Vetterl) T 10, 1 u. 2 u. 8 — Musikpädagogik im R. (Waltershausen) ZM 97, 7 u. 8 — Die technische Internationale (Warschauer) Mel 9, 8/9 — R. und Kritik (Warschauer) Mel 9, 11 — Schallplatte und mech. Klavier im R. (Warschauer) Mel 9, 10 — Funkmusik-Weltmusik (Warschauer) Bö 2, 2 — The orchestra on the air (Weyl) MM 8, 3 — La féconde activité de la T. S. F. allemande Dis 3, 11 — Les erreurs de la radio suisse Dis 4, 2 — Les méthodes de l'A. M. S. Dis 3, 7 — Pour améliorer les émissions radiophoniques Dis 4, 3 — Uno strumento nuovo MO 7, 11 — R. und Kirche: Der R. und seine kirchenmusikalische Verwendung im Gotteshaus (Boestel) ZfK 12, 7 u. (Paul) TfK 12, 14 u. (K. R.) ZfK 12, 13 — R. und Schallplatte in der Kirche (NN.) ZfK 12, 10 — R., Schallplatte und Kirchenmusik (Stier) MSfG 36, 3 — R. und Schallplatte im Dienste der Kirchenmusik (Weißenböck) MD 18, 9/10 — **Funkoper**: Goehr: Malpopita: (Huth) NW 60, 10 — (Misch) AMZ 58, 19/20 — (Schliepe) RMZ 32, 9 — **Funkprogramm**: Die Morgenfeier im Rundfunk (Bachmann) KiM 12, 5 — Einteilung des

Funkprogramms (Benda) Mel 10, 4 — Rundfunkprogramm und Rundfunkhörer (Benda) Mel 10, 1 — Wünsche zum Funkprogramm (Hitzig) AMZ 58, 18 — Der Rundfunk und „der kleine Mann“ (Muthmann) KW 44, 4 — Volksmusik und Funkprogramm (Werlé) DS 23, 12 — **Rundfunkanlage**: Eine universelle Musikübertragungsanlage DIZ 31, 22—24 — Störungsfreier Rundfunkempfang DIZ 32, 8 — Stromquellen für Verstärker und Empfänger DIZ 31, 15 — Die große deutsche Funkausstellung, Berlin 1930 DIZ 31, 16 u. 17 — Lautsprecher: Elektrodynamische L. DIZ 31, 13 — Elektrostatische L. DIZ 31, 14 — **Schulfunk**: Erfahrungen am Schulfunkmikro (Bilke) ZS 3, 10 — Musiktheorie im Sch.-F. (Dieckermann) SF 5, 2 — Religiöse Feierstunden i. der Schule (Gülland) SF 4, 21 — Radio music in the school (Keith) MuC 52, 2652 — Musikalische Kinderspiele im Rundfunk (Kroll) Mpf 2, 2 — Musikalischer Sch.-F. und deutscher Aufsatz (Mies) SF 5, 5 — Methodik des musikalischen Sch.-F. (Oberborbeck) SF 5, 6 u. ZS 4, 4 — Was der Sch.-F. mir bietet (Rexroth) SF 4, 20 — Schulorchester und Sch.-F. (Suppe) SF 5, 7 — **Besprechungen**: Cœuroy: Panorama de la radio (Audisio) RM 11, 109 — Winzheimer: Das musikalische Kunstwerk in elektrischer Fernübertragung (Stein) MK 23, 4 — Deutsches Rundfunkschrifttum (Stein) MK 23 3. Rupp, Emile s. Instrumente (Orgel).
 Rutters, Herman s. Messchaert.
 Rutz, Wilhelm s. Knab.
 Ryan, Calvin T. s. Musikpädagogik.

S

Saalfeld, Ralf von s. Chor, Marx, Praetorius (Bespr.).
 Sabaneev, Leonid s. Musik (versch. Länder), Mus-sorgski, Oper.
 Sabel, Gustav s. Virtuose.
 Sacher, Paul s. Chor (Männerchor).
 Sachs, Curt s. Instrumentenkunde, Musikästhetik (Bespr.), Orchester, Paestrina.
 Sachse, F. s. Notation (Bespr.).
 Saerchinger, César s. Oper.
 Saint-Foix, Georges de s. Clementi, M. Haydn.
 Sala, Oskar s. Akustik (Elektro-Akustik).
 Salmond, Felix s. Instrumente (Cello).
 Samazeuilh, Gustave s. Musik (versch. Länder), S. Wagner.
 Sambeth, Heinrich Maria s. Musikpädagogik (Methodik).
Saminsky, Lazare — Œuvres (Cœuroy) RM 11, 107.
Sammlungen — (s. a. Bibliothek) — Een Photogrammen-archieff (Hijman) DM 5, 3 — Vienna society opens rare musical archiv to public (Stefan) MuAm 50, 19 — **Instrumentensammlungen**: Klavierinstrumenten in het Museum Scheurleer (Beynum) DM 5, 3 — Die Sammlung alter Musikinstrumente im Museum für Hamburgische Geschichte (Mayer-Reinach) Mw 11, 3 — J.-S. William Stone (Schmidt) Or 7, 23 — Das musikhistorische Museum Neupert in Nürnberg A 11, 2 — **Besprechungen**: Schröder: Verzeichnis der Instrumentensammlung Braunschweig (Kinsky) ZM 98, 4 — Schultz:

- Führer durch d. Instrumenten-Museum Leipzig (Kinsky) ZfM 13, 2.
- Sammons, Albert** — (Scott) MMR 61, 722.
- Samson, J. s. Theorie (Bespr.).
- Sandberger, Adolf s. Beethoven (Bespr.).
- Sanders, Paul F. s. Berg, Milhaud.
- Sandt, Alfred s. Mozart.
- Sarneck, Martin G. s. Blech.
- Sato, Kenzo s. Musik (versch. Länder).
- Sauer, Wilhelm s. Instrumente (Orgel).
- Sauguet, Henri s. Markevitch.
- Saunders, William s. Dunn, Puccini.
- Saxophon** s. Instrumente.
- Sazonova, Julie s. Djaghilew, Pawlowa.
- Sbach, Georg s. Instrumente (Orgel).
- Scalero, Rosario s. Musikästhetik.
- Scott, Arthur s. Chopin.
- Scott, Marion M. s. Sammons.
- Sciabine, Alexander** — Die Harmonie S.s (Lissa) KM 2, 8 — Prometische Fantasiën (Lissa) KM 2, 8 — *Besprechungen*: Hull-Eaglefield: S. (Lissa) KM 2, 8 Swan: S. (Lissa) KM 2, 8.
- Scodrok, Karl s. Nuciùs.
- Seaman, Julian s. Vergleichende Musikwissenschaft, Tanz (Laientanz) Volksmusik.
- Sear, H. G. s. Hoeffler.
- Seeger, Hans s. Instrumente (Orgel).
- Seelig, Otto s. Reger (Feste).
- Segmiller, Walter s. Mechanische Musik (Schallplatte).
- Sehnal, Frana s. Rhythmik.
- Seibert, Willy s. C. Wagner (Bespr.).
- Seidel, Wilhelm s. Brahms (Bespr.), Theater (Bespr.), R. Wagner (Bespr.).
- Seifert, Adolf s. Lied (weltlich, Volkslied).
- Seifert, Peter s. Chor (Chorleiter).
- Seiffert, Alfred s. Instrumente (Violine).
- Seling, Emil s. Musikpädagogik.
- Seling, Hugo s. J. S. Bach (Bespr.), Instrumente (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Sevčik.
- Senger, Rudolf s. Musikfeste.
- Sequenz** — Une prose morte (Bachelin) M 93, 21 u. 22 — Estampie u. S. (Handschin) ZfM 13, 3 — Eine unbekante Singweise der Pfingstsequenz (Wagner) Kj 25.
- Serauky, Walter s. Kongresse.
- Séré, Octave s. Charpentier.
- Servières, Georges s. Dalayrac.
- Sevčik, Otakar** — (Seling) MK 23, 5 — S., his spirit and teaching (Joachim) MT 1931, 1055.
- Seydel, Martin s. Gesang (Methode), Instrumente (Glocke).
- Shakespeare, William** — Musik bei Sch. (Nadel) Sch 4, 1.
- Shera, Frank** — (Hull) MMR 61, 723.
- Shipp, Horace s. Tanz (Bühnentanz).
- Sibelius, Jean** — (Bye) MuMi 10, 10 — (Elliot) MMR 61, 722 — (Flodin) DMMZ 52, 51 — S.s second symphony (Goddard) ML 12, 2.
- Sibire, Sébastien-André** — (Deverin) RM 11, 107.
- Siegert s. A. Mendelssohn.
- Siegl, Otto s. Chor (Männerchor), Kritik.
- Sigl, Max s. Choral (Bespr.), Haas.
- Signorelli, Mario s. Musikästhetik.
- Silberstein, Ernst s. Instrumente (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.).
- Silcher, Friedrich** — Die „feste Melodie“ bei der „Lorelei“ (Werlé) DS 22, 36.
- Simon, Alicia s. Instrumente.
- Simon, H. s. Mendelssohn Bartholdy.
- Simon, James s. Musikpsychologie (Bespr.), Instrumente (Bespr.).
- Simons, Rainer s. Niemann, Rundfunk.
- Simonsen, Rudolph s. Theorie (Bespr.).
- Simpson, Alma s. Melba.
- Simpson, Elizabeth s. Musikpädagogik.
- Sin, Otakar s. Novák, Theorie (Harmonielehre).
- Sinding, Christian** — (W. W.) SZI 20, 1 — Merz 8, 1.
- Sinfonie** — (s. a. Beethoven) — (Holde) KS 2, 5 u. 6 — Die Entwicklung der S. von Haydn, Mozart u. Beethoven (Hutschnruyter) Mc 10, 8—10 u. 11, 1—4 u. Sy 13, 8.
- Singer, Kurt s. Oper.
- Singschule** s. Musikpädagogik.
- Skrbensky, Leo H. s. Rietsch.
- Smend, Friedrich s. J. S. Bach (Bespr.), Lied (geistl.).
- Smetana, B.** — (Masarykova) HSK 3, 1.
- Smetana, Friedrich** — Die musikalische Sprache S.s (Racek) T 10, 8 — „Dalibor“ (Steinhard) A 10, 7/8 — *Besprechungen*: Nejedly: S. A 11, 4.
- Smets, Paul s. Instrumente (Orgel).
- Smyser, William Leon s. R. Strauß.
- Smyth, Ethel** — „The Prison“ (Hull) MMR 61, 722.
- Söhle, Karl** — (Bülow) Ha 22, 3 u. Tü 33, 6 — (Heimann) Schw 13, 6 — (Weber) KW 44, 7.
- Söhner, Leo s. Mechanische Musik (Schallplatte).
- Söllner, Friedrich Paul s. Instrumente (Laute).
- Soffa, Robert s. Orchester.
- Sokoloff, Nikolai s. Musik (versch. Länder).
- Solomon, John s. J. S. Bach.
- Soltys, A. s. Chor (Literatur).
- Solus, Theodor s. R. Wagner.
- Sommer, Otto s. Hill.
- Sonate** — Suite u. S. (Liebau) SZI 20, 10.
- Sondheimer, Robert s. Aufführungspraxis.
- Sonnemann, Kurt s. Janacek, Musikfeste.
- Sonnen, Otto s. Schlager.
- Sonner, Rudolf s. Hörer, Instrumente (Bespr.), Mechanische Musik, Musikpädagogik (Lehranstalten).
- Souchay, Marc-André s. J. S. Bach, Ph. Em. Bach (Bespr.), Gesang, Konzertwesen (Konzertprogramm), Musikästhetik, Notendruck, Plato, Rimsky-Korssakow (Bespr.), Schubert, Virtuose.
- Souper, F. O. s. Bruch, Instrumente (Bratsche, Violine), Tremais.
- Sourek, Otakar s. Dvořák, Novák.
- Später, Charlotte s. Musikpädagogik.
- Spanke, Hans s. Lied (weltlich).
- Specht, Richard s. Toscanini.
- Speziale, G. C. s. Paisiello.
- Spiro, Paula s. Musikpflege.
- Spitta, Heinrich s. A. Mendelssohn.
- Spitz, Lotte s. Konzertwesen.
- Spofford, Grace s. Musikfeste.
- Spohr, Louis** — More retrospects (Berger) MMR 60, 716 — Wiedererweckung des „Faust“ (Bloetz) AMZ 58, 17.
- Spontini, Gasparo** — S. (Bouvet) M 93, 1 — Une lettre inédite de Sp. (Curzon) M 92, 31 — *Besprechungen*: Bouvet: S. (Laurencie) RMus 14, 36 u. (Tessier) RM, 111.

Sprachmelodik — Die Stimme als Charakterbild (Auerbach) DAS 32, 2 — Sprechziehung u. Sprechkultur (Koetsier-Muller) Mpf 1, 111.

Spree, Richard s. Kirchenmusik.

Springer, Franz s. Instrumente, Virtuose.

Springer, Hermann s. Wolfheim.

Sprüngli, Theo A. s. Chor (Bühnenchor).

Subirá, José s. Kongresse, Musikgeschichte, Oper (Geschichte).

Suk, Josef s. Novák.

Sulik, Josef s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Sundström, Einar s. Musikgeschichte (Bespr.).

Suppé, Franz von — „Boccaccio“ and S. (Rieck) MuC 52, 2650 u. 2651.

Suppe, Karl s. Rundfunk (Schulfunk).

Suter, Ernst s. Gurlitt, Lied (weltlich), Messe (Bespr.).

Sutter-Kottlar, Beatrice s. Kritik.

Svensson, Sven E. s. Theorie (Bespr.).

Svoboda, Jiri s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Swainson, Dorothy s. J. S. Bach, Instrumente (Bespr.).

Sweelinck, J. P. — Naar aanleiding van een toccata van S. (S. M.) TVN 13, 3.

Synästhesie — Das Doppelempfinden im abendländischen Altertum und Mittelalter (Wellek) APs 80, 1/2 — Zum S.-Problem (Wellek) APs 76, 1/2 — Zur Geschichte u. Kritik der S.-Forschung (Wellek) APs 79, 3/4.

Szabolcsi, Benedikt s. Mozart, Musikgeschichte, Ode.

Szczepanska, Marja s. Kirchenmusik (Geschichte), Lied (Bespr.), Musikgeschichte.

Szendrei, Alfred s. Rundfunk.

Szintilla, Alfa s. Tanz (Bühnentanz).

Szymanowski, Karol — Stabat mater (Ross) MM 8, 2.

Szymanowski, Karol s. Musikpädagogik (Lehranstalten).

Sch

Schachleiter, Alban s. Chor (Kirchenchor), Choral (gregorianisch).

Schaddelée, J. T. s. Instrumente (Orgel).

Schäfer, Oskar s. Messe (Bespr.), Musikpädagogik (Lehrer), Notation.

Schaefer, Theo s. Gesang (Bespr.).

Schaeffer, Emil s. Verdi.

Schaezler, Karl s. J. S. Bach.

Schallenberg, E. W. s. Chopin.

Schaller, F. A. s. Bibliographie, Liturgie.

Schallplatte — s. Mechanische Musik.

Schalmel, s. Instrumente.

Scharnhorst, W. s. Musikpädagogik (Tagungen).

Schattschneider, Arnold — (Hunek) SSZ 24, 10.

Schaub, Hans F. s. A. Mendelssohn, Oper (Uraufführungen).

Schaurek, Marie s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Schauß, Ernst s. Instrumente (Harmonium).

Scheel, J. s. Chor.

Schefold, Max s. Instrumente (Orgel).

Schein, Johann Hermann — (Bülow) Ha 21, 8 u. Merz 7, 10 — (W. H.) ZeK 9, 1 — (Hasse) ZM 97, 11 u. SBeK 62, 7 — (Müller) MK 23, 2 — (Rein) DMZ 61, 47.

Schelle, Johann — (U.) ZfK 12, 14.

Schellenberg, Ernst Ludwig s. Pembaur.

Schelley, Peter s. Mozart, Mechanische Musik (Tonfilm), Tanz (Bespr.).

Scheltema, Marie Adama v. s. Rhythmik.

Schenk, Erich s. Mozart, Schütz (Bespr.).

Schenker, Heinrich — (Albersheim) RMZ 31, 15.

Schenker, Heinrich s. Musikästhetik.

Scherber, Ferdinand s. Konzertwesen, Kritik, Monteverdi, Mozart, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Mechanische Musik (Tonfilm), Musikpädagogik (Lehranstalten), Weinberger.

Schering, Arnold s. Hörer, Mozart, Musikästhetik, Musikfeste, Orchester (Geschichte), Virtuose.

Scherler, Gerhart s. Lehrstück.

Schermann, Rafael s. Graphologie.

Scheuch, Otto s. Chor u. (Sängerfeste).

Schewitz, Carl s. Instrumente (Klavier).

Scheyder, Ludwig A. s. Chor (Männerchor).

Schieber, Ernst s. Kirchenmusik.

Schiedermaier, Ludwig s. Beethoven.

Schiegg, Anton s. Chor.

Schieß, Ernst s. Instrumente (Orgel).

Schiffers, C. M. v. Weber.

Schilling-Trygophorus, Otto s. Beethoven.

Schillinger, Joseph s. Akustik (Elektro-Akustik).

Schillings, Max von s. Musikerschutz (Urheberrecht)

Schimming, Wolfgang s. Oper (Filmoper).

Schirm, Erik s. Instrumente (Orgel).

Schirmunski, Viktor s. Lied (Volkslied).

Schlager — (Günther) MK 23, 2 — Was ist ein Schl.? (Sonnen) AMZ 58, 3.

Schlee, Alfred s. Kongresse, Tanz (Bühnentanz).

Schlesinger, Ernst s. Musikerschutz (Urheberrecht).

Schlesinger, Kathleen s. J. S. Bach.

Schlesinger, Lotte s. Lehrstück.

Schletter, Johann s. Musikpädagogik, Musikpolitik.

Schlicht, Ernst s. Chor u. (Chorleiter, Männerchor, Organisation), C. Kreutzer, Lied (Volkslied).

Schliepe, Ernst s. Borodin, Dirigent, Komponist, C. Kreutzer, Mechanische Musik (Schallplatte, Tonfilm) Musikfeste, Musikpädagogik (Musikgemeinschaft), Offenbach, Oper, Orchester, Rathaus, Rundfunk (Funkoper), Virtuose, R. Wagner.

Schloezer, Boris de s. Mechanische Musik, Musikästhetik.

Schlums, Walter s. Gebrauchsmusik.

Schmalzbach, Leon s. Chor (Sängerfeste).

Schmid, Edmund s. Interpretation.

Schmid, Egon s. Oper (Inszenierung).

Schmid, M. s. Musikgeschichte.

Schmid, Th. K. s. Halm.

Schmid, Willi s. Bruckner (Feste), Weinberger.

Schmid-Deutl, Louise s. Instrumente (Laute).

Schmid-Lindner, August s. Reger.

Schmidt, Alfred s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Schmidt, Benno s. Musikalienhandel.

Schmidt, Erhardt s. Schütz (Feste).

Schmidt, Ferdinand s. Kirchenmusik.

Schmidt, Georg s. Sammlungen (Instrumente).

Schmidt, Georg Joseph s. Messe.

Schmidt, Georg Wilhelm s. Mozart, Musikfeste.

Schmidt, Joseph s. Clemens non Papa (Bespr.).

Schmidt, Karl s. Reger.

Schmidt-Lamberg, Herbert s. Berufsmusiker, Instrumente (Klavier), Musik (versch. Länder), Mechanische Musik (Schallplatte), Vergleichende Musikwissenschaft, Orchester, Tanz (Laientanz).

Schmidt-Maritz, F. s. Notation.

Schmitt, J. — op. 248: Sonatine in c-dur (Howard) AdW 1, 4.

Schmitz, Eugen s. Kritik, Lothar, Musikfeste, Rezensionen.

Schmitz, Robert s. Musikpädagogik.

Schmücker, Maria Therese s. Musikpädagogik (Lehrer).

Schnabel, Arthur — S. as teacher (Hamilton) MMR 61, 722.

Schnackenberg, F. L. s. Instrumente (Orgel), Theorie (Tonalität).

Schnapp, Friedrich s. Graphologie.

Schneider, Charles s. Metrik, Psalm.

Schneider, Constantin s. Adler, Musikfeste.

Schneider, Ernst August s. Chor (Bühnenchor).

Schneider, Franz s. Instrumente (Orgel).

Schneider, Marius s. Brand, Křenek, Musikfeste.

Schneider, Otto s. Instrumente (Flöte).

Schneider, P. s. Instrumente (Violine).

Schneider, Rudolf s. Kirchenmusik.

Schneller, Hermann s. Musik (versch. Länder).

Schnerich, Alfred s. Kirchenmusik, Theater (Bespr.).

Schnoor, Hans s. R. Wagner.

Schoeck, Othmar — (Hesse) SMZ 71, 2 — Sch. als Chorkomponist (David) SMZ 71, 2 — Sch.s Opern (David) SMZ 71, 2 — Sch. im Spiegel eines Chronisten (E. J.) SMZ 71, 2 — Sch.s Schaffen (W. Sch.) DMMZ 52, 42 — Gestaltungsprinzipien im Schoeckschen Lied (Schuh) SMZ 71, 2 — Wandersprüche (Wunsch) MK 23, 8 — „Vom Fischer und syner Fru“ und „Don Ranudo“: (Engländer) MdA 12, 9/10 — (Rapoldi) RMZ 31, 19 — (Schwers) AMZ 57, 42 — **Besprechungen:** Corradi: Sch. (Dv.) SMZ 71, 2.

Schödel, Gustav s. Instrumente (Orgel).

Schoemaker, Maurice s. Jazz.

Schoen, Ernst s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Schoen, Max s. Musikästhetik.

Schönberg, Arnold — (s. a. Berg, Theorie) — (Felber) MK 23, 8 — (Stein) RM 12, 113 — „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ (Einstein) MM 8, 3 u. (Machabey) RM 11, 109 — op. 35: 4 Männerchöre (Machabey) RM 11, 109 — 6 Stücke für Männerchor (Petzoldt) MK 23, 5 — Musikerporträts im Rundfunk (Reich) MdA 13, 4 — „Die Erwartung“: (Lambert) MT 1931, 1056 u. (Stuckenschmidt) Sch 4, 9 — „Die Erwartung“ und „Die glückliche Hand“: (Leichtenritt) MuC 51, 2622 u. (R. O.) RM 11, 107.

Schönberg, Arnold s. Theorie (Kompositionslehre).

Schönewolf, Karl s. Musikfeste.

Schönlank, Bruno s. Chor (Sprechchor), Pillney.

Schöntag, Werner s. Rundfunk.

Scholes, Percy A. s. J. S. Bach.

Schorisch, Werner s. Weill.

Schorn, Hans s. Händel (Feste).

Schott, Georg s. Oper (Opernhäuser), Plagiat, Zitat.

Schrade, Leo s. Instrumente (Bespr.), Ludwig, Musikpädagogik u. (Tagungen).

Schramm, Paul s. Musikpädagogik.

Schreck, Gustav — Der Thomaskantor G. Sch. (Heyne) ZfK 12, 6.

Schreker, Franz — Sch., Weill, Hindemith (Machabey) M 92, 41 u. 42.

Schreker, Franz s. Oper.

Schrems, Theobald s. Kirchenmusik.

Schrenk, Walter s. Gurlitt, Musikfeste.

Schröder, Otto s. J. S. Bach (Feste), Schütz (Feste).

Schröder, William Frhr. von s. J. S. Bach (Feste).

Schubert, Franz — (Brent-Smith) MuMi 11, 1 — Das Autograph des „Erlkönig“ (Closson) RM 11, 108 — Die Instrumentation Sch.s (Gertler) Or 7, 16 — Zur frühen Sch.-Pflege in Frankreich (Kahl) ZM 98, 1 — Sch.s Gitarrenquintett (Kinsky) Gf 31, 9/10 — Fra musikkens overdrev (Lunn) DaMu 5, 10 — Zu Sch.s „Winterreise“ (Souhay) ZfM 13, 5 — **Besprechungen:** Stefan: Sch. (Stieglitz) MpB 52, 5.

Schubert, Franz d. J. — (Pulver) MMR 61, 723.

Schubert, Heinz s. Chor (Bühnenchor), Hausegger.

Schubert, Kurt s. J. S. Bach, Musikpädagogik.

Schuch, Karl s. Chopin, Instrumente (Klavier).

Schüller, Sepp s. R. Wagner.

Schünemann, Georg s. Berufsmusiker, Musikpädagogik (Kindergartenmusik, Schulmusik), Musikpsychologie.

Schürmann, Georg Kaspar — Wann u. wo wurde Sch. geboren? (E. R.) DMZ 62, 9.

Schürmann, Paul s. Musikpädagogik (Lehrer).

Schütz, Heinrich — Sch. in den geistigen Strömungen seiner Zeit (Blume) MuK 2, 6 — Saiteneinkauf für die musikalische Kapelle zu Dresden (Göhler) ASG 51, 2 — Eine Choralmotette von Sch. (Kamlah) MuK 2, 6 — Ein Sch.-Fund (Kinsky) ZfM 12, 9/10 — Sch. in dieser Zeit (Kuznitsky) Or 7, 23 — Sch. u. das evangelische Kirchenlied (Moser) Aj 3 — Stand u. Aufgaben der Sch.-Forschung (Moser) MuK 3, 1 — **Schütz-Feste:** 1. Schütz-Fest in Berlin, 1930: (Ameln) MuK 3, 1 — (Brust) AMZ 57, 48 u. SMZ 70, 23 — (David) Mel 10, 1 — (Einstein) ZfM 13, 4 — (Ewens) DS 22, 48 — (Hamel) MSfG 35, 12 — (Heuß) ZM 97, 12 — (Huth) DTZ 29, 2 — (Ohrmann) S 88, 48 — (Schmidt) SBek 62, 5 — (Schröder) ZeK 9, 1 — (Zimmermann) ZS 4, 1 — Programm zum Sch.-Fest mit Erläuterungen Aj 3 — **Besprechungen:** Gerber: Das Passionsrezitativ bei Sch. (Schenk) KJ 25 — Schuh: Formprobleme bei Sch. (L. R.) RMI 37, 4.

Schuftan, Werner s. Kritik, Kongresse, Tanz (Bühnentanz).

Schuh, Willi s. Besprechungen, Bibliographie, Musikfeste, Musikgeschichte (Bespr.), Notation, Orchester (Bespr.), Schoeck.

Schulmusik s. Musikpädagogik.

Schulten, Gustav s. Musikpädagogik (Schulmusik).

Schultze-Ritter, Hans s. Bartók (Bespr.), Busoni,

Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Oper (Bespr.), Strawinsky.

Schulz, Herbert s. Musikpädagogik, Tempo.

Schulz-Dornburg, Rudolf s. Interpretation, Virtuose, R. Wagner.

Schulze, Willy s. J. Händel.

Schulze-Reudnitz, R. s. Mozart.

Schumacher, Robert s. Berufsmusiker.

Schumann, Clara — Liszt, Rubinstein, Bülow im Lichte Cl. Sch.s (Huschke) AMZ 58, 19/20 — Ein unbekanntes Autograph (Treichlinger) ZM 97, 9.

Schumann, Georg — (Ohrmann) ZM 97, 8.

Schumann, Heinrich s. Musikpädagogik (Musikgemeinschaft).

Schumann, Max s. Musikerschutz (Urheberrecht), Organisation.

Schumann, Robert — A lesson on Sch.s „Warum?“ (Anderton) Mus 35, 12 — „Vogel als Prophet“ (Anderton) Mus 36, 5 — Sch.s Chorschaffen (Bolt) Chm 5, 2 — Sch. in Wien (Geiringer) ZM 98, 3 — Die Musik Sch.s u. das Harmonium (Hager) H 3, 12 — Eine Kritik Sch.s als ein Muster (Nef) SMZ 71, 9 — Die Instrumentation Sch.s (Wetz) Or 8, 4 — Briefe: Une lettre inédite de Sch. (Chantavoine) M 93, 16.

Schwake, Gregor s. Instrumente (Orgel), Liturgie. Schwanda, Hans s. Instrumente (Bespr.).

Schwaniger, Lotti s. Musikpädagogik.

Schwarz-Reiflingen, Erwin s. Hindemith, Instrumente (Gitarre, Bespr.).

Schweisheimer, W. s. Berufsmusiker.

Schweitzer, Albert — (Baser) MK 23, 5.

Schweitzer, Arthur s. Mechanische Musik (Tonfilm).

Schweitzer, Carl s. Schweitzer.

Schweitzer, Johannes — (Schweitzer) K 31, 6 u. MS 61, 3.

Schweitzer, Karl s. Kirchenmusik u. (Geschichte).

Schwers, Paul s. Borodin, Braunfels, Charpentier, Dressel, Hermann, Klatte, Lattuada, Lothar, Musikerschutz (Aufführungsrecht), Musikfeste, Musikpflege, Organisation, Reuß, Schoeck, R. Strauß, R. Wagner, Ysaye.

St

Staar, Max s. Musikpädagogik (Erlaß, Schulmusik).

Staden, Peter Müller von — Eines Dichters u. Tonkünstlers Grab (Pusch) ASZ 24, 8.

Stäblein, Bruno s. Augustin, Choral (gregorianisch), Lied (geistlich).

Stählin, Wilhelm s. Kirchenmusik, Musikpflege.

Stangenberg, Harry s. Křenek.

Stanislav, J. — (Hanf) HV 12, 1.

Stark, Robert — (Kroll) DMZ 61, 51 u. 52.

Stassen, Franz s. S. Wagner.

Statistik — Musikgedenktag 1931 (Unger) Mu 33, 1 — Kirchenmusikalische St. MKK 12, 6/7.

Staub, Joseph s. Bruckner (Feste), Chor (Kirchenchor), Zeitgenössische Musik, R. Wagner.

Stechow, W. s. Händel.

Steeger, Max s. Hensel, Knab.

Stefan, Paul s. Kongresse, Konzertwesen, Mahler, Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Offenbach, Oper (Opernhäuser), Sammlungen.

Steger, Fritz s. Chor (Männerchor) Kaun, Konzertwesen, Kritik, Lehrstück, Mechanische Musik (Schallplatte), Musikfeste, Musikpädagogik (Schulmusik), Orchester.

Steglich, Rudolf s. Händel u. (Feste).

Steibelt s. Dalayrac.

Stein s. Musikpädagogik (Tagungen).

Stein, Erwin s. Schönberg.

Stein, Fritz s. Kaminski, Musikerschutz (Aufführungsrecht), Reger.

Stein, Karl s. Goethe, Musikpädagogik (Schulmusik)

Stein, R. s. Chor (Chorleiter).

Stein, Richard, H. s. Akustik (Elektro-Akustik), Farbenmusik (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Mystik, Notation u. (Bespr.), Oper (Uraufführungen), Rundfunk (Bespr.).

Stein, Walther s. Musikpädagogik.

Steineck, Fritz s. Chor.

Steinhard, Erich s. Dohnányi, Gurlitt, Janacek, Lothar, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikfeste, Reznicek, Smetana, Strawinsky, Weill.

Steinhauer, J. W. P. s. Musikpädagogik.

Steinitzer, Max s. Orchester.

Steinweg, Joh. s. Blech.

Stenta, Norbert s. Liturgie.

Stepan, Vaclav s. Novák.

Stephani, Hermann s. Notation, Oper.

Stephenson, Kurt s. Musikpädagogik (Musikgemeinschaften).

Stern, Joser s. Ulm.

Sternberg, Isabella v. s. Reger.

Stettbacher, Hans s. Musikpädagogik.

Stuedler, Arnold s. Messe (Bespr.).

Steuerlein, Johann — (Kraft) ZfM 13, 8.

Stiebler, Gerhart s. Dirigent, Goethe, Mozart, Musikästhetik.

Stieglitz, Olga s. Brahms (Bespr.), Schubert (Bespr.).

Stier, Alfred s. Chor (Kirchenchor, Literatur), Choral (protestantisch), Instrumente (Klavier), Kirchenmusik, Musikpädagogik (Methodik, Bespr.), Prätorius (Bespr.), Rundfunk, Telemann.

Stier, C. A. s. Gesang (Unterricht), S. Wagner.

Stier, Ernst s. Oper (Uraufführungen).

Stil — (s. a. Interpretation, Zeitgenössische Musik, Virtuose) — O styl i tradycji w muzyce (Auer) Muzy 7, 10 — The signs of style in music (Belaiev) MQ 16, 3 — Musikalische Analyse (Fellerer) Mpf 2, 2 — Naturgeschichte der musikalischen Epochenbildung (Moser) ZM 97, 12 — Stillehre (Stürmer) MK 23, 6 — **Begriffsbildung:** Impressionismus, Expressionismus, klassische Kunst (Boßhart) ZM 98, 4 — Musikalische Laienbildung (Perl) AMZ 58, 8 — **Individualstil:** (Misek) HSK 3, 2 — Melodische u. harmonische Rückungen als Merkmale persönlichen Stiles (Bretschneider) DMZ 61, 41 — **Nationalstil:** A study of negro harmony (Kirby) MQ 16, 3 — Nationalismus u. Kunst (Leifs) MG 1, 6 — Die wienerische Note (Linden) DMMZ 53, 19 — **Werkstil:** Kirchenmusik u. Kirchenstil (Dietrich) MuK 2, 5 — Stilkemeren van de orgelmuziek (Mueren) DM 4, 9 — **Zeitstil:** Die Dynamik des Bach-Händel-Zeitalters (Dankert) AMZ 58, 14 — Impressionismus als schöpferische Bewegung (Fleischer) KS 2, 9 — Realism in our time (Hull) Sb 11, 1 — The technique of romanticism (Hutchings) MT 1930, 1049—11052 — Das Zeitalter der klassischen Musik (Imroth) To 34, 31 — Musikauffassung u. Stil der Klassik (Mies) ZfM 13, 8 — Classicisme (Pâque) RM 12, 114 — Das musikalische Barock u. die Gegenwart (Pisk) AMZ 57, 49 — Le lyrisme dans les poésies mystiques du moyen âge (Tournemire) M 93, 16 — **Besprechungen:** Friedland: Zeitstil u. Persönlichkeitsstil in den Variationswerken der musikalischen Romantik (Abendroth) AMZ 58, 3 u. (Greven) RMZ 32, 8 — Torrefranca: Le origini italiane del romanticismo musicale (L. R.) RMI 38, 1 — Volbach: Die Zeit des Klassizismus (A. A.) RMI 37, 4 — Wilenski: Modern movements in art (Tomlinson) ML 11, 4.

Stilling, Emmy s. Musikpädagogik.

Stilz, Ernst s. Herausgeber.

Stimmung — Zurück zur Normalstimmung (Hasl

- brunner) Or 8, 2 — Temperierte Stimmung u. musikalische Praxis (Hasse) ZfM 13, 7 — Der gegenwärtige Stand der Einheitsstimmung (Mollenhauer) DMMZ 53, 15 — Die ideale Tonleiter (Tolwinski) KM 3, 9
- Stocker, Berthe s. Instrumente (Klavier).
- Stockhausen, s. Instrumente (Orgel), Kirchenmusik (Organisation), Messe u. (Bespr.).
- Stoeltzel, Gottfried Heinrich** — (Böhme) ZfM 13, 6.
- Störzner, P. s. Instrumente (Orgel).
- Stössinger, Felix s. J. S. Bach.
- Stolte, W. s. Gesang (Unterricht).
- Storck, Karl** — St.s musikpolitisches Vermächtnis (Berten) SMZ 70, 16/17.
- Storck, Karl s. Hausmusik, Lied (weltlich), Musikästhetik, Queisser.
- Stovereck, Dietrich s. Musikpädagogik (Lehrer, Schulmusik).
- Straeten, E. van der s. Musikfeste.
- Sträubler, Wilhelm s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Strangways, H. Fox s. Händel.
- Straube, Karl** — (Beyerlein) ZM 97, 11 — Str. u. die historische Renaissance (Kroyer) ZM 97, 11.
- Straumann, Bruno s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Strauß, Christoph** — (Geiringer) ZfM 13, 2.
- Strauß, Johann** — (s. a. Josef Strauß) — Str. als Operettenkomponist (Keller) BIS 11, 13 — J. Str. u. die Wiedergeburt seiner Operetten (Lange) DMZ 61, 42 — „Eine Nacht in Venedig“: (Decsey) BIS 11, 13 — (Mannfred) DMMZ 53, 14.
- Strauß, Josef** — (Brichta) S 88, 29 — Joh. u. Josef Str. (Brichta) S 88, 37 — Ist Johann Str. der Schöpfer der „Fledermaus“ (Lange) DMZ 61, 33.
- Strauß, Richard** — (s. a. Oper) — (Smyser) ML 12, 1 — How to study „Träumerei“ (Anderton) Mus 35, 9 — Str. auf dem Theater (Beck) NW 60, 1 — „Intermezzo“ (Bie) Sch 4, 8 — „Ariadne auf Naxos“ (Eilert) Sch 4, 15 — Zeitgenössische Musiker u. Musikerbildung (Grothe-Mahé) DMMZ 53, 7 — 25 Jahre „Salome“ (Henschel) Se 7, 49 — „Die Tageszeiten“ (Leichtentritt) MK 23, 5 — „Feuersnot“ u. „Josephslegende“ (Schwers) AMZ 58, 16 — **Besprechungen:** Blom: Str.s „Rosenkavalier“ (Kalisch) MMR 60, 715.
- Strawinsky, Igor** — (Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel) Mel 9, 12 — (Steinhard) MK 23, 8 — MMR 61, 722 — Aspects of Str.s work (Browne) ML 11, 4 — „Renard“ (E. D.) RMI 38, 1 — Das ästhetische Problem bei Str. (Ferroud) Mel 9, 8/9 — Str.s Klavierstück als Gegenstand musikgeschichtskundlicher Übung (Griepentrog) MG 1, 6 — Warum eine Musik nicht geschätzt wird (Strawinsky) MG 1, 6 — Der gewandelte Str. (Stuckenschmidt) Se 7, 44 — Le Capriccio Dis 3, 10 — „Symphonie de psaumes“: (Piston) MM 8, 2 — (Prunières) RM 12, 111 — Dis 4, 4 — Puccini u. Str. (Strobel) Mel 10, 3 — **Besprechungen:** Collaer: Str. (H. E.) SMZ 71, 3 u. (Prunières) RM 12, 114 — Ramuz: Souvenirs sur Str. (Lobaczewska) KM 2, 8 — Schloezer: Str. (Lobaczewska) KM 2, 8.
- Strawinsky, Igor s. Strawinsky.
- Strebel, Arnold s. Kirchenmusik.
- Streck, Hans s. Gesang (Unterricht).
- Strecke, Ludwig E. s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).
- Streicher, Andreas** — Str. in Wien (Clemen) Bej 4.
- Strettitova-Sourkova, Anna s. Novak.
- Striedinger, Gustav s. Tanz (Bespr.).
- Strnad, Karel s. Kuba.
- Strobel, Heinrich s. Bartók, Busoni, Eisler, Konzertwesen, Kritik, Musik (versch. Länder), Mechanische Musik (Tonfilm, Bespr.), Musikalienhandel, Musikfeste, Offenbach, Organisation, Oper u. (Opernhäuser, Regie), Strawinsky, C. M. v. Weber, Zeitschriftenschau.
- Strobel, Otto s. R. Wagner.
- Strube, W. s. Instrumente (Orgel).
- Struck, Gustav s. Chor (Sängerfeste), Oper (Uraufführungen).
- Strunk, Oliver s. Vergil.
- Stuart, Vivian s. Oper (Opernhäuser).
- Stuckenschmidt, Hans H. s. Bartók, Eisler, Hörer, Mahler, Musik (versch. Länder), Mechanische Musik (Tonfilm), Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Paderewski, Schönberg, Strawinsky, Walzer.
- Studer, Otto s. Notation.
- Stürmer, Bruno s. Hindemith, Musikpädagogik, Stil.
- Sturmfels, Käthe s. Oper (Uraufführungen).

T

- Tanejew, S. I.** — (Organ) MuMi 10, 7.
- Tanz** — (s. a. Borodin, Kongresse, Kritik) T. als Volkserziehung (Kühn) SiT 48, 8 — The joy of dancing (Nevinson) ML 12, 2 — **Bühnentanz:** (s. a. Djaghilew) — Tanzarbeit (Algo) SiT 48, 4 — Von neuerer Tanzkunst (Alverdes) KW 43, 12 — L'influence multiforme des ballets russes (Brillant) RM 11, 110 u. 12, 111 — The history of Russian Ballet (Bryceson) MuMi 11, 3 — Tanz-Amerikanismus (Godlewski) SiT 47, 20 — Ballett contra Ausdrucksanz (Godlewski) SiT 48, 8 — Situation des Tanzes (Götze) Sch 4, 4 — T. in dreierlei Gestalt (Grabe) WM 75, 889 — T. und Schauspiel (Günther) Sc 20, 8 — Les ballets russes (Henriot) RM 11, 110 — Eine Reise nach England (Heß) SiT 48, 1 — Ballet (Laban) Sc 21, 3 — Choreographie und Theater (Laban) BIS 11, 20 — Die schöpferischen Grundlagen des Tanzkunstwerkes (Laban) BIS 11, 4 — T., Tanzschrift und Urheberrecht (Laban) SiT 47, 24 — Adieux aux ballets russes (Noailles) RM 11, 110 — Bühne und T. (Obstfelder) SiT 48, 9 — Vom T. in unserer Zeit (Pirlipp) Ho 28, 8 — Etappen in der Beziehung zwischen Musik und Bühnentanz (Schlee) Bö 2, 2 — Podium im Licht (Schuftan) SiT 48, 2 — On with the dance (Shipp) Sb 11, 5 — Das Theater in Indochina (Szintilla) Sc 20, 8 — Konzertanzmusik (Trantow) SiT 47, 17 — De „Petroouchka“ en „Giséle“ (Vaillat) M 93, 4 — Les ballets du l'opéra russe (Vaillat) M 93, 5 — La belle légende des ballets russes (Voisins) RM 11, 110 — Bekenntnis zur Musik (Walcher) SiT 47, 21 — Musiker und Tänzer und die Tanzschrift Labans (Walcher) SiT 48, 7 — Les peintures et les ballets russes (Warnod) RM 11, 110 — Composition in pure movement (Wigman) MM 8, 2 — Ballet music (Wild) SW 25, 3 — *Gym-*

naistik: Bewegung und Musik (Medau) PW 38, 10 — **Laientanz:** (s. a. Menuett) — Master Thoinoth's Tancy (Baker) ML 11, 4 — Niederdeutsche Bühne und Volkstanz (Dieckelmann) DMMZ 52, 37 — „Kronekrane“ (Geisenheimer) ZfM 12, 9/10 — Vom Paschen im Salzkammergut (Haager) DV 32, 6 — Der T. in der Karikatur (Landmann) STH 15, 8 — Kind und T. (Pierenkämpfer) SiT 47, 23 — Staats- und Landesgesetze gegen den T. („Philibert“) STH 15, 3 — Shakespeare's dances (Pulver) MuMi 11, 4 — Die Ausbreitung europäischer Tanzsitten in exotischen Gebieten (Schmidt-Lamberg) Merz 8, 4 — Vom Alter der Gesellschaftstänze (Schmidt-Lamberg) DMZ 62, 21 u. 22 — The american dance (Seaman) MuC 52, 2665 — Volkstanzbewegung in Schweden (Wallmark) DMMZ 53, 6 — **Tänzer:** Tanzproletariat (Bourgeau) SiT 47, 19 — Musiker und Tänzer (Mayer) SiT 47, 22 — **Besprechungen:** Bode: Musik und Bewegung (Striedinger) Rh 8, 4 — Junk: Handbuch des Tanzes (Nettl) ZfM 13, 8 — Levinson: La danse d'aujourd'hui (Lévy) RM 11, 107 — Tänze: Talhoff: Totenmal (Bartels) RMZ 31, 15 u. (Moissl) MD 18, 9/10 u. (Reichert) RM 11, 109 u. (Schelley) SiT 47, 15/16 — Wiesenthal: Der Taugenichts von Wien (Loidl) DMMZ 53, 18.

Tappolet, Willy s. Bibliographie.

Tartini, Giuseppe — **Besprechungen:** Neuausgaben: Hindemith: Ddur-Konzert für Violoncello und Streichorchester (Engel) ZfM 13, 3 — Pente: d-moll- und Gdur-Konzert für Violine (Engel) ZfM 13, 3 — Reitz: Adur-Konzert für Violine und Klavier (Engel) ZfM 13, 3.

Tausendfreund, Elisabeth s. Musikpädagogik.

Taylor, Deems — „Peter Ibbetson“ (Houghton) MuAm 51, 4 —

Taylor, Stainton s. Gesang, Lambert.

Telemann, Georg Philipp — (Beckmann) DAS 32, 3 — (Petzoldt) MK 23, 6 — (Stier) ZfK 13, 1 — (Valentin) DMZ 62, 11 — Telemann als geschichtliche Persönlichkeit (Valentin) AMZ 58, 11.

Telman, T. s. Instrumente (Orgel).

Telschow, Fritz s. Chor (Männerchor).

Temperatur s. Elektro-Akustik, Stimmung.

Tempo — Das T. in der alten Musik (David) Mel 10, 4 — Are we pace mad? (Lee) Sb 11, 6 — Zum Problem des T.s. (Schulz) Quel 80, 12 u. SMPB 19, 13 u. 14 — Some questions of tempo (Walker) MMR 60, 720.

Tenschert, Roland s. Instrumente (Klavier), Mozart und (Feste) Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikfeste.

Terry, C. Sanford s. J. S. Bach, Bagge.

Tessier, André s. Bibliothek und (Bespr.), Buxtehude (Bespr.), Instrumente (Bespr.), Lully (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Organisation, Spontini (Bespr.).

Teßmer, Hans s. Oper (Dramaturgie).

Thamm, J. s. Messe (Bespr.).

Thausing, Albrecht s. Gesang (Technik), Musikpädagogik.

Theater — (s. a. Organisation, Rundfunk) — Farbe und Ton im Theater (Anschütz) MK 22, 12 — Die Spielplanfrage des Halleschen Stadttheaters

(Dietrich) Sc 20, 10 — Das Zeittheater (Fischer) Sc 20, 12 — Die wirtschaftliche Lage des Magdeburger Stadttheaters (Krüger) Sc 20, 10 — Bilanz des Theaters (Kutscher) A 11, 5 — Theater in Paris (Maltzahn) Mel 9, 8/9 — 25 Jahre Nürnberger Neues Stadttheater (Neuberger) SiT 47, 18 — Theatersorgen im Westen (Tischer) RMZ 32, 2 — **Besprechungen:** Benyovszky: Das alte Theater (Schnerich) ZfM 12, 9/10 — Almanach des bayrischen Staatstheater München (Seidel) MK 22, 12.

Theorie — Remarques sur les études théoriques du musicien (Fornerod) SMPB 19, 13 — 17 — Neuzeitliche Forderungen für den Theorieunterricht (Greß) Mpf 1, 4 — Angewandte Musiktheorie für das kleine Saitenspiel (Grünwald) MdS 12, 7 — **Harmonielehre:** Le cycle des quintes (Bouët) SMPB 20, 9 u. 10 — Die Kirchentöne (Ehmann) Sg 6, 6 — Tips in four-part harmony (Farjeon) MT 1930, 1050—1053 — Una nuova concezione dell'armonia (Garulli) RMI 37, 4 — Quantitative Haupttöne in Gebrauchstonleitern (Glamann) ZeK 8, 7 — Grundriß zu einer neuen Harmonielehre (Herrmann-Reutlingen) MK 23, 2 — Der Generalbaß und seine Bedeutung (Krieger) MuK 3, 1 — Harmonielehre (Moellendorff) SZI 19, 13—24 u. 20, 1—7 — Kontrapunkt und Harmonielehre (Moellendorff) DMZ 62, 15 — Eine einfache Ableitung der tonalen und atonalen Tongruppen (Polenske) H 3, 12 — De la Polytonalité (Pruvost) SZI 19, 16—18 — Die Modulation (Sin) HV 11, 8—10 u. 12, 2—4 — Lidt om Generalbas (Videro) DaMu 5, 9 — Cirkelgang (Völlmar) Mc 11, 4 — **Kompositionslehre:** Kleine K. (Michael) SZI 19, 14—18 — Zur K. (Schönberg) MK 23, 8 — **Tonalität:** Die 8 „Töne“ (Gastoué) KJ 25 — Psychologie der Bildung des tonalen Systems (Lobaczewska) KM 3, 9 — T. und Mehrstimmigkeit in der Entwicklung unserer Tonkunst (Mannheimer) S 89, 13 — L'atonalité (Fâque) RM 11, 107 — Alternierende Skalen (Reich) ZfM 13, 3 — Unsere Moll-Tonleiter (Schnakenberg) ZfK 12, 16 — Tonalität (Völlmar) Mc 11, 1 — The future of tonality (Yasser) MM 8, 10 — **Besprechungen:** Artom: Teoria dell' armonia (a. c.) RMI 37, 4 — Auda: Les modes et les tons de la musique (Gastoué) RMus 15, 38 — Erpf: Harmonielehre in der Schule (Barbag) KM 2, 8 — Frazzi: Scale alternate (G. F.) RMI 37, 4 — Gaartz: Hilf Dir selbst! (Reichert) ZM 97, 9 — Grabner: Allgemeine Musiklehre (Hertzmann) MK 23, 4 u. (Moser) SMZ 70, 13 und : Der lineare Satz (Karhaus) MK 23, 7 — Güldenstern: Modulationslehre (Müller-Rehrmann) MK 22, 10 — Jeppesen: Kontrapunkt (Simonsen) DaMu 5, 7 u. (Svensson) STM 12, 1—4 — Kelterborn: Die Quintenspirale (Apel) MK 22, 10 — Klotz: Neue Harmoniewissenschaft (Moos) ZfAe 24, 3 — Kœchlin: Traité de l'Harmonie (M. D. C.) MT 1930, 1052 u. (Samson) RM 11, 108 u. (Walker) 60, 717 — Reuter: Methodik des musiktheoretischen Unterrichtes (Müller-Rehrmann) MK 22, 10 — Richard: La Gamme (Machabey) RMus 14, 35 — Wellesz: Die neue Instrumentation (Koffler) KM 2, 8.

Theumann, Valerie s. Gesang (Stimmphysiologie).
 Thiedemann, W. s. Musikpädagogik (Tagungen).
 Thiels, Fritz s. Virtuose.
 Thiem, Alfred s. Chor.
 Thierfelder, Franz s. Volksmusik.
 Thießen, H. s. Musikpädagogik (Schulmusik).
Thieman, Eric — (Rowley) MuMi 10, 10.
 Thömes, Ludwig s. Musikpädagogik (Tagungen).
 Thöne, Fritz s. Konzertwesen, Musiksoziologie.
 Thode, Henry s. R. Wagner.
 Thomas, Juan M. s. Chopin.
Thomas, Kurt — Junge Leipziger Kirchenmusik (Krieger) ZfK 12, 21—23 — 6 zweistimmige Inventionen (Wunsch) MK 23, 8.
 Thomas, Wilhelm s. Gregorianik, Kirchenmusik (Geschichte), Lied (geistlich), Liturgie.
 Thompson, Oscar s. Antheil, Musikgeschichte (Bespr.).
 Thomsen, Johannes s. Chor (Geschichte).
 Thomson, H. W. s. Haydn.
 Thorpe, Harry Colin s. Homer.
 Thurneiser, s. Musikfeste.
 Tiersot, Julien s. Beethoven (Bespr.), Berlioz, Gluck, Janacek, Liszt (Bespr.), Monteverdi (Bespr.), Musikgeschichte (Musiker), Palestrina, Volksmusik u. (Bespr.).
 Tietze, H. s. Orchester.
 Tiggers, Pieter s. Bach (Feste).
 Tischer, Gerhard s. Berufsmusiker, Musikpflege, Organisation, Theater.
Toch, Ernst — De Muzikale Geometrie van T. (Badings) DM 5, 8 — „Der Fächer“ (Kroll) MK 22, 10.
 Toch, Ernst s. Neal.
 Tödtgen, Paul s. Oper (Uraufführungen).
 Tolwinski, Gabryel s. Stimmung.
 Tolxdorff, Franz s. Musikpädagogik (Kindergartenmusik, Schulmusik).
 Tomlinson, J. s. Stil (Bespr.).
Tommasini, Vincenzo — Il carnevale di Venezia (m. pil.) RaM 3, 5.
Tonalität s. Theorie.
Tonfilm s. Mechanische Musik.
Tonpsychologie — (s. a. Musikästhetik) — Von der Wirkung der Musik (Bechtold) DMZ 61, 47 — Vom Musiklesen u. -hören (Beckmann) DAS 31, 8 — Konsonanz u. Dissonanz (Güldenstein) SMZ 71, 6 — Phänomenologie der Musik (Güldenstein) SMZ 71, 3 — Statisches u. dynamisches Hören (Güldenstein) SMZ 71, 4 — The musical faculty (Howes) MuMi 11, 4 — Das absolute Tonbewußtsein (Rosenkaimer) DAS 31, 12 — Die psychischen Faktoren der musikalischen Begabung (Velinsky) HSK 3, 2—4 — Das absolute Gehör (Wellek) ZM 97, 9 — Zur Typologie des Gehörs u. des Musikerlebens überhaupt (Wellek) ZfM 13, 1 — La mémoire musicale SZI 20, 1 — Wer ist musikalisch? DMZ 61, 49 u. 50 — *Besprechungen*: Schole: Tonpsychologie u. Musikästhetik (W. H.) ZeK 8, 12 u. (Lorenz) MK 23, 2.
 Torretrancia, Fausto s. Kongresse.
Toscanini, Arturo — (Lert) Sc 20, 9 — (Specht) MK 23, 2 — T. in Deutschland (Heuß) ZM 97, 7 — Bayreuther T.-Proben DMZ 61, 30.
 Tournemire, Charles s. Stil (Zeitstil).
Tovey, Donald Francis — (Wilson) MMR 60, 717.

Trantow, Herbert s. Komponist, Tanz (Bühnentanz).
 Trapp, Jakob s. Musikpädagogik.
Trapp, Max — Sinfonie b-moll Nr. 4 (Nüll) MK 23, 8.
 Trautmann, Otto s. Arbeitermusik.
 Trautwein, Friedrich s. Akustik (Elektro-Akustik).
 Trautwein, Susanne s. Musikpädagogik (Lehranstalten).
 Trede, Gertrud s. Instrumente (Klavier).
 Trede, Hilmar s. Lehrstück.
 Treichlinger, Wilhelm s. Cl. Schumann.
 Treitel, Richard s. Musikerschutz (Urheberrecht, Vertragsverhältnis), Oper (Organisation).
Tremais — An old sonata (Souper) MuMi 10, 7.
 Tremmel, Max s. Choral (gregorianisch), Gregorianik, Kirchenmusik, Lied (geistlich), Pasterwitz.
 Trend, J. B. s. Musikfeste.
 Trobäck, Emil s. Orchester (Geschichte).
Trommel s. Instrumente.
Trompete s. Instrumente.
 Tronnier, Richard s. Organisation.
 Trostdorf, M. s. Akustik.
Tschaikowsky, Peter — T. and Tolstoy (Felber) Che 12, 91.
 Tutenberg, Fritz s. Chr. Bach (Bespr.).
 Twittenhoff, Wilhelm s. Jazz, Lehrstück, Musikpädagogik (Tagungen), Musikpflege, Musikwissenschaft.
Tyagaraja — A great south indian composer (Rosenthal) MQ 17, 1.

U

Udine, Jean de s. Massenet.
Ulm, Franz — (Stern) A 11, 2.
 Ulrich Bernhard s. Gesang (Methode).
 Uncker, F. s. Chor.
Unger, Hermann — (Berten) ZM 98, 4.
 Unger, Hermann s. Beethoven (Feste) Kilpinen, Pfitzner, Reger (Bespr.).
 Unger, Max s. Beethoven u. (Bespr.), Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Musikwissenschaft, Statistik, Virtuose.
 Ungerer, J. D. s. Oper (Uraufführungen).
 Ungern-Sternberg, Gerhard von s. Reger.
 Unterholzner, Ludwig s. Oratorium (Bespr.).
Urheberrecht s. Musikerschutz.
 Ursprung Otto s. Ludwig.

V

Vaillat, Léandre s. Tanz (Bühnentanz).
Valcarengli, Renzo — (Clausetti) MO 7, 7.
 Valentin, Erich s. Filmmusik, Telemann.
Vannuccini, Luigi — (Neretti) MO 13, 4.
Variation — A plea for pianoforte variation (Lee) MT 1931, 1057.
 Veidl, Th. s. Instrumente (Bespr.).
 Veiga, José s. Musikästhetik, Notation.
 Velinsky, St. s. Tonpsychologie.
Verdi, Giuseppe — (s. a. Donizetti) — Komponist u. Landwirt (Adami) SK 1931, April — V. and Schiller (Bienenfeld) MQ 17, 2 — V.s Lebensgefährtin (Bienenfeld) MuC 52, 2652 u. 2653 — V. und Wagner (Lualdi) BIS 11, 10 — V. and Manzoni (Maecklenburg) MQ 17, 2 — V. und die Gestalt der Oper (Oster) SMZ 70, 24 — V. (Ould) Sb 11, 10 — Il Romanzo di Verdi (Petrini) RaM 3, 4 — Die Deutschen und ihre Kunst im Urteil

- Verdis (Schaeffer) Bö 2, 2 — Life in word and picture of. V. MuC 51, 2644—2646 u. 52, 2647—2654 — Briefe: (Dahms) AMZ 57, 42 — Ein unbekannter Brief von Verdis Lebensgefährtin (Bienenfeld) DMZ 61, 44 — Verdis Mitarbeit am „Aida“-Text BIS 11, 10 — Falstaff: (Weißmann) BIS 11, 19 — F. in Musik (Merbach) BIS 11, 19 — Briefe zu Falstaff BIS 11, 19 — **Besprechungen:** Bonavia: V. (Gentili) MMR 60, 715 u. (m. m.) RaM 3, 6 — Prod'homme: Lettres inédites (Virneisel) ZfM 12, 9/10.
- Vergil** — Virgilio e la musica (Raeli) RNM 11, 262/63 — Vergil in music (Strunk) MQ 16, 4.
- Vergolet, Paul s. Instrumente (Orgel).
- Verhagen, Balthazar s. Diepenbrock.
- Verlag** — (s. a. Musikerschutz-Aufführungsrecht) — 50 Jahre Max Hesse-V. (Altmann) MK 23, 3 u. Mu 32, 50 — 6. Jahr der Bärenreiter Verlagsarbeit (Baum) Bäj 6 — Early music publishers and shops of London (Goodwin) MuMi 10, 9 u. 10 — Die Arbeit des Jahres 1930 (Kallmeyer) Dj 1930 — 50 Jahre V. Paul de Wit ZfI 51, 1 — Verleger und Bundesliederbücher DS 22, 50 — **Besprechungen:** Dirr: Buchwesen und Schrifttum im alten München (Einstein) ZfM 13, 3.
- Veseley, Richard s. Karel, Novák.
- Vetter, Pirmin s. Choral (gregorianisch), Haydn, Instrumente (Orgel), Messe, Mechanische Musik (Schallplatte).
- Vetter, Walther s. Moser, Musikästhetik (Bespr.).
- Vetter, Wilhelm s. Oper (Organisation).
- Vetterl, s. Karl, Händel, Rundfunk.
- Vicentini, Antonio Maria s. Musikgeschichte (Musiker).
- Videro, Finn s. Theorie (Harmonielehre).
- Vignau, Hans von s. Chor (Männerchor).
- Villa-Lobos, H.** — Chansons (M. C. T.) RaM 3, 6 — Violet, Bruno s. Choral (protestantisch).
- Violine** — s. Instrumente.
- Virginalmusik** — Les livres de virginal de la bibliothèque du conservatoire de Paris (Pereyra) RMus 15, 37.
- Virneisel, Wilhelm s. Verdi (Bespr.).
- Virtuose** — (s. a. J. S. Bach, Berufsmusiker, Interpretation, Musikerschutz, Organisation) — A propos de la mémorisation (Barbier) SmpB 20, 5 u. 6 — Von der Interpretation und vom Wesen der Musik (Bassermann) S 89, 19 — On the interpretation of music (Gatti) MQ 17, 2 — Les maladies des pianistes (Gratia) M 92, 50 u. 51 — Memorizing music (Howard) MuC 52, 2666 — Considerazioni speciali per i pianisti (Josepf) RMI 37, 3 — Factors determining fluctuations in rendition (Nicholls) MuMi 10, 10 — Stil als Problem musikalischer Reproduktion (Oehlmann) DTZ 28, 17 — Abbau der Bewegungshemmungen (Pestalozzi) MK 23, 3 — Der Künstler und sein Instrument (Rohne) AMZ 57, 41 — Aufgaben des Pianisten (Sabel) Mel 10, 3 — Vom musikalischen Vortrage (Schering) JP 37 — Die Situation des konzertierenden Künstlers (Schliepe) RMZ 31, 14 u. SZI 20, 7 u. 8 u. To 34, 43 — Interpretieren (Schulz-Dornburg) A 11, 4 — Die Gestaltung solistischer Programme (Souchay) S 88, 37 — Übung macht den Meister (Springer) SZI 19, 17 —20 — Zur Pflege des Auswendigspiels (Thiels) AMZ 58, 2 u. (Unger) AMZ 58, 11 — Verfall musikalischer Funktionen durch die Kultur (Wehle) AMZ 58, 15 — Die Frau im Musikberuf DMLZ 19, 44/45.
- Vivaldi, Antonio** — (Pincherle) RMus 14, 35 u. 36.
- Völlmar, Henri s. Theorie (Harmonielehre, Tonalität).
- Vogel, Fritz s. Musikpädagogik.
- Vogel, Wladimir s. Busoni, Musikfeste.
- Vogelweide, Walther von der** — (Böhm) KW 43, 9
- Vogler, C. s. Organisation.
- Vogler, G. J. Abt** — **Besprechungen:** Neuausgaben: Lenzewski: Konzert für Cembalo, 2 Violinen und Cello-Baß (Engel) ZfM 13, 7.
- Vogt, Heinz s. Dirigent.
- Voigt, Emil s. Goethe.
- Voigt, Georg s. Kongresse.
- Voigt, Max s. Oper (Uraufführungen).
- Voisins, Gilbert de s. Tanz (Bühnentanz).
- Vokal, Frantisek s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Volbach, Fritz s. Vergleichende Musikwissenschaft (Bespr.).
- Voldan, Bedrich s. Melodram.
- Volkman, Hans s. Heckel.
- Volksmusik** — (s. a. Lied, Musik versch. Länder, Rundfunk) — Dance and song in two Pyrenean valleys (Alford) MQ 17, 2 — Musikalische Volksbräuche in Spanien (Allinson) MG 1, 8 — Musik der Masse (Beßmertey) Bö 2, 2 — A note on folk-song in modern music (Calvocoressi) ML 12, 1 — I gridi dei venditori della Roma sparita (Carabella) MO 13, 3 — The intimate significance of folk-song (Chatterton) Sb 11, 1 — The romance of song-hutling (Chatterton) Sb 11, 10 — The „Songs“ of Cuba (Cowell) MM 8, 2 — The street songs of China (Dawes) Mus 35, 10 — Canto del popolo e musica dotta (Fara) RMI 37, 3 — I canti del popolo d'Italia (Fara) MO 13, 4 — Basque Wassailing songs (Gallop) ML 11, 4 — Folksongs of the Basques (Gallop) MMR 61, 721 — Greek Folk-music (Gallop) MMR 61, 722 — „Shenandoah“ (Gilchrist) MT 1931, 1055 — The kerb fraternity (Goodwin) Sb 11, 7 — Die Auferstehung der deutschen Volksmusik in Walter Reins Bearbeitungen (Hanft) Ha 22, 3 — Nordische Volksmusik (Hertzog) SZI 20, 6 — Slovenische Volksmelodien (Hula) HSK 3, 5/6 — Hungarian folk music (Kordy) MuMi 11, 2 — Der Ditrochäus als Charakteristikum der slovakischen Dichtung und Volksmusik (Krasko) HSK 3, 1 — Die heutige Bildung des Volksanges (Krasko) HSK 3, 5/6 — Singen und Jauchzen im Vogtlande (Liebleitner) DV 33, 3 — Wandernde Melodien (Möller) Brü 5, 1 — Kunstmusik und Volksmusik (Müller-Blattau) DS 23, 3 — Shout, coon, shout (Niles) MQ 16, 4 — Hur gammal är den svenska folk musiken? (Norlind) STM 12, 1/4 — Die Volksmusik im osteuropäischen Raum (Panoff) Brü 5, 3 — Volkslied und Volksmusik aus Slavonien (Piller) DV 32, 8 — Volkstum in der modernen Musik (Pisk) DAS 31, 11 — Chanson Canadienne (Seaman) MuC 51, 2645 — Deutsche Akademie in München und Volksgesang (Thierfelder) Sti 25, 5 — Les chants populaires des montagnes romaines (Tiersot) M 92, 39—41 u. 47 — La canción popular como alma del pueblo (Zarracina) BM 3, 32 — Divagaciones sobre musica popular castel-

lana (X. Y. Z.) BM 3, 28 — *Besprechungen*: Elling: Norske Folkeviser (Tiersot) RMus 15, 38 — Geramb: Die Knaffl-Handschrift (Müller-Blattau) ZfM 13, 8 — Norlind: Svensk Folkmusik och Folkdans (Moberg) STM 12, 1/4 — Tiersot: La chanson populaire et les écrivains romantiques (Pitrou) RMus 15, 38 — Das Lied der Völker (Cœuroy) RM 12, 112 — Neuausgaben: Coussemaker: Chants populaires des Flamands de France (Tiersot) RMus 15, 38. Vomack, Boleslav s. Novák. Vrieslander, Otto s. *Besprechungen* (Neuausgaben). Vuataz, Roger s. Akustik (Elektroakustik).

W

Wachsmann, Kurt s. Berufsmusiker, Orchester.
Wack, Martin s. Chor.
Waesberghe, Jos. Smits van s. Musikpädagogik (Methodik).
Wagner, Cosima — (Holl) SMZ 70, 16/17 — STH 15, 5 — C. W. and Bayreuth (Curzon) MT 1930, 1051 — Views and reviews (C. E.) MQ 17, 2 — Eine Begegnung mit Siegfried und C. W. (Grothe-Mahé) DMMZ 52, 34 — Ein Brief über Cosima (S. R.) ZM 97, 7 — Ansprache bei der Eröffnung der Bayreuther Stimmbildungsschule (Wagner) BB 54, 1 — *Besprechungen*: Du Moulin-Eckart: C. W. (E. B.) ML 12, 1 u. (Golther) MK 23, 6 u. (R. H.) MuMi 11, 2 u. (Seibert) BP 8, 9.
Wagner, Cosima s. C. Wagner.
Wagner, Fritz s. L. Mozart.
Wagner, Peter s. Liturgie (Bespr.), Sequenz.
Wagner, Richard — (s. a. Musikfeste, Offenbach, Verdi) — (André) Mc 11, 4 u. 5 — Was W. really musical? (Abraham) MuMi 10, 10 — W. und die Gegenwart (Becker) MK 23, 1 — W. und Mathilde Maier (Benedict) AMZ 57, 34/35 — W. und Heinrich Heine in Paris (Bock) S 88, 41 — W. s. Klaviermusik (Cadow) DMMZ 52, 37 — Les grandes genios y su moralidad (Cuevas) BM 3, 31 — W. und seine neuen Apostaten (Ehrenfels) A 11, 1 — W. und unser Schweizer Volkslied (Gaßmann) SMpB 19, 19 — Die Wahrheit über W. (Herzog) S 88, 46 — W. und Catulle Mendès (Herzog) S 88, 34 — Wie denken Sie über W.? (Heuß und Latzko) ZM 97, 8 — Die Harfe in W.s Werken (Holy) Or 7, 19 — Der Privatdruck der Autobiographie (Kapp) MK 22, 10 — Comment regarder un génie (Lacroix-Novaro) RM 11, 108 — I precursori della riforma Wagneriana (Mantovani) MO 12, 12 — W.s musikdramatischer Plan „Die Sieger“ (r) DMZ 61, 33 — Nietzsche und W. (Rohner) SMZ 70, 16/17 — Ein unbekanntes Tagebuchblatt W.s (S. R.) ZM 97, 7 — W. und der Rhein (Schüller) DMMZ 52, 28 — „Moderne“ Wagner-Inszenierung? (Schulz-Dornburg) DB 23, 7 — W. und die katholische Kirchenmusik (Staub) Ch 56, 2 — Ostatni mohikanin tradycii Wagnerowskiej (Wagner) Muzy 7, 10 — Baudelaire et Wagner (Weterings) RMB 7, 5 — Bayreuth: Was wird aus B. (Beck) DMZ 61, 48 u. 49 u. (Chevalley) Mw 10, 10 — The new Wagnermuseum of B. (Marcus) MT 1930, 1052 — Die Bayreuther Festspiele (Martell) DMMZ 52, 31 — W. und die tragische Bühne von B. (Thode) BB 53, 4 —

Die Idee B. und der Äther (Wolfradt) Se 7, 30 — Faustouvertüre: (Hubenet) BB 54, 1 — Der Fliegende Holländer: Die Entstehung und Einführung (Kapp) BIS 11, 12 — 2 unveröffentlichte Briefe W.s über den Fliegenden Holländer BIS 11, 12 — Lohengrin: „Elsa vor Gericht“ (Pfitzner) ZM 97, 9 — 80 Jahre Uraufführung (Rüdiger) SZI 19, 17 u. (Schliepe) S 88, 35 — Lohengrin als Kurzoper AMZ 57, 41 — Die Meistersinger: Das Urbild des Meistersinger-Evchens (Kapp) BIS 11, 10 — Parsifal: (Boßhart) BB 53, 3 — Entstehung und Einführung (Kapp) BIS 11, 16 — Die Wandeldekoration (Kapp) BIS 11, 16 — Der Ring des Nibelungen: Anschaulichkeit der Ideen im „Ring“ (Klocke) BB 53, 3 — Die altgermanischen Götter im „R.“ (Nauck) BB 53, 3 — Möglichkeiten einer neuen „Ring“-Inszenierung (Schnoor) Or 7, 17 — Siegfrieds Waldvöglein im irischen Märchen (Solus) BB 53, 3 — „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ (Strobel) BB 53, 3 — Tannhäuser: La première représentation de „T.“, deux lettres inédites à Edgar Quinet (Casevitz) RM 11, 109 — Die Pariser Bearbeitung (n) DMZ 61, 30 — Briefe: Scholz: W.s Briefe an Mathilde Maier (Chantavoine) M 92, 35 u. 36 u. (Einstein) ZfM 13, 4 u. (Ginzburg) RaM 3, 6 u. (Istel) MK 23, 2 u. (n) DMZ 61, 31 u. BB 53, 4 — La comtesse agenor de Gasparin et l'œuvre de R. W. (Cléry) Rd'A 5, 42 — Ein unbekannter Brief Genellis (Röckl) ZM 98, 1 — Ein unbekannter Brief W.s (Röckl) ZM 97, 7 u. 10 — Ein Scherzbrief W.s (Strobel) AMZ 57, 46 — W. und Brahms (Weismann) Tü 33, 8 — *Besprechungen*: d'Indy: W. (Lobaczewska) KM 3, 9 — Lippert: W. in exile (R. H.) MuMi 10, 10 — Lorenz: Der musikalische Aufbau der Meistersinger (Grunsky) MK 23, 3 — Mordold: W.s Kampf und Sieg (Fehling) MK 22, 10 — Strobel: Skizzen und Entwürfe zur „Ring“-Dichtung (Benedict) AMZ 58, 6 u. (Bosshart) ZM 98, 1 u. (Fehling) MK 23, 5 u. (Grunsky) BB 54, 1 u. (Peyser) MuAm 51, 7 u. 8 — Teßmer: W. (Seidel) MK 23, 2.
Wagner, Siegfried — (Abendroth) AMZ 57, 32/33 — (Ablaing) Sy 13, 8 — (J. B.) DMZ 61, 32 — (Berrsche) KW 43, 12 — (Bülow) Ha 21, 7 u. Sti 25, 1 — (Chevalley) Mw 10, 8/9 — (Daeglaue) DTZ 28, 17 — (Ereckmann) MMR 60, 717 — (Golther) MK 22, 12 u. RMZ 31, 15 — (Henschel) Se 7, 33 — (Heuß) ZM 97, 9 — (K.) DMMZ 52, 49 — (Liebau) SZI 19, 16 — (Martell) DB 22, 11 u. DMMZ 52, 33 — (Ohrmann) S 88, 33 — (Pretzsch) SK 1930, Sept. — (Samazeuilh) ReMo XLI, CC — Or 7, 16 — MuC 51, 2626 — Zeitschau (Gutman) Mel 9, 8/9 — Trauerfeierlichkeiten: (Chevalley) Mw 10, 12 u. S 88, 34 — Erinnerungen an S. W. (Staßen) WM 75, 890 — Die S. Wagner-Ausstellung in Leipzig (Stier) Sti 25, 7 — S. W. et Bayreuth Dis 3, 8.
Wagner, Siegfried s. R. W.
Walcher, Edith s. Tanz (Bühnentanz).
Walker, Ernest s. Bach (Bespr.), Herausgeber, Holst, Madrigal (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Orchester, Tempo, Theorie (Bespr.).
Wallner, Bertha Antonia s. Kirchenmusik (Bespr.),

- Mozart, Musikgeschichte (Bespr.), Palestrina (Bespr.).
- Walsh, Charlotte s. Musikpädagogik (Schulmusik).
- Walsbe, Elyn s. Chor (Chorleiter).
- Walter, Erich s. Chor (Männerchor).
- Walter, Erwin s. Hausmusik, Musikfeste, Offenburg.
- Walzer, Karl** — (Gehling) GBl 54, 7/8.
- Walter, M. s. Musikwissenschaft (Bespr.).
- Walter, Rose s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).
- Waltershausen, Hermann W. von s. Mechanische Musik (Schallplatte, Tonfilm), Musikpflege, Reger, Rundfunk, C. M. v. Weber.
- Walzer** — Unser lieber W. (Stuckenschmidt) MfA 289 u. 290.
- Waltz, Hermann s. Musikpädagogik (Lehrer), Oper, Uraufführungen).
- Wandrey, Conrad s. Oper.
- Waneschek, Franz s. Zeitgenössische Musik.
- Warnod, André s. Tanz (Bühnentanz).
- Warrack, Guy s. Hadley.
- Warren, Frédéric s. Gesang (Methode, Technik, Unterricht).
- Warschauer, Frank s. Akustik (Elektro-Akustik), Mechanische Musik u. (Tonfilm), Rundfunk.
- Warschauer, Heinz s. Berufsmusiker, Instrumente (Trompete).
- Waters, Charles F. s. Hymnus.
- Wartmann, Georg s. Gesang (Sänger).
- Weber, A. s. Pfitzner.
- Weber, Carl Maria von** — Des „Deutschen Musikers“ oberschlesische Werkstatt (Hellmann) OM 11, 4 — Prager Noten über W. (Krasnopolski) A 11, 2 — Wie Berlin sich W.s Witwe annahm (Schiffers) ZfM 13, 4 — W.s Instrumentation (Waltershausen) Or 7, 18 — W. ein Schlagerkomponist (Zimmermann) AMZ 57, 45 — „Der Freischütz“ (Strobel) Sch 4, 5/6 — *Besprechungen*: Kapp: W. (Fehling) MK 23, 3.
- Weber, Franz** — Co 11, 5.
- Weber, Joseph s. Messe (Bespr.).
- Weber, Joseph N. s. Berufsmusiker.
- Weber, Leopold s. Söhle.
- Weber, Ludwig** — (Krieger) ZeK 8, 8.
- Weber, Waldemar s. Musikpolitik.
- Webern, Anton von** — (s. a. Berg, Musik versch. Länder) — (Machabey) M 92, 46 — (Reich) MK 22, 11.
- Webern, Anton s. Berg.
- Wegscheider, Hildegard s. Mechanische Musik (Schallplatte).
- Wehle, Gerh. F. s. Chor (Männerchor, Sängerkfeste), Musikästhetik, Virtuose.
- Weidemann, Alfred s. Beethoven, Mozart, Musikfeste.
- Weill, Kurt** — (s. a. Schreker) — Song-Album (Günther) MK 22, 11 — W. et le théâtre musical allemand contemporain (Machabey) Rd'A 5, 42 — Die Dreigroschenoper: (Blom) Sb 11, 8 — (Cœuroy) RM 12, 111 — Der Jasager: (Band) Or 7, 14 — (Bieder) Mpf 1, 12 — (Dv.) SMZ 70, 18 — (Fischer u. Wildangel) ZS 3, 7 — (Hirschberg) S 88, 27 — (Holl) A 10, 7/8 — (Hopf u. Schorisch) MG 1, 4 — (Machabey) RM 12, 112 — (Martens) u. (Preußner) MdA 12, 7/8 — (Weill) Sc 20, 8 — Unsere Arbeit am „J.“ (Martens) ZS 3, 6 — Ein Kunstwerk wird erarbeitet MdA 13, 2/3 — Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: (Steinhard) A 10, 7/8 u. RM 12, 112 — Une journée à M. (Machabey) Ap 1, 3 — Can opera be „hard-boiled“ like the plays of the days? (Malipiero) MuAm 51, 2.
- Weill, Kurt s. Oper, Weill.
- Weinberger, Jaromir** — Die geliebte Stimme: (Bartels) RMZ 32, 5 — (Cœuroy) MuAm 51, 8 — (Heymann) NW 60, 5 — (Keyfel) S 89, 11 — (Krienitz) AMZ 58, 10 — (Pander) MK 23, 7 — (Schmid) Mel 10, 3 — (Michel) MdA 13, 1 — Schwanda, der Dudelsackpfeifer: (Scherber) S 88, 44 — Schw. and the Czech folk-opera (Erhardt) Sb 11, 1.
- Weingart, Benedikt s. Choral (gregorianisch).
- Weingartner, Felix s. Notation.
- Weisbach, Hans** — (Heinzen) MK 23, 5.
- Weismann, Julius** — (Graevenitz) ZM 98, 1 — op. 93—95 (Beilschmidt) ZM 97, 8.
- Weismann, Wilhelm s. Besprechungen, R. Wagner.
- Weiß, Karl s. J. S. Bach.
- Weiß, Paul s. Instrumente (Klavier, Bespr.), Musikpädagogik (Bespr.).
- Weiß-Mann, Edith s. Musikfeste.
- Weißbäck, Andreas s. Musikästhetik (Bespr.), Rundfunk.
- Weißborn, Johannes s. Musik (versch. Städte).
- Weißmann, Adolf s. Puccini, Verdi.
- Wellek, Albert s. Kongresse, Musikästhetik, Synästhesie, Tonpsychologie.
- Wellesz, Egon s. Liturgie (Bespr.), Mahler, Notation (Paläographie), Orchester.
- Welsh, Henry s. Orchester.
- Wendel, Ernst** — (Gerteg) DS 22, 34.
- Wendel, Wilhelm s. Chor (Kirchenchor).
- Wenk, Alexander s. Oper (Uraufführungen).
- Werfel, Franz** — W. et la musique (Lévy) RM 12, 111.
- Werlé, Heinrich s. Chor (Männerchor), Hörer, Musikpädagogik (Schulmusik), Rundfunk (Funkprogramm), Silcher.
- Werner, Fritz s. Musikpädagogik (Methodik, Bespr.).
- Werner, Rudolf s. Chor (Männerchor), Mendelssohn.
- Werner, Th. W. s. Oper (Bespr.).
- Wernet, F. s. Kirchenmusik (Organisation).
- Westphal, Kurt s. Bartók, Chor (Literatur), Hindemith, Janacek, Kodály, Kritik, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikfeste, Musikgeschichte (Bespr.), Musikpädagogik (Bespr.), Petri, Wunsch.
- Westphalen, Clemens s. Musikerschutz (Urheberrecht).
- Weterings, J. s. Konzertwesen (Geschichte), R. Wagner.
- Weithlo, Franz s. Akustik, Gesang (Methode, Unterricht).
- Wettstein, Albert s. Gesang u. (Bespr.).
- Wetz, Richard** — Requiem (Krieger) ZeK 9, 5.
- Wetz, Richard s. R. Schumann.
- Wetzlar, Hermann s. Instrumente (Bespr.).
- Weyl, Charles s. Rundfunk.
- Weyl-Nissen, Ali s. Instrumente (Flöte, Orgel), Lied (weltlich).
- White, E. A. s. Hymnus.
- White, Felix s. Brahms.
- Whithorne, Emerson** — (Hammon) MM 8, 2.

Whittacker, Maurice E. s. Instrumente.
 Whittaker, W. G. s. Musikpädagogik (Methode).
 Wicke, Richard s. Musikpolitik.
 Widmann, Wilhelm s. Chor (Kirchenchor) Messe (Bespr.), Palestrina.
 Wien-Claudi, Hertha s. Musik (versch. Städte).
 Wiesengrund-Adorno, Theodor s. Antheil, Berg, Hörer, Interpretation (Hermeneutik), Konzertwesen, Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Vergleichende Musikwissenschaft (Bespr.).
 Wigman, Mary s. Tanz (Bühnentanz).
 Wilckens, Friedrich s. Holst, Milhaud.
 Wild, Harry s. Tanz (Bühnentanz).
 Wildangel, Ernst s. Weill.
 Will, Mary Ertz s. Musikpädagogik.
 Willfort, Egon Stuart s. Musikpädagogik.
 Williams, Becket s. Karg-Elert.
 Williams, Henderson L. s. Bax.
Williams, Vaughan R. — (Bayliss) MuMi 10, 9.
 Willms, Franz s. Chor.
 Wilson, Stuart s. Tovey.
 Windorf, Hugo s. Musikpflege.
 Wióra, Walter s. Musikpolitik (Bespr.).
 Witherspoon, Herbert s. Musikpflege.
 Witt, Bertha s. E. T. A. Hoffmann, Kongreß, Offenbach.
 Witzke, Wilhelm s. Instrumente (Harmonika).
 Wlach, Hans s. Instrumente (Oboe).
 Wodtke, Werner s. Musikpädagogik.
 Woehl, Waldemar s. Herausgeber, Instrumente (Flöte).
 Wörner, Karl s. Gluck.
 Wof, H. R. s. Oper (Opernhäuser).
 Wojcik-Keupruljan, B. s. Chopin (Bespr.).
 Wolf, Georg s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Wolf, Hugo — Erinnerungen an W. (Bock) S 89, 13 — W.s brieven (Pisk) DM 4, 11/12.
 Wolf, Johannes s. Brahms (Bespr.), Hausmusik, Mechanische Musik (Schallplatte).
 Wolff, M. s. J. S. Bach (Bespr.), Liszt (Bespr.), Musikpädagogik (Schulmusik).
Wolf-Ferrari, Ermanno — La vedova scaltra (Claar) MK 23, 7.
Wolffheim, Werner — (Springer) MVDM 1930, 34.
 Wolfradt, Willi s. R. Wagner.
 Wolfurt, Kurt von s. Hindemith, Lendvai, Zeitgenössische Musik, Mussorgski.
 Wolters, Karl s. Chor (Chorleiter).
 Wolzogen, Hans von s. Ballade (Bespr.).
 Wood, Ralph W. s. Interpretation.
Wood, Thomas — (Howes) MMR 60, 715.
 Woodhouse, George s. Leschetizky.
 Woollett, H. s. Musikästhetik.
 Wotton, Tom S. s. Berlioz, Instrumente (Trommel).
Woysch, Felix — (Abendroth) AMZ 57, 40 — (S.) RMZ 31, 20.
 Würz, Anton s. Reuß.
Wunsch, Hermann — Kleine Lustspielsuite (Gilson) RMB 7, 3 — „Volk“ (Petzoldt) MK 23, 1 — Messe für Männerchor u. Orchester: (Jahn) S 88, 49 — (Kleiner) RMZ 31, 22 u. S 88, 48 u. SMZ 70, 18 — (M.) DS 22, 52 —

(Matthes) Or 8, 1 — (Rhode) DTZ 29, 1 — (Westphal) MK 23, 4.
 Wunsch, Hermann s. Zeitgenössische Musik, Raphael, Schoeck, Thomas.
 Wutzky, Anna Charlotte s. Mozart.
 Wyckoff, Leah Ehrich s. Instrumente (Klavier).
 Wymetal, Wilhelm von s. Oper.

Y

Yasser, Joseph s. Theorie (Tonalität).
Ysaye, Eugène — (Martell) DMMZ 53, 21 — (Schwers) AMZ 58, 21.

Z

Zack, Viktor s. Lied (weltlich).
 Zagwijn, Henri s. Musikästhetik.
 Zander, Ernst s. Händel.
 Zanné, Jeronimo s. Beethoven.
 Zanzig, Augustus D. s. Musik (versch. Länder).
 Zarracina, Daniel G. Nuevo s. Volksmusik.
 Zeggert, s. J. S. Bach.
Zeitschriftenschau — (s. a. J. S. Bach u. Händel) — (Gutman u. Strobel) Mel 9, 11 — Die „Zeitschrift für Instrumentenbau“ und die vogtländische Musikinstrumenten-Industrie (Drechsel) ZfI 51, 1 — Musikalische Z. (Landau) ZfM 12, 11/12 — Das Harmonium in der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ (Lückhoff) ZfI 51, 1 — Die „Zeitschrift für Instrumentenbau“ und die Orgelbaukunst (Mund) ZfI 51, 1.
 Zellner, Hans s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).
Zelter, Carl Friedrich — (s. a. Männerchor) — Z. u. die Potsdamer Liedertafel (Bandt) To 34, 36 u. 35, 13 — Z. als Kritiker (R.) DMZ 62, 15 — Z. als Stimmbildner (Röntz) Sti 25, 1 — Z. u. die Zeit seines akademischen Singkollegiums (Röntz) DS 22, 30.
 Zenck, Hermann s. Musikästhetik.
 Zentgraf, R. s. Assisi.
 Zentner, Wilhelm s. Bruckner (Feste), Mauke, Musikfeste.
 Zerffi, William A. C. s. Gesang (Technik).
 Ziegler, Benno s. Huber.
Zilcher, Hermann — Kompositorisches Schaffen der letzten Zeit Mit 1931, 157.
 Zillinger, Erwin s. Instrumente (Orgel).
 Zimmermann, Reinhold s. Beethoven, Hausmusik, Instrumente (Klavier), Moser, Schütz (Feste), C. M. v. Weber.
 Zingel, Hans Joachim s. Instrumente (Harfe).
Zitate — Z. in den Werken deutscher Tondichter (Bopp) Or 7, 24 — Z. in der Musik (Schott) S 88, 40.
Zither s. Instrumente.
 Zobeley, Fritz s. Musikpflege.
 Zoder, Raimund s. Lied (Volkslied, Besprechungen).
Zöllner, Karl — Zum 70. Todestage (Zöllner) Bubo 9, 8 — „Das Wandern ist des Müllers Lust“ (Zöllner) DS 22, 40.
 Zöllner, Heinrich s. Zöllner.
 Zöppel, Georg s. Gesang (Stimmphysiologie).
 Zuckmayer, Eduard s. Laienspiel.
 Zuth, Josef s. Hasse, Musikgeschichte (Musiker).

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elfte/Zwölfte Hefte

13. Jahrgang

Aug./Sept. 1931

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Probleme der Chansongeschichte im 16. Jahrhundert

Nicolas Gombert — Benedictus Appenzeller

Von

Dénes v. Bartha, Budapest

I.

Die Erfindung des Mensuralnotendrucks bringt eine grundlegende Umwälzung in den lebhaften Musikbetrieb der Renaissance. Gleich an der Schwelle des neuen Jahrhunderts faßt Petrucci in den drei Büchern des *Odhecaton A*, der *Canti B* und *C* die Chansonkunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts in großartiger Weise zusammen. Diesem mächtigen Aufschwung folgt ein Stillstand der Chansonpublikation von über zwanzig Jahren. Das waren die Jahrzehnte, in denen der alternde Josquin jene Standardwerke der Chansonliteratur schuf, die die besondere Bewunderung des feinfühlig Ambros erregten¹. Sonderbarerweise ist aber vor dem Jahre 1540 kein einziges dieser Stücke zum Drucke gelangt: Josquins reifste Chansonwerke blieben an die zwanzig Jahre nach des Meisters Tode dem Allgemeinbesitz vorenthalten. Dabei war an Publikationsmöglichkeiten kein Mangel: Pierre Attaingnant in Paris beginnt 1529 mit der Herausgabe einer vierstimmigen Chansonsammlung weitesten Umfanges²; im Jahre 1538 folgt ihm Jacques Moderne zu Lyon mit den zehn Büchern seines „Parangon“. Aber keiner der Verleger greift zu Josquin. Die einzige Chanson, die Attaingnant vor 1540 unter Josquins Namen druckt (*Cueurs desolez*, à 4), ist nachweislich das dem Meister unterschobene Werk eines Epigonen, nämlich des vermutlichen Josquinschülers B. Appenzeller. — Die vierstimmigen

¹ Sie sind heute in den ersten drei Lieferungen der Gesamtausgabe (Weltliche Werke) vereinigt.

² Wenigstens trägt sein bislang bekannter ältester Chansondruck dies Datum; da die Hefte keine Ordnungszahl tragen, ist das Auffinden noch weiter zurückliegender Veröffentlichungen nicht ausgeschlossen.

Chansonkompositionen, die Attaignant in dieser Sammlung vereinigte, sind von einer Einwirkung Josquinscher Chansonkunst sozusagen unberührt: die führende Persönlichkeit des Kreises, Claudin de Sermisy, behauptet Josquin gegenüber mit allem Nachdruck ihre stark ausgeprägte Eigenart.

Diese Sachlage bleibt bis 1540 bestehen. Da bringen die „*Selectissimae necnon familiarissimae cantiones*“ zum ersten Male einige Chansonstücke aus Josquins Spätzeit. Damit scheint das Eis gebrochen. Im Jahre 1545 widmet Susato das VII. Buch seiner Sammlung ausschließlich der Chansonkunst von Josquin. Attaignant besinnt sich erst 1549: er vermehrt das von Susato unverändert übernommene Material um einige weiter zurückliegende Stücke.

• Dies späte Bekanntwerden von Josquins Chansonwerk erklärt den erstaunlichen Umstand, daß die umfangreiche Chansonkomposition eines bedeutsamen Kreises der um Attaignant versammelten französischen Tonsetzer zehn Jahre nach des allbeherrschenden Josquins Tode von dessen Stil nahezu unberührt bleibt, obwohl unter ihnen vermutlich sogar persönliche Schüler Josquins zu finden sind (Gombert, Janequin?). Dies bezeugt zum ersten die nicht zu unterschätzende stilprägende Macht der französischen Schule, dann wirft es aber auch auf die Überlieferungsform von Josquins Chasonnachlaß einiges Licht: das Manuskript der Josquinschen Chansons muß ein Corpus gebildet haben, das — vielleicht lange Jahre ängstlich gehütet — um 1545 in seiner Gänze direkt an Susato überantwortet sein mag.

Die Veröffentlichung von Josquins Chasonnachlaß bleibt nicht ohne sichtbare Wirkung: es treten Meister, wie Willaert, Manchicourt, Lupi, Appenzeller mit Werken auf den Plan, die in der polyphonen Anlage, in dem Einflechten kanonischer Duos, oft auch in der Themenwahl unmittelbar an den späten Josquin anknüpfen. Durch dieses Überhandnehmen josquingeschulten Niederländertums wird die französische Schule schnell zurückgedrängt: das Schicksal Claudins versinnbildlicht das der ganzen Schule. So schnell Claudin im Jahre 1529 zum führenden Meister der Chansonkomposition sich aufschwang, ebenso rasch verschwinden nach 1540 seine Werke aus den gedruckten Sammlungen: Susato, Phalèse beachten ihn nicht mehr. Um 1550 zeigen nur noch die „*Chansons anciennes*“ von du Chemin für ihn lebhafteres Interesse. Seinem Gegenpol Josquin war größere Lebensdauer beschieden: noch die „*Meslanges*“ von Leroy und Ballard 1560—72 enthalten Chansons von ihm in großer Anzahl.

Unter diesem Gesichtspunkt der Überlieferungsbreite betrachtet ist die französische Schule ein kurzes Intermezzo im Entwicklungsgang der niederländischen Chansonkomposition gewesen. Doch darf ihre Bedeutung nicht allein von diesem Standpunkt aus gesehen werden: ihr Melodienmaterial ist noch einmal, im Kreise der obengenannten *Meslanges*, in der Form notengetreu übernommener Superiusstimmen wirksam geworden. Unter Berücksichtigung dieses Momentes drängt sich unwillkürlich der Eindruck auf, als sei in der musikwissenschaftlichen Literatur diese Zeit 1520—50 allzu einseitig unter dem Gesichtspunkt „Josquinschule“ betrachtet worden. Wie so oft, ist auch hier bei näherem Zusehen der Tatbestand nicht so leicht auf eine einfache Formel zu bringen: vielgestaltig und mannigfach brechen, überschneiden sich die verschiedenen Bestrebungen.

Wir stellen uns die Aufgabe, dies Vielgestaltige in einigen Haupttypen begriff-

lich zu fassen. Die Grundlinien einer Typologie sollen gleichsam das Rüstzeug der Analyse hergeben: das hier Vorgetragene soll dann an einer Reihe von Einzelbeispielen erhärtet werden. Die prägnantesten Typen scheinen mir diese zu sein.

1. Der liedhaft vokale Typus der französischen Schule: typisch ausgeprägt in ihrem bedeutendsten Meister Claudin. Die Kennzeichen dieses Typs sind die: der Satz ist akkordisch angelegt, nur in den Innenzeilen findet zuweilen leichte imitatorische Auflockerung der Schreibweise statt. In den seltensten Fällen ist der Satz durchkomponiert: zumeist bilden Zeile 3—4 musikalisch eine Wiederholung der Zeilen 1—2; die Schlußzeile wird stets wiederholt, so daß der Aufbau das typische Aussehen gewinnt A A B C D D; oft ist sogar D ganz oder teilweise mit A identisch. — Daß dieser schlicht liedhafte Verzicht auf Polyphonie, den schon Ambros als einen „fast modernen Zug“ hervorhebt¹, vermutlich auf italienische Anregungen zurückgeht, wird von Sandberger betont².

Um den führenden Meister Claudin gruppiert sich eine Reihe kleinerer Talente (Sandrin, Alaire, Jacotin, Sohier, Peletier, Cadeac usw.); insgesamt eine Gruppe von Komponisten, die mit dem Jahre 1545 fast spurlos vom Schauplatz verschwindet. Um 1550 gehört auch Claudin bereits der Vergangenheit an: die „Chansons nouvelles“ von du Chemin (1549) bringen kein einziges Stück mehr von ihm.

2. Den eben vorgeführten Franzosen steht der „motettische Typus“ der Spät-niederländer diametral gegenüber. Seine Kennzeichen sind zunächst: vorwiegend motivisch-repetitive, aber Reprisen tunlichst meidende (also durchkomponierte) Anlage, dadurch bedingt: größerer Umfang, vorzugsweise frei erfundene Themen. Konsequente, strenge Imitation gehört nicht zu den unentbehrlichen Kennzeichen dieser Gruppe; dasjenige, worauf es ankommt, ist in erster Linie das Vermeiden einfacher Akkordik. — Typische Vertreter dieses Stils sind Canis, Clement, Crequillon, le Cocq, Manchicourt, Richafort, um nur sie zu nennen: ihre Stücke finden sich vorzugsweise in den verschiedenen Büchern der Chansonsammlung von Susato, weit weniger in der Attaignantserie 1539—1549. Etwa vom Jahre 1544 an³ gehen diese Komponisten ziemlich geschlossen zum regelmäßig fünf- und sechsstimmigen Satz über; es ist zu bemerken, daß die spezifisch französischen Komponisten um Claudin diese Wendung nicht mitmachen, wodurch sie gewissermaßen aus der weiteren internationalen Konkurrenz ausscheiden.

Mit diesen zwei Typen haben wir die extremen Gegensätze festgelegt. Inmitten finden sich verschiedene Übergangsstufen, die zum Teil scharf profilierten Charakter zeigen. Die zwei wichtigsten können an die Namen Gombert und Appenzeller angeknüpft werden: beide Komponisten haben den bezeichneten Stilwandel von Claudin zu Clement in individuell eigenartiger Weise durchgemacht. Zunächst sei Gombert vorgenommen.

3. Das Charakteristikum der frühen Chansons von Gombert (1529—40 bei Attaignant und Moderne) ist die außerordentlich dichte und verhältnismäßig sehr strenge Nachahmung, nebst Vermeiden des Reprisenwesens. Der Einfluß der fran-

¹ Geschichte der Musik III. S. 334.

² Lassus Gesamtausgabe, Chansons I, Vorwort S. XXXVII.

³ Vereinzelt schon in den „Selectissimae cantiones“ 1540.

zösischen Schule zeigt sich erstens im besonders klaren (liedhaften) Kadenzaufbau, dann auch in der hervorragend knappen, präzisen Fassung dieser Sätze. — Die Neigung zur konsequenten Imitation behält Gombert auch nach seinem Übergang in Susatos Lager, nur ist die Knappheit des Aufbaus einem breiteren, repetitiven, nun auch im Umfang motettischen Disponieren gewichen. Die Einzelheiten dieser Entwicklung soll ein besonderer Abschnitt über Gombert als Chansonkomponisten belegen.

4. Einen ähnlichen Stilwandel, wie Gombert, hat auch B. Appenzeller durchgemacht. Der Umfang seines bedeutenden Chansonschaffens darf jetzt als gesichert gelten: er beansprucht sämtliche mit Benedictus gezeichneten Chansons der Zeitspanne 1529—73, 43 an der Zahl¹. Durch Vergleiche lassen sich fünf Stücke in der ersten Chansonserie Attaingnants als von ihm stammend nachweisen. Diesen Stücken stilistisch gleichgeordnet sind jene aus dem Ms. Cambrai 124 und aus Appenzellers Chansonsammlung 1542. In diesen Kompositionen nähert sich A. ganz beträchtlich dem Stilideal Claudins: aus akkordischem Anfang entwickelt sich ein etwas kontrapunktisch aufgelockertes, aber noch immer stark akkordisch bedingtes Wechselspiel, das mit der Klarheit seiner Kadenzgliederung, mit der Übersichtlichkeit der zumeist paarigen Stimm disposition Claudin durchaus nahesteht. Streng durchgeführte Akkordik findet sich bei A. nicht. — Im Jahre 1540 bringt Krieststein von ihm drei ganz kontrapunktisch angelegte Chansons zu fünf und sechs Stimmen. Von 1544 an steht Appenzeller bereits ganz im Banne der motettischen Schreibweise. — Die eingehendere Untersuchung seines Schaffens sei einem besonderen Abschnitt vorbehalten.

Mit diesen vier Typen glauben wir die allgemeingültig faßbaren, einfacheren Typenbildungen vorgeführt zu haben.

Es mag aufgefallen sein, daß wir in unserer Typologie so namhafte Meister, wie Archadelt und Willaert, schweigend übergängen. Dies hat seinen bestimmten Grund: wir befassen uns hier in erster Linie mit der autochthonen Chansonkunst der niederländisch-französischen Lande. Diese zwei Meister zogen aber früh nach Italien und haben ihr Bestes der italienischen Musik zugute geschaffen. Ganz besonders deutlich liegt der Fall bei Archadelt, dessen madrigalisches Schaffen sein Chansonwerk sowohl an Wert, als auch an Menge weit überragt. Nicht so ganz endgültig hat Willaert die Beziehungen zur französischen Chanson abgebrochen: noch 1560 und 1572 bringen die Meslanges von Leroy Originalkompositionen von ihm in größerer Zahl. Es hat den Anschein, als sei Willaert derjenige gewesen, der die Prinzipien Josquinscher Chansonkunst am treuesten bewahrt hat; Tatsache ist, daß er repertoiremäßig Josquin am nächsten steht, wie seine Kompositionen von „*Allegez moy, Basiez moy, Douleur me bat, Faulte d'argent, Nesse point un grant deplaisir, Petite camusette, Vous ne laures pas*“ beweisen. Kein anderer der gleichzeitigen Komponisten (Claudin am allerwenigsten) hat meines Wissens soviel Texte mit Josquin gemeinsam².

¹ Die stilistischen Beweise für seine Autorschaft — Ducis gegenüber — sind in meiner Berliner Dissertation 1930 „Benedictus Ducis und Appenzeller“ (erschienen in Buchform bei Kallmeyer, Wolfenbüttel) angeführt.

² Jedenfalls wird, um über Willaert ein sicheres Urteil zu gewinnen, eine Spezialunter-

Wir hatten bisher nur Behauptungen aufgestellt, ohne Beweise beizubringen. Nun soll an einer Reihe ausgewählter Stücke mit der Methode des Vergleichs die anschauliche Fundierung der oben aufgestellten Behauptungen versucht werden. So reiches Material, wie es sich im 15. Jahrhundert dem Vergleich darbietet, steht hier nicht zur Verfügung: immerhin ist genug vorhanden, um die wesentlichsten Züge belegen zu können¹.

„*Auprès de vous*“. Sieben Bearbeitungen dieses Textes vermag ich nachzuweisen, und zwar:

- a) Jacotin 4 v. [Attaingnant 1529f], [du Chemin 1551h (hier mit Claudin gezeichnet)] [Ms. Cambrai 124. anonym (Neudruck: Maldeghem, XVII. S. 20.)]
- b) Anonymus. Fricassee 4 v. [Attaingnant 1530a] (Quodlibet),
- c) Claudin 3 v. [Attaingnant 1535b],
- d) Claudin 2 v. [Rhau 1545e],
- e) Gardane 2 v. [Rhau 1545e],
- f) Nicolas 5 v. [Leroy 1560c],
- g) A. Ferabosco 5 v. [Leroy 1572a] (ist mit f) nicht identisch, wie in SW. irrtümlich angegeben).

Wenn wir vom letzten Satz g) absehen, der mir nur unvollkommen (ohne Superius) bekannt ist, bleiben sechs Bearbeitungen übrig, die, wie ich nachweisen kann, sämtlich von a) abhängig sind, und zwar ist die gesamte Superiusstimme Jacotins von b) und f) notengetreu, von c) und d) mit ganz geringfügigen Varianten der Melismatik übernommen worden. Das Duo von Gardane für zwei Männerstimmen führt in der Oberstimme den Tenor Jacotins notengetreu durch.

Am Ausgangspunkt aller Bearbeitungen steht also der Satz von Jacotin; daß der Satz wirklich ihm und nicht Claudin zugehört (wie du Chemin und nach ihm Leroy angeben), kann außer den bibliographischen Argumenten auch mit stilistischen Gründen bewiesen werden: trotz des akkordischen Anfangs ist hier nicht jene Klarheit der Disposition, jene knappe Präzision des Ausdrucks erreicht worden, die für Claudin kennzeichnend scheint; am stärksten für Jacotin spricht aber die repetitive Textierung, die Claudin ausdrücklich meidet.

Bezeichnend ist es, wie Claudin in seiner dreistimmigen Bearbeitung verfährt: der üblichen Tricinientechnik gemäß verzichtet er auf liedhafte Akkordik: anstatt dessen komponiert er unter den genau übernommenen Superius ein thematisch völlig unabhängiges Bicinium, solcherart, daß in diesen zwei Stimmen jedwede Textrepetition ausgeschaltet bleibt. — Wie wenig Gewicht Claudin auf konsequente Nachahmung legt, zeigt sich auch in der zweistimmigen Bearbeitung, wo er der hinzukomponierten Stimme einen rein ornamental-melismatischen Duktus gibt und auf Imitation verzichtet. In dieser Hinsicht ganz anders gerichtet ist das (sonst uninteressante) Duo von Gardane, der seine hinzukomponierte Stimme zeilenweise konsequent imitativ anlegt.

Das Fricassee bietet für uns wenig Interesse: in der Oberstimme ist der Superius Jacotins genau durchgeführt, während die drei Unterstimmen die verschiedensten Chansonbrocken (mit den zugehörigen Melodiezitate) durcheinanderwerfen, in der Weise, daß jede Stimme ein anderes Gemisch erhält: so sind da horizontales und vertikales Quodlibet vereinigt.

Vom Satze des Nicolas ist nur die Oberstimme vorhanden, folglich können wir von ihm außer der Tatsache der Übernahme nichts aussagen; über die Frage, wie

suchung nötig sein. Die Arbeit von E. Hertzmann „A. Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit“ war mir noch nicht zugänglich.

¹ Der Kürze halber seien die Sammelwerke nur mit den in Eitners Bibliographie verwendeten Zeichen angeführt.

die übrigen Stimmen ausgesehen haben mögen, wollen wir im Abschnitt über Gombert Näheres berichten.

„*C'est à grand tort*“. Hier kenne ich folgende Bearbeitungen:

- a) Claudin 4 v. [Attaignant 1529 f],
- b) Gombert 4 v. [Ott 1544 (Publ. d. Ges. f. Musikforschung, II., S. 219)].
- c) Clement 6 v. [Susato 1550 f],
- d) Crequillon 4 v. [du Chemin 1551e (Neudruck: Maldeghem, I., S. 17)].
- e) Crequillon 3 v. [Phalèse 1560 b],
- f) Canis 5 v. [Phalèse 1553 p] (war mir nicht zugänglich).

Die Sätze von Claudin und Gombert sollen in einem späteren Abschnitt genauer analysiert werden. Hier nur soviel, daß Claudin — offenbar frei schaffend — seinen liedhaften Satz in der Form A B C A' A' gliedert. Gombert hält sich an den Tenor Claudins und bringt dessen Themen zeilenweise in konsequenter Imitation.

Clement hält sich an die Oberstimme Claudins: er verarbeitet deren ziemlich genau übernommene Motive in seinem Superius: die Verarbeitung ist durch Pausen und gelegentliche Einschübe gedehnt. Die Haltung ist ausgesprochen repetitiv-motettisch, die Imitation sehr frei. Im Ganzen eine typisch motettische Bearbeitung, die aber sowohl in der Thematik, als auch im Aufbau A B C A' A' die Abhängigkeit von Claudin deutlich erkennen läßt.

Der dreistimmige Satz von Crequillon geht ebenfalls auf Claudins Tenor zurück, dessen Aufbau A B C A' A' er übernimmt. Die Bearbeitung besteht darin, daß er die Themen dieses Partes dreistimmig imitierend und repetitiv durchführt. — Schwieriger liegt die Sache beim vierstimmigen Satz Crequillons: auch hier ist (wenigstens zu Anfang) die thematische Anlehnung an den Superius Claudins ganz offenkundig. Die Verwandtschaft verschwindet aber schon vom 5. Takt an gänzlich. In allen bisher genannten Bearbeitungen ist das Aufbauschema Claudins A B C A' A' beibehalten worden; hier aber stehen wir vor einem ganz andersartigem Schema: A A B C D E E (mit Tripeltaktteil in der Mitte), so daß ich vermuten möchte, es handelt sich nur um eine Gemeinsamkeit der ersten Textworte, der zuliebe das musikalische Zitat angebracht ist. Leider vermag ich den Text nicht nachzuprüfen, da das Original mir nicht vorliegt, auf Maldeghem aber in Textfragen kein Verlaß ist.

„*Contre raison vous m'estes fort estrange*“. Hier sind mir nur drei Bearbeitungen bekannt. Der Archetypus ist wieder ein Satz von Claudin 4 v. [1529 f]: ganz liedhaft, mit der Struktur A B C D B' B'. — Ein dreistimmiger Satz, der in Petrejus 1541b einmal mit Janequin, einmal mit Gero gezeichnet ist, bringt im Tenor notengetreu den ganzen Superius von Claudin: um ihn ranken sich zwei imitierende Außenstimmen. — Der große, sechsstimmige Satz von Susato [1545 g] ist mit freier Benutzung des Claudinschen Superius gearbeitet. In das durchaus motettisch-polyphone Stück ist ein zweistimmiger Kanon in diapente eingeflochten.

„*Dont vient cela*“. Hier ist es bezeichnend, daß die mir bekannten großen Stücke von 1550, bzw. 1553 beide von dem vierstimmigen Satze Claudins abhängen, nicht aber von der volkstümlichen Melodie, die in Psalm 72 der Souterliedekens enthalten ist¹.

Das ganz liedhaft einfache Stück Claudins² zeigt die Form A A B C C. Die achtstimmige Bearbeitung eines Incertus [Susato 1550 f] ist in den Themen von Claudins Superius und Tenor abhängig, der fünfstimmige Satz von Crequillon [Susato 1553 q] nur vom Superius: in diesem letzteren Stück ist die Motettisierung mit Erfolg durchgeführt worden. Die Stollenstruktur Claudins ist nicht radikal beseitigt, nur stark verdunkelt; die Schlußreprise dagegen fehlt ganz.

¹ Commer: *Collectio operum musicorum Batavorum*, XI., S. 53.

² Commer: a. a. O., XII., S. 16.

„*Du corps absent*“ bietet ein gutes Beispiel dafür, daß identische Texte nicht immer thematische Beziehungen verbürgen. Mir sind drei Kompositionen des Textes bekannt, die thematisch miteinander nicht das Geringste gemein haben: Certon [Moderne 1541f], Maillard [Moderne 1541f], Lassus [G. A. Chansons I., 27, S. 55].

„*Je suis déshéritée*“. Als erste der Bearbeitungen begegnet uns ein vierstimmiger Satz, der [Attaingnant 1533c] mit Lupus, [Attaingnant 1539v] mit Cadeac gezeichnet ist¹. Der sehr konzentrierte Satz führt zwischen Tenor und Superius eine fast kanonhaft strenge Imitation durch. Die Struktur ist A A B C D D: die Schlußzeile zeigt ganz akkordische Anlage. Trotz der Polyphonie erscheint der Satz liedhaft knapp.

Diesem Archetypus zeitlich am nächsten steht die dreistimmige Bearbeitung von Archadelt aus dem Jahre 1543 (sie war mir nicht zugänglich). — Jacotin 2 v. [Rhau 1545e] bringt die Motive durchimitiert, mit zeilenweise angefügtem Ornamentalanhang. — Nicolas 5 v. [Leroy 1560c] hat den ganzen Superius von Cadeac notengetreu übernommen. — Dasselbe tut Certon in seiner sechsstimmigen Bearbeitung [Leroy 1560c], nur hat er die Zeilen durch reichlichere Pausen zerdehnt. — Der sechsstimmige Satz von Lejeune [Leroy 1572a] ist mir nur fragmentarisch bekannt (fehlt Superius).

„*Jouissance vous donneray*“. Am Ausgangspunkt steht hier ein vierstimmiger Satz von Claudin [Attaingnant 1531] mit der Struktur A B C B B. — Die fünfstimmige Bearbeitung von Willaert [Kriesstein 1540g] stützt sich auf den Tenor Claudins, dessen Motive repetitiv verarbeitet werden: die Imitation ist sehr frei. — Das Duo von Gardane [Rhau 1545e] zeigt zeilenweise ornamentale Weiterspinnung der Claudins Tenor entnommenen Themen.

„*Las qu'on cogneust*“. Hier kenne ich vier Bearbeitungen:

- Claudin 4 v. [Moderne 1538n],
- Janequin 4 v. [Attaingnant 1540n],
- Certon 4 v. [Moderne 1541f],
- Crequillon 4 v. [Moderne 1543k].

Der Text und sogar die Struktur A A B C ist überall dieselbe, aber die Themen sind überall verschieden.

„*Le cuer de vous*“. Fünf Bearbeitungen sind mir bekannt:

- a) Claudin 4 v. [Attaingnant 1529f],
- b) Anonymus 3 v. [Attaingnant 1535b],
- c) Gardane 2 v. [Rhau 1545e],
- d) Claudin 2 v. [Rhau 1545e],
- f) Nicolas 5 v. [Leroy 1572a].

Es zeigt sich, daß b), c) und f) den Superius von a) notengetreu genau, d) dieselbe Stimme mit einigen metrischen Verschiebungen übernommen haben: nur ganz kleine Varianten der Ornamentik sind anzutreffen.

„*Par fin despit*“. Der früheste mir bekannte Beleg ist ein anonymes Satz 4 v. [Attaingnant 1520c]: die Schreibweise ist kontrapunktisch aufgelockert, aber nicht imitativ. Das liedhaft knappe Stück zeigt die Struktur A B C A A. — Die vierstimmige Bearbeitung von Claudin [Attaingnant 1534p] hat den Superius des vorhin genannten Satzes notengetreu übernommen: der liedhafte Charakter ist erhalten, ja durch die im wesentlichen akkordische Haltung der Unterstimmen noch augenfälliger geworden. — Die andere Bearbeitung von Claudin für drei hohe Stimmen [Attaingnant 1535b] übernimmt ebenfalls notengetreu diesen Superius und setzt zu ihm zwei frei geführte, wenig imitative Gegenstimmen.

¹ Eitner-Publikationen, Bd. 23, Nr. 11.

„*Petite camusette*“. Bekanntlich hat Josquin den Aufbau A B C A und die Themen seiner Bearbeitung Ockeghem¹ entlehnt. Der Satz von Josquin zeichnet sich durch Knappheit aus. Im Teil A ist besonders die Konsequenz und Leichtigkeit der imitatorischen Durchführung, im Mittelteil die Feinheit der motivischen Kleinarbeit bemerkenswert. Zu bewundern ist auch die vorzügliche Rückleitung zu A, die sich aus der imitativen Technik wie von selbst ergibt. —

Willært ist in seinem sechsstimmigen Satze [Kriesstein 1540g] die imitatorische Durcharbeitung nicht in dem Maße gelungen. Er will offenbar gleich zu Anfang mehr Stimmen beschäftigen, dafür aber verzichtet er auf die Konsequenz der Anfangsimitation. Auch im Mittelteil kann Willært den Vergleich mit Josquin nicht aushalten: während bei diesem trotz der künstlichen Nachahmungstechnik die Haltung immer leicht, chansonmäßig bleibt, geht hier Willært mit motettischer Schwerfälligkeit ans Werk. — Der siebenstimmige Satz von Crequillon [Leroy 1560c] sei nur kurz erwähnt: Crequillon will hier den zweistimmigen Kanon Josquins durch Künstlichkeit überbieten, indem er einen dreistimmigen Kanon einflieht. Daß dabei die Leichtigkeit, Übersichtlichkeit Josquins nun vollends verloren geht, ist kaum zu verwundern.

„*Si mon travail*“. Vier Bearbeitungen sind mir bekannt:

- a) Claudin 4 v. [Moderne 1538n] (Attaingnant 1539t mit Sandrin gezeichnet),
- b) Crequillon 4 v. [Susato 1544g],
- c) Manchicourt 5 v. [Susato 1545k],
- d) Incertus 2 v. [Rhau 1545e].

Der akkordisch-liedhaft angelegte Satz a) zeigt die Form A A B C C. Er ist sehr einfach: die 18 Takte hindurch konsequent parallel geführten Sexten sogar derart banal, daß ich Claudins Autorschaft nicht für wahrscheinlich halte. — Der imitativ angelegte Satz von Crequillon bringt ganz verschiedene Themen. — Manchicourt hat den Aufbau und die Themen Claudins Stück (genauer dessen Superius) entnommen; nur hat er den liedhaften Satz motettisiert; er bearbeitet die Themen durchimitierend: ja er führt die zwei Oberstimmen kanonisch, in der Art eines echten Josquinschülers. — Das Duo d) übernimmt notengetreu den Superius von a); die hinzukomponierte melismatische Gegenstimme ist von untergeordneter Bedeutung.

„*Si par souffrir*“. Vier Bearbeitungen vermag ich zu nennen:

- a) Courtois 4 v. [Attaingnant 1534p (anonym), Kriesstein 1540g]. (Neudruck Maldeghem, XVI., S. 34),
- b) Le Coqu 5 v. [Susato 1544g],
- c) Canis 5 v. [Susato 1555q],
- d) Leschenet 6 v. [Leroy 1560c].

Der Satz von Courtois hebt imitierend an, drängt aber schon von Zeile 2 an auf akkordische Zusammenfassung hin; bemerkenswert ist die paarige Auflockerung in der 3. Zeile. — Le Coqu schreibt über denselben Text einen motettischen Satz: die zwei Oberstimmen sind im Kanon geführt. Die melodische Anlehnung an a) beschränkt sich auf das Anfangsthema, sonst geht b) seine eigenen Wege; der Aufbau ist derselbe wie in a): A B C D D. — Canis strebt ebenfalls danach, Courtois' knappen Satz zu motettisieren, nur wählt er eine ganz verschiedene Technik. Er übernimmt notengetreu den vollständigen Tenor von Courtois und sucht dazu die übrigen Stimmen mit mehr oder weniger Erfolg imitativ zu setzen. — Der mir nur aus der Superiusstimme bekannte Satz d) stimmt nur in der ersten Textzeile mit diesen überein, sonst hat er weder textlich, noch thematisch etwas mit ihnen zu tun.

„*Voyant souffrir*“. Mir liegt zunächst die vierstimmige Komposition von Jacotin vor [Attaingnant 1533b]: sie fängt akkordisch an, ist aber im übrigen wenig

¹ Gombosi: Jakob Obrecht. Notenbeispiel VI.

liedhaft, besonders der repetitiven Motivik wegen. — Der vierstimmige Satz von Crequillon [Susato 1544g] ist in den Themen völlig abweichend: er gestaltet um vieles knapper, präziser, liedhafter als Jacotin. — Manchicourt [Susato 1545k] komponiert (wie auch Crequillon) den ganzen achtzeiligen Text, während Jacotin sich auf die ersten vier Zeilen beschränkte. Die Thematik ist wieder ganz verschieden: sehr kurze gedrängte Zeilen, enge paarige Imitation. — Das Duo von Certon [Rhau 1545e] lehnt sich an den Superius Jacotins an, der im thematischen ziemlich genau übernommen wird.

Hiermit haben wir unseren vergleichenden Rundgang unter den Chansonkomponisten der Generation nach Josquin beschlossen. Nun bleibt es unsere Aufgabe, die großen Entwicklungslinien zu ziehen.

Zunächst zeigt es sich, daß die erste große Chansonwelle, die nach Josquins Tode mit den Drucken Attaingnants einsetzt, mit Josquin weder stilistisch, noch bibliographisch (die Textwahl betreffend) etwas zu tun hat: ihre Stilistik wird aus fremden (vermutlich italienischen) Quellen gespeist und ihr Repertoire zeigt mit dem Josquins keine Berührung. — Diese französische Schule beherrscht das Feld nur kurze Zeit: bis etwa zum Jahre 1540. Da wird vorerst mit dem teilweisen, von 1545 an mit dem vollständigen Bekanntwerden des Josquinschen Chansonnachlasses das Blatt gewendet: der Schwerpunkt der Produktion verlegt sich nach den Niederlanden; T. Susato in Antwerpen wird der verlegerische Mittelpunkt dieser motettischen Richtung, der u. a. Willaert, Gombert, Crequillon, Manchicourt, Clement als die markantesten Persönlichkeiten angehören.

Nach 1545 tritt in der genuin französischen Chansonkomposition eine Stockung ein: Attaingnant sieht sich veranlaßt, am Ende seiner Tätigkeit, im Jahre 1549 auf Josquin zurückzugreifen; du Chemin in Paris gibt 1551 „Chansons anciennes“ heraus. — Erst nach der Jahrhundertmitte scheint die französische Produktion sich wieder zu beleben. Die Verleger Leroy & Ballard entfalten eine rege Tätigkeit: in den zwei Bänden der Meslanges 1560—72 sind neben den Größen der vorangegangenen Generation Josquin, Mouton, Larue, Willaert auch die neu aufgetauchten französischen Komponisten Leschenet, Millot, Lejeune, Nicolas vertreten. Mit dieser großangelegten Publikation, die noch zum letztenmal das Wertvollste der französischen Chansonproduktion eines Halbjahrhunderts zusammenfaßt, ist aber die Blütezeit der Chanson zu Ende.

Auch dichterisch hat die Schöpferkraft nachgelassen: auf die lebensvolle Dichtung Marots folgt nunmehr die frostige Akademik der Plejade, der Ronsard, Baif, du Bellay. Die verschiedenen Odes, Sonetz, Chansonnettes mesurées bilden nicht das anziehendste Kapitel der französischen Musikgeschichte. Die internationalen Komponistengrößen wenden sich dem Madrigal zu, das — Ende der dreißiger Jahre vereinzelt auftretend — seit etwa der Jahrhundertmitte einen wahrhaftigen Siegeslauf antritt. Es ist bezeichnend, daß der Franco-niederländer Lassus 202 Madrigale und nur 146 (zumeist kurze) Chansons komponiert hat¹.

Damit hat sich das Musikschaffen ein Gebiet erobert, das ihm — in der Dichtung Petrarcas und Tassos — zweifellos mehr dichterische Anregung zu geben vermochte, als die epigonenhafte Spätkunst der Plejade. Nun ist das Schicksal der

¹ Vgl. Sandberger in der Lassus-Gesamtausgabe. Chansons I., S. VIII (Bd. 12).

mehrstimmigen Chanson vorläufig besiegelt: nach dem Jahre 1573 ist keine eigentlich hochwertige Schöpfung in dieser Gattung mehr entstanden.

II. Nicolas Gombert

Die von Eitner im Quellenlexikon ausgesprochene und in der „Bibliographie der Musiksammlerwerke“ durchgeführte Ansicht, Gombert hätte alle nur mit Nicolas gezeichneten Kompositionen für sich zu beanspruchen, ist bis auf den heutigen Tag un widersprochen geblieben. Meine diesbezüglichen Studien haben ergeben, daß in dieser Frage schwere Bedenken gegen Eitners Argumentation sprechen. Es handelt sich dabei keineswegs um ein Problem von untergeordneter Wichtigkeit, wie schon aus dem Umfang des in Frage stehenden Materials hervorgeht: zur Diskussion steht die Autorschaft von rund fünfzig Stücken, also eines Materiales, das an Umfang dem gesamten Chansonschaffen Josquins gleichkommt.

Wir haben uns zur Aufgabe gesetzt, den Umfang und die stilistische Eigenart von Gomberts Chansonkunst näher zu bestimmen. Um in der strittigen Frage Stellung nehmen zu können, muß zunächst der stilistische Habitus der gesicherten Stücke mit möglichster Präzision festgelegt werden.

Die frühest belegten weltlichen Werke von Gombert finden sich in der Kleinquartserie von französischen Chansons, die Attaingnant in den Jahren 1529—34 (in vier Stimmbüchern, ohne Bücherzählung) herausgab¹: diese Sammlung enthält neun vierstimmige Chansons von Gombert.

Die charakteristischen Merkmale der Gruppe sind am zweckmäßigsten an einem passenden Beispiel zu demonstrieren; ich wähle „Gris et tanne“ (435) aus dem Jahre 1529. Der Text ist für dieselbe Sammlung auch von Claudin (135) komponiert worden: seine Komposition erschien 1530. Die Gegenüberstellung der zwei Kompositionen ermöglicht lehrreiche Beobachtungen.

Der Satz von Claudin zeichnet sich zunächst durch knappe, präzise Fassung und klaren Aufbau aus: der siebenzeilige Text ist in der Form A B A B C D B B komponiert. Neben der traditionellen Wiederholung der Schlußzeile ist besonders die Anlage in Barform bemerkenswert: der Aufbau Stollen-Stollen-Abgesang ist in Claudins Stücken sehr häufig zu belegen. Die Zeilen beanspruchen nicht mehr als je fünf Takte: Textwiederholungen sind vermieden. Die im Vergleich zu Claudins sonstiger Gewohnheit ungewöhnlich starke Imitation (die übrigens T. 20 und 25 durchbrochen wird) vermag dem Satze seinen liedmäßigen Charakter nicht zu nehmen. Von den strukturell wichtigen Kadenzen steht die am Stollenende (T. 10, 19) in der Grundtonart, jene vor der Schlußzeile T. 29 in der Dominante d. Typisch für Claudins liedhafte Art ist die Sparsamkeit in der Gestaltung: im Grunde sind nur zwanzig Takte durchkomponiert; die andere Hälfte entfällt auf Wiederholungen bereits geformter Abschnitte.

Nehmen wir nun Gomberts Komposition vor, so muß zunächst festgestellt werden, daß sie weder thematisch, noch im Aufbau etwas mit der Claudins gemeinsam hat: die zwei Kompositionen sind voneinander völlig unabhängig. Während Claudin, wie wir sahen, den Text liedhaft auffaßt und ihn vor allem übersichtlich und knapp zu gestalten bestrebt ist, richtet sich Gomberts Streben vielmehr darauf, ihn motettisch durchzukomponieren. Er verzichtet auf jede Art Reprise bereits gestalteter Teile; dafür aber ist er in der kontrapunktisch imitativen Durchführung

¹ Ich benützte das einzig bekannte komplette Exemplar aus München, in dem die Chansons handschriftlich fortlaufend numeriert sind: in der Folge zitiere ich nach dieser Numerierung.

seiner Themen viel strenger. Der Knappheit Claudins steht hier breitere Ausführung gegenüber: Motive werden wiederholt (was natürlich auch Wiederholung der betreffenden Textstellen bedeutet). Die kadenzierenden Einschnitte sind in T. 16, 41 durch trugschlußartige Weiterführung in ihrer cäsurbildenden Wirkung aufgehoben; bezeichnend ist auch, daß er T. 15 die Anwendung des subsemitonium modi durch das Einführen des *f* im Alt unmöglich macht; analoge Stellen finden sich bei Gombert häufig, bei Claudin dagegen kaum einmal.

Aus der Gegenüberstellung mit Claudin haben wir für Gombert eine Charakteristik gewonnen, deren wesentlicher Inhalt durch das Schlagwort „motettisch“ gedeckt wird. Gomberts Streben ist vorzugsweise darauf gerichtet, durch konsequente und strenge Nachahmung kontrapunktische Einheitlichkeit des Stimmgefüges zu erreichen. Unter den neun Stücken der Attaingnantschen Sammlung findet sich nur eines, das den Anfang nicht streng imitatorisch bildet. Durchweg kennzeichnend ist die dichte Folge der nachahmenden Einsätze: wenn im oben analysierten Stück die Einsätze um zwei Takte auseinander liegen, so ist das bei G. schon ein Ausnahmefall. Mit der Dichte der Imitation hängt es zusammen, daß dabei die Stimmen wenig pausieren (*is enim vitat pausas et illius compositio est plena cum concordantiarum tum fugarum*, sagt Finck). Der Tonartenkreis ist eng: von den neun Stücken stehen fünf in *g*dorisch, drei in *F*dur. Die Thematik ist von der der Motetten wenig unterschieden; das für etwa Janequin so charakteristische schnelle Deklamieren auf Viertelnoten findet sich nur ganz vereinzelt (*Alleluja me fault chanter*, 7). Seiner ausgesprochen aufs Vokale gerichteten Einstellung gemäß ist er im Melismatischen viel mehr zurückhaltend als etwa Janequin: von den „stereotypen Kontrapunkten“ macht er nur vornehm-sparsamen Gebrauch.

Die „*Selectissimae cantiones*“ 1540 enthalten von Gombert die frühest belegbare sechsstimmige Chanson „*Mille regrets*“: das Stück benützt die Themen der gleichnamigen Chanson von Josquin in ausgiebigem Maße, ist aber stilistisch von geradezu gegensätzlicher Tendenz. Während Josquin darauf ausgeht, durch Reduzieren der Polyphonie den Satz akkordisch zu vereinfachen, übersichtlich zu gestalten, hat es Gombert auf das Gegenteil abgesehen: er zerpflückt die Themen und Motive, um mit ihnen einen höchst bewegten, kunstvoll polyphonen Satz aufzubauen; schon die erste Zeile ist von den knappen paar Takten Josquins zu einer breiten Exposition von 22 Takten angewachsen. Rein qualitativ ist der Satz dem Josquins beträchtlich unterlegen: das Stimmgewebe ist unübersichtlich, wenig disponiert, alle Zeilen sind ineinander verwoben; klare Abschnittbildung (wie sie Josquin vorbildlich ausgeprägt hat) ist nicht angestrebt.

Hatte dieser Satz (in gewissem Gegensatz zu Josquins sechsstimmigen Stücken) auf ein kanonisches Gerüst verzichtet, so will Gombert in den zwei weiteren Chansons, die er den „*Cantiones selectissimae*“ beigesteuert hat, vor allen Dingen seine Meisterschaft in technischen Satzkünsten dartun; es sind dies „*En l'ombre du buissonnet*, 6 *vocum sub tribus*“ und „*Qui ne l'aymeroit*, 8 *v. sub 4*“¹.

Das erstere Stück will offenbar den Doppelkanon Josquins (in den Canti C) mit einem Tripelkanon übertrumpfen. Die thematische Anlehnung an Josquin beschränkt sich auf den Anfang. — In dem achtstimmigen Stück ist G. bemüht, trotz

¹ Beide Stücke sind bei Maldeghem XI, S. 16, bzw. 20 (mit entstellten Texten) mitgeteilt.

des ungeheuren Zwanges melodischen Fluß in die Stimmen zu bringen; nicht immer mit gleichem Erfolg: zuweilen bleibt es bei kurz abgerissenen Motiven oder leer schematischen Phrasen. — Für uns bieten diese zwei kanonischen Kunststücke nur ein sekundäres Interesse. Erwähnt muß werden, daß sich mit ihnen Gomberts Niederländerbedürfnis nach Satzkünsten erschöpft zu haben scheint: in seinen späteren Chansons kann ich nicht einmal einen zweistimmig durchgeführten Kanon nachweisen, wie er in den Josquinschen Stücken fast ohne Ausnahme sich findet.

Die fünf vierstimmigen Chansons im „Parangon“ von Moderne fügen dem Bild des Stilistischen keine neuen Züge hinzu: es sei gestattet, sie hier zu übergehen.

Unsere Aufmerksamkeit wird in viel stärkerem Maße von der nächsten Gruppe in Anspruch genommen: dies sind die neun vierstimmigen Stücke, die in den ersten vier Büchern der Chansonsammlung von Susato erschienen sind¹. Wie die inhaltlichen Beziehungen, so sind auch die stilistischen Verbindungsfäden zu dem früher Besprochenen offensichtlich. Die intensive imitative Durcharbeitung ist dieselbe geblieben. Als Folgeerscheinung des allgemeinen Umfangszuwachses ist eine Zunahme repetitiver Motive festzustellen; auch hier vermeidet es Gombert folgerichtig ganze Stimmkomplexe zu wiederholen.

Um an ein konkretes Beispiel anknüpfen zu können, sei der Satz „Secourez moy“² etwas eingehender betrachtet; zum Vergleich soll der vierstimmige Satz von Claudin (Attaignant 389) herangezogen werden. Daß Gombert von dem Satz Claudins abhängig ist, wird auf den ersten Blick klar. Daraus ist erstmalig die bei Gombert ganz ungewöhnliche Anlage mit akkordischem Anfang zu erklären; überdies hat Gombert neben dem von ihm thematisch durchgängig benützten Tenor Claudins auch noch die Anfangsmotive der anderen Stimmen übernommen, was unmöglich reiner Zufall sein kann.

Der knappe Satz von Claudin repräsentiert den vorbildlich ausgeprägten liedhaften Typus, wie er spezifisch bei Claudin so häufig anzutreffen ist. Kennzeichnend ist das Verzichten auf Nachahmung, das gleichzeitige Deklamieren in allen Stimmen, das Zusammenfallen der Zäsuren in den Stimmen, wodurch außerordentliche Klarheit der Formgliederung erreicht wird. Die siebenzeilige Textform ist klar herausgehoben: daß sich aber Claudin nicht schematisch an den Text hält, beweist die Hauptzäsur T. 2r, die (inhaltlich durch den Ausruf wohlmotiviert) mitten in die Textzeile schneidet.

Bezeichnend ist die außerordentliche Sparsamkeit der Gestaltung: die gesamte Komposition wird mit dem Material der ersten zwei Zeilen bestritten. Die Gliederung ist folgende: A B A B A' B B' B'; A' ist gleich der zweiten Hälfte von A, B' eine nur in den Anfangstakten etwas variierte Wiederholung von B. Dabei besteht die Veränderung im Tenor bezeichnenderweise in einer Angleichung an den Anfang; dadurch wird die Form geschickt abgerundet. Im Grunde haben wir es mit einem harmonisch-akkordischen Satze zu tun, der aber mit hervorragendem Geschick melodisch aufgelockert ist: die melodischen Phrasen sämtlicher Stimmen ergeben sich mit einer Leichtigkeit und Natürlichkeit, die ihresgleichen sucht.

Sehen wir nun zu, was Gombert mit dem Satz vornimmt. Wir haben schon oben betont, daß der akkordische Anfang nur aus Anlehnung an den Satz Claudins zu erklären sei; desgleichen ist in den Themen die Abhängigkeit von Claudin durchweg erkennbar. In der Ausarbeitung ist trotzdem etwas Gegensätzliches zustande gekommen. Das liedhafte Element ist restlos beseitigt: es gibt keinen einzigen Takt,

¹ In den Jahren 1543—44.

² Le second livre . . . , fo. 4.

wo die Stimmen zusammen deklamierten. Alles ist polyphon geworden: die durchweg einfache, repetitionslose Textierung Claudins ist zu einer motettisch repetitiven umgestaltet. Der Tonartenwechsel (Transposition in die Oberquarte bei Gombert) ist insofern von allgemeiner Bedeutung, als Gombert auch anderwärts nahezu schematisch an der Tonart *g* dorisch festhält, während Claudin in dieser Hinsicht ganz frei disponiert. Am bezeichnendsten für Gombert aber ist wohl die Verneinung sowohl des Stollenaufbaues als auch der anderen Reprisenbildungen Claudins. Die Wiederholung der Schlußzeile kann freilich auch Gombert nicht umgehen, bezeichnenderweise wird sie aber so zusammengedrängt (während doch Gombert sonst die Formen Claudins viel eher in die Breite zieht), daß ihre Wiederholung jede tektonische Bedeutung verlieren muß. Wo Gombert hinaus will, zeigt mit aller erwünschten Deutlichkeit der Anfang der dritten Zeile: während seine Vorlage ihm hier ein Zurückgreifen auf den akkordischen Anfang nahegelegt hätte, benützt er die Gelegenheit dazu, eine gedrängte Imitation durchzuführen und damit die Stollenstruktur zu verneinen. Durch die imitative Anlage ist die Klarheit der Textgliederung gefährdet (so greifen die fünfte und sechste Zeile stark ineinander über), darum verlegt Gombert die Hauptzäsur, die bei Claudin die fünfte Zeile teilt, zwischen die vierte und fünfte Zeile (T. 36); allerdings geht er damit einer sinnigen Wirkung Claudins verlustig. Monoton ist es, daß bei Gombert alle wichtigen Kadenzen in der Haupttonart *g* stehen, während Claudin eben die Hauptzäsur (T. 21) auf die Dominante verlegt.

Der bequemen Zugänglichkeit wegen¹ sei hier noch „C'est à grand tort“ erwähnt: ein Satz, der für Gombert in hohem Maße charakteristisch ist². Wiederum haben wir günstige Gelegenheit, Gomberts Komposition seinem Vorlagesatz gegenüberstellen zu können: dies ist ein vierstimmiges Stück von Claudin (Attaignant 315).

Die Chanson Claudins entspricht ganz der oben gegebenen Charakteristik: liedmäßige Gestaltung, Verzicht auf konsequente Durchimitation, übersichtliche Form (a b c a a) sind ihre kennzeichnenden Merkmale. Gomberts in der Tonartenwahl übereinstimmender Satz unterscheidet sich vom Stück Claudins zunächst in der Ausdehnung; durch Repetition von Motiven (nie von ganzen Satzteilen) und insbesondere durch ornamentale Weiterspinnung ist der Satz über 50 Takte ausgedehnt. So wie beim vorhin erörterten Fall, nimmt Gombert den Tenor Claudins zum Ausgangspunkt, indem er dessen Motive zeilenweise imitativ durchführt. Von den übrigen Stimmen Claudins entlehnt er nichts; damit ist auch das Abrunden der Form, wie sie Claudin am Schluß durch Zurückgreifen auf den Anfang erreichte, aufgegeben. Alles Liedhafte ist getilgt: an Stelle des einfachen Textvortrages bei Claudin tritt eine stark motettisch-repetitive Haltung. Die Kadenzgliederung ist klar zu verfolgen (T. 16, 25, 32, 42): in diesem Fall hat Gombert von Claudin auch die Subdominankadenz in der Mitte (T. 25) übernommen.

Bisher hatten wir es (von geringen Ausnahmen in 1540 abgesehen) durchweg mit vierstimmigen Stücken zu tun. — Im Jahre 1544 nun bietet Susato im fünften Buch seiner Chansonsammlung eine ganze Reihe teils fünf-, teils sechsstimmiger Stücke (11); dieser Gruppe sind auch noch sieben fünfstimmige Sätze aus dem 12. Buch derselben Chansonsammlung und zwei fünfstimmige Stücke aus dem undatierten Chansondruck von Susato (1555q) beizufügen³.

¹ Mit der Liedersammlung von Ott in dem II. Jahrg. der Eitner-Publikationen, S. 219.

² Die Übersicht wird durch die überaus fehlerhafte Textunterlage beträchtlich erschwert: ob diese der schlechten Quelle, oder dem Herausgeber zur Last fällt, mag dahingestellt bleiben.

³ Eitner hat für diesen Druck die Jahreszahl 1555 „mutmaßlich“ angesetzt. Daß diese

Von diesem Material ist zur Zeit nur „Le bergier et la bergière“ in *Commer XII*, S. 39 allgemein zugänglich. Dieses schon von Ambros hochgerühmte Stück geht auf derselben Bahn weiter, die wir oben in den vierstimmigen Stücken verfolgen konnten: die Dichtigkeit und Strenge der Nachahmungen erscheint noch bedeutend gesteigert: die Engführungen sind mit erstaunlicher Kunst gestaltet; dabei ist auch die notwendige Gliederung durch Kadenzen nicht vernachlässigt. Die Großform ergibt sich folgend: a b c d d (wobei b im thematischen Material mit a übereinstimmt, nicht aber in der mehrstimmigen Ausarbeitung). Die volkstümliche Melodie, die Gombert hier vorliegen mochte, hat ohne Zweifel Stollenaufbau gehabt (also a a b c c); es liegt durchaus in der Richtung der oben gekennzeichneten Prinzipien Gomberts, wenn er hier bewußt auf einfache Wiederholung verzichtet und dasselbe Motiv von neuem verarbeitet. — Es wäre natürlich von Wert, wenn zu diesem Satz vielleicht eine mehrstimmige Vorlage gefunden werden könnte; mir ist es nicht geglückt, eine solche nachzuweisen. Der fünfstimmige Satz von Mouton hat nur die Anfangsworte des Textes mit diesem gemein und ist im Thematischen völlig abweichend¹. Hingegen ist ein fünfstimmiger Satz des Jo. Gallus (Cocq) im undatierten Chansondruck Susatos (also 1543—44) mit diesem von Gombert sowohl im Text, als auch in der Fassung des Anfangsthemas übereinstimmend. Da die Gemeinsamkeit im Musikalischen sich schon von Zeile 2 an verflüchtigt, so ist ein direkter Zusammenhang zwischen den Sätzen nicht anzunehmen. Gallus gibt der zweiten Zeile nicht nur neue Ausarbeitung, sondern auch ein neues Thema. Sein Satz ist, wie der Gomberts, durchaus auf Polyphonie angelegt, doch bleibt er in der imitativen Durcharbeitung erheblich hinter jenem zurück.

„Le bergier“ war ein qualitativ besonders hervorragendes Stück der Gruppe; um nun auch den Durchschnitt kennenzulernen, sei „Se dire je losoie“ vorgenommen, das — in offener Anlehnung an das gleichnamige Stück Appenzellers entstanden — die Möglichkeit eines eingehenden Vergleichs mit der Vorlage bietet. Der Vorlagesatz (anscheinend eines der beliebtesten Stücke Appenzellers) ist dreimal gedruckt worden: 1533 durch Attaignant (anonym), 1540 durch Kriesstein (mit *Benedictus* gezeichnet), schließlich 1542 in Appenzellers eigener Chansonsammlung². Außerdem findet sich das Stück auch in der Sammelhandschrift *Cambrai 124*.

Der Satz von Appenzeller zeigt neben großer Klarheit der Formgebung (a a b c c, vierzeiliger Text) gegen den Schluß hin auffallend starke Melismatik. Im Stollenteil ist neben der Kurzatmigkeit der melodischen Phrasen besonders der Mangel an konsequenter Nachahmung hervorstechend. Es hat den Anschein, als wäre es eben dieser Mangel gewesen, der Gombert bewogen hat, seine kontrapunktische Kunst an eine Neubearbeitung des Textes zu wenden.

Zunächst hat Gombert die Ausmaße stark erweitert: bestand Appenzeller trotz der polyphonen Anlage auf überwiegend einfachem Textvortrag, so dehnt

Datierung falsch ist, das Buch vielmehr an den Anfang von Susatos Druckertätigkeit gesetzt werden muß, geht aus folgenden Momenten hervor:

- a) aus dem Explizit des Tenors „Fin du Premier livre a cinq parties“,
- b) aus dem Nachwort „Aux Lecteurs“, wo Susato für sein eben angefangenes Unternehmen Wohlwollen erbittet,
- c) aus der Dedikation an Maria v. Ungarn, wo er ihr „ce mon premier ouvrage“ empfiehlt.

Aus alledem geht hervor, daß das Buch an den Anfang von Susatos Tätigkeit (1543), am allerspätesten aber vor das 5. Buch seiner Chansons (1544) angesetzt werden muß, da dies Buch als erstes fünfstimmige Chansons bringt.

¹ Dementsprechend ist die Angabe in der Bibliographie, der Satz wäre mit dem von Mouton in 1560c identisch, zu streichen.

² Beschreibung und Index in *SIMG XII*, S. 269. 1912.

Gombert seinen Satz durch Repetitionen, insbesondere aber durch das Mittel der motivischen Weiterspinnung bis zu 60 Takten. Bezeichnenderweise wird von der Dehnung am wenigsten die Schlußzeile betroffen: wir sahen, Gombert sucht die Wiederholung fertig ausgearbeiteter Partien tunlichst zu vermeiden; wo dies nicht zu umgehen ist, wie bei der Schlußzeile (Refrain), dort drängt er den zu wiederholenden Abschnitt nach Möglichkeit zusammen. Daß Gombert die Stollenstruktur nicht respektiert, sondern die Zeilen durchkomponiert, ist nach dem vorhin Ausgeführten selbstverständlich. Die stärkste Dehnung hat die erste Zeile erfahren, die mit ihren 20 Takten (bei Appenzeller waren es 8) zu einer ganz motettenhaften Exposition geworden ist; die gleichwertige zweite Zeile muß sich mit 11 Takten begnügen.

Ein ausführliches Eingehen auf die übrigen Stücke der Gruppe würde uns zu weit führen; hier sei nur noch vermerkt, daß auch ein Vergleich zwischen „Je ne scay pas comment“ von Gombert¹ und demselben Text in der Komposition Appenzellers², keine neuen Momente von Wichtigkeit zutage fördert.

Bisher hatten wir ausschließlich mit solchen Stücken zu tun, die einwandfrei mit der Signatur Gombert versehen waren: ihre Authentizität kann natürlich keinem Zweifel unterliegen. Nun werden ihm aber von Eitner (und auf ihm fußend von der neueren Literatur) auch alle die Chansons zugeschrieben, die in den Jahren 1560—73 bei Leroy in Paris — nur mit Nicolas gezeichnet — erschienen. Meines Erachtens ist diese Zuweisung keineswegs gesichert. — Eitner steht hier, wie auch in anderen verwandten Fragen (Benedictus, Jachet, Ivo usw.) auf dem Standpunkt, „daß nur die beliebtesten und am höchsten geschätzten Komponisten damaliger Zeit sehr oft nur mit Vornamen gezeichnet sind, während andere weniger bekannte stets mit vollem Namen genannt werden“³. Abgesehen von der zweifelhaften Sicherheit dieser mit apriorischer Gewissheit aufgestellten Behauptung: wer gibt ihm denn Gewähr dafür, daß wir es in diesem Nicolas mit einem Vornamen und nicht mit einem Familiennamen zu tun haben? — Eitner beruft sich darauf daß eine dieser strittigen Chansons (Si en mes mains, 4 v. aus Leroy 1569v, schon im Jahre 1547 bei Attaignant (ebenfalls nur mit Nicolas gezeichnet) erscheint, ja daß sogar zwei weitere Stücke 1547 bei Attaignant nur die Signatur „Nicolas“ tragen. Damit scheint ihm einwandfrei bewiesen, daß Gombert schon von Attaignant hin und wieder nur mit dem bloßen Vornamen genannt wird. Der Trugschluß liegt auf der Hand: wer verbürgt es denn, daß diese drei Stücke bei Attaignant tatsächlich von Gombert stammen?

Vielmehr lassen sich eine große Anzahl Beweise, sowohl bibliographischer, als auch besonders stilkritischer Art, dafür anführen, daß weder diese drei Stücke bei Attaignant, noch jene 47 Chansons bei Leroy Gombert zum Autor haben. Zunächst die bibliographischen Belege.

a) Kein einziges von diesen 50 Stücken ist vorher (weder unter Gomberts Namen, noch anonym) nachweisbar. Die mit Nicolas gezeichnete fünfstimmige Komposition „Je suis trop jeune“ in Leroy 1560c ist mit der gleichnamigen Chanson von Gombert in Susatos XIII. Buch nicht identisch⁴.

¹ Im fünften Buch von Susato.

² Sechsstimmig, in Kriesstein 1540g und Susato V.

³ Quellenlexikon, I, S. 443.

⁴ Danach ist die Angabe in der Bibliographie zu berichtigen.

b) Die einzige schon vorher belegbare Komposition in den Meslanges 1572 „Le bergier et la bergière“ 5 v. ist auch von Leroy mit Gombert bezeichnet: also auch Leroy hat zwischen Gombert und Nicolas unterschieden.

c) Attaignant hat in der Kleinquartserie 1529—34 Gomberts Kompositionen stets mit vollem Namen gezeichnet, dasselbe tut er auch noch im Jahre 1549; es ist nicht einzusehen, warum er gerade so spät zur bloßen Vornamensnennung überginge. Man sollte doch eben das Gegenteil erwarten: am Anfang steht die aus den familiären Gewohnheiten der fürstlichen Kapellen überkommene Vornamensnennung¹, die später mit zunehmender Universalität der Sammeldrucke notgedrungen einer exakten Namenszeichnung weichen muß. K. Huber hat in einem scharfsinnigen Aufsatz die geistig-soziologischen Hintergründe dieser Wandlung klargelegt². Er kommt zu der Feststellung, „daß einem Ivo nach 1560 Ivo de Vento, den verschiedenen Jachet der ersten Jahrhunderthälfte in der zweiten der stets mit vollem Namen genannte Jaches Vaet und Jaches de Wert gegenübersteht“³.

d) Man sollte unbedingt erwarten, daß die bloße Vornamensnennung in solchen Drucken sich findet, die mit der Wirkungsstätte des Meisters in unmittelbar naher Beziehung stehen: so konnten ja des in Brüssel tätigen Appenzellers Werke von den Antwerpener und Löwener Verlegern ohne die Gefahr eines Mißverständnisses (wenigstens von Seiten der Zeitgenossen) mit der familiären Signatur Benedictus veröffentlicht werden. Ähnliches könnte man sich auch bei Gombert vorstellen: nun wird er aber gerade von Susato konsequent mit vollem Namen genannt. Die Signatur Nicolas taucht erst vereinzelt 1547—49, dann massenhaft 1560—69—72 auf und zwar ausschließlich bei Pariser Verlegern, also an einem Ort, an dem Gombert nach unseren heutigen Kenntnissen niemals, am allerwenigsten in den Jahren 1560—72 tätig war. Es ist auch kaum denkbar, daß Gombert als kaiserlicher Musiker engere Beziehungen zu Paris hätte knüpfen können (im Gegensatz etwa zu dem in bayrischen Diensten tätigen Lassus).

e) In den Meslanges von Leroy werden die Komponisten sämtlich mit Zunamen genannt. Warum sollte gerade Nicolas hierin eine Ausnahme bilden?

Außerdem: Ronsard zählt in seiner berühmten Vorrede eine ganze Reihe namhafter Komponisten der Josquinschule auf: vielleicht geht er sogar etwas zu weit, wenn er Willaert, Archadelt, Jachet zu Josquins Schülern zählt, die wohl schwerlich seinen persönlichen Unterricht genossen⁴. Gombert ist nicht unter den Schülern genannt. Ist es nun glaubhaft, daß Ronsard eben diesen prominenten Josquinschüler mit Schweigen übergeht, wenn von demselben nicht weniger als 16 große Chansons in dem Bande enthalten wären?⁵

Dies wären die rein bibliographischen Argumente: nun bleibt es unsere wichtigste Aufgabe, die Kompositionen selbst stilkritisch zu untersuchen, ob ihre kompositionstechnische Faktur ihre Zuweisung an Gombert gestattet oder nicht.

Wir hatten oben des öfteren mit der Methode des Vergleichs gearbeitet: insbesondere aus der Gegenüberstellung mit Claudin haben sich wertvolle Aufschlüsse ergeben. Ein direkter Vergleich zwischen Gombert und Nicolas ist nun — mangels an gemeinsamen Anknüpfungspunkten — nicht möglich⁶: darum werden wir uns auch hier am besten an Claudin halten müssen.

¹ Die deshalb vorzugsweise in lokalen Kapellhandschriften üblich ist.

² Die Doppelmeister des 16. Jahrhunderts. Sandberger-Festschrift, S. 170. 1918.

³ Huber a. a. O., S. 171.

⁴ Ambros III, S. 283.

⁵ Nicolas ist mit 16 Stücken der zweite nach Willaert; er steht vor Lassus u. Josquin.

⁶ Die allein erhaltene Superius-Stimme von Nicolas' „Je suis trop jeune“ reicht zum Vergleich mit Gombert nicht aus.

Zunächst vergleichen wir Nicolas' „Le cueur de vous“ [1572a] mit dem Vorlagesatz von Claudin [1529, Attaingnant 292]. Claudins Stück zeigt die oben schon zur Genüge analysierten Merkmale: knapp-lichthafte, im Wesen akkordisches Gestalten, einfache Textierung, klare Struktur (a b c d e e), fast durchgängigen Verzicht auf Imitation. — Was Gombert mit diesem Stück angefangen hätte, können wir nach den obigen Darlegungen leicht beantworten: er würde die Themen irgend einer Stimme von Claudin (vermutlich des Tenors) vorgenommen und diese Themen zeilenweise streng durchimitiert haben; durch repetitive Anlage würde der Satz motettisch angewachsen sein.

Was tut nun Nicolas? — Er übernimmt notengetreu die ganze Oberstimme von Claudin und setzt darunter vier Stimmen, die weder mit dem Superius, noch mit den anderen Stimmen Claudins etwas zu tun haben. Von konsequenter Imitation ist keine Rede: gelegentliche Versuche einer Nachahmung bleiben in den Ansätzen stecken. Das Resultat des Experimentes ist recht unbefriedigend: liedhaft ist es nicht mehr, denn dazu sind die Unterstimmen zu sehr aufgelockert, motettisch ist es auch nicht, denn dazu fehlt die Imitation. Angestrebt wurde offenbar eine motettische Bearbeitung; daß diese bei der notengetreuen Übernahme einer liedhaft konzipierten Oberstimme an der Unmöglichkeit der Dehnung (die bei einem motettischen Satz unentbehrlich scheint) scheitern mußte, ist klar. Kurz: wir stehen hier einer primitiven C. f.-Technik gegenüber, die für Gombert längst überwunden sein mußte.

Wir nehmen ein anderes Stück von Nicolas vor „Sur tous regretz“¹ und vergleichen es mit dem vielfach überlieferten Satz von Richafort²). Es ist hier nicht der Ort, auf die Beziehungen von Richafort zu den übrigen bekannten „Sur tous regretz“ Kompositionen von Agricola, Pipelare, Pevernage u. a. einzugehen: uns genügt die Feststellung, daß die Oberstimme allein bei Richafort nachzuweisen ist. — Diese Oberstimme wird nun von Nicolas in genau derselben Weise wie vorher, mit der Wiederholung der Schlußzeile, notengetreu übernommen (nur in der Ornamentik sind unbedeutende Varianten vorhanden) und darunter wieder ein vierstimmiger Satz von außerordentlicher kontrapunktischer Dürrigkeit gesetzt, der — von einer konsequenten Imitation weit entfernt — den ohnehin stark motettisch ornamentalen Charakter der Oberstimme Richafort's nicht eben vorteilhaft unterstreicht.

Doch damit sind die Entlehnungen nicht zu Ende: ich will die Übernahmen einfach registrieren.

„Contentez vous“. Die Oberstimme ist notengetreu von Claudin [Attaingnant 1539] übernommen.

„Après de vous“. Die Oberstimme ist notengetreu von Jacotin³ [Attaingnant 1529f] übernommen.

„Je suis déshéritée“. Die Oberstimme ist notengetreu von Lupus⁴ [Attaingnant 1533] übernommen.

„Martin menoit“. Die Oberstimme ist notengetreu von Janequin [Attaingnant 1534] übernommen.

¹ Leroy 1572a; ist mit dem Satz von Lasso in 1560c nicht identisch.

² Attaingnant 1533a, Kriesstein 1540g, Leroy 1573a, Ott 1544d (danach Partitur in Eitners Publikationen II, S. 213, veröffentlicht). Auch Maldeghem XV, S. 37, aus unbekannter Quelle.

³ Der Vorlagesatz findet sich [du Chemin 1551h] auch unter Claudins Namen. Anonym steht er im Ms. Cambrai und ist nach dieser Quelle von Maldeghem XVII, S. 20 (mit unterschobenem Text) veröffentlicht worden.

⁴ Der Vorlagesatz findet sich auch unter Cadeacs Namen. Eitner-Publikationen Bd. 23, Nr. 11.

„Viens tost“. Die Oberstimme ist notengetreu von Appenzeller [1542] übernommen.

„Content desir“. Die Oberstimme ist notengetreu von Claudin [Attaignant 1533a] übernommen.

Als Resultat ergibt sich, daß von den acht fünfstimmigen Stücken in Leroy 1560c bei sechsen die Technik der Übernahme einer vollständigen fremden Superiusstimme sich nachweisen läßt. Bei den zwei übriggebliebenen Stücken mag es an meiner beschränkten Quellenkenntnis liegen, daß ich die Vorlagen nicht auffinden kann. Bei „Reviens vers moy“ wird durch die übereinstimmende Fassung der Themen bei Nicolas und im siebenstimmigen Satz von Certon (Leroy 1572a) die Existenz einer mir unbekannt gebliebenen gemeinsamen Quelle wahrscheinlich, auf die beide, Nicolas und Certon, zurückgehen mochten¹.

Bei den acht sechsstimmigen Stücken aus 1560c liegt die Sache nicht so einfach: Parallelen lassen sich wohl finden, doch kann ich eine solche serienweise Übernahme kompletter Stimmen, wie sie oben belegt wurde, hier nicht nachweisen. An Parallelen möchte ich nennen:

Puisque jay bell' amye, dazu Leschenet 5 v. [1572a].

Dieu te gard bergère, dazu Doussera 4 v. [Modernus 1543k].

Jay contenté ma volenté, dazu Claudin 4 v. [Attaignant 1531]².

Mon Mari m'a diffamé, dazu de Orto 4 v. [Canti B] und Anon. 4 v. [Paris BN. Ms. fr. 1597].

Tout est vert en no maison, dazu Anon. [Paris BN. Rés. Vm⁷. 504. (Sup.)].

Vivés en paix, dazu Anon. 4 v. [Ms. Cambrai 124].

Diese Parallelen waren mir zum Teil nicht zugänglich: in den meisten Fällen habe ich einen thematischen Zusammenhang nicht feststellen können.

Bei den Stücken aus 1572 stand ich vor der Schwierigkeit, daß mir der (allein in Paris liegende) Superius nicht zugänglich war: daher bin ich hier nur auf Vermutungen angewiesen.

So wird die Superius-Stimme von „Force damour“ wohl dem vierstimmigen Satze³ von de Villiers [Attaignant 1542k] diejenige zu „Grace et vertu“ einem anonymen Satz in Attaignant 1529 (226) entnommen sein, da sich jene Oberstimmen mit den mir bekannten vier übrigen Stimmen von Nicolas reibungslos zu einem Satze vereinigen lassen, was doch wohl kaum als Zufall angesehen werden kann. — In anderen Fällen hingegen ist das nicht möglich: z. B. läßt sich die Oberstimme Claudins aus „Nauray je jamais“ [Attaignant 1530] mit den Stimmen von Nicolas' gleichnamiger Komposition (1572) nicht vereinigen; ebensowenig der Superius des anonymen „Je men vois au verd bois“ [Attaignant 1530] mit den betreffenden Stimmen von Nicolas.

Hiermit beschließen wir unsere Untersuchung. Es hat sich gezeigt, daß es sich bei den Kompositionen dieses Nicolas um eine primitive C. f.-Technik handelt, die — das brauchte kaum hervorgehoben werden zu müssen — den Kompositions-

¹ Als Quelle kommt der gleichnamige Satz von Lupi in Commer XII, S. 18 und Eitner-Publikationen Bd. 23, Nr. 35, nicht in Frage.

² Die Oberstimme des Nicolas weist ab und zu überraschende Gemeinsamkeiten mit dem Tenor von Claudin auf: ich glaube, daß Nicolas da vom Superius eines mir unbekanntes Satzes abhängig ist, der die Tenormotive Claudins verarbeiten mochte.

³ Der fünfstimmige Satz von Maillard [1572] benützt dieselbe Oberstimme.

prinzipien Gomberts geradezu zuwiderläuft: auch rein qualitativ bleiben diese Stücke weit hinter jenen Gomberts zurück. Der Schluß ist unvermeidlich: diese Chansons stammen nicht von Gombert, sondern von einem vermutlich französischen Komponisten namens Nicolas, der zeitlich eine Generation jünger als Gombert angesetzt werden muß, da seine Werke nicht vor 1547 auftreten. Auch ist der Zuname Nicolas in der Zeit wohl belegt: ich erinnere nur an jenen „Guillaume Nicolas chantre et chappellain“ in der französischen Hofkapelle um 1532—33¹. Dieser Musiker selbst ist wohl zu alt, um als Komponist der fraglichen Chansons in Frage zu kommen.

Wir haben unsere Untersuchung notgedrungen auf das Material der „Meslanges“ beschränken müssen: daß aber die hier gewonnenen Schlüsse auch die anderen Stücke bei Leroy in Mitleidenschaft ziehen, ist selbstverständlich. Nun steht auch dem nichts mehr im Wege, die drei Stücke, die Attaignant 1547—49 mit Nicolas bezeichnete, Gombert abzusprechen und sie Nicolas zuzuweisen.

Hiermit ist das Problem nicht erschöpft: die Frage harrt noch ihrer endgültigen Lösung: für diese Aufgabe einige Anregungen und Richtlinien zu geben, war der Zweck unserer Untersuchung.

III. Benedictus Appenzeller.

Die Verwirrung, die in dem Streitfalle Ducis-Appenzeller seit Anbeginn der neueren Forschung herrschte, war dem exakten stilkritischen Herausarbeiten seiner Schaffensart nicht günstig. Bekanntlich steht Eitner (und mit ihm die meisten Darstellungen) auf dem aprioristischen Standpunkt, daß sämtliche Werke, die nur den Namen Benedictus tragen, Ducis zuerkant werden müssen. — Als erster erhob gegen diese communis opinio seine Stimme W. Barclay Squire, dem es gelungen war, eine ganze gedruckte Sammlung mit Appenzellers Werken aus dem Jahre 1542 aufzufinden². Durch diesen Druck ist es bewiesen worden, daß mehrere anderwärts überlieferte Stücke, die bisher unter Ducis' Namen gingen, Appenzeller zugehören. Damit rückte die Persönlichkeit Appenzellers in den Vordergrund des Interesses. Nun aber war Barclay Squire nahezu der einzige, der aus dem aufgedeckten Tatbestand die unabweisbaren Konsequenzen zog, mit dem Vorschlag, sämtliche Stücke des Ms. Cambrai und der niederländisch-französischen Drucke, die nur mit Benedictus gezeichnet waren, Appenzeller zuzuweisen.

Das Nachteilige in der ganzen Angelegenheit war wohl, daß pro und contra immer nur mit (übrigens nicht in ihrer Gänze herangezogenen) bibliographischen Argumenten debattiert wurde, niemand aber sich der Mühe unterzog, eine größere Anzahl der Kompositionen eingehend zu untersuchen; leider auch Barclay Squire nicht, wodurch er sich des entscheidenden Argumentes begeben hat. Ambros, dem noch immer die ausgedehnteste Kenntnis des Notenmaterials nachgerühmt werden mußte, kann mit der größten Leichtigkeit alle Merkmale echten Niederländertums an Ducis nachweisen, da er ausschließlich Werke zum Beweis heranzieht, die Appenzeller zugehören: von den sicher bezeugten und einwandfrei signierten Werken Ducis' und Appenzellers hat er kein einziges zu Gesicht bekommen.

¹ SIMG VI, S. 6 (1905).

² SIMG XIII, S. 264ff. 1912.

Die exakte stilkritische Durcharbeitung des verfügbaren Materials hat folgendes Ergebnis gezeitigt. Benedictus Ducis ist ein deutscher Komponist, dessen Werke stilistisch nächste Verwandtschaft mit Isaac-Hofhaimer zeigen: seine Kompositionen sind in den Jahren 1536—44, ausschließlich bei den Verlegern Schöffler, Petrejus, Rhau und Varnicius (Oden) in Erstaussgaben erschienen. Kein einziges dieser Stücke ist irgendwo nur mit Benedictus gezeichnet worden: alle tragen sie die volle Signatur!

Beim Niederländer Benedictus Appenzeller muß man von der Chansonsammlung 1542 und den gesicherten Motetten (bei Susato) ausgehen. Es zeigt sich, daß eine größere Anzahl dieser Stücke, deren ausgesprochen spätniederländische Prägung in stilistischer Hinsicht feststeht, schon bedeutend früher (von 1529 an) unter dem Namen Benedictus, oder anonym bei den Verlegern Attaignant, Moderne, Kriesstein und Susato veröffentlicht war. Vieles findet sich auch in der Sammelhandschrift Cambrai 124. Daraus ergibt sich unmittelbar die Wahrscheinlichkeit, daß auch die anderen Werke, die in diesen Quellen nur mit Benedictus signiert sind und in ihrem stilistischen Habitus mit diesen übereinstimmen, Appenzeller zugehören werden. Ja noch mehr: die stilistische Untersuchung ergibt, daß die in den international gerichteten Sammelwerken von Ott, Kriesstein und Uhard (also auf deutschem Boden!) gedruckten Stücke ebenfalls Appenzeller und nicht Ducis zuerkannt werden müssen¹. Damit ist Ducis' Autorschaft auf die wenigen vollsignierten Stücke beschränkt, Appenzellers Bedeutung hingegen wächst ganz beträchtlich. Es ergibt sich, daß letzterer mit 43 nachweisbaren Chansons einer der wichtigsten Chansonkomponisten der Josquinschule war. Es verlohnt sich, ihn als Chansonkomponisten etwas näher ins Auge zu fassen².

Die frühest belegten Stücke Appenzellers befinden sich in Attaignants erster Chansonsammlung, fünf an der Zahl:

Viens tost [1529d anonym] (Neudruck Maldeghem, XIX, S. 7, [entstellt]).

Le printemps [1533a] (nur Superius vorhanden).

Par trop aymer [1533a] (nur Superius vorhanden).

Se dire je losoie [1533c anonym].

Cueurs desolez [1529f mit Josquin gez.] (Neudruck G. A.)

„Viens tost“ ist im Ms. Cambrai mit Claudin gezeichnet; abgesehen davon, daß die Autorschaft Appenzellers bibliographisch besser bezeugt ist, sprechen auch stilistische Momente gegen die Autorschaft Claudins: so vor allem die Breite des Satzes, die vielen Repetitionen. Trotz der akkordischen Partien am Anfang ist der Satz eigentlich nicht liedhaft; freilich motettisch ist er ebensowenig, schon wegen der geringen Rolle und Strenge der Nachahmungen nicht. Die Themen sind recht unbedeutend, die Stimmführung ist zuweilen gezwungen melismatisch (T. 29, Tenor).

¹ Die eingehenden Beweise dieser Darlegungen in meiner Dissertation: Benedictus Ducis und Appenzeller. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts. G. Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel. 1930.

² In meiner Arbeit war es mir in erster Linie um die Sicherung der Zuweisungen, also zunächst um die Gegenüberstellung Ducis-Appenzeller zu tun: diesem Vorhaben zuliebe habe ich dort darauf verzichtet, Appenzeller in den ihm zukommenden Zusammenhang zwischen Josquin und den Spätniederländern zu stellen. Es sei gestattet, dies hier nachzuholen.

Übertriebene Melismatik gibt auch dem Schlusse von „Se dire je losoie“ das Gepräge: auf den Satz hier näher einzugehen, erübrigt sich, da er im Zusammenhange mit Gombert schon analysiert wurde.

Die Gründe, warum ich die Chanson „Cueurs desolez“ 4 v. nicht Josquin, sondern Appenzeller zuerkennen möchte, habe ich in meiner Spezialarbeit¹ näher angeführt: es sind in erster Linie bibliographische Argumente, die da in Frage kommen. Hier sei nur bemerkt, daß die Doppelsignatur dieses Stückes ein wichtiger bibliographischer Beleg für die (stilistisch ohnehin evidenten) Beziehungen Appenzellers zu Josquin ist. Sind doch in der bildenden Kunst reichlich Fälle bekannt, wo Schülerarbeiten mit dem Namen des Schulhauptes belegt wurden.

Der fragmentarische Zustand der übrigen zwei Stücke gestattet nicht, auf sie hier einzugehen.

Die nächste Gruppe umfaßt die im Ms. 124 zu Cambrai enthaltenen 13 Chansons: 12 stehen unter Benedictus, eine (Morir d'aymer) anonym. Die Stücke sind mit einer Ausnahme² sämtlich von Maldeghem in seinem Trésor veröffentlicht worden³.

Unter diesen Stücken finden sich nun sehr verschiedenartige Individuen zusammen. Es sind welche da, die Claudins liedhafter Art überraschend nahe stehen: so XIV, S. 42, mit seiner akkordischen Struktur, dem knappen Aufbau A B C D A und der außerordentlich klaren Kadenzgliederung. Dieselben Merkmale sind auch XV, S. 11, und in gesteigertem Maße XV, S. 18, zu eigen: letzteres Stück könnte mit seinem Aufbau A A B C D A', mit der vollendeten Klarheit seiner akkordischen, oder paarig homorhythmischen Abschnitte geradezu als Schulbeispiel für Claudins Stil gelten.

Andere Stücke sind zwar ebenfalls knapp und reprisenhaft, dabei aber von ausgesprochen kontrapunktisch-imitativer Anlage, so „Petite fleur“, XV, S. 20: dieses Stück könnte man etwa an Gombert orientiert nennen, wenn es nicht die bei Gombert selbstverständliche Konsequenz in der Nachahmung vermissen ließe. — Andere Stücke wiederum gewinnen mit ihrer paarigen Stimmgruppierung, mit ihrer etwas breiteren Ausführung, den Anschluß an Josquin, so XIV, S. 40, etwas knapper auch XV, S. 48. Ein Stück von ausgeprägt motettischer Eigenart ist „Parquoy languir“, XVIII, S. 5, das mit seiner konsequent durchgeführten Imitation, seiner ungewöhnlichen Länge, seiner Tendenz zur Verunkenntlichung der Zäsuren eine Sonderstellung einnimmt; in dem Druck vom Jahre 1542 werden wir dazu noch Analoga finden.

Wir sehen, hier machen sich verschiedene, vielfach einander zuwiderlaufende Tendenzen bemerkbar. Es ist die Haltung eines Komponisten, der noch nicht zur Verfestigung seiner Schaffensweise, zur Ausbildung eines Typus gekommen ist: er versucht sich in verschiedenen Richtungen.

Nun kommen wir zum umfassendsten Denkmal von Appenzellers Chansonkunst: dies sind die 23 Chansons, die 1542 in einem Buch vereinigt wurden⁴. —

¹ a. a. O. S. 50.

² Se dire je losoie.

³ Ich zitiere die Stücke mit der Seitenzahl in Maldeghem, da die Zugehörigkeit im Einzelnen durch dessen Umtextierungen öfters in Frage gestellt ist. „Mijn Hertken“ XIV, S. 38, und „De la Nature“, XIV, S. 43, sind von Maldeghem unterschoben.

⁴ Titel und Beschreibung in SIMG XIII, S. 269.

Schon allein der Umstand, daß hier bis zu 1529 zurückliegendes Material mit vermutlich rezentem vereinigt wurde, läßt es ahnen, daß in der Sammlung keine stilistische Einheitlichkeit erzielt werden konnte. Um in der Wahl eines rezent komponierten Stückes möglichst sicher zu gehen, wähle ich den großen, vierteiligen Psalm am Anfang der Sammlung „Du fond de ma pensée“ (Übersetzung von Marot): dieses Stück ist offensichtlich für die Gelegenheit komponiert, die Sammlung zu eröffnen, mithin bietet es vor allen anderen die weitestgehende Garantie, wirklich Appenzellers Chansonstil um 1542 zu repräsentieren.

Die Bedenken, die sich dagegen erheben, daß eine Psalmkomposition für die Chansons eintreten soll, werden dadurch behoben, daß Appenzeller selbst die Dichtung Marots chansonhaft auffaßt und komponiert: die vier Strophen Marots gestaltet er in vier Stücken von vollgültig chansonhafter Formung¹. Die Komposition ist vierteilig, die Teile bearbeiteten je zwei Strophen der Dichtung und bilden jeder eine selbständige Chanson für sich.

Der erste Teil ist dem Text entsprechend in zwei annähernd gleiche Hälften gegliedert. Die erste Strophe ist mit konsequenter Polyphonie imitativ durchgearbeitet; die einzelnen Zeilen greifen stark ineinander über. Der Anfang ist nach dem Prinzip der paarigen Imitation angelegt und verrät (im Verhältnis zu den vorhin analysierten Stücken) gesteigerte Dispositionsgabe. Der zweite Abschnitt ist etwas einfacher gehalten: insbesondere der flehende Ausruf: „Seigneur, il est saison“ wird in allen Stimmen gleichzeitig homorhythmisch deklamiert. Die chansonhaft wiederholte Schlußzeile (Refrain) ist in ihrem paarigen Aufbau von bemerkenswerter Klarheit.

Der zweite Teil trägt in seiner Knappheit (er ist um mehr als 15 Takte kürzer, wie I), in seiner akkordischen Anlage, stark liedhafte Züge zur Schau. In dieser raschen, deklamierenden Art wird die dritte Strophe in 13 Takten erledigt: nach der abschließenden, klaren Kadenz, T. 14, hebt wieder ein mehr kontrapunktisch aufgelockertes Treiben an, das mit T. 31 in den Refrain führt: dieser wiederum ist eine genaue Wiederholung des Refrains aus dem ersten Teil.

Der dritte Teil zeigt wieder ein anderes Gesicht: aus schwer lastendem (nicht konsequent imitierendem) Anfang kristallisieren sich nur allmählich schärfer profilierte Themen heraus; mit T. 27 ist die eine Strophe schnell zu Ende. Nach dieser Kadenz kehrt mit dem Anfang der achten Strophe die analoge Stelle des ersten Teils wieder; nach dessen Beschluß, T. 40, bringt nun Appenzeller nicht den Refrain

¹ Daß diese Art und Weise im 16. Jahrh. nicht eine Selbstverständlichkeit war, beweist die Komposition desselben Textes durch Manchicourt [Susato 1545k], die nun wirklich nicht chansonmäßig, sondern als Psalm zweiteilig angelegt ist: dadurch entfällt auf jeden Teil soviel Text (je 16 Zeilen), daß alles andere hinter der Notwendigkeit rascher Textabwicklung zurücktreten muß: der Satz ist im Wesentlichen harmonisch-akkordisch: kontrapunktische Durchführungen haben keinen Platz, weil diese den Textvortrag hemmen. Dementsprechend ist Manchicourts Komposition mit der von Appenzeller auch nicht zu vergleichen; ähnlich steht es mit dem kurzen Sätzchen von Lassus (G. A. Chansons, III, S. 159), das gleicherweise nur auf einfachsten Textvortrag ausgeht. — Auf die Frage, ob und inwieweit hier die einstimmigen Psalmmelodien der reformierten Gemeinde benützt worden sind, will ich hier nicht eingehen; ich bemerke nur, daß Lassus in seinem Tenor eine Melodie durchführt, die mit dem Superius von Goudimel (Expert: Maitres Musiciens... IV, S. 10) identisch ist: Manchicourt und Appenzeller komponieren anscheinend frei, sie haben auch miteinander nichts gemein.

der vorigen Teile wieder (wie zu erwarten), sondern komponiert einen neuen. Die ersten zwei Teile schlossen mit der gewöhnlichen authentischen Kadenz: demgegenüber ist hier eine plagale Schlußwendung beigelegt, die einen vorläufig stärkeren Abschluß herbeizuführen geeignet ist.

In den ersten drei Teilen hatte der Komponist die Steigerungsmöglichkeiten im Rahmen der Vierstimmigkeit erschöpft: um jetzt im letzten Teil noch eine weitere Steigerung zu schaffen, greift er zur Fünfstimmigkeit: er verwendet dabei eine Technik, die er Josquin entlehnt hat: die zwei Oberstimmen werden im strengen Kanon geführt. Dabei zeigt sich, daß er diese Praxis nicht mit demselben Geschick zu meistern versteht, wie Josquin: die Gliederung wird unklar, die Nachahmungen wollen nicht gelingen; von einem Refrain ist abgesehen.

Wir haben, anstatt auf die einzelnen Stücke einzugehen, hier das große Einleitungsstück für alle gelten lassen; wenn man bedenkt, daß Appenzeller hier gleichsam programmatisch die ihm zu Gebote stehenden Möglichkeiten der Chansonkomposition zusammenfaßt, wird uns diese Vereinfachung nicht übel angerechnet werden.

Mit dieser zusammenfassenden Sammlung hat Appenzeller seine Tätigkeit in der vierstimmigen Chansonkomposition beschlossen: was noch folgt, ist (mit einer einzigen unbedeutenden Ausnahme¹) fünf und sechsstimmig. — Den Wendepunkt bedeuten auch hier, wie noch für viele andere Komponisten, die „Selectissimae cantiones“. Diese enthalten zwar noch das vierstimmige „Se dire je losioie“, dabei bringen sie aber auch schon je zwei große Chansons zu fünf und sechs Stimmen.

Das sechsstimmige „Je ne scay pas“ scheint unter dem Eindruck einer der großen Chansons von Josquin entstanden zu sein: in der Oberstimme ist ein zweistimmiger Kanon durchgeführt; die Unterstimmen bemühen sich, polyphon zu erscheinen, es gelingt ihnen aber nur in geringem Maße. Eine planmäßige Disposition ist nicht zu erkennen: man sieht, daß wir es mit einem Erstlingswerk auf diesem Gebiet zu tun haben; daraus erklärt sich auch die ganz ungewöhnliche Kürze des Satzes (31 Takte).

In bedeutend größerem Maße ist die motettische Durchbildung bei dem sechsstimmigen „Tous les plaisirs“² gelungen, wo gleichfalls ein zweistimmiger Kanon eingeflochten ist. Da ist das imitativ-motettische Prinzip mit großer Konsequenz durchgeführt. Der Satz ist ohne Reprise durchkomponiert; die Kadenz zwischen den Zeilen sind mit Trugschlüssen und Verklammerungen ganz besonders stark unkenntlich gemacht; die Motivik ist ausgesprochen repetitiv.

Die niederländische Chanson „Mins liefkens“ 5 v. wollen wir nur kurz streifen: sie ist mit konsequenter, auch im Thematischen stark motettischer Polyphonie aufgebaut, verzichtet aber auf ein Kanongerüst.

Dasselbe ist der Fall bei „La rousée“ 5 v., einer Komposition, die sich [Susato 1555q] (wohl zu Unrecht) auch unter Moutons Namen findet. Das Stück ist zwar polyphon angelegt, in der Imitation doch sehr frei; charakteristisch ist die repetitiv-textgebundene (überwiegend syllabische) Motivik. Die Grundmelodie (in diesem Falle haben wir es doch wahrscheinlich mit einer volkstümlichen Melodie zu tun)

¹ „Ung hu, deux hu“ Susato 1544h. Dies ist ein unerfreuliches Quodlibet ohne schärfer profilierte individuelle Züge.

² Es fehlt in Eitners Bibliographie.

hat solche motivprägende Macht, daß sämtliche mir bekannte Bearbeitungen in den Themen übereinstimmen.

Die interessanteste Bearbeitung ist die sechsstimmige von Mouton [Susato 1545g] (wahrscheinlich hat Verwechslung mit diesem Satz zur irrümlichen Signatur des vorhin genannten beigetragen.) Hatte bei Appenzeller das thematische Material wesentlich im Superius gelegen, so bringt Mouton die Hauptthemen im Tenor, den er in Josquins Weise kanonisch verdoppelt; die Imitation ist im allgemeinen strenger als bei Appenzeller, was vornehmlich der reichlicheren Auflockerung durch Pausen zu verdanken ist. Übrigens bringt Mouton die Themen in einfacherer, minder variiertes Form, als Appenzeller. — Der dreistimmige Satz von Willaert [1541b] bringt die Hauptthemen in der Mittelstimme, ebenfalls stark repetitiv; bemerkenswert ist, daß Willaert die Kadenzgliederung sehr scharf beobachtet, während die zwei anderen Bearbeitungen über sie motettisch hinweggingen. — Die letzte mir bekannte Bearbeitung ist die von Rousée (?) [1572a]; auch dieser bringt einen durchgeführten zweistimmigen Kanon. Trotz der imitativen Technik sind die Zäsuren sehr bestimmt herausgearbeitet. — Wir kehren zu Appenzeller zurück.

An der Hand von „Je ne me puis tenir d'aymer“ läßt sich ein interessanter Vergleich mit Josquin anstellen. Josquin hat in dieser Chanson auf einen Kanon verzichtet: er arbeitet hier sehr viel mit homorhythmischen Zusammensingen und akkordischen Chorteilungen; dadurch sind die kadenzierenden Einschnitte zwischen den Zeilen außerordentlich scharf hervorgehoben. Die Chanson ist ohne Reprisen durchkomponiert; motivische Repetition dagegen ist ein häufig angewandtes Mittel. — Appenzeller hat zunächst thematisch nichts mit Josquin gemeinsam: er bearbeitet nur die ersten vier Zeilen des achtzeiligen Textes, derart, daß Zeile 3—4 unverändert wiederholt werden, wodurch die Form A B B entsteht. Auf einen Kanon verzichtet er so wie Josquin, daneben aber vermeidet er auch jedwede Akkordik: sein Satz ist durchaus imitativ-ornamental angelegt. Das Motettische hat er mehr ausgeprägt als Josquin: er achtet schärfer auf kontrapunktischen Fluß der Stimmen. Bei Josquin stand die chansonhafte Syllabik durchaus im Vordergrund; hier ist alles viel mehr ornamental gedacht.

Dieselben Merkmale, die wir hier für Appenzeller feststellen konnten, finden sich mit geringfügigen Abweichungen auch in den anderen Stücken ausgeprägt: akkordische Homophonie wird durchgehend vermieden. In einem Stück wird mehr das Deklamatorische hervorgekehrt, wie in „Arousez vous“, in einem anderen liegt das Gewicht mehr auf dem motivischen Wechselspiel der Chorteilungen (etwa in „Fors vous nantens“). Neben der ausgebildeten Polyphonie ist das Festhalten an abgerundeten Formen wie A B A, A B C D A usw. allgemein kennzeichnend. Dies letztere könnte leicht ein Erbteil aus Appenzellers französischer Zeit sein; seine niederländischen Zeitgenossen, wie Gombert, Crequillon, Manchicourt neigen mehr den durchkomponierten Formen zu.

Hiermit wollen wir unsere kurze Betrachtung Appenzellers verlassen: mit dem Jahre 1545 ist seine Tätigkeit auf diesem Gebiet im wesentlichen abgeschlossen; was noch (bis 1557) unter seinem Namen herauskommt, beschränkt sich nahezu ausschließlich auf Motetten.

Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Kaiser Maximilians I.

Von

Adolf Koczirz, Wien

In Jahrgang X der SIMG hat Bruno Hirzel in einem dankenswerten Aufsatz das Schicksal der kaiserlichen Hofkapelle unmittelbar nach dem Tode Maximilians I. bis zu ihrer Wiederaufrichtung unter Ferdinand I. dem Interesse der musikgeschichtlichen Forschung näher gerückt¹. Der vorliegende Beitrag will versuchen, auf dem angedeuteten Wege einen kleinen Schritt vorwärts zu tun. Es muß aber ausdrücklich bemerkt werden, daß die systematisch in Angriff genommenen Archivarbeiten noch nicht abgeschlossen sind, so daß in dieser oder jener Beziehung immerhin Ergänzungen im Bereich der Möglichkeit liegen.

Im September 1518 verließ Kaiser Maximilian nach beendetem Reichstag sein vielgeliebtes Augsburg, das er nicht mehr wiedersehen sollte. Von schleichendem Fieber befallen kam er im Dezember von Innsbruck nach Wels in Oberösterreich, wo ihn am 12. Januar 1519 der Tod ereilte. Im Zuge der Ordnung des kaiserlichen Erbes wurde auch das hinterlassene Hofgesinde einer Musterung unterworfen. Das Wiener Hofkammerarchiv verwahrt ein Registraturbuch von 1519 und 1520², das als letzte Eintragung im Januar 1520 auf fol. 7'—20 nachstehendes Hofstaatsverzeichnis des verstorbenen Kaisers enthält:

Stat des hoffgesints So zu Wels durch absterben Kay^r. Mt. etc. loblicher gedechnus, verlassen vnd auffgeschriben sein worden wie hernach uolgt:

A. Die ihenen so zu derselben Zeit gerust vorhanden sein gewest. (Hofmarschall, Stallmeister, Falkenmeister usw.) B. Die Ainspenigen. C. Die Türhuetter. D. Die Furier. E. Die Caplaen.

Her Sixt Rannzmoßer . . . 2	} Pherdt
Her Thoman Krieger . . . 2	
Her Caspar Hölzl 2	
Her Wilhelm Waldner . . . 2	
Her Erhart Almawer vnd	
Her Cristoff Langkusch . . 2	
Her Connrad Groß vnd	
Her Anndre Pranntner	
Capelln Diener 3	

F. In Kay^r. Mt. Camer. G. Die in der Silbercamer. H. Die in Kay^r. Mt. vnd der Officir Kuchen. I. Die Im Keller. K. Annder Officir (Futter-

¹ Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinands I. aus dem Jahre 1527 (S. 151/58).

² Auf Vorsatzblatt: Registratur *De Anno* 1519. Bis 1520. Signatur 46 (früher D 131). Enthalten sind die Monate Dezember 1519 bis einschließlich 1520. — Es obliegt mir an dieser Stelle, dem Direktor des Hofkammerarchivs, Herrn Generalstaatsarchivar Dr. Franz Wilhelm für die freundliche werktätige Förderung meiner Arbeiten verbindlichst zu danken. Ebenso gebührt mein Dank für stete Hilfsbereitschaft Herrn Staatsarchivar Dr. Josef Fischer.

meister und Futterschreiber, Hofschneider und Hofschuster, Barbier, Wundarzt, Leibwäscherin, Profoß usw. Darunter auch ein geyger, Caspar Ecker, mit 4 Pferd.) L. Die hoff Raet. (Darunter der „Bischoff zu Triest“, der Humanist und Freund Hofhaymers, Peter Bonomo.) Die Secretarien, Canczleyschreiber vnd ander. (Darunter der Humanist Gregorius Gadius mit 3 Pferd und Johann Stabius mit 2 Pferd.) M. Trumetter vnd paugker.

Luz Mayer	Cristan Rieder
Cristoff Mayer	Marx Berner
Jorg Mayer	Albrecht Vnuerzagt
Vz Phaudler	Jorg Kirchwein
Hanns Rosenschweig	Matheus Mawrer
Wolffgann Rosenzweig	Sigmund Newner
	Hanns Kuglman

N. Trabanten Zw Roß. Trabanten Zw Fueß. O. Eselknecht. P. Wagenknecht. Q. Falkner. R. Stalpersonen. S. Senfftenknecht. T. Lacayen. V. Edelknaben. W. Postmaister vnd Hoffpotten. X. Capellen oder Cannthorey.

Tenoristen

Her Gregor Valentinianer Cappellen Verweser
 Her Lienhart Actot Capellen Schaffner
 Her Melchior Eysenhardt der knaben preceptor
 Her Michael Täschinger
 Matheus Rawber
 Johannes Cabay

Altisten

Jorg Vogl
 Ludwig Sennfftel
 Sigmund Vischer
 Lucas Wagenrieder
 Jorg Wassiz
 Her Hanns Vischer
 Johannes Anngrer

Bassisten

Jorg Bamheckl, organista
 Caspar Birgkhner
 Primas Juras
 Nicodemus Kilwannger
 Petter Seebacher
 Bartholomeus von Mertzuslag

Discantisten

Der knaben vngeferlich bey 20 person

Officier

Wolffgann n. Kelner	} sein weggefertigt
Maister Hanns n. Koch	
Ain knecht vnd ein bueben	
Ain wagenknecht	

Das in den „Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs“ Bd. 6, S. 139ff. abgedruckte Hofstaatsverzeichnis Maximilians I. von Wels, Januar 1519, stimmt mit unserem Stat von 1520 in verschiedenen Einzelheiten nicht überein¹. Seit Abfassung beider Verzeichnisse war ja ein Jahr verstrichen, innerhalb dessen manche Personalveränderungen vor sich gegangen waren. So sind im gedruckten Hofstaat unter den Kaplänen noch verzeichnet: Eberhardt Sennfft

¹ Mitgeteilt werden in den Veröffentlichungen, die hauptsächlich die österr. Zentralverwaltung im Auge haben, sämtliche bekannt gewordene Hofstaatsverzeichnisse und Besoldungsordnungen von 1519—1637, und zwar 1519 und 1527—1528 vollständig, die übrigen nur bezüglich der Zentralbehörden.

und Hans Brüelmayr, unter den Trummettern und Paukern: Georg Muscowitter; bei Sigmund Newner findet sich der Beisatz „pauker“, Albrecht Vnuerzagt fehlt. Unter den „Zalschreibern vnd ander hofgesind“ werden noch angeführt: Jacob Schad, trummenschlager und pfeifer, weiter die pusauner Augustin Schubinger und Hanns Steidl. Der Stat von 1520 enthält auch nicht mehr die schließliche Scheidung des gedruckten Hofstaats in „Personen, so zu Innsprugg sein“, als Edelknaben, Stallknecht, Wagenknecht, Capellpersonen, Capel officier, Valkner, Postmaister und boten, die Wahlen und Extraordinari parteien. In letztere Rubrik eingereiht sind: Doctor Jacob Mennel und Johann Stabius.

Die Personalliste der Cantorey ist in den beiden Verzeichnissen gleich bis auf die Diskantisten; der Stat von 1519 führt hier die Namen von 21 Singerknaben an. Hingegen fehlt dort die Angabe der Funktionen des Kapellenschaffners, des Knabenpräzeptors und des Organisten. Natürlich finden sich in der Wiedergabe der Namen bei der bekannten Willkür jener Zeiten in dieser Beziehung Verschiedenheiten, so z. B. heißt es: Valentinan und Valentinianer (= Valentinian), Acat und Actot¹, Burkher und Birgkherr², Priamus und Primas (= Primus) Juras, Sennstl und Senfftel (= Senfl), Anger und Anngrer usw. Andererseits verdanken wir dem gedruckten Verzeichnis den Familiennamen des Bassisten Bartholemeus von Mertzuslag, Töbler, der sonach ein Steirer von Mürrzuslag war. Juras, Wassiz und Cabay waren augenscheinlich südslavische Landsleute des Vorstehers der Maximilianischen Hofkapelle, des aus Laibach in Krain stammenden Bischofs von Wien, Georg Slatkonja.

Der Zweck der Hofstaatsliste von 1520 wird klar ersichtlich aus den am Schlusse folgenden Bemerkungen, die sich auf die einzelnen, vorn angeführten Hofdienste beziehen. Es sind kurze gutachtliche Äußerungen darüber, ob oder inwieweit die Leute dieser oder jener Kategorie „versehen“ (versorgt) sind, oder ob ihnen Unterhalt zu gewähren sei bis zur Ankunft des neuen Herrn³, oder bis sich mittlerweile ein tauglicher Posten für sie findet, oder ob dieser oder jener Fall der königlichen Entschließung vorbehalten bleibt usw. Es handelt sich also um eine Übersicht des zu jenem Zeitpunkt noch vorhandenen und aufzulösenden Hofstaates des verstorbenen Kaisers. Maßgebend für die Abhandlungskommissarien waren durchaus nüchtern-praktische Erwägungen und die möglichste Vermeidung von Kosten. So heißt es bezüglich der Kapläne: „Sein den merern tayl mit phruenden versehen bis vngeferlich auf drey die wirt man so etwan phruenden ledig werden fur andern bedenncken“. Die Erhaltung des Hofbäckers (Hans Lanngenegkher) wird besonders befürwortet: „Sunderlich ist der hoffpegkh bis auf kur. Mt. Zukunfft wol zu halten, dan er mit dem brodbachen geschickht ist“. Auch der Verwalter der Esel- und Wagenpartei, Hanns Peninger, soll gehalten werden, da er unversehen, aber „kunfftiglich wol zu brauchen ist, nachdem Er die welsch sprach wol kan vnd den gebrauch bayder ambter als Esel vnd wagen partay wol wayß“. Weniger

¹ Hans Joachim Moser nennt einen Priester Gregor Accot, der 1501 bei der Innsbrucker Pfarrorgel angestellt war. (Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, S. 22.)

² Vgl. am Schlusse dieses Aufsatzes die jedenfalls authentische Lesart: Byrckherr.

³ Gemeint ist der hispanische König und spätere Kaiser Karl V.

Anwert fanden Maximilians Geschichtsschreiber Stabius und Mannlius. Das Gutachten spricht sich gegen die Fortsetzung der Historienbücher aus, in Anbetracht der für die Verherrlichung des Herrscherhauses viel wirksameren Absicht des Königs, Erzbilder der Vorfahren des Kaisers in Mühlau bei Innsbruck gießen zu lassen. „Noch ist zu bedencken die vnderhaltung Doctor Stabius vnd Doctor Mannlius vnd Irer gesellen die dan an etlichen historien Buechern, So Inen weylend die kay^e. Mt. zumachen befolhen hat, vnd noch nit außgemacht sein, damit der kay. Mt. vnd Irer Mt. nachkomen zu Eren gar außgemachet werden, wie man dan vernimbt das die ku^e. Mt. ein Naygung darzu tragen sol, in ansehung das Ir ku^e. Mt. befolhen sol haben die bilder Irer Mt. vorfarn zu mylen bey ynnsprug giessen zu lassen, die dan vil mer gesien wurden, dan die obbemelten buecher gar außzumachen“¹.

Über das Schicksal der in Innsbruck verbliebenen, auf niedrigere Gebühren gesetzten deutschen Trumetter sowie über die mit beträchtlichem Aufwand verbundene Cantorey soll der neue Herrscher entscheiden. Das Gutachten lautet:

M (Trumetter): „Ist angesehen so die ku^e. Mt. in Teutsche Lannde komen das not sein werd das Ir Mt. deutsch Trumetter hab und deßhalben so werden die Trumetter zu Ynsprug vnderhalten mit Iren personen; sy haben auch die Ros hinweg gethon vnd gibt man einem yeden Monat zu vnderhaltung 6 gld R. bis auf ku^e. Mt. Zukunft; in solchem wil not sein von ku^e. Mt. beschaidt zu erlangen, ob die maynung Irer Mt. alß gefellyg sein welle“.

X (Cantorey): „Die Singer haben bey weylennd der kay. Mt. zeittn ain Jar bis in die 6000 gld R. gestanden. Souer un die ku^e. Mt. dieselben Singerey hinfur haben wil so mag Ir Mt. denselben heraus beschaydt thun; wo aber ir Mt. dieselb Singerey nit behalten wil die notturfft erfordern das dießen Singer, welche vorhin mit phrunden oder prouision nit versehen sein, nachmals versehen werden vnd das die Singer knaben auff der vniversitet zu wien in studio drey Jarlang vnderhalten vnd nachmals ein Jeder an ort vnd Ennd gethon vnd gefudert werde darzu er dan geschickht erfunden wurt wie dan bey kay. Mt. der gebrauch gewest ist, in solchem mues sich die kon^e. Mt. auch resoluiren“.

Die Resolution des Königs, auf die wir noch zu sprechen kommen, entschied gegen die Übernahme der Cantorey.

Die Ausführungen schließen mit dem Hinweis auf noch andere, zu jener Zeit nicht ausweisbare Geldausgaben für verschiedene Ansprüche aus dem Dienstverhältnisse.

„Die obbemelt Anzeigung ist allein souil den hofstadt berurt, vnd ausserhalb aller schulden prouision diennstgelt vnd villerley Anforderung, darunder etwan vil derselben partheyen auf den Embtern hin vnd wider verwisen vnd die Annder noch vnuersichert sein dan souil dießen partheyen von weylend kayⁿ. Mt. verschreibung haben. Wo aber solch schulden prouisionen dienstgelt vnd anforderung sein vnd wieuil sich dießen lauffen das kan man auf ditzmal nit wissen bis die osterreichische Erbblande die Erbhuldigung gethan vnd sich der Rennd vnd gult, die sy nach absterben weylennd der kayⁿ. Mt. Mayt zu iren hannden ein getzogen wider entslagen haben werden vnd dann alles einkomen vnd außgeben in die ganntz Finantz des haws osterreichs visitiert geordent vnd in vnum reduciert wirdet“.

Bereits in den nächsten Monaten wurden aus gewährten Krediten an verschiedene Parteien Zahlungen geleistet, die das Registraturbuch jeweils in einem

¹ Die Erzstatuen, 28 an der Zahl, stehen in der Hofkirche zu Innsbruck rings um das prächtige Grabdenkmal Kaiser Maximilians.

„Stat“ ausweist. Ich gebe hier Auszüge aus diesen Abrechnungen, soweit sie unsre Darstellung berühren.

I.

(Monat Junius 1520, fol. 54)

Stat der partheyen vnnnd Außgaben so durch der Romischen vnnnd hispanischen kuⁿ Mt etc. Obristen Stathalter vnd Commissarj der Obristen Regierung von den Sechstawsent gld R so derselben Ir kuⁿ Mt etc. Schazmeister vnd Ir mit Commissarj her Jacob Villinger in seinem abschaiden richtig gemacht, vnd dargeben hat, zubezalen verschaffen vnd passiert sindt wie hernachulgt angefangen am Zwainzigsten Junij Anno etc. im Zwainzigisten.

Vnd am ersten auf die personen so mit hern Sigmunden von Dietrichstain Freiern etc. auch obbelten herrn Schazmaistern hinweg ziehen haben müessen.

Hrn Michel Teschinger zu auslosung vnnnd Zerung gen Wien ¹ . . .	10 gld
Hrn Cristoff Lannckusch zu auslosung vnd Zerung gen Wien . . .	10 gld
Herrn Conradt Groß Capplan zu seiner außlosung vnd Zerung gen Wien	12 gld
Herrn Hannsen Lanngenegkher weylend key ⁿ Mt. etc. hofpeckh zu seiner Zerung vnd ku ^r Mt Zukunfft zuwarten	15 gld
Jovius Gadius zu seiner vnderhaltung	40 gld
Her Hanns Vischer Capplan zu seiner außlosung vnnnd Zerung gen wienn	10 gld
Den 11 Trumetter vnderhaltung vergangene drey monat Jedem das Monat 6 gld R tuet	98 gld
Vnd den Rosenzwey vnd lucasen mair so sie darauf haben zu Irer außlosung vnd zerung	10 gld
Lucasen wagenrieder zu seiner auslosung vnd zerung	10 gld
Herrn Caspar Hölztl Caplan zu seiner außlosung vnd Zerung	10 gld R
Hern Nicodemus kilwagner priester zu seiner außlosung vnd Zerung .	10 gld
Doctor Johann Stabius zu seiner vnnnderhaltung vnnnd zerung ² . . .	40 gld
Mer Ime für die Sigl so der herr Schatzmaister in das Niderlandt gefurt hat	2 gld
Lucia Torerin Lauttenslagerin zu Irer vnderhaltung vnd Zerung . . .	50 gld

Summa dieses Stats so der Romischen vnd hispanischen kuⁿ Mt etc. vnser allergnedigisten hern Einnemer general in Teutschen lannden Johann Lucas auf vnser von derselben kuⁿ Mt Stathalter Regenten vnd Commissarj des obristen Regiments anschaffen beuelch vnd wissen Innamen vnd von wegen seiner kuⁿ Mt zu abfertigung vnd bezahlung der partheyen darinn begriffen, tun vnd außrichten soll thuet zusammen in einer Summa Sechstawsent gld R zwainzig kreutzer dritthalben phennig. Des zu vrkhundt haben wir hierunder geschriben drey von vns aus den obberurten Statthaltern vnd Regenten des belten obristen Regiments darzu verordnet, disen Stat mit vnseren hannden vndterschriben verzeichnet vnd darzu nach ordnung Registrieren lassen. Darauff soliche Summe der 6000 gld R 20 kr 3 $\frac{1}{2}$,

¹ In demselben Monate wurde ihm sein Schuldbrief auf 18 gld vom Amtmann Sebald Pogl bezahlt. Fol 50': „Sebolden pogl Amtman am Dorl ist durch der kuⁿ Mt Commissarien beuolhen worden das er herrn Michel Täschinger seinen schuldbrieff, so er vom Ime vmb 18 gld Innen hat auf den kayⁿ beuelch vormals außganngen vnnnd nit entricht, noch bezalen vnd sein quittung dargegen nemen soll. Das sol in kunfftiglich in seiner Raytung für guet gelegt vnnnd aufgehbt werden. Actum Augspurg am 23. tag Junij Anno etc. im 20ten.“

² Auf fol. 111 erfahren wir, daß Stabius eine Restforderung aus einer Schuld von 200 Gulden besaß, die mit Nürnberger Steuergeldern beglichen werden sollte: „Verrer ist dem Burgermaister vnnnd Rate der Stat Nurmberg beuolhen worden, das sy Doctor Johann Stabius was Ime noch an den zweyhundert gld. R. aussteet von der Statstewer gegen seiner quittung außrichten vnnnd betzalen sollen. Dat. ut sup. (Cöln am 4. tag des Monats Nouembris Anno im 20ten.)“ Stabius war im J. 1521 Domdechant bei St. Stephan. (Hormayr, Wiens Gesch., II. Jhrg. I. Bd., 2. Heft, S. 184.)

dem obgemelten Einemer Johann Lucasen von fererr geschefft oder beuelch doch auf der partheyen Quittungen Certificacionen oder beweynungen fur guet ausgab in Raittung gelegt vnd passiert werden sollen. Actum vnd beslossen zu Augspurg am lesten tag des monats Junij. Nach Cristi geburt tawsent funffhundert vnd Im Zwainzigsten.

II

(Monat Julius, fol. 70)

Stat so von den Zwaytawsent gld R die her Jacob Fugger zu aintziger weis darzuleyhen bewilligt hat bis solh gelt von den Embtern oder andern enden gen Insprug oder hieher, ankomet, außgericht vnd betzalt werden soll.

Jorgen Bassitz zu seiner Zerung 10 gld
 . . . Actum vnd beslossen am letzten tag des Monats Julij Anno etc. in 20^{ten}.

III

(Monat Augustus, fol. 83)

Stat der partheyen so von herrn Philippen Adlers zwaytawsent gulden Reinisch bezalt worden sein.

Jorgen Eyselin, pusawner gewesen in abslag seiner vermainten schuld . . 6 gld
 . . . Actum vnd beslossen am Neunden tag des Monats Augusty Anno etc. im Zwainzigsten.

IV

(Monat Augustus, fol. 85)

Stat der ausgab von den Zwelfffhundert gld R so von herrn Philippen Adler zu Augspurg aufgebracht worden sein angefangen den Neunden tag Augusti Anno etc. im 20^{ten}.

Dem Bischoff von Triesst zu seiner gnaden vnnderhaltung vnd besoldigung der obristen regierung halben[†] 100 gld
 Hannsen Weingartner Luttynist vnd Geyger, aus gnaden zu vnnderhaltung seiner kranckheit. 10 gld
 . . . Actum vnd Beslossen am lesten Augusti Anno etc. im 20^{ten}.

Im September 1520 erfolgte der gänzliche Abbau der Cantorey. Mit königl. Befehl vom 12. Septbr. wurde der Vizedom von Niederösterreich, Laurenz Sawrer, bei gleichzeitiger Verständigung des Bischofs von Wien angewiesen, alle Cantores zu entlassen, ihnen die gebührenden Unterhaltskosten samt etwaigen Rückständen zu bezahlen und überdies als Abfertigung einen Monatsold zu reichen. Diejenigen von ihnen, die Priester werden wollen, soll der Bischof von Wien dem Statthalter und Regenten der obristen Regierung bekanntgeben, damit sie mit freiwerdenden geistlichen Benefizien bedacht werden. Bemerkenswert ist, daß der Andeutung der Kommissarien, die Singerknaben mit Stipendien an der Wiener Universität studieren zu lassen, eine Praxis, die bei Mutantenknaben üblich war, hier bei der Auflösung der Kapelle nicht genehmigt wurde. Des Zusammenhanges und der Vollständigkeit halber setze ich den im Registraturbuche niedergelegten Text der beiden königl. Befehle hierher.

[†] Im Juli wurde ihm auf Rechnung seiner Besoldung Proviant geliefert. Fol. 66: „Liennhardt von Genndorff Renndmaister in Friaul beuolchen worden das Er herrn petern Bischouen zu Triest in abschlag seines solds auf guet Raitung von dem einkommen kur Mt Rentmaister amts seiner verwaltung fur 100 gld profannt gegen seiner quittung raichen vnd geben soll. Actum Augspurg am 3. tag Julij Anno im 20^{ten}.“

A (fol. 96') An Bischof von Wien die Cantores Jung vnd alt abzufertigen.

Erwirdiger lieber Anndechtiger Wir schreiben hieneben vnnserm Rat vnnnd vitzthumb in Osterreich vnnnder der Enns Lawrenntzen Sawrer auff mainung das Er weylennnd vnnrsers lieben herrn vnd Annherrn kayser Maximilian etc. loblicher gedechtnus, Cantores Jung vnnnd alt, souil der bisher nach Irem absterben zu Wienn vnnnderhalten worden sein, außlosen vnnnd abfertigen solle wie du von Ime vernemen wirst vnd begern darauf an dich mit ernst das dw sy darauf all wie dw in seinem beuelch vernemen wirst auß vnnserm Dienst vrlaubest Doch ob etlich darunder priester vermainten zu werden, alsdann dieselben aufmergkest vnnnd vnser Statthalter vnd Regenten vnser obristen regierung derhalben bericht thuest die von vnns in beuelch haben Ir Jeden mit der Zeit in Geistlichen beneficien so vns vaciern vnd ledig werden zuuersehen wolt wir dir nit verhalten vnd dw thuest daran vnnser ernstlich mainung.

Datum vt s^{ca}. (Am 12. tag des Monats Septembris Anno domini etc. im zwainzigisten).

B (fol. 97') An Lawrenntzen Sawrer vitzthumb in Osterreich vnnnder der Enns.
Eodem.

Getrewer lieber, Als die Canntores so in weylennnd vnrsers lieben herrn, vnnnd Annherrn kayser Maximilian etc. loblicher gedechtnus Capellen gewest sein bißher nach Irem absterben von dem einkommen vnnrsers Vitzthumbambts in Osterreich vnnnder der Enns vnnnderhalten worden sein Emphelhen wir dir mit ernst das dw sy all vnnnd Ir Jeden in sonnderhait von dem ein komen deßen vnnrsers vitzthumbambts deiner verwaltung vmb Ir Zerung souil Ir Jedem wochenlichen verordnet vnnnd noch vnbezalt aussteet entrichtest vnd betzalest Vnd daruber noch Ir Jedem zu der abfertigung einen Monatsold raichest vnnnd gebest Dan wir den Erwirdigen vnnserm lieben andechtigen Jeorgen Bischouen zu wienn hieneben in sonnderhait beuelch thuen sy darauff ab zu fertigen doch mit der Con디션 welcher darunder priester wolten werden das er dieselben aufzaichen vnd vns solchs zu hannden vnser Statthalter vnnnd Regenten vnnser obristen Regierung zusennde die von vns beuelch haben Ir Jeden mit der Zeit mit geistlichen beneficien so vns vaciren vnd ledig werden zuuersehen Vnnnd was du also wie obsteet zu Ir außlösung vnd abfertigung außgibst, auch vormalen auf sy außgeben hast das soll dir auf dis vnnser geschofft vnnnd Ir geburlich quittung kunfftiglich in Raitung gelegt vnd aufgehebt werden. Daran thuest Du vnnser ernstliche mainung.

Unter den Parteien, die bei der obristen österreichischen Regierung besondere Ansprüche geltend machten, befand sich auch Ludwig Senfl, genannt der Sweitzer Componist. Ihm war von Kaiser Maximilian eine jährliche Provision von anderthalbhundert Gulden zugesagt worden. Senfl vermochte aber nur einen Provisionsbrief auf 50 Gulden jährlich zu erwirken, die ihm aus der Provision seines verstorbenen Kollegen Jorg Vogel im Betrage von 100 Gulden auf die Maut in Engelhartzell¹ bewilligt wurden. Das Registraturbuch enthält auf fol. 25—26 nachstehende Niederschrift von Senfls Provisionsbrief dd^o Augsburg 19. Febr. 1520:

Ludwigen Senfftl genant Sweytzer

Componisten prouisionbrieff vmb 50 gld R auff Engelhartzel.

Wir der Roⁿ vnd hyⁿ kuⁿ Mt etc. Stathalter vnd Regenten des obristen Regiments aller Osterreichischen Lannde Bekhennen das wir Innamen ku^r Mt etc. vnnnd in Crafft vnnrsres gewalts vnnserm besonndern lieben Ludwigen Senfftl genannt Sweytzer Componisten in ansehung seines getreuen Diennsts bewilligt vnd versprochen

¹ Also nicht auf das Cisterzienser Stift (wie in D. T. B., III/2, Einleitung S. XXXV u. danach bei Refardt: Hist. biogr. Musiker-Lexikon der Schweiz, Artikel Senfl).

haben wissentlich mit disem brieue, Alß das wir ime von der prouision der ain hundert gld R So weyllend Jorg Vogl Altist sein lebenslang auff dem Aufslag zu Enghartzell gehabt nu hinfuro alle Jar bis auff obbemelter ku^r Mt etc. wolgefallen 50 gld R zugeben, zuegesagt vnd volgen lassen. Vnnd empfelhen darauff Innamen obbenannter ku^r Mt etc. vnserm besonderm lieben hannsen Nellen, gegenwurtigen vnd einem Jeden kunfftigen Aufslager zu Ennglhartzel ernstlich mit disem brieue vnnd wellen das sy von dem Einkomen deßen aufslags zu Ennglhartzel Irer verwaltung, dem genanten Ludwigen Senffl genant Sweitzer, solch vnser bewilligt prouision der 50 gld nun hinfuro alle Jar Ierlichen bis auff oberurter ku^r. Mt wolgefallen raichen vnnd bezalen vnd mit der ersten bezahlung von heut *dato* dis brieffs vber ain Jar nachst anfachen vnnd was Sy Ime alß Ierlichen raichen vnd geben vnd mit seinen geburlichen quittungen beweysen das sol in kunfftiglich in Iren Raitungen gelegt vnd auffgehbt werden. Das maynen wir ernstlichen. Zv vrkhundt haben wir vnser gewonlich petschafft furgetruckht/Datum Augspurg am 19^{ten} tag Februarij Anno etc. im 20^{ten}.

Trotz kaiserlicher Konfirmation konnte Senfl keine Zahlung erreichen, so wie sein Landsmann und Kollege, der Bassist Kaspar Byrckherr, der eine Verschreibung für eine Provision von 50 Gulden auf das Vizedomamt in Wels besaß. Unter den im Hofkammerarchiv noch vorhandenen Aktenstücken der niederösterreichischen Regierung und Kammer vom Jahre 1530 befindet sich eine gemeinsame Eingabe Senfls und Birckherrs an den König Ferdinand¹. Das Gesuch, das hier am Schlusse mitgeteilt wird, beleuchtet nicht nur die Lage der beiden Bittsteller nach ihrer Entlassung, sondern liefert uns auch nähere Angaben über ihr Wirken in der Hofkapelle des verstorbenen Kaisers. Wir hören, daß Senfl neben seinem Berufe als Sänger auch als Notist fungierte und 16 Gesangbücher schrieb, und daß er nach Isaacs Abgang die Stellung eines Komponisten einnahm. Senfl und Byrckherr verweisen auf eine 23jährige Dienstzeit bei Kaiser Maximilian, sie gehörten also bereits 1496 der Hofkapelle an. Diese authentische Angabe ermöglicht es nun die Zeit der Geburt Senfls mit größerer Sicherheit als früher abzugrenzen. Nach den Untersuchungen von Thürlings erhielt der Sänger und Mottetist Bernhard Senfly, der als Vater Senfls zu betrachten ist, am 30. Juli 1488 das Zürcher Bürgerrecht². Stellt man hierzu Senfls oben angeführte Dienstzeit, die keinen Zweifel darüber übrig läßt, daß er seine Laufbahn als kais. Singerknabe begann, in Rechnung, so ergeben sich als wahrscheinlichste Zeitgrenzen für seine Geburt die Jahre um 1488 bis 1490. Senfl mochte also als Nachfolger Isaacs im Alter von 25—27 Jahren gestanden haben. Die vorangegangene außerordentlich fruchtbare Betätigung als Kapellennotist wird sicherlich seiner musikalischen Begabung und Bildung förderlich gewesen sein.

Byrckherr war aus der Konstanzer Domkantorei herübergekommen. Er erklärt, er habe sich nur durch die Aussicht auf hohe Besoldung und stattliche Versorgung bewegen lassen, seinen guten Posten in Konstanz aufzugeben. Musikgeschichtlich ist der Fall Byrckherr insofern bemerkenswert, als er uns die Beziehungen Kaiser Maximilians zu der in frischer Entwicklung begriffenen Konstanzer Domkantorei in einem bereits ziemlich frühen Zeitpunkte offenbart³.

¹ Das ganze Stück samt Unterschriften ist von einer, jedenfalls aber nicht von Senfls Hand geschrieben.

² D. T. B. Einleitung I: Ludwig Senfls Geburtsort und Herkunft.

³ Weiteres hierüber vgl. Otto zur Nedden: Zur Musikgeschichte von Konstanz um 1500. (ZfM 1930, Heft 8, S. 449 ff.)

Nach dem Tode des Kaisers warteten Senfl und Byrckherr „bis in das vierte Jahr“ auf eine Wiederanstellung im kaiserlichen oder königlichen Dienste, ohne einen anderen Dienst anzunehmen. Hiermit wäre die Episode im Leben Senfls nach seiner Entlassung aus der kaiserl. Hofkapelle bis zum Jahre 1523, wo er uns als Komponist im Dienste des Münchner Hofes entgegen tritt, wenigstens im allgemeinen aufgeheilt.

Die Eingabe an König Ferdinand scheint der letzte Versuch gewesen zu sein, von den 10jährigen Provisionsrückständen zu retten, was zu retten möglich war, da schließlich und endlich die Bittsteller sich auch zu einer Abfindung bezüglich ihrer Provisionsansprüche erbötig machen. Mit diesem Anerbieten war offenbar eine genehme Grundlage zur Austragung der Angelegenheit gefunden, denn die auf dem Gesuche vermerkte Erledigung lautet: *Ad regem* 8. August 30 mit Ime vnd Caspar vmb gelts zuhandeln vnd was darinnen zurichten. Näheres über den Erfolg dieser Abhandlung ist aus dem erhalten gebliebenen Schriftenmateriale der niederösterreich. Kammer nicht feststellbar.

Supplication Sweytzers vnd Caspars.
(1530, n. ö. Regierung und Kammer.)

Durchleuchtigster Großmächtiger Kunig. Genadigster herr. Ewr kö. Mt haben wir vor zum offer mall durch vnser suplication vnd sunst in vntherthanigkeit angezaigt. Nach dem wir hochloblichster gedachtnuß kayser Maximilian vnserm aller genadigsten herrn, dreyundzwainzig Jar lang gedient. Vnd Nemblich ich Ludwig Senfl als ain singer auch ain Notist, in dem ich sechzechen gesang Buecher geschriben vnd dan auch nach Ysaacs abgann, als ain Componist. Vnd ich Caspar Birckherr als ain singer vnd Bassist, vnd mich also vom Stifft vnd Chor zu Costentz, da ich mit guedter Besoldung vnd Condiacion wol fursechen gewesen auff gnedig verwönung hohes soldes vnd statlicher Fursechung vnd Besserung zu weilend höchst gedachter kay. Mt. in dienst bewegen lassen vmb welich vnser obgedachte dreyundzwainzig Jarige dienst Nemblich mir Ludwig senfl höchst genanter weilend kayser Maximilian anderthalbhundert Guldin Järlich mein lebenslang zu raichen gnädigklich verwilligt, darauf dan vnd nach absterben höchst genants kay. Maximilians diser yetzigen Römischen kay. Mt. vnser gnädigsten herrn Comissarien, als bald nach Irer Mt. kayserlichen wale, In der selben Mt. namen mir ain schriftlich verweisung auff die Maut zu engelharts Zell gegeben vmb Järlich da selbst Funfftzig gulden zu emphachen, So hat auch höchst genanter kayser Maximilian mir Casparn Birckherr ain verschreibung vnd verweisung gegeben auff vicethumbamt zu Weiß da selbst auch Järlich Funfftzig Gulden auff zuheben. Welche yetzgedachte, der Comissarien, auch kayser Maximilians, als vnser Baiden verweisung der hochgedacht vnser aller gnädigster kayser karl, vns Baiden zu Wurmb¹ gnädigklich confirmirt. Vnd wie woll wir in krafft obgedachter verweisung vnd der selben kayserlichen Confirmation abbestimpt, vmb vnser gepur an obbedachten vnder schidlichen orten vnd sunst auch bey Ewr. koⁿ. Mt. oft mals empsigklich vnd vntherthänigklich angesuecht, vnd E. kö. Mt. Mermals derhalb nachgezogen vnd vill Zerung vnd vncostung darumb gethan, So haben wir doch biß heer solch vnser verschriben Järlich gelt laut der verweisung bisher zum mercklichen vnserm Nachteil nit bekommen mögen, vnd steen des also noch in Mangel. Diweill wir nu an obgemelten ort getreulich vnd woll gedient, deßhalb auch weilend höchst gedachter kayser Maximilian In Irer Mt. letzten end vnd willen gnedigklich Beuolchen das man vns vnd Andere Ir Mt. alte dienner mit Billiger Bezallung in alweg vnd vor

¹ Reichstag zu Worms, 1521.

anderen zu friden stellen wölte. Vnd wir Baide dann auch nach solchem Ir Mt tod vnserm eignen, nit geringsten kosten, biß in das viert Jar gewartet, ob E. kö. Mt. oder die Römisch kay. Mt. vns widerumb in dienst annemen wolten, vnd haben vns also die Zeit in kain ander dienst begeben wollen. So ist demnach an E. ko. Mt. vnser vntherthänigist Noturiftigkeit, die geruhe solche vnser lange getrewe dienst. warten, gehabten vncosten vnd schäden, In nach ziechen vnd anderm gnädigklich zubedencken vnd vns nachmals vne ferrer auffhalten des ausstands, der vnbezalten Järlichen verweysung, welche vns in das zehend Jar nit geraicht, vnd vns Baydten yedten alle Jar Funfftzig gulden trifft, vnd in ainer summa vns Baiden auff tausent gulden laufft, gnädigklich Bezalen vnd darmit auch durch Ernstliche Beuelch vnd Brieff gnädigklich verschaffen, damit rns hinfuro an obgedachten ortenn vnser verweisen Järlich gelt on alle auffhalt oder ainrede zue außgang eines yeden Jars, wie pillich ist, auch betzalt werde. Das vmb E. kö. Mt. willen wir mit vlaisigister vntherthänigkait verdienen. Wo aber E. kö. Mt. meher gelieben oder gefallen wolt, sich mit vns fur obgемelte Järlich verweisung Yetzmal gar zuertragen vnd vns gnädigklich zue friden zue zustellen, sind wir in vnderthänigkait erputig, vns in dem selbigen also aller gepur zuerzaigen. Darob E. kö. Mt. als wir hoffen, Gnädige geuallen haben werde.

E. kö. Mt. etc.

vntherthänigiste Gehorsamiste
 weilend kayser Maximilian
 hochlöblichster gedächtnuß
 Diener
 Ludwig Senfl genant Sweytzer
 Componist vnd
 Caspar Byrckherr Bassist

Die Nachschau im Schriftenbestande der Hofkammer, bei der die vorstehende Eingabe ursprünglich eingelangt war und von da an den König und die niederösterreichische Regierung geleitet wurde, ergab, daß die Angelegenheit Senfl-Byrckherr bei der niederösterreichischen Regierung nicht zum Abschluß gelangte. Auch in der Folge stand kein glücklicher Stern über ihr. Kaiser Maximilian hatte seinen Musikern rascher und reichlicher Gnaden bewilligt als der Nachfolger bei der schlechten Finanzlage der österreichischen Lande, namentlich infolge des Türkenkrieges, zu leisten vermochte. Das Gedenkbuch (Expeditprotokoll) der Hofkammerkanzlei vom Jahre 1535 verzeichnet im Oktober unter den österreichischen Sachen eine Eingabe Senfls, die gleichfalls an den König ging; mit welchem Antrage, ist nicht ersichtlich. Auf fol. 81^r heißt es: *Ludwigen Senfl alias Schweitzer Supplication vnd vermanung seiner verschriebnen pension auf den Aufslag zu Engelhartzel. Ad Regem.* Über eine weitere gemeinsame Eingabe Senfls und Byrckherrns berichtet das Expeditprotokoll des Jahres 1538 im September auf fol. 105: *Ludwigen Sänjfl vnd Casparn pırckhers Supplication ainer Prouision halben etc. ist angestellt auf verrier verfolgen / M. ist in october gelegt*¹. Damit waren die Provisionsansprüche der beiden Bittsteller im Aktengrabe bestattet.

¹ Der Buchstabe M bedeutet in den Hofkanzleiprotokollen jener Zeit, daß die Sache mündlich erledigt wurde. („Was mündlich abschied sein, dartzue zuschreiben M.“)

Der Schlagwortkatalog der musikwissenschaftlichen Literatur auf systematischer Grundlage

Von

Constantin Schneider, Wien

Das Bedürfnis nach einem S.-W.-K.¹ der musikwissenschaftlichen Literatur wird in erster Linie in wissenschaftlich geleiteten Musikbibliotheken bestehen, jenem Typus der Musikbibliothek, dessen Aufgaben und Ziele Wilhelm Altmann² präzisiert hat. Eine lediglich aus Musikalien (Druckwerken und Handschriften) bestehende Sammlung wird erst dann zu einer wissenschaftlichen Bibliothek, wenn sie mit einer wissenschaftlichen Handbücherei vereinigt ist. Der größte Teil der von Emil Vogel³ verzeichneten Musikbibliotheken stellt daher nur Notenarchive dar, wie es alle Ansammlungen von Gebrauchszwecken dienendem Notenmaterial auf Kirchenchören, in Kloster-, Stadt-, Vereins- und Schularchiven sind. Eine strikte Trennung und Abgrenzung der theoretischen und praktischen Musikwerke ist freilich nicht ohne weiteres möglich, und doch muß sie durchgeführt werden, wenn man darangeht, wissenschaftliche Kataloge anzulegen. Allgemein gültige Richtlinien gibt es hier nicht und jede Bibliothek hat in dieser Hinsicht eigene Traditionen und Gewohnheiten, die nicht immer scharfer objektiver Prüfung standhalten. Solche Zweifelsfälle sind z. B. die Denkmälerpublikationen, deren Musikwerke der praktischen Musik einzureihen sind, während wissenschaftliche Einleitungen wieder zur wissenschaftlichen Literatur gehören; das Gleiche gilt für alle wissenschaftlichen Ausgaben älterer Musikwerke. Auch die Einteilung von Revisionsberichten zu den Gesamtausgaben, Beispielsammlungen, ferner aller Unterrichtswerke mag oft zweifelhaft erscheinen. Jedenfalls wird es in einer wissenschaftlichen Musikbibliothek für jede der beiden Gruppen — theoretische und praktische Musik — besondere Kataloge geben müssen, und zwar Namen- und Sachkataloge. Bei jenen Werken aber, die an der Grenze zwischen beiden Gruppen stehen, werden entsprechende Verweisungen dafür sorgen müssen, daß sie richtig erfaßt werden können⁴.

¹ Abkürzungen: S.-W. = Schlagwort, S.-W.-K. = Schlagwortkatalog, S.-W.-V. = Schlagwortverzeichnis.

² Wilhelm Altmann, Öffentliche Musikbibliotheken. Ein frommer Wunsch. ZIMG V, 1903, Heft I, S. 1. An diese Gedankengänge schließt Rudolf Schwartz, Über Musikbibliotheken. Zentralbl. f. Bibliothekswesen 31, S. 346f.

³ Musikbibliotheken, nach ihren wesentlichen Beständen angeführt. Jahrbuch Peters I (1894), S. 43.

⁴ Die Textbücher zu allen Formen der Vokalmusik (Gesangszyklen, Kantaten, Oratorien, Chorwerken, Operetten, Opern, Musikdramen usw.) sind literarische Erzeugnisse und daher in einer Bibliothek von universellem Charakter in den betreffenden Literaturgebieten zu katalogisieren; in einer Musikbibliothek fallen sie weder in das Gebiet der praktischen Musik noch der theoretischen Literatur. Sie können richtigerweise nur eine Sondergruppe bilden, mit eigener Aufstellung und besonderen Katalogen.

Von den in jeder wissenschaftlichen Musikbibliothek erwünschten Katalogisierungsarbeiten seien hier die Grundsätze für die Anlage eines S.-W.-K. der musikwissenschaftlichen Literatur herausgegriffen. Sie sind aus praktischen Erfahrungen entstanden, die der Verfasser gelegentlich der Ausarbeitung eines derartigen Katalogs in einer der größten bestehenden wissenschaftlichen Musikbibliotheken, und zwar der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek, gesammelt hat¹.

Der Wert des S.-W.-K. einer bestimmten Fachbibliothek darf aber nicht überschätzt werden. Denn nur dann, wenn eine Bibliothek den idealen Zustand lückenloser Totalität ihrer Bestände erreichen würde, was infolge nicht erwerbbarer Unika tatsächlich unmöglich ist, wäre ihr S.-W.-K. zugleich eine vollständige Bibliographie. Da dieser Fall aber niemals eintreten kann, sind die bisher veröffentlichten Bibliographien der musikwissenschaftlichen Literatur nicht aus Bibliothekskatalogen entstanden, sondern aus verschiedenen Einzelbibliographien und -katalogen von Bibliotheken und Sammlungen zusammengestellt worden, wie etwa die bibliographischen Hauptwerke der Musikwissenschaft². Es ließe sich aber auch ein anderer Weg denken, um zu einer universellen Bibliographie der einzelnen Fachwissenschaften und speziell der Musikwissenschaft zu gelangen. Durch den Zusammenschluß der musikwissenschaftlichen S.-W.-K. von verschiedenen großen Bibliotheken, vorausgesetzt, daß sie nach einem einheitlichen Plan ausgearbeitet werden — und den zu entwerfen ist ja der Zweck dieser Ausführungen — würde schließlich eine vollständige Bibliographie als universeller S.-W.-K. der Musikwissenschaft entstehen, der durch das in dieser Studie entworfene System nicht nur eine theoretische Fundierung erlangt, sondern auch jederzeit die Umwandlung in einen systematischen Katalog ermöglicht. Mit der Drucklegung von S.-W.-K. der einzelnen Bibliotheken kann man kaum rechnen, aber wenigstens vorläufig mit der Veröffentlichung eines S.-W.-V., dessen Zusammenstellung gleichfalls durch diese Studie angebahnt wird.

Wertvolle Vorarbeiten sind auf diesem Gebiete der Musikbibliographie bereits geleistet worden, so z. B. das besonders wichtige S.-W.-Register zum ersten Band des Katalogs der Musikbibliothek Paul Hirsch. (Theoretische Drucke. Hrsg. von Kathi Meyer und Paul Hirsch. Berlin 1928, in den „Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch“, II. Reihe), außerdem die S.-W.-V. in der alljährlich erscheinenden „Musikalischen Zeitschriftenschau“ der ZfM, und mancher Antiquariatskataloge. Aber auch die bewährten Grundsätze, die bei sonstigen Arbeiten an S.-W.-K. gesammelt worden sind, durften nicht außer acht gelassen werden. Daher war für die hier geschilderte Arbeit vor allem die „Vorschrift für den S.-W.-K. der Nationalbibliothek in Wien“³ maßgebend. Außerdem wurde zum Vergleich der, ein eng

¹ Diese Arbeit ist in der Form eines handschriftlichen Zettelkatalogs den Benützern der Bibliothek zugänglich. Die Drucklegung eines die gesamte musikwissenschaftliche Literatur in der Wiener Nationalbibliothek erfassenden S.-W.-K. wird vorbereitet.

² Joh. Nik. Forkel, Allgemeine Literatur der Musik. Leipzig 1792. — C. Ferd. Becker, Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur. Leipzig 1836–39. — Adolf Aber, Handbuch der Musikliteratur (Kretzschmars Handbücher, Bd. XIII). Leipzig 1922, und als wichtige Ergänzung: Ernst Refardt, Verzeichnis der Aufsätze zur Musik in den nichtmusikalischen Zeitschriften der Univ.-Bibl. Basel. Leipzig 1925.

³ Mit einer Einleitung von Franz Koch hrsg. von der Direktion (1. Aufl. 1924, 2. Aufl. 1930).

benachbartes Gebiet bibliographisch erfassende „S.-W.-K. über die Bestände der Nationalbibliothek aus dem Gebiete der deutschen Sprach- und Literaturgeschichte“¹ herangezogen, welches Werk, wie das Geleitwort hervorhebt, „als der erste gedruckte S.-W.-K. einer deutschen Bibliothek“ anzusehen ist. Aus der Verschiedenheit der beiden Wissensgebiete, die sich trotz Wesensverwandtschaft und Beziehungsreichtum nicht bestreiten läßt, ergeben sich auch für ihre Bibliographie wesentliche Unterschiede, die am deutlichsten in den S.-W.-K. und S.-W.-V. ihren Ausdruck finden. Die deutsche Sprach- und Literaturgeschichte ist vor allem ethnographisch und geographisch, also räumlich genommen, ein festumgrenztes Gebiet. Beziehungen zu fremden Sprachen und Literaturen, sowie ihren vornehmsten Repräsentanten sind wohl vorhanden, aber der genannte S.-W.-K. gibt hier keine allzureichliche Literatur an. Der Musikgeschichte, wie sie heute behandelt wird, würde als Analogon in der Literaturwissenschaft die Geschichte der gesamten Weltliteratur entsprechen. Denn die Musikgeschichte, die sich in ihren Anfängen nur auf die abendländische Musik, mit besonderer Konzentration auf die West- und Südländer beschränkt hat, bezieht heute im gemeinsamen Fortschreiten mit der Ethnographie, Kunst- und Kulturgeschichte, den ganzen Erdkreis in ihre Forschungen ein. Im S.-W.-K. spricht sich diese Universalität im räumlichen Sinne durch die Heranziehung zahlreicher ethnographischer und geographischer Begriffe aus, so daß schließlich auch solche (lokale) S.-W. in den S.-W.-K. eingearbeitet werden müssen. Geht man aber in die Bibliographie der Detailforschung auf räumlich eng umgrenzten Gebieten ein, so findet man, daß die Musikwissenschaft heute von dem Stadium reichster regionaler Differenzierung, wie sie z. B. die deutsche Sprach-, Literatur- und Kunstgeschichte aufweisen, noch sehr weit entfernt ist. Dieser Unterschied liegt aber nicht so sehr in der Methode und dem heute erreichten Stadium der Musikwissenschaft begründet, wie es vielleicht scheinen möchte, sondern in ihrem Wesen. Die Entwicklung der musikalischen Formen und Werke vollzieht sich auf einer universelleren Grundlage als die der Sprache und Literatur. Es liegt eben im Wesen der Tonkunst, über die Schranken der Nationen und Staaten hinauszugreifen, und sie erscheint als eine Offenbarung des menschlichen Geistes, so wie Religion und Philosophie es sind, in höherem Maße als die ursprünglich aus dem praktischen Bedürfnis entstandene Sprache und schließlich ihre höchste Blüte, die Literatur. In der Sprachentwicklung zeigen sich fremde Einflüsse als Lehn- und Fremdworte, auf dem Gebiete der Wortkunst als Beeinflussungen durch fremde Literaturen, fremde Umwelt und fremdnationale Genies. Auf dem Gebiete der abendländischen Musik wechseln dagegen nationale Wellen von gewaltiger Kraft in periodischer Regelmäßigkeit miteinander ab. Das Wesen der deutschen Musik ist darum ohne das Verständnis für die Musik der wichtigsten Nachbarvölker, ihre Einflüsse und die durch sie hervorgerufenen Kämpfe gar nicht zu verstehen. Der S.-W.-K. der musikwissenschaftlichen Literatur wird daher in bezug auf Räume und Völker bedeutend umfangreicher sein als der deutschen Sprach- und Literaturgeschichte, aber an Einzelarbeiten, namentlich in regionaler Hinsicht, der Literaturwissenschaft bedeutend nachstehen. Diese auf einzelnen Teilgebieten noch sehr mangelhafte Differenzierung hat

¹ Hrsg. von der Generaldirektion, bearb. von Franz Koch. Wien 1928.

für die Anlage des S.-W.-K. noch eine weitere schwerwiegende Konsequenz: die Beschränkung des S.-W.-K. auf bibliographisch selbständige Werke, wie dies zumeist von der einschlägigen theoretischen Fachliteratur gefordert wird, würde auf dem Gebiete der Musikwissenschaft nur eine sehr dürftige Bibliographie ergeben, denn gerade sehr wichtige Spezialfragen historischer, bio- und bibliographischer Natur sind vielfach in bibliographisch nicht selbständigen¹ Monographien enthalten. Daher ist die wesentlichste Voraussetzung für einen, die ganze Fachliteratur umfassenden S.-W.-K. die bibliographische Erfassung aller wertvollen wissenschaftlichen Arbeiten in der Form eines Autoren- oder Nominalkatalogs, der auch die bibliographisch nicht selbständigen Werke verzeichnet.

Die Ausarbeitung des S.-W.-K. selbst vollzieht sich in mehreren Phasen von wechselndem Charakter, die zugleich steigende Anforderungen an die Arbeitskraft des Bearbeiters stellen.

Die erste Phase umfaßt die konsequente Durcharbeitung des Nominalkatalogs bzw. des Bibliotheksbestandes selbst, indem zu jeder Titelkopie bzw. jedem Werk die entsprechenden S.-W. ermittelt werden und das Werk sodann unter diesen verzeichnet wird. Der Titel des Werkes ist dabei nicht immer maßgebend, ja sogar manchmal irreführend, sondern einzig und allein der Inhalt². Es gibt freilich auch Werke, deren Titel lange nicht den Inhalt erschöpft und deren Inhalt auch nicht durch ein einzelnes, sondern nur durch ganze Serien von S.-W. erschöpft werden könnte. (Z. B. Hermann Aberts Mozart, das nicht nur eine vollständige Lebens- und Werkgeschichte darstellt, sondern auch eine Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, und darüber hinaus noch eine Entwicklungsgeschichte aller musikalischen Gattungen, die Mozart gepflegt hat.) Auf der Gegenseite gibt es aber auch wieder Bücher, bei denen man nicht infolge der Fülle des Inhalts, sondern infolge seines Mangels und seiner geringen Präzision bei der Wahl des S.-W. in Verlegenheit gerät (z. B. die zahlreichen, in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen ästhetischen Betrachtungen von Musikfreunden, Dilettanten usw.). Jedes Werk wird bei dieser bibliographischen Verarbeitung nach Inhalten einem oder mehreren S.-W.-Begriffen zugeteilt, so daß der S.-W.-K. an Zahl der Artikel den grundlegenden Nominalkatalog wesentlich übersteigen wird. Komplikationen werden sich schon jetzt bei Begriffen, die miteinander in Konkurrenz treten, sich kreuzen oder schneiden, ergeben. Es werden dann Rück- und Nützlichkeitsverweisungen verwendet, wie z. B. zwischen

¹ Georg Schneider nennt sie in seinem Handbuch der Bibliographie die „unselbständigen Werke“ (S. 46) und rechnet zu ihnen: „Aufsätze in Sammelwerken, Festschriften, Zeitschriften; Aufsätze, Artikel, Gesammelte Aufsätze, Vermischte Schriften“. Aber auch größere Kapitel rein musikwissenschaftlichen Inhalts in Werken, die der Hauptsache nach andere Wissensgebiete behandeln (z. B. Reisebeschreibungen) gehören hierher. Die Einbeziehung dieser unselbständigen Literatur wird freilich noch von vielen Bibliographen abgelehnt. Die Bibliographien von Aber und Refardt beweisen dagegen, wie wichtig gerade auf dem Gebiete der Musikwissenschaft diese Monographien sind; sie sollen auch in den erwähnten S.-W.-K. der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek einbezogen werden.

² Josef Achtelik, „Der Naturklang als Wurzel der Harmonie“ ist eine auf Gesetzen der Akustik begründete Harmonielehre. S.-W. sind daher „Akustik“ und „Musiktheorie-Harmonielehre“, nicht aber „Naturklang“, welches Wort höchstens als Stichwort für einen Titelkatalog verwendbar wäre, als S.-W. aber ebenso sinnlos ist, wie das gleichfalls im Titel enthaltene Substantivum „Wurzel“.

„Akustik“ und „Instrumentenkunde“, die fast immer gemeinsam in Spezialwerken der einschlägigen Gebiete behandelt werden. Selbstverständlich muß auch die Verwendung synonymmer Begriffe vermieden werden, ebenso auch die durch verschiedene Schreibweise entstehenden überflüssigen Begriffe (z. B. Clavier, Klavier, Pianoforte oder Geige, Violine). Durch internationale Vereinbarungen, zu denen der Weg durch bibliothekarische Kongresse und Fachzeitschriften zu öffnen ist, wäre ein einheitliches S.-W.-V., zum wenigsten innerhalb desselben Sprachgebietes, aufzustellen.

Eine zweite Phase besteht in der Ordnung der einzelnen S.-W.-Zettel, namentlich bei sehr umfangreichen Einzelbibliographien, wie z. B. den Namen der großen Meister, den S.-W. „Musikgeschichte, Instrumentenkunde, Musiktheorie“ usw.

Als dritte und letzte Phase ist eine Revision der ganzen Arbeit anzusehen, die am besten durch die Zusammenstellung und endgültige Redaktion eines S.-W.-V. — zugleich ein wichtiger Behelf für die Benutzer des S.-W.-K. — geschieht, wobei sich vielleicht noch die Reduktion mancher sinngleicher oder -verwandter Ausdrücke ergeben dürfte. Je mehr man in der Systematik fortschreitet, desto weiter werden die einzelnen S.-W.-Begriffe an Umfang, d. h. bibliographisch an zugehöriger Literatur, desto geringer ist ihre Gesamtzahl, wie sie das S.-W.-V. zeigt. Die individuelle Haltung des S.-W.-K. wird von dem Grad dieser Annäherung zur Systematik bedingt. Damit ist zugleich ein Spielraum für persönliche, systematische Gedankenarbeit geboten, welche die an sich mühevollen bibliographische Arbeit zu einer anziehenden und anregenden werden läßt.

Von diesen drei Phasen sei die erste, die Ermittlung der S.-W., herausgegriffen, weil sie die wichtigste ist. In der theoretischen Literatur über den S.-W.-K.¹ werden vier Gruppen von S.-W. unterschieden, die sich aus dem Inhalt des Werkes ergeben, dazu tritt noch eine fünfte, welche sich auf die literarische Form des Werkes bezieht. Es entstehen dann folgende Gruppen von S.-W.:

Aus dem Inhalt: I. Personal- oder Nominal-S.-W., II. lokale S.-W. (geographische und ethnographische), III. Zeit-S.-W., IV. Sach-S.-W.

Aus der literarischen Form: V. Form-S.-W. Dieses System läßt sich ohne wesentliche Veränderungen auch auf den hier besprochenen S.-W.-K. anwenden.

I. Personal-S.-W. Sie sind die zahlreichsten, deutlichsten und am leichtesten aus dem Buchtitel abzuleitenden S.-W. Sie sind

a) Komponisten und Komponistenfamilien, und zwar vereinigt der S.-W.-K. alle Literatur, die sich mit ihrem Leben und Werk beschäftigt; in negativem Sinn auch Angriffe, Schmähe- und Streitschriften, Kritiken. Auch Monographien über einzelne Werke erscheinen hier. (Ein Werk über Mozarts Opern erhält als S.-W. „Mozart: Opern“ und nicht „Opern: Mozart“.)

b) Ausübende Musiker, neben den Gesangs- und Instrumentalvirtuosen, die Dirigenten.

c) Musiktheoretiker und -forscher. Neben der Literatur über ihr Leben und Werk erscheinen hier auch Kritiken, wie überhaupt alle Bücher und Abhandlungen, die mit ihrer Lehre im Zusammenhang stehen. Lehrgebäude und Theorien, die

¹ Die einschlägige Literatur ist in der zit. Vorschrift der Nationalbibliothek zusammengefaßt. Hervorzuheben ist besonders Wyss, Über den S.-W.-K., mit Regeln für die Stadtbibliothek Zürich. Sammlung bibliothekswissenschaftl. Arbeiten. Begr. v. K. Dziatzko. 25. Leipzig 1909. Außerdem sei auf zahlreiche einschlägige Aufsätze im „Zentralblatt für Bibliothekswesen“ hingewiesen.

allgemein bekannt sind, erscheinen am besten unter dem Namen ihrer Urheber (Tonwortmethode: Eitz, Rutzsche Typenlehre: Rutz).

d) Sammler von musikalischen Druckwerken und Handschriften, Besitzer von Bibliotheken und Instrumentensammlungen für Kataloge oder sonstige Monographien ihrer Sammlungen.

e) Instrumentenbauer bzw. -familien.

f) Sonstige Persönlichkeiten, welche zum musikalischen Leben und Schaffen in Beziehung getreten sind, als Herrscher, sonstige bevorzugte Persönlichkeiten, Kunstfreunde usw., auch Schaffende auf anderen Kunst- und Wissensgebieten, die zur Musik in Beziehung stehen (Dichter als Textdichter, bildende Künstler, wie Schwind oder Max Klinger, Gelehrte, wie Billroth).

g) Persönlichkeiten oder juristische Personen, die im praktischen Musikleben stehen, wie Musikaliendruckverleger, -vertriebe, Konzert- und Opernunternehmer bzw. -unternehmungen.

Begreiflicherweise bilden die Personal-S.-W. die Hauptmasse unter allen S.-W. Die Namen der großen Meister werden in jedem S.-W.-K. einer wissenschaftlichen Musikbibliothek vertreten sein müssen, während von den kleineren vor allem jene durch allmählichen Ausbau der Forschung immer mehr hervortreten, die aus dem Lande dieser Bibliothek stammen oder in ihm gewirkt haben. Diese Personal-S.-W. mit den dazugehörigen Bibliographien stellen die Verbindung mit der Geschichte der musikalischen Formen her, während sie als stilistische Monographien auch auf die Musiktheorie, vor allem auf die Kompositionslehre übergreifen. Sie überschreiten in manchen Fällen das eigentliche Gebiet der Musikwissenschaft, und zwar in jenem Teil der Literatur, der sich mit entfernteren kultur- und geisteswissenschaftlichen Problemen der Persönlichkeiten und ihrer Umwelt beschäftigt. Der S.-W.-K. legt also auch die historische Entwicklung der Wissenschaft bloß und zeigt, wie die Musikwissenschaft als historische Disziplin allmählich aus biographischen Einzel Forschungen entstanden ist. Aus diesen gebildet, schließt sie sich, gleich einem bunten Mosaik, zu einer umfassenden Musikgeschichte zusammen, die in der neuesten Zeit wieder in einzelne regionale Sondergebiete auseinanderfällt. Mit dem Erwachen der ethnographischen und geographischen Forschung vollzieht sich auch die Wendung von der allgemeinen historischen Musikgeschichte des Abendlandes zur vergleichenden Musikwissenschaft, zugleich das allmähliche Übergreifen auf andere Gebiete der Natur- und Geisteswissenschaften¹. Gleichzeitig beobachtet man, wie das Personal-S.-W. sich nur mehr ganz unbedeutend vermehrt. Nur die Zeitgenossen treten hinzu, und schließlich noch die kleinen Meister, deren Lebenswerk von der immer reger arbeitenden regionalen und lokalen Forschung ans Tageslicht gebracht wird. Auf dem Gebiete des Personal-S.-W. ist also das S.-W. ein getreues Abbild des historischen Ganges der Musikwissenschaft selbst.

I. A. Aus den Personal-S.-W. abgeleitete Sach-S.-W. Die große Zahl der Sach-S.-W. läßt es geboten erscheinen, diese besondere Gruppe schon jetzt hier anzuschließen. Sie umfaßt Kollektivbegriffe, und zwar Vereinigungen von Personen, welche als Produzierende, Reproduzierende, Förderer oder Träger des Musiklebens erscheinen. Hierher gehören: 1. Stände und Berufskreise, zu deren Wesensmerk-

² Ein Zuwachs der S.-W. ist daher vor allem bei den Sach-S.-W., sowie den ethnographischen und geographischen zu erwarten.

malen die Betätigung mit Musik nicht gehört. (S.-W.: Adel, Armee, Fürsten usw.) Hier wird nur jene Literatur aufgenommen, die sich mit diesen Ständen als Trägern des Musiklebens beschäftigt, nicht aber mit den von ihnen gepflegten spezifisch musikalischen Gattungen, z. B. Soldatenlieder usw., die den S.-W. der musikalischen Formen (s. Sach-S.-W.) angehören, auch nicht Kollektivbezeichnungen für Träger des Musiklebens in bestimmten Stilepochen (z. B. Humanisten, Romantiker), welche zu der Gruppe der zeitlichen S.-W. zu rechnen sind. 2. Musikalische Berufsstände und Institutionen (S.-W. Barden, Cantoreigesellschaften, Dilettanten, Meistersinger usw.). 3. Geistliche Orden und Bruderschaften. 4. Religiöse Sekten. 5. Geheime Gesellschaften. 6. Vereine. Letztere nur dann, wenn sie territorial weit ausgebreitet sind, wie z. B. Cäcilienvereine, sonst unter dem lokalen S.-W. des Ortes, wo sie ihren Sitz haben.

II. Lokale S.-W. (geographische und ethnographische). Auch diese sind zu meist aus dem Titel abzuleiten. Schwierigkeiten ergeben sich erst, wenn man versucht, sie systematisch anzuordnen. Da heute immer wieder neue Völker und Landschaften in die musikwissenschaftliche Forschung einbezogen werden, ist eine vollständige Systematik gar nicht möglich. Sie wäre zudem Sache der Geographen und Ethnographen. Zu groß ist die Gefahr, die aus dem Überschneiden und Übergreifen verschiedener Begriffssphären entsteht. Auch politische Umwälzungen sind von Einfluß und verursachen den starken Bedeutungswandel, dem die S.-W.-Begriffe dieser Gruppe unterworfen sind.

(Die Musik der Araber kann nicht dem geographischen Begriff „Arabien“ untergeordnet werden, weil die Siedlungsgebiete der Araber auch noch heute größere Territorien umfassen. Wenig bekannte Völker werden auch tunlichst unter den geographischen Begriff verwiesen — „Azteken“ unter „Mexiko“ —, erleichternde Hinweise müssen auch bei wenig bekannten geographischen Begriffen verwendet werden — Musik in „Laos“ unter „Hinterindien“. Den Bedeutungswandel unter dem Einfluß politischer Ereignisse, aber auch friedlicher Expansion eigener Musik in die Fremde, Import fremder Musik ins eigne Land, zeigt sinnfällig der Begriff „Deutsche Musik“.)

II. A. Aus lokalen S.-W. abgeleitete Sach-S.-W. Diese sind Stätten der Musikpflege, -übung und -erziehung, die an keinen bestimmten Ort gebunden sind (S.-W. Collegium musicum, Convivium musicum usw.), während die an bestimmte Orte geknüpfte unter den Ortsnamen als S.-W. erscheinen („Thomanerchor“ unter „Leipzig“, „Sixtina“ unter „Rom“).

III. Zeit-S.-W. Im S.-W.-K. der musikwissenschaftlichen Literatur sind die S.-W. dieser Gruppe gegenüber denen der anderen stark in der Minderzahl, weil sich der Großteil unter das S.-W. „Musikgeschichte“ einordnen läßt. Epochen als S.-W. werden der besseren Übersicht und Gruppierung wegen zwischen fixen Zeitabschnitten eingegrenzt. Stilepochen der Musik, bezeichnet mit den jetzt so beliebten, der Terminologie der Kunstwissenschaft entnommenen Begriffen wie „Gothik“, „Renaissance“ usw. sind dagegen in der Musikgeschichte zeitlich noch viel zu unbestimmt abzugrenzen, als daß man sie als S.-W. verwenden könnte. Jahreszahlen erscheinen als Unter-S.-W., wie z. B. statt „Musikgeschichte: 18.—19. Jahrhundert“ besser „Musikgeschichte: 1700—1900“. Als zeitliche S.-W. bleiben dann nur noch

die Namen historischer Ereignisse, die auf die Musik von Einfluß gewesen sind (Kreuzzüge, Befreiungskriege, Weltkrieg usw.).

IV. Sach-S.-W. (außer IA und II A). Die Sachbegriffe, welchen diese S.-W. entsprechen, lassen sich am vollständigsten aus einem System der Musikwissenschaft ableiten, das, um die Grundlage für einen S.-W.-K. bilden und den Bedürfnissen der Bibliographie dienen zu können, eine möglichst einfache und verständliche Form aufweisen muß, so daß es allen Benützern des Katalogs ohne weiteres klar ist¹. Im Zentrum der Musikwissenschaft stehen als Grundwissenschaften die „Musikgeschichte“ und die „Musiktheorie“. An der Grenze zwischen diesen und der praktischen Musik, welche die zweite Hauptabteilung der wissenschaftlichen Musikbibliothek darstellt, steht die Lehre von der „Musikpraxis“. Die Musikwissenschaft ist heute, so wie die im Gesamtsystem der Wissenschaften ihr am nächsten stehende Literatur- und Kunstwissenschaft, in erster Linie eine historische Disziplin. Ihre Methoden hat sie von der Geschichtswissenschaft übernommen (vgl. G. Adler, Methode der Musikgeschichte), sie bedient sich analoger Quellen und Denkmäler. Sie bedarf daher eigener „Hilfswissenschaften“. Die Stellung der Musikwissenschaft im Geistesleben unserer Zeit, bedingt durch das Wesen der Tonkunst, läßt es aber auch erklärlich erscheinen, wenn es heute nahezu kein Gebiet der Natur- und Geisteswissenschaften, ja auch der einzelnen Zweige der technischen und sozialen Disziplinen mehr gibt, das nicht irgendwie zur Musik und ihrer Wissenschaft in Beziehung treten würde. Auf diese Weise entstehen besondere „Grenzwissenschaften“² und es läßt sich aus Grund-, Hilfs- und Grenzwissenschaften folgendes System der gesamten Musikwissenschaft, das nur mehr mit den Bedürfnissen des S.-W.-K. in Übereinstimmung gebracht werden muß, bilden.

S.-W. sind bei einzelnen Teilgebieten angegeben, und zwar nur solche, die aus der Praxis gewonnen sind, sei es dem S.-W.-K. in der Musiksammlung der Wiener Nat.-Bibl., den der Verfasser ausgearbeitet hat, oder anderen bereits im Druck erschienenen S.-W.-V. und S.-W.-K. Die Personal-S.-W., die lokalen, sowie die als selbstverständlich erscheinenden Sach-S.-W. wurden nicht angeführt. Von der Veröffentlichung eines vollständigen S.-W.-V. mußte des Raummangels wegen abgesehen werden. Nur das Prinzip des Aufbaues war hier darzulegen.

System der Musikwissenschaft

I. Grundwissenschaften.

A. Musikgeschichte.

1. Methode, Philosophie.
2. Allgemeine Musikgeschichte (räumlich und zeitlich unbegrenzt).
3. Spezielle Musikgeschichte
 - a) einzelner Epochen (zugleich Zeit-S.-W.);

¹ Versuche einer Systematik der Musikwissenschaft reichen bis ins Altertum zurück. z. B. Aristides Quintilianus. Lehrreich ist der Vergleich dieses Systems mit dem von Guido Adler aufgestellten (Umfang, Methode und Ziel der musikgeschichtlichen Forschung, V. f. Mw. 1885, S. 5, und Methode der Musikgeschichte, 1919, S. 7). Eine weitere höchst geistreiche und subtile Einteilung hat Arthur Cohn entworfen (Die Erkenntnis der Tonkunst, ZfM I, S. 351).

² Dieser Terminus wird im gleichen Sinn in Gröbers Grundriß der romanischen Philologie verwendet.

- b) einzelner geographisch und ethnographisch begrenzter Gebiete bis zu Landschaften und Städten (zugleich lokale S.-W.),
- c) einzelner musikalischer Gattungen.
- 4. Lebens- und Werkgeschichte einzelner Tonmeister bzw. Musikforscher (zugleich Personal-S.-W.).
- 5. Aufführungspraxis und Geschichte der historischen musikalischen Institutionen.
- 6. Vergleichende Musikwissenschaft.
- 7. Organisation der Musikwissenschaft (Universitäten, Kongresse, Stiftungen).

Zu 3. c) gehören außer den S.-W. der musikalischen Formen auch Bezeichnungen für Sammlungen von musikalischen, meist liturgischen Formen wie z. B.: Antiphonar, Chansonier, Graduale usw. — ferner die Namen von einmaligen Formen oder Werken, die unter ihrem Titel oder Textanfang bekannter sind, als dem ihrer Urheber, wie z. B.: Beggars Opera, Dies irae, Hail-Columbia, Marlborough-Lied usw. — und endlich S.-W. von Formbegriffen, die nicht unmittelbar zur Musik gehören: Commedia dell'arte, Drama, Maskenspiel, Pantomime usw. Da sich die Formenwelt der Musik ständig vergrößert, teils durch Erweiterung und Neuerfindung von Formen — Opera Minute, Songoper, Sprechchöre — teils durch neue Errungenschaften der Technik — Filmmusik, Rundfunk, Tonfilm — ist eine ständige Vermehrung der hierhergehörigen S.-W. zu beobachten.

B. Musiktheorie.

- 1. Elementarlehre (Einteilung der Musik, Allgemeine Musiklehre, Melodie, Harmonie, Rhythmik, Metrik usw.),
 - a) historisch,
 - b) zeitgenössisch (praktisch).
- 2. Kompositionslehre (Kontrapunkt, Fuge, Kanon, Formenlehre, Instrumentation),
 - a) und b) wie oben.

Zur Musiktheorie gehören alle Disziplinen und Teildisziplinen, die sich mit dem Aufbau des musikalischen Kunstwerks beschäftigen. Sie besteht aus einer Reihe von Wissenschaften, die untereinander als Entwicklungsstufen des musikalischen Kunstwerks zusammenhängen. In ihrer formalen Anlage stellen sie eine „Pyramide der Wissenschaften“ im Sinne Ostwalds dar, deren Spitze das musikalische Kunstwerk bildet, aufgebaut auf einem konstruktiven Gefüge aller jener Einzellehren, welche zur handwerksmäßigen Gestaltung des Kunstwerks führen, die zwar alle erlernbar sind und der Arbeit des Talents eine Richtung geben, aber doch nicht imstande sind, in den geheimen Schöpfungsakt des Genies einzudringen. Bei der zweckmäßigen Unterteilung jeder Teildisziplin wird die historische Gruppe ad a die ältere Literatur, die praktische ad b dagegen die heute noch gültige Fachliteratur zusammenfassen.

(Bei der Wahl der S.-W. sei besonders auf den S.-W.-K. des Katalogs der Sammlung Hirsch hingewiesen, die Einteilung in die Sondergebiete der Musiktheorie braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.)

C. Praktische Musiklehre (bei folgenden 1—6 a) und b) wie oben).

- 1. Allgemeine Musikpädagogik.
- 2. Einzelne Instrumente.
- 3. Gesang.
- 4. Dirigieren von Chor, Orchester, oder beidem
- 5. Bühne, Darstellung.
- 6. Musikleben und seine Organisation.

(S.-W., sofern sie nicht an bestimmte Instrumentennamen gebunden sind: Blattlesen, Erziehung, Fantasieren, Gehörbildung, Improvisation, Inszenierung [der

Oper], Konzertwesen, Kostüm [in der Oper], Mimik, Musikdiktat, Musikfeste, Musikkritik, Musikpflege, Partiturlesen, Präludieren, Regie der Oper, Schulmusik, Statistik, Treffübungen, Volksbildung, Vortrag.)

II. Hilfswissenschaften.

A. Bibliographie.

1. Bibliotheken: Evidenz, Organisation, Geschichte.
2. Kataloge der Bibliotheken und Sammlungen.
3. Lexika und systematische Bibliographien, Terminologien.
4. Musikalische Quellen- und Denkmälerkunde.
5. Bücher- und Notendruckkunde.
6. Handschriftenkunde.
7. Faksimilia und Reproduktionstechnik.
8. Editionsarbeit.
9. Zeitungs- und Zeitschriftenwesen.

(Einige S.-W.: Bibliographie, Bibliotheken, Biographie, Buchtitel, Codices oder Handschriften, Denkmäler, Einblattdrucke, Exlibris, Faksimilia, Inkunabeln, Kupferstich, Liederhandschrift, Notendruck, Stammbücher, Titel, Zeitungen, Zeitschriften.)

B. Paläographie. Notenschrift nach Epochen und räumlichen Grenzen.

(S.-W.: Akzidentien, Chiavette, Bearbeitungen, Diminution, Ligaturen, Mensuralnotation, Neumen, Tabulaturen usw.)

C. Musikinstrumentenkunde,

1. allgemeine,
2. spezielle, nach Epochen, ethnographischen und geographischen Grenzen, Instrumentenfamilien und -gruppen, einzelnen Instrumenten.

(S.-W., außer den bekannten Instrumentennamen: Automaten, Aeolsharfe, Jazzinstrumente usw. Die mechanische und technische Musik unserer Zeit kann ebenfalls hier oder zur Grenzwissenschaft „Technik“ eingereiht werden.)

D. Ikonographie.

1. Musikinstrumente, Musikausübung, Sänger.
2. Tanz.
3. Porträts.
4. Szenische Kunst.
5. Feste, Aufzüge u. dgl.
6. Ansichten.

Die musikalische Ikonographie ist die Lehre vom Sammeln, Beschreiben und Deuten aller Werke der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks, welche Darstellungen aus dem Musikleben enthalten, Musikerporträts, und Landschafts-, Stadt- und Gebäudeansichten, die sich auf Musik und Musiker beziehen. Sie bildet zugleich eine Quelle für die Musikgeschichte, besonders die Aufführungspraxis.

(Einige S.-W.: Bilder, Darstellungen, Illustrationen, Karikatur, Malerei, Münzen, Totentanz.)

III. Grenzwissenschaften¹.

A. Theologie, Religion, religiöse Ethik.

(S.-W.: Christentum, Cäcilianer, Clerus, Kirchenmusik, -lied [nach Konfessionen], Kirchenbau, Liturgie, Liturgik, Madonnenideal, Marienkult, Motu proprio usw.)

B. Medizin.

(S.-W.: Hygiene, Hypnose, Krankheiten, Magnetismus, Pathologie. Hierher gehören Arbeiten über die therapeutische Wirkung der Musik, und als Gegenstück die pathologische, weiter die Pathologie und Pathographie der musikalischen Genies,

¹ Einen orientierenden Überblick der Grenzwissenschaften bietet die Aufsatzreihe von Hermann Matzke, *Aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft*, Breslau 1928.

Untersuchungen über exzeptionelle musikalische Begabungen, sowie über krankhafte Ausfallserscheinungen und Anomalien des Gehörapparates.)

C. Philosophie. I. Naturwissenschaften.

- a) Natur. (S.-W.: Kosmoslehre, Landschaft, Naturbewegung, -gefühl, -nachahmung, Vogelgesang, Wasser, Zoologie.)
- b) Menschheit, Leben, Lebenslehre. (S.-W.; Arbeit, Erotik, Eurhythmie, Geschlecht, Kindesalter, Sexualität, Spiele, Vererbung.)
- c) Völkerkunde. (S.-W.: Nation, nationale Sonderheiten¹, Nationalismus, Naturvölker, Rassen, Volkskunde, Volkstümlichkeit. Hierher gehören auch die lokalen S.-W.)
- d) Akustik. (S.-W.: Klangbewußtsein, Raumakustik, Schallplatten, Tonbewußtsein, Tonfarben, Tonvorstellungen, endlich alle wichtigen akustischen Begriffe.)
- e) Physiologie. (S.-W.: Phonetik, Stimmphysiologie.)
- f) Mathematik. (S.-W.: Goldener Schnitt, Zahlentheorie.)

II. Geisteswissenschaften.

- a) Psychologie (an der Grenze zwischen I und II). (S.-W.: Begabung, Disposition, Experimentalpsychologie, Farbenhören [oder Synästhesien], Genietheorie¹. Graphologie, Humor, Phänomenologie, Scheingefühle¹, Typenlehre.)
- b) Logik. (S.-W.: Musikalische Logik.)
- c) Philosophie, Ästhetik, Ethik. (S.-W.: Affektenlehre, Antroposophie, Gefühlsästhetik¹, Geheimwissenschaften, Hermeneutik, Individualismus, Inhaltsästhetik¹, Intuition, Kunstphilosophie, Magie, Methode, Mysterium, Mystik, Rationalismus, Realismus, Sensualismus, Sphärenharmonie, Symbol, Urteil, Wertbegriff.)
- d) Geisteswissenschaften und Geistesgeschichte i. A. (S.-W.: Mythologie, Säkularisierung, Stilproblem.)
- e) Kultur- und politische Geschichte. (S.-W.: Generationenlehre, Zeitgeschichte.)
- f) Sprach- und Literaturwissenschaft. (S.-W.: Dichterkreise, Dichtung, Fauststoff, Libretto, Märchen, Mythen, Oden, Philologie, Redekunst, Sage, Sprache, Sprechchor, Textkritik, Übersetzungen.)
- g) Bildende Kunst und ihre Geschichte. (S.-W.: Baukunst, Gemälde, Goldener Schnitt, Stilproblem.)

D. Recht. (S.-W.: Autor-, Urheber-, Verlagsrecht.)

E. Technik. (S.-W.: Instrumentenbau, Raumakustik, ev. auch alle Zweige der technischen und mechanischen Musik.)

F. Politik und Wirtschaft. (S.-W.: Handel [mit Musikalien und Instrumenten], Kapitalismus, Musikerorganisationen, Nationalökonomie, Soziologie, Staat, Taxen d. h. Preise von Instrumenten, Verlagswesen, Zünfte.)

V. Form-S.-W. Die große Masse der bisher eingeordneten musikwissenschaftlichen Literatur bilden Werke aller Art und jeden Umfangs, von der Studie und Monographie bis zum Kompendium und Standard work, von der rein quellenmäßigen Verarbeitung gegebenen Materials bis zur freien schöpferisch gestalteten, aber immer noch wissenschaftlich fundierten Formung großer Epochen, Entwicklungen und Persönlichkeiten. Was außerhalb dieses Kreises steht, also alle Werke, die keinen festumrissenen Gegenstand in wissenschaftlicher Form behandeln, werden den Form-S.-W. zugeordnet.

¹ Im S.-W.-K. des Katalogs der Sammlung Hirsch (a. a. O.).

S.-W.: Adreßbücher, Anekdoten, Aphorismen, Briefe, Enzyklopädien, Humorstika, Kataloge von Ausstellungen, Kongreßberichte, Lexika, Memoiren, Novellen, Opernführer, Reisebeschreibungen, Romane, Tagebücher usw.

Alle S.-W. schließen sich zu einer systematischen Ordnung zusammen, die sich in das hier entworfene System der Musikwissenschaft einfügt. Voraussetzung für eine Übersicht, die auch dem Benutzer des S.-W.-K. zur Orientierung dienen kann, ist ein S.-W.-V., welches am zweckmäßigsten, in nebeneinanderliegenden Kolonnen angeordnet, enthält: 1. Personal-S.-W., 2. lokale S.-W., und zwar einzelne Ortsnamen, 3. lokale S.-W., und zwar Völker- und Ländernamen, 4. Sach-S.-W. Versieht man überdies in diesem Verzeichnis jedes Sach-S.-W. mit einem systematischen Index, wie er sich aus dem „System“ ergibt (also z. B. für historische Kompositionslehre I. B. 2. a) oder Recht: III. D), so ist der Zusammenhang mit dem System auch sinnfällig gemacht. Man kann daher auch jederzeit aus dem S.-W.-K. durch entsprechende Umgruppierung einen systematischen Katalog gewinnen. Durch diesen Einbau des S.-W.-V. in das System ist der ganze S.-W.-K. nicht mehr an die Zufälligkeiten der in der einzelnen Bibliothek ruhenden Bestände gebunden, sondern zur Allgemeingültigkeit eines wissenschaftlichen Systems erhoben worden. Nur dieses ist imstande, sich jederzeit den Fortschritten und dem Ausbau der Fachwissenschaft anzupassen, wie es notwendig ist bei einer Wissenschaft, die an eine mitten im lebhaftesten Strom der Zeit treibende Kunst, wie die Musik, gebunden ist. Es läßt daher auch die überraschenden Erscheinungen auf dem Gebiet des musikalischen Lebens und Denkens, deren erstaunte Zeugen wir in den letzten Jahren geworden sind, einordnen. Es gestattet aber auch, die einzelnen S.-W.-Begriffe weiter oder enger zu fassen, sie in Gruppen zusammenzuziehen oder wieder in Unterbegriffe aufzulösen, je nach der individuellen Haltung der Bibliothek und den Bedürfnissen ihrer Benutzer. Der Wert systematisch angelegter S.-W.-V. und S.-W.-K. liegt auch darin, daß sie einen Überblick der Organisation und Systematik der Musikwissenschaft gewähren. Man erkennt aus ihnen die zahlreichen Verzweigungen, die Grenzüberschreitungen zu andern Gebieten des Geisteslebens; sie knüpfen also hundertfältige Beziehungen zu fremden Reichen und Ländern, nicht nur im realen geographischen Sinn, sondern auch im idealen Weltreich der Künste und Wissenschaften. Dabei ergibt sich zugleich das Fortschreiten der Musikwissenschaft aus dem ursprünglich so engen Bereich der Biographistik auf alle geisteswissenschaftlichen Gebiete, die sie aber doch wieder seherisch zu höherer Gemeinsamkeit umschließt. Die Übersicht der S.-W. nebst der zugehörigen Literatur zeigt aber auch in negativem Sinn alle leeren Räume auf, wo noch ein Bebauen möglich oder gar notwendig wäre. Dies gilt besonders für manche geographischen Gebiete, weiter für die Hilfs- und manche Grenzwissenschaften. Über dieses S.-W.-V. hinaus läßt freilich erst der vollständige S.-W.-K. der gesamten Fachliteratur das wohlgegliederte und festfundierte Gebäude ahnen, welches unter diesem Gerüst von S.-W.-V. sich aufbaut. Wieweit man dieses Gebäude weiter ausgestaltet, welches Material man noch herbeischaffen will, das entzieht sich heute noch jeder Erwägung. Jedenfalls geht aber dieser Bau, wie alles Massenwerk, über die Arbeitskraft des Einzelnen hinaus. Bei der Unzulänglichkeit aller musikalischen Fachbibliotheken läßt nur eine universelle Bibliographie, fundiert auf einem derartigen S.-W.-V. und Einzelarbeiten von S.-W.-K. großer Fachbibliotheken, eine Totalität erwarten.

Mit der Aufstellung einiger Grundsätze, die praktisch erprobt sind, und einem S.-W.-System, das nach jeder Richtung hin noch ausbaufähig ist, erscheint die Arbeit des Einzelnen beendet. Hier müßte eine Organisation einsetzen, welche alle Bibliotheken des gleichen Fachs zu gemeinsamer Arbeit im Geiste eines freien und gesunden Kollektivismus umspannt.

Musikwissenschaftliche Tagung in Salzburg

2.—5. August 1931

Von

Roland Tenschert, Salzburg

Wie vor vier Jahren, veranstaltete die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg auch Anno 1931 eine wissenschaftliche Tagung, die sich mit verschiedenen Fragen der Mozartforschung befaßte und im Übrigen auch musikbibliographische Probleme erörterte. Den Vorsitz führte Robert Lach (Wien). An der Vorbereitung war hauptsächlich Erich Schenk (Rostock) beteiligt.

Drei ausgedehntere Vorträge hielten Ludwig Schiederemair, Robert Lach und Fausto Torrefranca. Schiederemair betitelte seine Ausführungen „Das deutsche Mozartbild“. Der Redner hebt die Wichtigkeit hervor, Mozart als eine Totalität aufzufassen. Weder das apollinische Bild, das Otto Jahn und seine Nachahmer entworfen haben, noch das dionysische, das diesem später entgegen gestellt worden ist, entspricht völlig der Wirklichkeit, sondern erst eine Verquickung beider wird der Persönlichkeit Mozarts voll gerecht, die apollinische und dionysische Wesenheit widerspiegelt. Bezüglich seiner Vorbilder erscheint es wichtiger zu untersuchen, was Mozart aus dem Übernommenen gemacht hat, als, was er übernommen hat. Robert Lach greift in seinem Vortrage „Mozart und die Gegenwart“ weit aus, indem er bezüglich der musikästhetischen Einstellung drei Typen charakterisiert: den primitiven, rein sinnlich genießerischen, den „ethischen“ und den „pathetischen“. Unter dem „ethischen“ will der Vortragende etwa den verstandenen wissen, den man im allgemeinen mit den Bezeichnungen „apollinisch“, „naiv“, „klassisch“, „objektiv“ und „formalistisch“ belegt. Ein wesentliches Kennzeichen für den „ethischen“ Menschen liegt für Lach darin, daß er sich mit der Außenwelt eins fühlt und aus dieser Harmonie heraus völlig konfliktlos schafft, während der „pathetische“ Mensch stets im Widerstreit mit der Außenwelt oder mit seinem eigenen Ich steht und diesen Gegensatz im Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen bestrebt ist. Die Begriffe „ethisch“ und „pathetisch“ erhalten hier also eine gewisse Umfärbung. Mozart gehört nach Lach dem „ethischen“ Typ an. Die Sehnsucht des „pathetischen“ Menschen nach Erlösung zum „ethischen“ macht den starken Zug der Gegenwart zu Mozartscher Musik begreiflich. Fausto Torrefranca sucht auf Grund eingehender Untersuchungen der bisher noch wenig erforschten italienischen Quartettliteratur von 1761 bis 1781 die Beeinflussung Mozarts durch die Italiener auf diesem Gebiete nachzuweisen. Der schon quantitativ bedeutende Anteil der Italiener an der frühen Quartettentwicklung ist auch qualitativ keineswegs zu unterschätzen. Für die Zeit bis 1773 sind von Italienern in dieser Hinsicht besonders Bald. Galuppi, T. Giordani, Sacchini, Cambini und Boccherini wichtig. Für Mozart ist nach des Redners Meinung noch der Sänger und Komponist Rauzzini bedeutsam geworden, der ihn geradezu in die romantische und später in die geplante konzertante Kunst Italiens eingeführt hat.

Es folgte nun eine größere Anzahl von knappgefaßten Referaten. Gustav Becking (Deutung Mozartscher Instrumentalsätze) will bei aller zugegebenen Wandlungsfähigkeit Mozarts auf Grund der verschiedensten Einflüsse die konstanten Züge des Meisters nicht unterschätzt und übersehen wissen. Er verweist auf den immer zu beachtenden Formwillen des „autonomen, verantwortungsvollen Menschen“, bekämpft Hermann Aberts Behauptung von dem „Amoralismus“ Mozarts und will dem Meister in seinem künstlerischen Gestalten „Ethik und Moral von stärkster Kraft“ zugestanden wissen. Der Redner wendet sich, an eine Deutung Merkmans anknüpfend (Einleitung der 1. Kavatine der Gräfin im Figaro), gegen eine detaillierte Zergliederung instrumentaler Sätze zwecks mimischer Interpretation. Es handelt sich für ihn um kein Hintereinander, sondern ein Nebeneinander. E. Werner Böhme (Mozart in der schönen Literatur) verweist auf die Gefahren, die durch die literarische Musikliteratur der Wissenschaft erwachsen, und fordert zur Bekämpfung durch Einbeziehung in die Fachkritik auf. A.-E. Cherbuliez berichtet über „zwei Passauer handschriftliche Klavierauszüge von ‚Mozarts Figaro‘ und ‚Don Juan, der Schwelger‘ (1789)“, bringt einen „Stilkritischen Vergleich von Mozarts beiden g-moll-Sinfonien von 1772 und 1788“, der unerwartete Analogien aufdeckt, und versucht eine „Harmonische Analyse der Einleitung von Mozarts C-dur-Streichquartett“, indem er die „Querstände“ *as-a* und *ges-g* als eine ungewöhnliche Form der Kadenz mit der neapolitanischen Sexte auf der V. und IV. Stufe (*G* und *F*) zu erklären trachtet. Werner Danckert sprach über prinzipielle Unterschiede im Aufbau Mozartscher Menuette, je nachdem die Kompositionen in Divertimentos oder Sonaten, Sinfonien, Quartetten usw. eingebaut sind. Im ersteren Falle stehen sie dem ursprünglichen Tanz nahe, im letzteren zeigen sie „humoristische Zuspitzungen“ im Aufbau, die eine rasche, unvermutete, aber zwingende „Lösung“ finden. Mit „Mozarts Konzertwerken“ beschäftigte sich das Referat Hans Engels, indem es des Meisters Komposition entwicklungsgeschichtlich einzuordnen trachtet. „In Mozarts Kunst überschneidet sich das Ideal einer höfischen Kunst mit bürgerlich-volkstümlicher Lebensnähe“. Karl Gustav Fellerer macht „Mozarts Litaneien“ zum Gegenstand seiner Betrachtung, die in der Entwicklung dieser Gattung zu symphonischer Gestaltung von Wichtigkeit sind. Wilhelm Fischer-Innsbruck legt an der Hand statistischer Beobachtungen über die Entstehungszeit der Werke des Meisters „Die Stetigkeit in Mozarts Schaffen“ dar, die nur einmal in der Zeit 1789—90 wahrscheinlich infolge mißlichster Lebensumstände unterbrochen erscheint. Robert Haas gibt einen Überblick über die im Meisterarchiv der Wiener Nationalbibliothek geleistete Arbeit, hauptsächlich insofern sie Mozart betrifft. Oskar Kaul bringt Einblicke in das Wesen der „Instrumentation Mozarts“. Bei Mozart ist der Klang immanente Eigenschaft der musikalischen Gestalt, bei den Romantikern (Berlioz!) wird dagegen der Klang zu einem selbständigen Ausdrucksfaktor. Ernst Lewicki spricht über seine Bearbeitung von Mozarts „Idomeneo“. Sie beruht hauptsächlich darauf, daß „die ursprüngliche Stimmverteilung“ zugunsten der Erreichung größerer Mannigfaltigkeit der Stimmcharaktere beseitigt wird. Paul Nettel erklärt die Prager Contretänze Mozarts (K.-V. 509) als unecht. Das Manuskript in der Prager Universität zeigt nicht Mozarts Handschrift, die Stileigentümlichkeiten sprechen gegen die Autorschaft Mozarts. Die Feststellung wird von Gustav Becking erhärtet. Ferner weist Paul Nettel nach, daß Schikaneder bei der Verfassung des „Zauberflöte“ Textes auf Terrassons Sethosroman direkt und nicht über den Umweg von Wielands Märchen zurückgriff und in intensiverem Maße von dieser Vorlage Gebrauch machte, als man bisher vermutete. „Mozart in der Kunstanschauung Franz Grillparzers“ lautet der Titel des Referats Alfred Orels. Dem österreichischen Dichter galt Mozart als Ideal des Musikers, da er „stets erreicht, nie überschritt sein Ziel, das mit ihm eins und enig war: das Schöne“. Bernhard Paumgartner führt in seinem Referat „Zur Synthese der Mozartschen Sonatenform“ aus, daß in der Betrachtungsweise des Meisters der ästhetischen Epoche (Jahn) eine vergleichende (Wyzewa-Saint Foix, Abert) und dieser eine analytische gefolgt sei. Von der deskriptiven Betrachtungsweise

gehe man jetzt zur biologischen über, die den Grundsätzen des Werdens einer Komposition nachgeht. Bei Mozart findet man den Dualismus bis ins Kleinste durchgeführt. Der Typus seiner Themen weist ein Kontrastmoment auf, dem eine „objektivierende Klausel“ folgt. „Mozart und die Romantiker“ lautet das Thema, das Leo Schrade behandelt. Rudolf Steglich (Das Tempo als Problem der Mozartinterpretation) macht auf die verschiedene Auffassung aufmerksam, die Mozart vom Wesen des Tempos hatte im Vergleiche zur jetzigen. Ihm handelt es sich um ein Qualitatives, um den Bewegungscharakter, also einen unmittelbaren Ausdruckswert, während die spätere Auffassung darin etwas Quantitatives erblickt. Der Sinn für die Bewegungsqualität kann daher auch nur das Problem der stilvollen Interpretation Mozartscher Werke lösen. Lothar Wallerstein erörtert schließlich die Gesichtspunkte, nach denen er bei der Umgestaltung des „Idomeneo“ in der Richard Strauß'schen Bearbeitung vorgeht.

Die Auseinandersetzung über musikbibliographische Probleme, an der hauptsächlich Engel, Haas und Orel beteiligt waren, führte zur Fassung zweier Resolutionen, welche eine großzügige Förderung der Bestandaufnahme musikalischer Denkmäler und einer regelmäßig erscheinenden Musikbibliographie bezwecken. Schenk regt die Errichtung eines Zentralinstituts für Mozartforschung, den Ausbau der Mozarteumbibliothek, die Anlage einer absolut zuverlässigen Mozartbibliographie und die periodische Herausgabe von Publikationen über Mozart durch das Mozarteum an, Pläne, die schon bestanden, als der Redner noch Archivar des Instituts war, und die infolge durchaus unzureichender Dotierung durch das Mozarteum auch in der Zwischenzeit trotz wiederholter Bemühungen des Schreibers dieser Zeilen keine Verwirklichung finden konnten. Ferner hebt Schenk hervor, das Mozarteum müsse das „gute Gewissen der Gegenwart in Sachen Mozarts sein“, das sich gegen Attentate auf das Andenken des Genius zu wenden hätte. Der Präsident des Mozarteums versicherte auf eine diesbezügliche Resolution der Tagungsteilnehmer hin, daß das Institut den geäußerten Wünschen nachzukommen bestrebt sein wolle. Eine Anregung von Hermine Cloeter, die Grabstätte Mozarts auf dem St. Marxer Friedhof unter den dauernden Schutz der Gemeinde Wien zu stellen, wurde zur Resolution erhoben. Schließlich wurde beschlossen, einen Tagungsbericht mit den einzelnen Referaten und Diskussionen zur Veröffentlichung gelangen zu lassen. Ein gleicher Beschluß wurde auf der Tagung von 1927 gefaßt, aber nicht ausgeführt.

In Erweiterung des Mozartmuseums in Mozarts Geburtshaus in Salzburg wurde am 26. Juli d. J. eine theatergeschichtliche Abteilung eröffnet. Den Grundstock dieser neuen Abteilung bildet das seinerzeit für die Ausstellung „Die Zauberflöte“ gesammelte Material, zu welchem in der Hauptsache Neubeschaffungen von Dioramen hinzgetreten sind. Viele historische Bühnenbilder von Mozartinszenierungen wurden auf dem Wege übermalter Photographien in Guckkastenform nachgebildet. Dadurch wird die Abteilung zu einer willkommenen Schaustellung, der allerdings eine Erweiterung nach der philologischen Seite hin nottut. Die Leitung der Ausgestaltungsarbeiten oblag im Wesentlichen dem Museumsreferenten Dr. Otto Kunz. Bei der Eröffnung hielt Dr. Joseph Gregor, Staatsbibliothekar der Wiener Nationalbibliothek, einen Vortrag „Mozart — Geist österreichischen Theaters“.

Miscellen

= Einige Bemerkungen über das handschriftliche Klavierbuch (Nr. 376) der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen. Ich glaube, daß die einzigen Autorennamen, welche sich in dieser Handschrift finden (s. ZfM XIII, 6, S. 134, Anm. 1 der Studie von Povl Hamburger über dieses Klavierbuch): Mr. Meschanson und Mr. Linell als orthographische Verunstaltungen von Mézangeau¹ und Pinel² interpretiert werden müssen. Den Beweis dafür finde ich, wenigstens für Pinel, in der Tatsache, daß die Handschrift von Vincentius de la Faille, wovon ich eine kurze Beschreibung in der englischen Ausgabe (Novello, 1913) meiner *Origines de la musique de clavier en Angleterre (The Sources of Keyboard Music in England)* (S. 41, Anm. 16)³ gegeben habe, eine *Sarabande Pinel* enthält, welche eine andere Bearbeitung der Sarabande auf fol. 21b des Kopenhagener Klavierbuchs (Nr. IV der Beilagen von Hamburger) ist.

Vielleicht würde es ein gutes Resultat ergeben, wenn Hamburger die Stücke der Kopenhagener Handschrift mit den bis jetzt bekannten Kompositionen von Mézangeau und Pinel vergleichen wollte. Ms. Sloane 2923, British Museum, enthält „Saraband and Courante Pinel“. Es befinden sich eine Allemande von Mézangeau in der „Harmonie Universelle“ von Mersenne und verschiedene Lauten- oder Klavierstücke von Pinel und Mézangeau in SIM IV, 2, 15. Febr. 1908 (Studie von Ecorcheville, *Le luth et sa musique*); *Courrier musical*, Paris, 15. Nov. und 15. Dez. 1911 (Studie von Quittard, *Les origines de la suite de clavecin*); *Encyclopédie de Lavignac* — La Laurencie, I. Teil, S. 1232—1233 (Artikel von Quittard); *Revue musicale*, Paris, Februar 1921 (Musikalische Beilagen).

Die „Engelendische Nachtigall“ (fol. 12b der Kopenhagener Handschrift, Nr. I der Beilagen von Hamburger) findet sich auch, anonym, unter dem Titel *The Nightingale* in der Handschrift 1236 der Christ Church Library, Oxford. Dieses Stück wurde 1921 von J. A. Fuller-Maitland im VI. Heft seiner Sammlung: *The Contemporaries of Purcell* herausgegeben (London, Chester).

Könnte nicht der Titel *Lusi* (?), welcher im Klavierbuch von Kopenhagen vorkommt, eine Abkürzung für *L'Usignuolo* sein? Wenn ja, hätten wir dann darin ein italienisches Gegenstück zu der Engländischen Nachtigall.

Als Beilage die hübsche *Sarabande Pinel* aus dem Klavierbuch Vincentius de la Faille zur Vergleichung mit der Kopenhagener Bearbeitung.

Sarabande Pinel

Ex Handschrift de la Faille.



¹ René Mézangeau († etwa 1639).

² Germain Pinel († 1664).

³ Nr. 304 des Katalogs der Auktion Ecorcheville (Paris 1920, Emil Paul). — Wo sich dieses Klavierbuch jetzt befindet, kann ich leider nicht sagen. Vergebens versuchte ich, es 1920 für die Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums zu erwerben. Glücklicherweise besitze ich davon eine vollständige Abschrift, die ich gegen 1914 angefertigt habe.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: treble and bass. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. There are several first endings and second endings marked with '1', '1a', '2', and '2a'. A 'TARANTOLA' marking is present above the second system. A '3' is written below the end of the fourth system, and a '4' is written above the start of the sixth system.

¹ Hdschr.: *h*.

² Hdschr.: Viertel.

³ Hdschr.: Die nötige Schlüsselveränderung fehlt hier.

⁴ Hdschr.: Punkt fehlt.

Ch. van den Borren (Brüssel).

= Über Paolo Quagliatis Leben. Alberto Cametti (Rom), der soeben eine Neuauflage von Quagliatis „Carro di fedeltà d'Amore“ (1606, Dichtung von Pietro Della Valle!) veranstaltet, hat in der *Rivista Dorica* (Anno II, Nr. 2, Dez. 1930) auch eine Reihe neuer biographischer Daten über Quagliati beigebracht. Danach stammte Quagliati aus Venedig, genauer: aus Chioggia, wo er um 1555 geboren sein muß; seit 1574 lebt er als Organist in Rom, und 1579 wird er bereits „incola urbis“ genannt. Um 1606 ist er Organist an S. Maria Maggiore und blieb es vermutlich bis zu seinem Tode; um die gleiche Zeit muß er im Dienst des Kardinals Odoardo Farnese gestanden haben, dem er sein erstes Madrigalbuch (1608) widmet. Als Organist nahm er auch Teil an Aufführungen in andern römischen Kirchen: so am 29. Juni 1598 in St. Peter, und von 1595 bis 1618 an denen im Oratorio di S. Marcello, von denen er einige organisierte. In seinen letzten Lebensjahren stand er (was bereits bekannt ist), im Dienst des Hauses Ludovisi. Als Alessandro Ludovisi als Gregor XV. den päpstlichen Thron bestieg (1621), machte er Q. zum apostolischen Protonotar; nach Gregors Tod 1623 wurde Q. „intimo familiare“ des Kardinals Ludovico Ludovisi. Er starb im Palast der Cancellaria, wo er wohnte, am Sonntag, den 16. Nov. 1623, hinterließ nicht geringe Besitztümer, und wurde in S. Maria Maggiore begraben. Cametti schließt seinen Artikel mit einer vollständigen Liste der noch auffindbaren Werke Quagliatis. A. E.

= Die mehrstimmigen Kompositionen in Cod. Zwickau 119². Die Ratschulbibliothek zu Zwickau bewahrt unter ihren zahlreichen musikalischen Schätzen des 16. Jahrhunderts unter der Signatur CXIX, 1³ ein mit *Antiphonarium* bezeichnetes ein- und mehrstimmiges liturgisches Gesangbuch, das in der musikwissenschaftlichen Literatur noch nicht gebührend bekannt geworden ist.

Es ist eine in Pergament gebundene Papierhandschrift mit 182 Blättern in 4°. 36 Blätter sind leer, die übrigen mit den verschiedensten liturgischen Gesängen beschrieben. Die Handschrift stammt aus Zwickau, aus dem Nachlaß des Stadtschreibers und Ratsherrn Stephan Roth, und ist von ihm bzw. unter seiner Aufsicht am

¹ Hdschr.: Punkt fehlt.

² Die Anregungen zu diesen Ausführungen sowie weitere wertvolle Hinweise verdanke ich Herrn Prof. Dr. W. Gurlitt (Freiburg i. Br.), auch sei an dieser Stelle Herrn Direktor Prof. D.Dr. O. Clemen, Zwickau, Dank gesagt, der die Handschrift freundlichst zur Verfügung stellte.

³ R. Vollhardt, Katalog, Nr. 96.

Anfang des 16. Jahrhunderts geschrieben worden¹. Die Urheberschaft Roths ist deswegen für uns von Interesse, weil sie erneut zeigt, wie auf dem Gebiete der mehrstimmigen Musik nicht nur hinter den Klostermauern², sondern auch in den Stadtkirchen von der Bedeutung der Zwickauer bis in die ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts hinein eine Traditionsgebundenheit und Rückständigkeit statthatte, die weitab lag von dem zeitgenössischen Entwicklungsstrom der Mehrstimmigkeit an Kunstzentren, Kathedralen und Höfen, wie sie besonders das westliche Europa aufzuweisen hatte. Auch in bezug auf die Datierung der Handschrift kann Roths Lebensgang aufschlußreich sein. Er wurde 1492 in Zwickau geboren, bekam 1517 die Leitung der Lateinschule, die unter ihm zur Blüte gelangte, und wurde 1520 Rektor in Joachimsthal. 1523 begab er sich zum Studium nach Wittenberg. Aus der Zusammensetzung der Handschrift ist zu schließen, daß sie vor diesem Wittenberger Aufenthalt entstand. Somit dürfte ihre Entstehung in das 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fallen. 1527 ist Roth wieder in Zwickau und bekommt ein Jahr später die Stelle des Stadtschreibers, die er bis zu seinem Tode (1546) inne hat³. Es liegen aus dieser Zeit noch 3000 an Roth gerichtete Briefe in der Ratsschulbibliothek (von Buchwald publiziert), die für die Reformationsgeschichte von großer Bedeutung sind. Sie zeigen ihn in erster Linie als literarischen Mittelpunkt, wenn nicht selbst produktiv, so als Herausgeber und Übersetzer. Er steht in Verbindung mit vielen Kantoren der Reformationszeit, seinem Schwager Georg Rhau, seinen Freunden Joachim Greff, Valentin Hertel, Wolfgang Schleifer u. a. Sein eigenes musikalisches Interesse bekunden außer unserer Handschrift noch eine Reihe weiterer von ihm angefertigter Sammlungen mit Figuralmusik, liturgischen Gesängen und musiktheoretischen Werken.

Dieser ausgedehnten Tätigkeit gegenüber nimmt sich unser altertümliches *Antiphonar* sehr merkwürdig aus. Die in drei Gruppen zusammengefaßten Gesänge sind in Neumen auf Systemen zu fünf Linien mit wechselndem *c*- und *F*-Schlüssel notiert. Sie beginnen mit der einstimmigen Vesperpsalmodie. Auf die Antiphonen folgen Magnificat und Benedictus, denen sich eine Reihe Benedicamina anschließen. Ohne Noten folgen *Psalmi et Versiculi de festis per totum annum*, weiterhin neumierte zwei kurze Benedicamina, eine Oratio Jeremiae und ein kurzes vierstimmiges Responsorium *Hodie deus homo factus est* und weitere einstimmige Responsorien.

Zwischen dieser und der nächsten Gruppe finden sich Texte einer Reihe von Kyrie-Tropen auf einer neuen, am Schluß des Bandes wiederkehrenden Papiersorte. Die nächste Gruppe (fol. 55) wird von Stücken des Ordinarium gebildet. Am Anfang steht das *Kyrie fons bonitatis*, dem weitere nicht tropierte Kyries und Glorias folgen. Eine Sonderstellung nimmt die daran anschließende Credo-Gruppe ein. Wie schon das Gloria fol. 66 sind diese Credo-Melodien in einer entstellten, nicht verstandenen Mensuralnotation aufgezeichnet, die in primitiver Weise durch Kaudierung (nach oben) und Zusammenziehung von Neumenpunkten zu Minimien und Breven gewonnen wird. Deutlich wird hier sichtbar, wie fremd manchen Kreisen in Deutschland die Mensuralnotation selbst bis ins 16. Jahrhundert hinein geblieben ist. Schon diese Art der Aufzeichnung verbindet unsere Handschrift mit einer Gruppe von Codices des 14. und 15. Jahrhunderts, über die Fr. Ludwig ausführlich handelte⁴. Vor allem sind es Handschriften in Graz (1345), Innsbruck (14. Jahrhundert), Engelberg (1372), Trier und Breslau (1417), die in ihren mehrstimmigen Kompositionen einen Stil überliefern, in dem das ältere Mittelalter noch bis 14. und 15., in unserer

¹ Auf eine Beteiligung weiterer Schreiber lassen die starken Schriftunterschiede schließen.

² Die Parallelhandschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind meist mönchischer Herkunft.

³ G. Buchwald, Stadtschreiber M. Stephan Roth, Archiv f. Geschichte d. deutschen Buchhandels 16, 1893. S. 6.

⁴ AFM. 5, 1923, S. 301.

Handschrift sogar bis ins 16. Jahrhundert hinein nachklingt. Einen besonders deutlichen, auch wegen seines deutschen Textes auffallenden Beleg dafür bietet das *teutzsche Patrem* fol. 79'. Es gehört nach Ludwig zum Typus der Engelberger Motetten¹, einer spezifisch deutschen zweistimmigen Form, die nichts mit dem zeitgenössischen Motettentypus zu tun hat, sich aber trotzdem bis ins 16. Jahrhundert hinein in den genannten Handschriften findet. In der Anlage geht diese Form auf die französische Motette des 13. Jahrhunderts zurück, unterscheidet sich von ihr aber in der Zerlegung des Motetus in mehrere melodisch mehr oder weniger gleiche Abschnitte und im Bau des Tenors, der einen in sich geschlossenen Text bekommt. Entsprechend ist das *teutzsche Patrem* gebaut. (s. Notenbeispiel). Die Stimmen stehen sich in der Handschrift gegenüber. Auf der linken Buchseite (fol. 79') ist der Motetus notiert, rechts (fol. 80) der Tenor. Sowohl in der Notation wie im Text finden sich eine Reihe Fehler. Der Credo-Text, mit *Patrem* beginnend (voraus erklingt die Intonation des Priesters am Altar), liegt im Motetus. Von den fünf musikalisch analogen Abschnitten sind nur zwei ausgeschrieben. Der Tenor zum ersten Motetus-Abschnitt ist doppelt textiert. Gleichzeitig mit dem im Wortlaut an die zweite Motetus-Periode anklingenden lateinischen *Deus verum colimus* ist der deutsche Text: „Wir gelauben all in eynen got“² eingetragen, und zwar ebenfalls mit lateinischen Buchstaben. Die Melodie der letzten Distinktion wird auf *Amen* wiederholt, nicht auf *et letemur* bzw. *des tods der ewickeitht*, wie Bäumker irrtümlich angibt³. Zum zweiten Motetus-Abschnitt sollte ursprünglich der erste Tenor-Abschnitt wiederholt werden zufolge einer Notiz am Rand: *Wir gelauben ut supra*; doch wurde nachträglich auf einem eingefügten Blatt mit der Überschrift: *2a pars super Deum verum de deo vero* die Tenor-Melodie mit dem neuen, hier singulären Text versehen: „Wir soln vns alle frewen nu czu diser czejt“⁴. Die Melodie des „Wir gelauben“ ist vorreformatorisch. Sie kommt außer in der Zwickauer Motette auch in Prager und Wiener Handschriften des 15. Jahrhunderts vor, ferner in einer ganz ähnlichen, nur im lateinischen Tenor-Text etwas veränderten Motette⁵ aus dem oben genannten Breslauer Codex 466 von 1417, wo Hoffmann von Fallersleben sie als Urtypus der Melodie zu Luthers deutschem Credo erkannte und 1829 veröffentlichte⁶.

Der Satz trägt ein äußerst altertümliches Gepräge. Von der Doppeltextigkeit und der Führung der Stimmen in sich überschneidenden und gleichzeitige Cäsur vermeidenden Melodiebogen abgesehen ist es der Organum-Stil etwa aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Obgleich fast ein halbes Jahrtausend seit dem *Winchester-Tropar* vergangen ist, sind die Stimmen meist in Quinten- und Oktavenparallelen,

¹ Km. Jhb. 21, 1908, S. 58; und AfM. 5, 1923, S. 312.

² Ph. Wackernagel, *Deutsch. Kirchenlied* II, 1867, Nr. 665.

³ Auch ist gegenüber Ludwig zu bemerken, daß nicht die beiden Motetus-Perioden in ein die letzte melodische Distinktion wiederholendes Amen einmünden, sondern die erste überhaupt keines aufzeichnet, obgleich noch genügend freier Raum gewesen wäre, und auch die zweite in der Kadenz — allerdings geringfügig — abweicht.

⁴ Ph. Wackernagel, a. a. O. Nr. 1248.

⁵ Der Tenor hat hier einen lateinischen Credo- und den deutschen *Wir glauben*-Text, der entweder fünfmal hintereinander zu den fünf Motetus-Perioden wiederholt oder abwechselnd mit dem am Schluß notierten, gegenüber Zwickau ebenfalls abweichenden Text: *Deum verum unum colimus* gesungen wurde.

⁶ Monatsschrift von und für Schlesien 1829, S. 738; (Text allein: *Gesch. d. deutschen Kirchenliedes*, 3. Aufl. 1861, S. 259, die letzten Zeilen in verkehrter Reihenfolge!). Die Breslauer Tenor-Fassung ist weiterhin abgedruckt bei K. S. Meister, *kath. dtsh. Kirchenlied*, 1862, S. 453 (mit Faksimile) und in den *Denkmälern deutscher Tonkunst*, Bd. 34, S. X (die abwärts gerichtete, nicht kaudierte *Ligatura recta* ist jedoch nicht nach der Mensuraltheorie in Longen, sondern in Breven aufzulösen!); die Zwickauer bei W. Bäumker, *Kath. dtsh. Kirchenlied*, 1886, Bd. I. S. 684. Übrigens steht die Zwickauer Fassung des *Wir glauben* in ihren Abweichungen Luthers deutschem Credo näher als die Breslauer (F. Spitta, „Ein feste Burg...“; die *Lieder Luthers*, 1905, 181 ff.).

seltener in einfachster Gegenbewegung geführt. Mit der zeitgenössischen niederländischen Kunst um 1500 oder der deutschen selbst verglichen, wirkt das fast wie ein bewußtes Archaisieren. Aber es ist doch wohl nur aus der Praxis der mehr oder weniger improvisierten Ausführung heraus zu verstehen, einer stets überlieferten Ausübung nach immer sich wiederholenden Schemen, an der — garnicht immer notiert, aber durch Jahrhunderte geübt — zäh festgehalten wird. Wir hätten demnach nur zufällig überlieferte Zeugnisse einer im Volke¹ jahrhundertlang lebendigen Praxis vor uns und würden nun auch verstehen, warum unsere Credo-Sammlung fast ausnahmslos mensurierte Patrem-Tenores enthält, aber nur wenige zugehörige Gegenstimmen — hier wirklich *Discantus* genannt — aufzeichnet. So notiert fol. 78 ein zweistimmiges Patrem im oben beschriebenen einfachsten Stil, nur noch strenger Note gegen Note und syllabisch ablaufend, mit gleichem Credo-Text in beiden Stimmen, allerdings hin und wieder die Sexte als Konsonanz zulassend. Schließlich finden sich in der Credo-Sammlung noch zwei dreistimmige Patrem-Kompositionen, strukturell, in der Melodie- und Klauselbildung dem 15. Jahrhundert angehörend. Den Beschluß der gesamten Ordinarium-Gruppe bilden eine große Anzahl Sanctus- und Agnus Dei-Melodien, die wieder in deutschen Neumen geschrieben sind, unter denen sich aber besonders an melismatischen Stellen lange Minimen-Ketten eingestreut finden. Auch hier begegnen einige mehrstimmige Stücke. So fol. 92 ein dreistimmiges Sanctus-Benedictus-Agnus dei im Stile des 15. Jahrhunderts, dessen Komposition aus einer Reihe kleiner Perioden von stets gleichbleibender melodischer und kontrapunktischer Substanz besteht, die nur der verschiedenen Ausdehnung der Texte angepaßt sind. Fol. 97' beginnt ein zweistimmiges neuemiertes Sanctus und Agnus dei. Die Stimmen — *prima* und *secunda pars* bezeichnet — sind völlig gleich, die Mehrstimmigkeit wird durch Umkehrung und Stimmtausch erzielt: eine Stimme beginnt mit einer abwärts gerichteten Tonreihe, die andere führt strengste Gegenbewegung dazu aus, dann werden die Stimmen getauscht. So wird abschnittsweise das ganze Stück zerlegt und die einzelnen Teile in *Rondellus*-Form komponiert. Es ist die Praxis des 13. Jahrhunderts, wie wir sie bei Walter Odington (*Cousemaker*, *Scriptores I. S. 247*) finden². Am Schluß der Sanctus-Sammlung steht ein mensuriertes Sanctus und Agnus dei, das ebenfalls in kleine Abschnitte aufgeteilt ist, deren jeder einzeln fugiert wird, und eine nachgetragene zweistimmige Credo-Komposition im Stile des 15. Jahrhunderts.

Vor dem letzten wieder choralen Teil der Handschrift, der außer einigen Antiphonen hauptsächlich lateinische und deutsche Lamentationen enthält, ist nachträglich eine figurale Messe in weiß-schwarzer Notation eingefügt. Der leider sehr stark beschnittene obere Rand läßt eine wahrscheinlich vorhanden gewesene Überschrift nicht erkennen. Auch der Text ist nicht durchgehend unterlegt, sondern beschränkt sich auf andeutende Textmarken. Denenzufolge handelt es sich um ein vierstimmiges Kyrie, ein Gloria mit abwechselnden vier- und zweistimmigen Teilen und ein wieder vierstimmiges Credo. Es ist der ältere Typus der Cantus firmus-Messe. Der c. f. liegt im Tenor und besteht aus einem kleinen Motiv von zwei Sekundschritten:



dessen Wiederholungen von verschiedenen Stufen aus aneinandergereiht werden. Mit Ausnahme des zweistimmigen *Qui tollis* im Gloria, das die einzige Imitation bringt und vom Altus und Bassus fast durchgehend kanonisch im Oktavenabstand vortragen wird, liegt dieser einfache c. f. in langen Notenwerten der gesamten Messe zugrunde. Ebenso verbindet der *Discantus* durch sein aus der abwärts gerichteten Cdur-Tonleiter gebildetes Kopfmotiv die einzelnen Messensätze untereinander:

¹ Vgl. z. B. das *Jure plaudant omnia* aus dem Mainzer Cantual von 1605 (Bäumker I, Nr. 310).

² Vgl. P. Wagner, *Km. Jhb.* 26, 1931, S. 8 und Fr. Ludwig, *Km. Jhb.* 21, 1908, S. 50.



Es ist eine in den Trienter Codices ja vielfach begegnende Kompositionsart; man könnte an Joh. Martinis Missa *Cucu* denken. Andererseits drängen einige Zwickauer Bruchstücke einer Messe des sonst nicht bekannten Engländers John Ludforde¹ zum Vergleich, da sie zumal in der Art der Verbindung von vollstimmigem mit zwei- und dreistimmigem Satz und in der Stimmführung und Melodiebildung selbst ein sehr verwandtes Gepräge tragen. Doch läßt sich weder hier noch beim Vergleich mit weiteren englischen Messen des Nicholas Ludford (Brit. Mus; Roy. Ms. 45—48)², speziell der Missa *Dominica*, trotz verschiedener Übereinstimmungen über eine Vermutung hinauskommen. Um einen solchen englischen Einfluß auf das Zwickauer Musikleben um die Wende des 15. Jahrhunderts aufzudecken, bedürfte es noch weiterer Belege. So müssen wir uns hier mit der Erwähnung dieser möglichen Beziehung begnügen, ohne dadurch die Mannigfaltigkeit der Zusammensetzung der Zwickauer Handschrift einzuschränken.

Das Teutzsche Patrem

fol. 79^r

1. Pa - - - - - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem
 2. De - um ve - rum de - o ve - ro ge - ni - tum

1. { De - um ve - rum co - - li - mus, quem tri -
 1. Wyr ge - lau - ben all in ey - nen got, schof - fer
 2. Wir soln vns al - le fre - wen nu czu di - ser czeit mit Ma -

1. ce - li et ter - re vi - si - -
 2. non fac - tum con sub - stan - ci - a - lem

1. { num in per - so - nis et v - num in es - se
 1. hi - mels vnd der er - den, vns - zcu trost ge - ge - ben,
 2. ri - en der czar - ten iung - fra - wen, das wir sy moch - ten be - scha - wen, vnd

1. bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um.
 2. pa - tri - per quem om - ni - a fac - ta sunt.

1. { con - fi - te - mur v - na - ni - mi - ter, pa - trem, na -
 1. al - le ding di sten in seym ge - pott, von der
 2. das wir vn - ßer sun - den wur - den frey, O du

¹ Von Prof. Gurlitt in der Ratschulbibliothek gefunden. Der Schluß eines Agnus dei mit dem Vermerk: *dame Sans pere John ludforde* und der Anfang des Gloria einer neuen Messe *The false my*.

² Grove's Dictionary (3. Aufl.) III, S. 243.

1. et in v - num do - mi - num no - strum Jhe - sum Chri - stum
 2. Qui prop - ter nos ho - mi - nos et prop - ter no - stram

1. { tum pneu - ma - que be - a - tum, per pa - trem sor - des no - stra(s) fu - ga - tur,
 keusch war er ge - po - ren, ma - ri - a der zcar - ten aus - er - ko - ren,
 2. ko - ni - gin der E - ren Bit fur vns hie - sum vn - ßern her - ren,

1. fi - li - um de - i v - ni - ge - ni - tum.
 2. sa - lu - tem des - cen - dit de - ce - lis.

1. { gra - ci - a per na - tum tri - bua - tur, fi -
 vnß zcu trost vnd al - ler kri - sten - heyt, fur
 2. das er vns ge - ne - dig wol - de seyn, das er vnß dorth

1. et ex pa - tre na - tum an - te om - ni - a se - - cu -
 2. Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc - to. Ex ma - ri - a

1. { - des no - bis da - tur, Ve - ni - te ex ul -
 vns er wol - de ley - den, das wir moch - ten vor -
 2. al - len wol - de ge - ben das hym - me - li - sche

1. Ia, de - um de de - o lu - men de la - - mi - ne.
 2. Vir - gi - ne et ho - mo fac - - - - - tus est,

1. { te - mus do - mi - no et le - te - - - mur,
 mey - den sve - re bein des tods der e - - - - - vi - ckeitht,
 2. le - ben. O Ma - ri - a, er - wirb vns gna - de vnd barm - her - tzi - keyt,

2. A - - - - - men.
 A - - - - - men.

= Bibliographische Notizen zum Repertoire der Handschrift Cambrai 124 (125—128). Seitdem Coussemaker mit seinen „Notices sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai“ das Interesse auf diese Handschrift gelenkt hat, ist sie in der wissenschaftlichen Literatur als eine der reichhaltigsten Quellen ihrer Art bekannt und geschätzt. An Universalität und Reichtum des Inhalts ist sie allen zumeist lokalen Kapellhandschriften der Zeit um 1530—50 überlegen. Von ihrem Material ist jedoch nur wenig Allgemeinbesitz der Wissenschaft geworden. Es ist bekannt, daß Maldeghem das meiste des in seinem „Trésor Musical“ veröffentlichten Materials dieser Quelle entnommen hat. Die gänzlich unkritische Art der Veröffentlichung, die willkürlichen Umtextierungen, der Verzicht auf Quellenangaben haben jedoch seine Publikation in so üblen Ruf gebracht, daß sie nur selten wissenschaftlich verwertet wird. Und doch ist das von Maldeghem aufgespeicherte Material ganz unentbehrlich wegen der schweren Zugänglichkeit der Originalhandschrift.

Durch meine Studien zur Chansongeschichte bin ich in der Lage, viele der bei Maldeghem umtextierten Stücke identifizieren zu können, auch bei mehreren anonymen Chansons die Autoren anzugeben. Mit der Mitteilung meiner Notizen möchte ich die Brauchbarkeit von Maldeghems Publikation fördern, da dadurch authentisch Beglaubigtes von Unterschobenem gesondert werden kann. Ich war bemüht, die von Maldeghem publizierten Stücke so weit wie möglich zu identifizieren: die Lücken meiner Nachweise bitte ich mit dem Umstand zu entschuldigen, daß mir die Originalhandschrift nicht zugänglich war und auch meine — durch die Bibliothèque Nationale liebenswürdig vermittelten — Anfragen an die Bibliotheksleitung zu Cambrai unbeantwortet blieben.

In den Nachweisen beschränke ich mich auf die weltlichen Stücke: sie sind in der Reihenfolge aufgezählt, wie sie bei Coussemaker stehen: XV. 18 bedeutet Maldeghem, Trésor Musical, Musique profane, Jg. XV, S. 18. Sammelwerke sind mit den Zeichen aus Eitners Bibliographie angeführt.

Benedictus. *A vous me rends* XV, 18. *Au fond d'enfer* XIV, 42. *Considérant que par droite mesure* XIV, 44. *Contre raison* XV, 8. *Petite fleur* XV, 22. *Pourquoy languir* XVIII, 5. *Qui l'ara* XIV, 40.

Claudin. *Viens tost despiteux* XIX, 7 (= anonym: Attaingnant 1529d, fo. 1 = Appenzeller: Chansons a quatre parties, Nr. 2).

Clemens non Papa. *Je prens en gré* XIV, 30 (= Janequin: Moderne 15400, fo. 32 = Clement: Du Chemin 1551f, fo. 9 = Attaingnant 1539x, fo. 7).

Pierre des Cornets. *Resveille toy* XVII, 8.

Crequillon. *En espérant* XIV, 16. *Qui le dira* XIV, 17.

D'Oude Schuere. *De tous biens* XIX, 9.

Gheerkin. *Het was my wel* XV, 21 = XXV, 5. *Mon petit cuer* XV, 42.

Gombert. *Forche sara (Force sera)* XIV, 21 (= Crequillon: Susato 1544g, fo. 10).

Hors envieulx XVII, 3. *Si je me plains* XIV, 19.

Hollander. *O cuer ingrat* XVI, 22. *On a mal dit* XVI, 23. *Paine et travail* XVI, 25. *Sy tu te plains* XVI, 27.

Josquin. *Vivray je en telle peine* XIV, 12.

Lapperdey. *Pour avoir mis* XVIII, 19.

Lupi. *Cest une dure despartie* XVI, 8. *Contrainte suis* XVI, 5. *Mon pauvre cuer* XVI, 11 (= Attaingnant 1530a, fo. 14). *Plus revenir* XVI, 6. *Reviens vers moy* XVI, 3. *Vray Dieu qu'amoureux* XVI, 9.

Pipelare. *Ik weet eene meulnarinne* XIV, 7.

Richafort. *De mon triste* XV, 32. *Il n'est sy douce vie* XV, 35.

Rogier. *Damours me plains* XIX, 12.

Willaert. *Mon petit cuer* XIV, 3. *Mon petit cuer* XIV, 4.

Compositions sans noms d'auteurs.

Auprès de vous XVII, 20 (= Jacotin: Attaingnant 1529f, fo. 2).

- Celuy à qui mon cuer* XVI, 35 (= Gombert: Susato 1544h, fo. 2).
Ce fust amour XVI, 40 (anonym: Attaignant 1529f, fo. 8).
Cest à grand tort XVII, 12 (= Claudin: Attaignant 1529f, fo. 15).
Cruelle mort XVI, 6 (= Alaire: Attaignant 1533c, fo. 9).
Cest grand pitié XVII, 16 (= anonym: Attaignant 1529f, fo. 9).
Cest grant erreur XVII, 18 (= anonym: Attaignant 1529f, fo. 16).
En souspirant XV, 23 (= anonym: Attaignant 1531, fo. 12).
En mes ennuis XVI, 12 (= anonym: Attaignant 1529f, fo. 5).
Il me suffît XIV, 14 (= Claudin: Attaignant 1529f, fo. 16).
Just est amer XVII, 16 (= anonym: Attaignant 1533c, fo. 1).
Jouissance vous donneray XVII, 4 (= Claudin: Attaignant 1531, fo. 6).
Languir me fais XVI, 18 (= Claudin, Commer: Collectio . . . XII, 15).
Malgré vis XVI, 21 (= anonym: Attaignant 1529g, fo. 11).
Mourir d'aymer XVI, 30 (= Appenzeller: Chansons . . . Nr. 21).
Mille regretz XV, 27 (= Josquin, Gesamtausgabe Nr. 24).
Puisqu'en deux cuers XVI, 14 (= anonym: Attaignant 1529g, fo. 15).
Puisque fortune XVII, 15 (= Claudin, Expert: Maîtres musiciens, V, 21).
Puisqu'en amours XVIII, 12 (= anonym: Expert . . . V, 95).
Rejouissez vous XIX, 20.
Sainte Barbe XIX, 14 (= Janequin: Gardane 1538i, Nr. 14).
Sy par souffrir XVI, 34 (= Courtois: Attaignant 1534p, fo. 3).
Trop m'est dure XVI, 28.
Tous mes amys XVI, 41 (= anonym: Attaignant 1529d, fo. 3).
Triste et pensif XVIII, 13 (= Alaire: Attaignant 1533c, fo. 16).
Ung visaiqe couperose XIX, 16.
Vous marchez XX, 3.
Vous perdez temps XV, 24 (= Claudin, Eitner-Publ., Bd. 23, Nr. 56).
Vignon vignette XX, 13 (= anonym: Attaignant 1529g, fo. 2).
Vivray je en telle peine XVIII, 10 (= Claudin: Attaignant 1531, fo. 7).

Das vierst. *Mijn hertken heeft*, das Maldeghem XIV, 38 aus unbekannter Quelle unter Hertoghs (?) mitteilt, ist nichts anderes als eine vierstimmige Bearbeitung des dreist. *Mijn hertken*-Satzes aus Formschneiders *Trium vocum carmina*, der in Gombosis Obrecht (Beisp. 31) veröffentlicht ist.

Es ist nicht uninteressant, das Repertoire unserer Handschrift mit einer andern gleichzeitigen Quelle, nämlich den gleicherweise universal gerichteten „Selectissimae Cantiones“ von Kriesstein aus dem Jahre 1540 zu vergleichen. Die Einwirkung der Sammelstätte zeigt sich beiderseits in der Beteiligung von Lokalgrößen, so Cabilliau, des Cornets, D'Oude Schuere, Ducrocqu, Gheerkin, Lapperdey, de Raedt (in Cambrai) und Arthopius, Frosch, Heugel, Underholtzer (bei Kriesstein). Die internationalen Größen sind hier wie dort dieselben (Josquin, Willaert, Mouton, Gombert, Benedictus), allerdings sind sie im Druck viel stattlicher vertreten als im Ms.; besonders augenfällig wird dies bei Josquin, von dem Kriesstein acht unveröffentlichte Stücke bringt, während die Handschrift ihn nur mit drei wenig bedeutenden Stücken bedenkt. Auch in dieser Hinsicht, nämlich der Vollständigkeit der Autorenangaben, ist der Druck dem Ms. beträchtlich überlegen: von den über 100 Stücken der Sammlung von Kriesstein ist ein einziges anonym, während im Ms. Cambrai 90 signierten Stücken mehr als 120 anonyme gegenüberstehen: ja selbst die vorhandenen Angaben sich als unzuverlässig erweisen (vgl. oben bei Claudin, Gombert). Viele der anonymen Chansons finden sich schon in den Drucken Attaignants von 1529—34 und zwar oft mit den in der Handschrift fehlenden Autornamen versehen. Bezeichnend für den lokalen Charakter der Handschrift ist es auch, daß vorzugsweise die Stücke französischer Chansonkomponisten (Claudin, Janequin, Jacotin, Alaire) anonym vorkommen, während eine belgische Lokalgröße, der sonst aus Drucken kaum bekannte Gheerkin, vierzehnmal als Autor zeichnet.

Aus alledem geht hervor, daß die Handschrift Cambrai trotz ihres neueren Datums (1542) rückständiger im Inhalt ist, als der Druck von 1540: dies wird auch noch aus einer andern Erwägung deutlich.

Etwa bis z. J. 1540 ist in der mehrstimmigen weltlichen Komposition, soweit sie gedruckt vorliegt, allgemein der geringstimmige Satz (bis zu vier Stimmen) vorherrschend: in der Chansonkomposition gilt dies anscheinend ohne Ausnahme. Die „Selectissimae Cantiones“ von Kriesstein 1540 sind nun die erste großangelegte Sammlung, die eine größere Anzahl fünf- und sechsstimmiger Stücke bringt und damit als Vorbote einer späteren Zeit erscheint. Die Sammlung wird in der Folge auch tüchtig ausgebeutet, sowohl von den Druckern (Susato), als auch von den Handschriftenkopisten (Pralle-Hs. auf der Hamburger Stadtbibliothek).

Diesem fortschrittlichen Bild gegenüber erscheint das Ms. Cambrai mit seiner durchgeführten Vierstimmigkeit und seinem Attaignant entlehnten Repertoire ganz entschieden retrospektiv gerichtet. Dénes v. Bartha (Budapest).

Bücherschau

- Bekker, Paul.** Beethoven. gr. 8°, 623 S. Stuttgart 1931, Deutsche Verlagsanstalt. 14 *M.*
- Bellermann, Heinrich.** Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. 4°, VIII u. 135 S. 2. Aufl. Berlin 1930, de Gruyter. 8 *M.*
- Berlioz, Hector.** Au milieu du chemin (1852—1854). Correspondance publiée par Julien Tiersot. 8°, XI, 295 S. Paris 1930, Calmann-Lévy. 12 Fr.
- Bernhard, Robert.** Les tendances de la musique française: huit conférences avec un avant-propos. Paris, Durand & Cie.
- Blancke, W. W., and J. Speck.** A Gateway to Music. 8°, 178 S. London 1931, Harrap. 6 sh.
- Blume, Friedrich.** Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen. (Veröffentlichungen d. Neuen Schütz-Gesellschaft.) 4°, 56 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 5.60 *M.*
- Böhme, Erdmann Werner.** Zur Vorgeschichte der Barockoper in Altenburg. Ein Beitrag z. Gesch. d. frühdeutschen Oper in Thüringen. 8°, 24 S. S.-A. a. d. „Theater-Jahrbuch 1931“ d. Vereinigung d. Theaterfreunde f. Altenburg u. Umkreis e. V. Altenburg 1931, R. Hauenstein. 1 *M.*
- Bory, Robert.** Une retraite romantique en Suisse: Liszt et la Comtesse d'Agoult. (Nouv. éd. revue.) 8°, 176 S. Paris, V. Attinger.
- Boschot, Adolphe.** La musique et la vie. 8°. Paris 1931, Plon. 15 Fr.
- Brömme, Otto.** Warum heiser? Warum versungen? Warum keine Aufklärung? Prakt. Richtlinien zur Fehlerbehebung der Sprech- u. Gesangsstimme. 8°, 15 S. Leipzig 1931, C. Merseburger. 1 *M.*
- Brophy, John, and Eric Partridge.** Songs and Slang of the British Soldier. 1914—18. 2d. ed., Rev. and Enl. 8°, VII, 222 S. London 1930, E. Partridge, Ltd.
- Browne, Anita.** A Mosaic of Muses of the MacDowell Club of New York City. 8°, 28 S. New York 1930, The Poets Press.
- Bruyr, José.** Grétry. (Maitres de la musique ancienne et moderne. 8.) 8°, 92 S. u. XL Taf. Paris 1931, Les éditions Rieder. 20 Fr.
- Bülow, Hans v.** Letters to Richard Wagner, Cosima Wagner his Daughter Daniela, Luise v. Bülow, Karl Klindworth, Carl Bechstein. Ed., with an Introd., by Richard Count Du Moulin-Eckart, Tr. by Hannah Waller, the Tr. ed., with a Pref. and Notes, by Scott Goddard. 8°, XXX, 434, VI S. New York, London 1931, A. A. Knopf.
- Bumcke, Gustav.** Aufgaben für die Harmonielehre nebst einer Sammlung cantus firmi für den Kontrapunkt. 4. Aufl. 8°, 54 S. Leipzig 1931, C. Merseburger. 2.40 *M.*

- Capri, Antonio.** Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1930. 8°. Milano 1931, Hoepli.
- Castella, Alfredo.** 21+26. [Gesammelte Aufsätze zu Theorie, Ästhetik; Erinnerungen, Reisen; Polemiken.] 8°, 252 S. Rom-Mailand 1931, „Augustea“. 12 L.
- Coleman, Satis N.** The Drum Book. 8°, VIII, 189 S. New York 1931, The J. Day Co.
- Collaer, Paul.** Strawinsky. 8°. Paris 1931, José Corti. 30 Fr.
- Colling, Alfred.** La vie de Robert Schumann. (Vies des hommes ill. 64.) 8°. Paris 1931, Nouv. Revue franc. 15 Fr.
- Crow, William Bernhard.** Voice and the Vocal Apparatus. 8°, 30 S. Cambridge, W. Heffer & Sons, Ltd.
- Cosentino, Giuseppe.** La Mignatta: Maria Maddalena Musi [1669—1751]. 8°. Bologna 1931, Nicola Zanichelli.
- Cœuroy, André.** Panorama de la musique contemporaine. Paris o. J., Simon Kra.
- Das Werk ist mehr eine Plauderei, als eine wissenschaftliche Analyse der zeitgenössischen Musik. Nicht einmal gemäß dem Motto des Buches „sous le signe du national“ ist etwa eine folkloristische oder ethnographische Betrachtungsweise durchgeführt. Lose nebeneinander und ziemlich oberflächlich abgetan, stehen die einzelnen Erscheinungen; die für eine umfassende Darstellung der neuen Musik so notwendigen allgemein-kulturkritischen Untersuchungen fehlen völlig und sind durch einzelne frappante Beobachtungen und geistvolle Aperçus nicht zu ersetzen.
E. H. Meyer.
- Cœuroy, André, et Robert Jardillier.** Histoire de la musique avec l'aide du disque, suivie de trois commentaires de disques avec exemples musicaux. 8°, 238 S. Paris 1931, Librairie Delagrave.
- Cousse-maker, E. de.** Chants populaires des Flamands de France. Nouvelle édition publiée par les *Annales du Comité flamand de France*, tome XXXVII, 1930. 8°. — Le même ouvrage, édition abrégée. 8°. Lille 1930, René Giard.
- Davidson, Gladys.** Stories from the Operas. New Ed. 8°, 1072 S. London, T. W. Laurie, Ltd. (Publ. at 8/6, another Ed., „Complete in one Vol.“. (8°, XVI, 1048 S.); Publ. at 15 s.)
- Dyer, Louise B. M.** Music by British Composers. A Series of Complete Catalogues. 1. Gustav Holst. 8°, 12 S. 2. Sir Edward Elgar. 8°, 20 S. London 1931, Oxford University Press. je 1 sh.
- Engel, Carl.** Discords Mingled; Essays on Music. 8°, XI, 232, IX S. New York 1931, A. A. Knopf.
- Engelhardt, Walther.** Johann Sebastian Bachs geistliche Sologesänge. Ein Führer f. d. prakt. Gebrauch. 8°, 26 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 1.20 ₣.
- Fillmore, John Comfort.** Lessons in Musical History; a Comprehensive Outline for Schools and Colleges. With a Complete Chronological Table of Musical Events. (New Ed.) 8°, XVII, 171, 65 S. Philadelphia 1930, T. Presser Co.
- Fuller, Janet E.** A Complete Knowledge of the Essentials of Pianoforte Playing. Part. I. 2°, 38 S. London, Pitman, Hart & Co., Ltd.
- Garay, Narciso.** Tradiciones y Cantares de Panamá. Ensayo folklórico. O. O. u. J. [1930]. 4°, 203 S., mit vielen Notenbeispielen, Textabbildungen u. Farbentafeln.
- Eine volkskundliche Reise durch jenes indianisch-negerisch-europäische Mischgebiet, mit offenen Sinnen erlebt, mit romanisch-leichter Feder geschrieben — eine Liebhaberarbeit im besten Sinne des Wortes. Der wesentliche Akzent liegt auf dem Musikalischen und Tänzerischen. An dem, was Garay hier erzählt, wird unsere Wissenschaft nicht vorübergehen. Denn in dem Strandgut, das, von Westen angespült, in diesem äußersten Zipfel der Südsee liegengelassen ist, erkennen wir verlorene Glieder musikgeschichtlicher Entwicklungsreihen — vor allem solcher, die von Ostasien ausgehen. Nur ein Beispiel: die Cuna-Indianer gebrauchen statt einer einzigen Panpfeife deren zwei, die sie, mit einer Schnur verbunden, als Paar um den Hals hängen. Die „männliche“ umfaßt die vier ersten Stufen einer Siebentonleiter, die „weibliche“ die drei andern. Beim Blasen werden sie aufeinandergelegt, so daß der Atem je eine männliche und eine weibliche Röhre trifft und die Melodie durchweg in Quintparallelen erklingt.
Curt Sachs.
- Graves, Alfred Perceval.** To Return to all that: an Autobiography. 8°, 350 S. London 1930, J. Cape.

Grove's Dictionary of Music and Musicians. Third edition edited by H. A. Colles, M. A. (Oxon.) In 5 Bänden. (Vol. I: A—C, XXXII u. 773 S.; II: D—J, XXIV u. 800 S.; III: K—O, XXIV u. 787 S.; IV: P—Sonatina, XXIV u. 840 S.; V: Song—Z, XXIV u. 791 S.) Gr. 8°. London 1927/28, Macmillan and Co. Jeder Band: 30 *M.*

Der Ruf dieses gediegenen und bewährten Nachschlagewerkes ist so fest gegründet, daß an dieser Stelle ein kurzer Hinweis auf die neue Auflage genügen wird. Sie hat die vorhergehende zweite Auflage (1904) nach 23 Jahren abgelöst, also zu ihrem Erscheinen einen fast ebenso langen Zeitraum gebraucht wie diese, die der ersten Ausgabe (1879) nach 25 Jahren folgte. Grove's Dictionary ist das einzige fremdsprachige Musiklexikon, das sich mit unserem Riemann'schen vergleichen läßt, wenn es auch bei seinem weit erheblicheren Umfang vielfach eine größere Ausführlichkeit der einzelnen Artikel als das deutsche Standwerk bieten kann. Ein grundsätzlicher Unterschied besteht aber darin, daß es nicht wie dieses die Tat eines Einzelnen — Riemanns und seines Nachfolgers Einstein — ist, ihm also nicht der Stempel einer einzigen Forscherpersönlichkeit von Rang aufgedrückt ist, sondern daß es nach dem (wie in Adlers Handbuch der Musikgeschichte) streng durchgeführten Leitgedanken der Arbeitsteilung aus dem Zusammenwirken einer großen Schar von Mitarbeitern hervorgegangen ist, von denen jeder einzelne verantwortlich zeichnet. Die Liste der ‚Contributors‘ umfaßt nicht weniger als 250 Namen, bei denen aus naheliegenden Gründen der Anteil Englands und Amerikas überwiegt. Frankreich und Belgien sind durch Bouvet, † Chouquet, Closson, † Jullien, † Kufferath, Mlle. Pereyra, Prod'homme und Raugel, Deutschland nur durch † Dörrfel, Einstein, Friedlaender, Lachmann, † Pohl, Roger und † Spitta vertreten. Als Mitarbeiter für bestimmte zusammenfassende Gebiete führt das Vorwort des Herausgebers die folgenden Namen an: Rev. E. H. Fellowes (Altengland), Mlle. M. L. Pereyra (Frankreich), J. B. Trend (Spanien), Rosa Newmarch (Südslavien), R. Mengelberg (Holland), R. Aldrich (U. S. A.), F. Bonavia (Italien) und A. H. Fox-Strangways (Indien und übriges Asien).

Infolge der ungemein großen Fortschritte, die alle Zweige der Musikwissenschaft grade im Laufe der letzten Jahrzehnte erfahren haben, mußte eine beträchtliche Zahl von Artikeln völlig umgestaltet und durch neu geschriebene ersetzt werden, wobei in vielen Fällen auch die Ergebnisse deutschen Forscherfleißes verwertet worden sind. Bei einer flüchtigen Umschau über den reichen Inhalt des Werkes sind zunächst die dem Leben und Schaffen der großen Tonmeister gewidmeten Abhandlungen hervorzuheben, die mit ihren genauen Werkverzeichnissen, Literaturangaben usw. häufig den Umfang kleiner Monographien erreichen: Bach, Beethoven, Händel, Haydn, Lasso, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, Purcell, Schubert — mit Beethoven und Mendelssohn Grove's „monumental articles“ —, Schumann, Wagner und Weber. Auch viele neuere Meister wie z. B. Brahms, Dvořák, Elgar, Franck, Janáček, Liszt, Parry, Richard Strauß, Tschaiowsky und Verdi sind sehr eingehend behandelt. — Unter den sachlich-theoretischen Schlagworten verdienen besondere Erwähnung wegen ihrer Ausführlichkeit und der reichlich eingestreuten Notenbeispiele die Abschnitte über Byzantine Music, Carol (Weihnachtslied), Choral, Counterpoint, Degrees in Music, Fingering, Form, Fugue, Greek Music, Harmony, Indian Music, Madrigal, Ecclesiastical Modes (Kirchentonarten), Modulation, Notation, Opera, Oratorium, Orchestration, Plain-song, Psalmody, Psalter, Singing, Sonata, Song, Suite, Symphony, Thorough-Bass, Variations, Welsh Music. Ferner aus dem Bereich der Bibliographie: Copyright, Histories of Music, Libraries and Collections of Music, Musical Periodicals, Printing of Music, und aus dem Gebiet der Instrumentenkunde Bell (Glocke), Clavichord, Harpsichord, Organ, Pianoforte, Ruckers, Spinet, Viol, Violin family, Virginal and Virginal Music, Wind Instruments u. a. m. — Sehr ergiebig sind auch die Angaben über alle musikgeschichtlich bedeutenden Städte, ihre Konzertgesellschaften und Konzertsäle, Operntheater, Lehranstalten usw., ebenso über die alphabetisch eingereihten wichtigsten Opern und Oratorien mit Erwähnungen der Textdichter und ersten Aufführungen.

Einen besonderen Schmuck der neuen Auflage bilden die dem Werke zum ersten Male beigegebenen 96 Tafeln, die zum Teil (24) sogar in farbiger Lichtdruckausführung ausgezeichnete Wiedergaben von Miniaturen — u. a. der reizvollen Darstellungen aus den Cantigas di S. Maria von Alonso el Sabio (c. 1270) —, allen Instrumentenarten, einigen Handschriftproben und zahlreichen Bildnissen namhafter schaffender und ausübender Tonkünstler aus älterer und neuerer Zeit enthalten. Die sehr glücklich getroffene Auswahl, die auch manches seltene und entlegene ikonographische Zeugnis bietet, ist dem bekannten Instrumentenforscher Rev. F. W. Galpin und W. Barclay Squire, dem 1927 verstorbenen verdienten Bibliothekar der Musikabteilung des Britischen Museums, zu verdanken. Die meisten Vor

lagen für die schönen Instrumentenabbildungen sind Galpins eigener Sammlung entnommen; aber auch Deutschland ist hier mit 15 Instrumenten aus dem jetzt in Leipzig aufgestellten Heyer-Museum beteiligt.
G. Kinsky.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Hrsg. v. Kurt Taut. Jahrg. 37. 1930. 4°, 164 S. Leipzig 1931, C. F. Peters. 5 *M.*

Jaques-Dalcroze, Emile. Eurhythmics, Art and Education. Tr. by Frederick Rothwell. Ed. and Prepared for the Press by Cynthia Cox. 8°, IX, 265 S. London 1930, Chatto & Windus.

Johnson, Guy B. Folk Culture on St. Helena Island, South Carolina. (The University of North Carolina. Social Study Series.) 8°, XI, 183 S. Chapel Hill, N. C. 1930, The University of North Carolina Press. (Engl. Ed.: London, Oxford Univ. Press.)

Kitson, C. K. Rudiments of Music for Junior Classes. 8°, 80 S. London 1931, Oxford University Press. 2/6 sh.

Kornerup, Thorwald. Von der Urform 5töniger Skalen zu den goldenen Tönen elektrischer Instrumente. Deutsch nach dänischem Ms. von P. Friedrich Paulsen. 8°, 14 S. Kopenhagen 1931, Levin & Munksgaard.

Kraussold, Max. Geist und Stoff der Operndichtung. Eine Dramaturgie in Umrissen. 8°, 360 S. Leipzig 1931, Strache. 10.70 *M.*

Kunst, J. Musicologisch Onderzoek. I: Over zeldzame fluiten en veelstemmige Muziek in het Ngadaen Nageh-Gebied (West-Flores). 8°, 22 S., mit Abb. u. Notenbeisp. II: Songs of North New Guinea. 8°, 18 S. (Oudheidkundige Dienst in Ned.-Indië.) Uitgegeven door het Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. 1931.

La Laurencie, Lionel de. Les créateurs de l'opéra français. Nouv. éd. 8°, 215 S. Paris F. Alcan.

La Laurencie, Lionel de. Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. 2^e Partie. Technique, Esthétique, Pédagogie. 6^e Vol. Pédagogie, Ecoles, Concerts, Théâtres. 4°, 482 S. Paris, Librairie Delagrave.

La Laurencie, Lionel de. Les Luthistes. (Les musiciens célèbres.) 8°, 128 S. Paris 1928, Henri Laurens.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf dem 16. Jahrhundert, für das ein reichhaltiges Material unter stikritischer Betrachtungsweise gesichtet wurde. Das 17. Jahrhundert ist schlechter weggekommen; die englische und französische Lautenmusik dieser Zeit wohl besser als die deutsche und die an Bedeutung nicht zu unterschätzende niederländische (Valletus, Adriaensen). Für die Lautenmusik dieser beiden Länder im 17. Jahrhundert muß auf die Spezialarbeiten von Seiffert (Valletus, in Tijdschrift 1929), Sparmann (Reußner, Diss. 1926), Koletschka (Reußner, Diss. 1926) u. a. verwiesen werden. E. H. Meyer.

Leimer, Karl. Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking. Mit einem Vorwort von Walter Giesecking. gr. 8°, 63 S. Mit zahlr. Notenbeisp. u. 1 Bild. Mainz 1931, B. Schotts Söhne. 2.50 *M.*

Levien, J. Mewburn. Sir Charles Santley, a Lecture. London, Novello & Co., Ltd.

Mayne, T. R. First Lessons in Musical Appreciation. 8°. 150 S. London, J. M. Dent & Sons, Ltd.

Mersmann, Hans. Das Musikseminar. (Musikpädagogische Bibliothek, Heft 11.) 8°, VI, 95 S. Leipzig 1931, Quelle & Meyer. 2.80 *M.*

Miller, Horace Alden. New Harmonic Devices, a Treatise on Modern Harmonic Problems. 8°, 206 S. Boston 1930, O. Ditson Co.

Morini, Nestore. La R. Accademia Filarmonica di Bologna. 4°. Bologna 1931, L. Cappelli. 20 L.

Morold, Max. Mozart, sein Leben, seine Persönlichkeit. 8°, 150 S. u. mehr. Taf. Wien 1931, Österr. Bundesverlag. 2.40 *M.*

Mozart, W. A. Ein Brief von Wolfgang Amadeus Mozart an sein Augsburger Bäsle. Zum erstenmal ungekürzt veröffentlicht u. wiedergegeben f. Stefan Zweig in Salzburg. [Privatdruck in 50 gezählten Stücken.] Wien 1931.

Müller, Erich H. Dresdner Musikstätten (Geschichtliche Wanderfahrten, Nr. 11.) kl. 8°, 31 S. Dresden 1931, Heinrich. —.60 *M.*

- Nadel**, Siegfried F. Marimba-Musik. (Mitteilungen der Phonogrammarchivs-Kommission 62.) Akademie d. Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse. Sitzungsberichte, Bd. 212. Abh. 3. gr. 8°, 63 S. u. 2 Taf. Wien 1931, Hölder-Pichler-Tempsky. 3.75 *M.*
- de Ninno**, Alfredo. Storia della Musica. Volume primo: dalle origini al secolo XVIII. 8°. Roma 1931, Sapiientia.
- Noack**, Friedrich. Singen und Musikpflege. gr. 8°, 56 S. Berlin 1931, Oldenbourg. 2.35 *M.*
- Nohl**, Ludwig. Haydn. Neu bearb. von Alfred Schnerich. Musiker-Biographien, Bd. 3. kl. 8°, 62 S. Leipzig 1931, Reclam. —.40 *M.*
- Piersig**, Fritz. Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation. Diss. Halle 1927.

Der Autor kommt von der an sich ja engbegrenzten Problemstellung zur Behandlung von einer Reihe wichtiger klanglicher und instrumentationstechnischer Fragen. Interessant ist die starke Stilverwandtschaft der ältesten Hornthematik mit dem frühen Trompeten- bzw. Clarinblasen. Früher als das von Piersig genannte Concerto (1709) von J. J. Fux entstand übrigens ein Konzert für Posthorn, 2 Viol., Bc. vom Weißenfeller Kapellmeister Johannes Baehr († 1700) mit einem bereits überaus beweglichen Solopart (liegt in B. Schwerin als Ms.). Eine „Partia No. IV.“ von einem Joh. Kaspar Trost (nicht von dem bekannten J. K. T.) aus dem Anfang des 18. Jahrs. weist die originelle Besetzung von 6 verschiedenartigen Fagotten und 2 Corni auf.
E. H. Meyer.

Pietzsch, Gerhard. Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter I) VI u. 124 S. (Freiburger Dissertation). Halle (Saale) 1929, Max Niemeyer.

Der Referent kündigt hier eine Schrift an, die wohl einige Aufmerksamkeit verdient. Die überaus komplizierten Probleme in der Musiktheorie des Mittelalters geben die Veranlassung zu einer Besprechung, die den gewöhnlichen Umfang etwas überschreitet.

Eine längst notwendige Berichtigung schicken wir voraus. Es ist üblich geworden, „Boetius“ zu schreiben. Mit wenig überzeugenden Gründen hat Oscar Paul (Boetius und die griechische Harmonik, Des A. M. J. Boetius 5 Bücher über die Musik, (Lpz. 1872, XLVII) diese Namensschreibung eingeführt. Paul wurde schon 1877 von H. Usener (Anecdoton Holderi, Ein Beitrag zur Geschichte Roms in ostgothischer Zeit, Bonn 1877, 37 A. 1 = 43 f.) korrigiert. Auf alle Fälle ist die Schreibung falsch, wie auch der lange Zeit beste Boethius-Kenner Schepss nachgewiesen hat. Nach G. Schepss, Subscriptionen in Boethiushandschriften (Blätter für das bayerische Gymnasialschulwesen, XXV, 1888, 25 A. 2) haben wir endgültig „Boethius“ zu lesen¹.

Eine Umstellung der Frage nach der Musiktheorie im Ma. gehörte seit Jahren und gehört noch jetzt zu den dringenden Angelegenheiten der heutigen Musikwissenschaft. Nach den wichtigen Spezialstudien von J. Handschin, W. Großmann, H. Edelstein hat nunmehr G. Pietzsch dieser Frage neues Gewicht gegeben, allein schon deswegen, weil P. sie mit grundsätzlicher Umorientierung unter zweifellos neuen Perspektiven stellt. Die sachhaften Werte der ma. Musiktheorie bieten eine solche Fülle komplizierter Probleme, daß sie mit einem Schlag nicht gelöst werden können. Auch darin hat die Arbeit P.'s ihr Verdienst, daß sie trotz voll erkannter Schwierigkeiten den Versuch der neuen Fragestellung überhaupt unternimmt, allerdings auch nur einen Versuch, und zwar gleich für ein Gebiet über einen Zeitraum von rund 900 Jahren, das durch Boethius und Ugolino von Orvieto begrenzt wird. Daß es dabei ohne radikale Wendungen kaum abgehen kann, wird leicht zu begreifen sein. Eine solche radikale Wendung war gleich von vornherein notwendig bei der Abgrenzung der neuen Frage gegen die bisherigen Darstellungen und Auffassungen der ma. Musiktheorie, die mit ihrer Einseitigkeit arge Verzerrungen des objektiven Geschichtsbildes hervorgerufen und den subjektiven Blick stark getrübt haben. Das ist die Voraussetzung der methodischen Erörterungen, mit denen P. seine Arbeit beginnt. Schon die einseitige Auswahl der bisher veröffentlichten Musiktraktate aus dem Ma. sei auch nicht annähernd geeignet, von der ma. Musiktheorie eine an-

¹ Vgl. noch die Prolegomena von S. Brandt zu seiner Ausgabe des Boethius, in Isagogen Porphyrii Commenta, = Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum latinorum, Vol. III, Vindobonae/Lipsiae 1906, VII, ferner Gualtherus Miekley, De Boethii libri de musica primi fontibus, Diss. Jenae 1897, 3.

gemessene Vorstellung zu geben, betont P. mit vollem Recht. Und weil schon hier bei der Auswahl ein grundsätzlich falscher Maßstab entschieden habe, konnte naturgemäß das deutende Resultat kaum anders ausfallen. Mit der Ansicht, Musiktheorie müsse immer eine Erläuterung praktischer Musik, eine Interpretation der kompositorischen Ziele und Gegenstände durch das Wort sein, habe man auch die gesamten ma. Musiktraktate gedeutet oder zu deuten versucht und — natürlich wenig gefunden. Mit anderen Worten: haben wir bisher diese Traktate überhaupt richtig gelesen? Die Antwort, die uns P. gibt: nein. Die Traktate seien nicht dazu da, um den inneren Vorgang der Komposition und des Kompositorischen unmittelbar zu klären, ihre Zwecke seien andere. Gerade dieses wichtigste Problem, das — nach P. — in der Verschiedenartigkeit der Zweckbestimmung der Traktate liege, habe man allzu lange übersehen. Aus den verschiedenen Zwecken ergeben sich auch verschiedene Anordnungen der Traktate. — Was P. mit diesen (besonders gegen H. Aberts bekannte Deutung gerichteten) „methodischen Erörterungen“ will, ist, wenn ich ihn recht verstehe, das Aufzeigen der Fragwürdigkeit unseres starren Begriffes von der „Musiktheorie“. Ja, P. hätte hier noch radikaler sein und an der Geschichte dieses immer mehr belasteten Begriffes fragen können, ob unser heutiges Wort „Musiktheorie“ so etwas wie die ma. Lehre vom Wissen der Musik überhaupt noch trifft¹. Denn — und das ist P.'s Hauptargument — um „wirklich praktische Dinge“ geht es in der ma. Musiktheorie höchst selten. Die Theorie ist dort eben keine bloße „Lehre“, kein bloßes Fach der Belehrung für die Praxis. M.E. steht die unmittelbare Bezogenheit des in der Theorie erreichbaren Wissens zu der Formung des „individuellen“ Lebens nicht nur in formaler Abhängigkeit von der philosophia speculativa, sie wird überhaupt erst verständlich als (ciceronianische) „vitae philosophiae dux“, mit der die „Musiktheorie“ so gut wie jede andere „speculatio“ erfüllt ist (speculatio als Übersetzung der *θεωρία*). Dieses ethisch treibende Spekulative sieht der Ref. als entscheidenden Faktor noch mehr im Vordergrund, als er es bei P. annehmen zu können glaubt, obschon auch P. ganz allgemein von der in der Musiktheorie ruhenden »Bedeutung der Musik (als Wissen) innerhalb des mittelalterlichen Geisteslebens« spricht. Eben von daher werden die Sinnhalte der formalen Gruppierung in musica theorica und practica, die ja erst durch die philos. theor. und pract. ermöglicht wurde, deutlicher. Danach richten sich auch, bemerkt P. zutreffend, die Musiktraktate aus. Obschon also die aristotelische Systematik der Wissenschaften, der die endgültige Formulierung freilich erst Eudemos gab, auch auf die einzelne Disziplin der Musik übergreifen und merkwürdigerweise durch Boethius sich im ganzen ma. Abendland ausgebreitet hat², bleibt es ein auch von P. offen gelassenes Problem der Musikklassifikation, wieweit die außerhalb der systematisierten mus. pr. stehende eigentliche Musizierpraxis den ma. christlichen Gelehrten in einen inneren Konflikt mit der wahren mus. theor. trieb. P. hätte da, wenn auch nur beiläufig, auf die Wesenheit des „musicus“ verweisen müssen, die das Problem wenigstens annähernd zu lösen imstande ist. Hingegen verweist P. auf die Schwierigkeiten in der Terminologie, so etwa S. 4 A. 2 auf die „scientia musicae“ und „ars musicae“, wobei P. vermutet, daß scientia mus. und ars mus. mit mus. theor. und mus. pr. identisch sein könnten. Daß P. dabei für das Mittelalter gerade auf Augustinus zurückgreift, der scientia und ars synonym gebraucht, will mir nicht sehr glücklich erscheinen. Er beruft sich auf H. Edelstein. Aber auch Edelstein (a. a. O., 75 ff.) geht doch etwas einseitig vor, da auch bei Augustinus die gleichlautende Bedeutung von scientia und ars für mich keineswegs feststeht, was mir etwa die „scientiae artium variarum“ der civ. dei 7, 30 (ed. B. Dombart — A. Kalb, Lpz. 1928, 313) zu beweisen scheinen. Auch mit der Vitruv-Terminologie wird man im Ma. dabei kaum zu Rande kommen. Eher scheint mir doch Boethius selbst das Verhältnis in etwas zu klären, während für B. wiederum Jamblichus, De com. math. sc. (ed. Festa) eine gute Ergänzung bietet, der im Bezirk der Mathematik ars (*τέχνη* statt *ἀρτή*) und scientia (*ἐπιστήμη*) einigermaßen klarlegt. Um zu begreifen, wie es möglich war, daß „die Musik als ‚disciplina‘ unter die ‚artes liberales‘ fällt“, könnte man m. E. nur von der Geschichte des Terminus „disciplina“ und des so merkwürdigen „disciplinaliter“ ausgehen, eines Terminus, der in der Mathematik des Ma. einige Verwirrung hervorgerufen hat, wie etwa Gilbert, Clarenbaldus von Arras, oder Thiery von Chartres, Thomas von Aquin, Gundissalinus oder München, Bayr. Staatsbibliothek, Clm 18478 (vorderes

¹ Unabhängig von P. warf der Referent in einer schon vorher abgeschlossenen Abhandlung über „Das propädeutische Ethos in der Musikanschauung des Boethius“, die in der „Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts“, 20. Jg., Nr. 3, Berlin 1930, erschienen ist, die gleiche Frage auf.

² Genau genommen hat Boethius in seinen Institutionen (Arith. und Mus.) den aristotelischen Typus niemals vertreten, sondern im Gegenteil ausschließlich den platonischen.

Deckblatt) beweisen, wobei eben diesen Gelehrten die Disziplinarterminologie des Boethius De Trin. (ed. Peiper, 152) und liber de hebdom. (ed. Peiper, 168) sichtlich durcheinander geraten ist. Wo die „disciplinaliter-Methode“ vorherrscht, da ist von der mus. theor. die Rede. Von daher wird das Verständnis der von P. gemeinten Augustinus-Stellen De mus. I. 5—12 erheblich bekräftigt. P. vermutet im übrigen sehr richtig, daß im Ma. in vielen Fällen die ars mus. mit der mus. pr. identisch sei.

P. gewinnt mit der Systematik der mus. theor. und mus. pr. ein Gliederungsprinzip für die Traktate, die sich entsprechend in „spekulative“ und „praktische“ Abhandlungen aufteilen lassen. Während P. die Traktatreihe der mus. pr. vorerst nur in zwei Hauptgruppen zu sondern vermag (in a) für die praktische Ausbildung bestimmte Lehrbücher mit dem Stoffgebiet des Choral- und Mensuralgesanges [die ich im übrigen „praktische Anweisungen“ genannt habe] und (in b) Abhandlungen für Fachmusiker mit programmatischem Charakter [nach P. etwa Philipp de Vitry oder vielleicht Glareans Dodekachordon], stellen sich ihm die Traktate aus der mus. spec. schon in klarer Ordnung dar: mit 1. Abhandlungen, die das Gesamtgebiet oder Teilfragen der spekulativen Musikbetrachtung jeweils erschöpfend umfassen; mit 2. Traktaten im Charakter eines stofflichen Abrisses; mit 3. Schriften, die beide Typen zu vereinen suchen. Daraus resultieren die verschiedenen, von P. festgestellten Zweckbestimmungen der Traktate. Wohl gibt P. für die zweite Gruppe den Typus der Enzyklopädie und Isagogenschriften, Vincenz von Beauvais einerseits, Cassiodor, Gundissalinus, Hugo von St. Viktor andererseits an, aber der Gegensatz zwischen der Abriß-Enzyklopädie und der ersten Gruppe, zu der etwa Schriften wie die des Boethius oder Hermannus Contractus gehören, wird bei P. doch nicht recht greifbar. Das mag daran liegen, daß P. den Nachweis der terminologischen Bestimmung der ersten Traktatgruppe schuldig geblieben ist. Boethius' Institutionen gehören nicht zu den Isagogenschriften, wie P. anscheinend richtig sieht, sondern — wenigstens der Gesamthaltung nach — zur protreptischen Literatur¹. Eine genaue Differenzierung der Enzyklopädie und des Protreptikos hätte dann auch die Gruppierung mehr verdeutlicht.

„Fast alle diese Traktate lassen eine bestimmte, immer wiederkehrende Anordnung in der Behandlung des Lehrstoffes erkennen, indem gewisse allgemeine einleitende Betrachtungen, in denen das Wesen der Musik, ihre Einteilung, ihre Zugehörigkeit zu den übrigen Wissenschaften, ihr Nutzen usw. erörtert werden, der eigentlichen Darlegung vorausgeschickt werden.“ (P., 7.) Dies aber führt m. E. unmittelbar zur Betrachtung der auctoritas und ratio im Ma., die P. 12f. gibt, indem er sich im allgemeinen die bekannten Anschauungen von Clemens Bäumker und Martin Grabmann zu eigen macht. Gerade hier hätte über die allgemeine Geisteshaltung des Ma. hinweg das Problem näher und in seinen konkreten Äußerungen gefaßt werden können. Es ist, wie P. ganz richtig sieht, eine auffallende Tatsache, daß die ma. Musiktraktate fast regelmäßig eine gleichbleibende Anordnung zeigen. Dieser eigentümliche Figurismus wird bei P. trotz überzeugender Deutung der geschichtlichen Tatsachen doch nicht recht verständlich. Sein Sinn nämlich führt zur ma. auctoritas. Der konkrete Träger der Tradition in den ma. Musiktraktaten — und das hätte P. nachweisen können — ist das *κεφάλαιον*. Merkwürdigerweise wurde von der Musikwissenschaft das auf den *κεφάλαια* beruhende Schema der Traktate m. W. noch nicht genannt. Und darum sei hier dieses Problem berührt. Die Exposition der philosophischen Isagogenschrift orientiert sich nach den *κεφάλαια*, die zu einem feststehenden Schema zusammengefaßt wurden. Boethius etwa kennt in I Com. in Porph. Isag. ed. Brandt 4f. deren sechs, in offenkundiger Abhängigkeit von Ammonios. Diese *κεφάλαια* haben eine lange geschichtliche Entwicklung erlebt, wurden schon in der griechischen Kommentarliteratur als schematische Form gebraucht, sind in die römischen sowohl wie die arabischen und, wie Baumstark's Untersuchungen zu entnehmen ist, syrischen Schriften übergegangen und reichen (mit manchen Erweiterungen zu einem größeren Schema) bis in das hohe Mittelalter hinein². Der Einfachheit halber nenne ich nur das sehr detaillierte, 13-gliedrige *κεφάλαια*-Schema des Gundissalinus. Man mag dann das Schema etwa mit den „einleitenden Kapiteln des Speculum musicae“ von Jacobus von Lüttich vergleichen, und man wird von der Typologie der Anordnung sofort überzeugt sein. So blutleer dieses Schema scheinen möchte, die *κεφάλαια* offenbaren doch sehr viel vom Sinn der ma. auctoritas, und zwar in konkreter Greifbarkeit. Radikaler

¹ Vgl. Wilhelm Gerhäuser, Der Protreptikos des Poseidonios, Heidelberger Diss., München 1912, wo auch die weitere Literatur angegeben ist.

² Zur Geschichte der *κεφάλαια* vgl. u. a. L. Baur, Dominicus Gundissalinus, De divisione philosophiae, Münster 1903, 206, A 1.

gesagt: ohne dies *κεφάλαια*-Schema hätte die Tradition in der Literatur des Ma. vielleicht nicht so gleichmäßig stark und allgemein sein können¹. Die Beharrlichkeit dieser Überlieferung, die stereotype Fragestellung sollte, scheint mir, auch P. dazu geführt haben, die Bedeutung der *κεφάλαια* für die auctoritas nicht zu gering zu bewerten.

P. kommt nun in den methodischen Erörterungen zur Darlegung seiner eigentlichen Aufgabe: zum Problem der Klassifikation der Musik, das als solches noch kaum erkannt sei. In vier Einteilungstypen stellt sich ihm die Klassifikation dar: 1. *musica mundana, humana, instrumentalis*; 2. *scientia harmonica, rhythmica, metrica*; 3. *musica artificialis, naturalis*; 4. *musica speculativa, activa*. P. wendet sich gegen die bisherigen Interpretationen dieser Termini, denen größtenteils eine „fortschrittliche“ Haltung zugrunde läge, so, als wäre etwa der Typus des Regino von Prüm oder der *mus. spec. und act.* (der übrigens doch für die Aristoteles-Überlieferung charakteristisch ist) musikalisch fortschrittlicher als der boethianische Typus. Und noch gegen eine andere Verzerrung des ma. Musikbildes wendet sich P., gegen das bisher immer als unverstündlich empfundene Beibehalten der *mus. mundana* und *humana* in der ma. Musiklehre. Mit entschiedenem Recht. Denn in der Tat ist in dem von der Antike übernommenem Begriff der *musica* des Ma. das Problem des Seins, das in dem den Weltkosmos, den Menschen und die Musik erfassenden Numerus gipfelt, nicht scharf genug zu betonen. So zutreffend und historisch unbedingt „wahr“ hier P.'s Einstellung ist, der Ref. hätte bei dem Typus der *mus. mundana* noch die Erwähnung der von der Antike schon losgelösten, spezifisch christlichen, im Grunde tragischen, dann aber auch das praktische Musizieren im Ma. erhellenden Begriff der „*imitatio*“ erwartet². — Die einleitenden Erörterungen abschließend gibt P. die Typen der Musiktraktate, die zu der Untersuchung herangezogen werden müssen, wobei er hervorhebt, daß eben die bis jetzt zugänglichen Musiktraktate (Coussemaker und Gerbert) keinesfalls ausreichen. Weil, so können wir sagen, die Musik des Ma. unmittelbar eine Frage des Seins ist, deshalb haben wir die Musiklehre in der Philosophie, die Traktate in der philosophischen Literatur zu suchen (vgl. die Tabelle der zu benutzenden Quellen bei P. 19).

Nach den methodischen Erörterungen gliedert P. seine Arbeit in einen quellenkundlichen und in einen historischen Teil. Zur Quellenkunde: P. hat hier einigermaßen geschickt, kenntnisreich und sehr übersichtlich die Quellen der Musiklehre, soweit sie für die Klassifikation der Musik in Betracht kommen, die Quellen von Boethius bis Ugolino von Orvieto zusammengestellt, sowie deren Überlieferung mit der zugehörigen Literatur verzeichnet. Wenn an sich schon die klare Aufreihung des Materials verdienstvoll ist, so hat sich P. doch nicht damit begnügt. Ganz sicher kann die Quellenforschung auch dabei nicht stehen bleiben. In dem quellenkundlichen Teil liegen P.'s Verdienste vornehmlich in dem (nebenbei bemerkt, äußerst mühevollen) Versuch, die Entlehnungen der Theoretiker fest- und gegenüberzustellen. Es ist dies ein philologisches Verfahren, mit dem P. auf Paul Lehmanns vorzügliche Cassiodorstudien verweisen konnte, auf das eine kritische Untersuchung kaum verzichten kann, das auch kommentarlos oft anschaulicher wirkt als weitverzweigte Darlegungen, das schließlich der musikwissenschaftlichen Forschung künftig mannigfachen Nutzen bringen wird. Wir wünschten mit P., daß nun auch Entstehungszeit, -ort, Schreiber, Schicksal usw. der einzelnen Quellen festgestellt würden, damit überhaupt erst die Wege der Überlieferung aufgezeigt werden können. So scheint dem Ref. z. B. die Frage, auf welchem Weg *Tinctoris* zu jenem bekannten Ironisieren der *mus. mundana* als klingenden Kosmos gekommen ist, vorerst noch höchst rätselhaft, mit dem einfachen Verweis auf arabische Quellen des Ma. oder gar auf einen aufblühenden „Humanismus“ aber keineswegs gelöst, — P. hat mit der Zusammenstellung der Entlehnungen eine brauchbare Grundlage gegeben, die wir sehr hoch einschätzen³.

¹ Über die Bedeutung der *κεφάλαια* für den Geschichtssinn vgl. des Referenten »Einführung in die Musikgeschichtsschreibung älterer Zeit«, = Die Musikerziehung, 7. Jg., 1930, 5f.

² Der Ref. vermutet im übrigen in dem Begriff der *imitatio* und dessen Verhältnis zur *mus. mundana* (*caelestis*) die Gründe für die Entstehung der christl. Mehrstimmigkeit. Freilich bedeutet diese christl. *imitatio* etwas anderes wie die von Boethius *De inst. mus.* I 20, 206 zitierte und auch von P. 42 erwähnte »Nachahmung«.

³ Literatur könnte hier und da leicht ergänzt werden, so z. B. bei Alanus de Insulis die sehr wichtige Schrift von M. Baumgartner, *Die Philosophie des Alanus de Insulis*, Beitr. zur Gesch. der Philos. des Ma. (Bäumker) II 4, Münster 1896. — Zu den von P. mit Recht hervorgehobenen Boethius-Hss. mit Interlinearglossen nenne ich noch München, Bayr. Staatsbibl. Clm 14523. — Herr Prof. W. Gurlitt hatte die Güte, mir einen Brief des Herrn Dr. Bragard über die von P. zitierten Hss. mit Glossen (Paris, Bibl. nat., fds. lat. 7199, 7200, 16652, 17872, Einsiedeln Cod. 298 und 358, Bruges Cod. 531

Wenden wir uns endlich dem historischen Teil zu. In ihm stellt P. zunächst die Klassifikation der Musik von Boethius bis zum Ende des 11. Jhs. dar und unterscheidet zwei zeitlich und sachlich getrennte Abschnitte: von Boethius bis Rhabanus Maurus, Aurelianus Reomensis und Regino von Prüm. P. ist es gelungen, die Bedeutungen der *musica mundana, humana, instrumentalis* bei Boethius endgültig klarzulegen. Dies konnte nur geschehen, wenn der Natur des Numerus der leitende Wert zugesprochen wird, den die Antike in einer für uns heute nur noch schwer faßbaren Form geprägt hat. Besonders glücklich scheint mir P.'s Hinweis auf die Zwiespältigkeit in Boethius' *musica mundana*-Begriff, den B. einmal in der für ihn tönenden Sternen-, Sphärenmusik, andererseits in der klanglosen Harmonie der Elemente und Jahreszeiten verwirklicht sieht. Das Übergewicht der *ratio* in der theoretischen Abwägung und Deutung der *musica instr.*, die in dem Quadrivium steht, gibt der Musiklehre den Sinn und Wert einer *θεωρία*. Nach meiner Kenntnis wird aber die Sachlage bedeutend komplizierter, wenn es gilt, die eigentliche Erkenntnisstufe, die in der *musica* des Boethius wirksam und gültig ist, festzustellen, eine Sachlage, deren Deutung eben durch die späteren Schriften des Aniciers bis zur *Consolatio* in Schwierigkeiten gerät. Das aber ist gewiß: die *musica instr.* ist „die Musikart, die die durch Zahlen bestimmte tonliche und zeitliche Bewegung irgendwelcher Klänge betrachtet.“ (P. 43f.) Diese Musikart verträgt denn auch in keiner Weise eine Interpretation wie etwa „Instrumentenspiel“. — Während P. die Boethius-Schrift offenbar eine „fachwissenschaftliche“ nennt, nimmt er für Cassiodors musikalische Abhandlungen „vorwiegend pädagogische Gesichtspunkte“ in Anspruch. Das ist nicht ganz klar formuliert und sachlich nicht zutreffend. Denn auch und gerade in der Boethius-Schrift überwiegt das Propädeutische, die Zweckbestimmung, durch die Mathematik zur Philosophie zu kommen, weshalb denn auch Cassiodor, durchaus im Sinne des Vor-Wissenschaftlichen, ihm schreiben konnte: „Tu artem praedictam ex disciplinis nobilibus notam per quadriarias mathesis ianuas introisti“ (ed. Th. Mommsen, 40). Sicherlich aber war es — und das meint wohl P. — Cassiodor um eine spezifisch christliche Bildung und um die Schaffung der ihr notwendigen Hilfsmittel zu tun. Dazu ist jetzt neben der Schrift von A. Franz noch besser der ausgezeichnete Abschnitt über Cassiodor in Fedor Schneider, Rom und Romgedanke im Ma. Die geistigen Grundlagen der Renaissance, München 1926, zu vergleichen. Wenn nun P. versichert, daß es, „da die Werke, in denen Cass. musiktheoretische Fragen berührt, zu ganz verschiedenen Zeiten seines Lebens entstanden sind, besonders nötig ist, ihre Abfassungszeit zu berücksichtigen, um die Bedeutung, die er jeweils der Musik zumißt, verstehen zu können“, so ist das in der Tat eine „Wahrheit“ ersten Ranges, die wir (freilich unter anderen Gesichtspunkten) mit dem gleichen Schwergewicht auf Boethius übertragen können, die uns umso wertvoller erscheint, als der Übergang Cass.'s nach Theoderichs Tod vom gotischen Hof zum christl. Klerikerstand mit dem Plan einer christl. römischen Universität bei seinen Auffassungen einen ganz gehörigen Wechsel verursacht hat. So ist es mir auch nicht sehr unwahrscheinlich, wenn man Theoderichs (alias Cass.'s) Brief an Boethius an die Anschauung des Römers sehr nahe rückt, dessen *Institutiones* Cass. eben erst kennen gelernt haben kann, wenn man die Arith. und Musik des B. ca. 500, den Brief m. E. näher an 511 als an 506 ansetzt (506 war Cass. ca. 16 Jahre alt). Den Inhalt der Deutungen P.'s zu erzählen, erübrigt sich hier. Neben dem Brief bilden der Psalmenkommentar und die *Institutiones* des Cass. das Material. Wenn wir auch nicht zugeben können, daß erst durch Cass. der Musik „wie den anderen Disziplinen jeder Eigenwert genommen“ sei (P. 50), so ist es doch möglich, daß besonders durch Cass. nunmehr das Endziel der Musiklehre ein von der Antike sich zwar abkehrendes, aber von ihr doch die Beweise der Systematik hernehmendes „theologisches“ wurde. Der Vorgänger Cass.'s ist darin allerdings Augustin. — Sehr beachtlich scheint mir P.'s Rechtfertigung des Isidor von Sevilla, wobei ich besonders die merkwürdige Beziehung zur Medizin (P. 55) hervorhebe, ebenso die Betrachtung des Rhabanus, dessen Schrift P. als Gelegenheitswerk herausstellen kann. Am Ende dieser Epoche bricht nach P. die theoretische Betrachtung der Musik in eine „spekulative“ und eine „praktische“ auseinander. — Mit Rhabanus hatte sich das Schwergewicht der Musiktheorie nach Norden verlagert. In der Epoche vom 9. bis 11. Jahrhundert begegnen nur Aurelianus Reomensis und Regino von Prüm. Des Aur. ausdrückliche Berufung auf die „*auctoritas*“ gibt zu denken. Wir glauben, daß es eine sehr

von P. nicht genannt) zur Verfügung zu stellen, eines Forschers, der die nach dem Tode Schepss' anscheinend fast vergessene, allerdings schon 1906 angekündigte Neuauflage der Boethius-Institutionen für das *Corpus script. eccles. lat.* besorgt, eine Ausgabe, die trotz Friedlein notwendig geworden ist und viel Neues verspricht. Herrn Prof. Gurlitt sage ich auch an dieser Stelle meinen Dank.

dankenswerte Aufgabe wäre, der *musica disciplina*, deren Gliederungsvorbild m. E. schwer zu erkennen ist, einmal die *zqâhaca* zu entheben, wenigstens als Versuch. Die engeren Musikklassifikationen des Aur. schließen sich teils Boethius, teils Isidor und Cassiodor an. Wenn P. behauptet, daß Aur. sich „z. T. schon recht häufig auf Boethius“ berufe, so geht das offenbar auf H. Abert zurück. Dem wäre mit der Statistik (nach P. 24) zu entgegen: Entlehnungen aus Boethius 16, aus Isidor nur 8! Eben diese Statistik darf, wenn sie gegeben wird, bei der Frage, welches Vorbild entscheidend gewirkt hat, nicht ganz unbeachtet gelassen werden. — Bei Regino von Prüm begegnet erstmals die einzigartige Klassifikation *mus. naturalis* und *artificialis*, deren Interpretation von P. neu gegeben wird und mit H. Aberts „Sing- und künstlicher Spielmusik“ nichts zu tun hat. Gerade bei diesen beiden Traktaten von Aur. und Regino scheinen mir aber noch eingehende Forschungen dringend notwendig, zumal die *mus. disc.* des Aur. nur in Gerberts aus dem 15. Jh. stammender Fassung vorliegt.

Die Klassifikation der Musik von Joh. Cotto bis Ugolino von Orvieto gliedert P. folgendermaßen: 1. Einleitung. Joh. Cotto bis Joh. de Garlandia. 2. Alfarabi. Gundissalin als Vermittler der arabischen Musiktheorie. 3. Pseudo-Aristoteles bis Jacobus von Lüttich. 4. Die Theoretiker nach Jacobus von Lüttich bis zu Ugolino von Orvieto. — Ich bin genötigt, nunmehr so kurz wie möglich zu referieren, ohne daß mit dieser Kürze ein Urteil über den Wert der Arbeit abgegeben sei: In der Einleitung rechtfertigt P. seine Gliederung. Die Mitte des 13. Jhs. setzte deswegen eine Grenze, weil sich von da ab der „Einfluß der arabischen Musiktheorie“, verbunden mit einer „Bereicherung des Stoffkreises“ bemerkbar mache, ein Einfluß, der sich erstmals bei Pseudo-Aristoteles nachprüfen lasse. Im 14. Jh. hingegen nehme der Spezialisierungsprozess immer größere Ausmaße an, dessen Tendenz schließlich dahin gehe, „die verschiedenen Gebiete des Musikreiches verschiedenen Disziplinen zuzuweisen“, die Bewegung ende in der Musiktheorie der „Renaissance“ bei Adam von Fulda. Umgekehrt gehöre schon Joh. Cotto zu dieser Gruppe, weil er über den Anschluß an Reginos Klassifikation hinaus zu einer gewichtigen terminologischen Abweichung kommt. — Die Richtigkeit der Begrenzung durch Ugolino von Orvieto vor Adam von Fulda wage ich anzuzweifeln, wie mir überhaupt der „renaissancische“ Adam v. Fulda höchst fragwürdig erscheint. Solange er und Tintoris in der geistigen Haltung noch höchst problematisch sind und irgendein „Humanismus“ sofort für „Renaissance“ erklärt wird, muß m. E. die Begrenzung des Spätmittelalters in der Musiktheorie offen bleiben. Wie zuhächst kompliziert und vielfältig die geistige Lage des spätm. Menschen in Wirklichkeit ist, beweist mir wieder Rudolf Stadelmanns 1929 erschienene Schrift „Vom Geist des ausgehenden Mittelalters“ (Studien zur Geschichte der Weltanschauung von Nicolaus Cusanus bis Sebastian Franck). Leider ist es mir nicht gestattet, hier auf so schwierige Fragen einzugehen, die nur weitläufige Untersuchungen zu lösen vermögen. — Joh. Cotto entfernt sich von Regino von Prüm insofern, als er in die Klassifikation der *mus. naturalis* und *artificialis* den Begriff des „*instrumentum*“ einschaltet und so die Grundlage für die folgende Einteilung in *musica mundana*, *humana* und *instrumentalis* herstellt. Das Klassifikationsprinzip des Boethius lebt neu auf. Während der Römer nur von einer „*musica quae in quibusdam constituta est instrumentis*“ (durchaus als „*musica instrumentalis*“ denkbar) sprach, die sich einer rein theoretischen Untersuchung darbietet, wird jetzt die *musica instrumentalis* in ein „*officium theoricæ*“ und ein „*officium practice*“ aufgespalten, wird also jetzt ein Organ, in dem nicht nur die theoretisch (im Sinne der Antike) zu erfassende *mus. instr.*, sondern auch die praktisch zu verwirklichende Gesangs- und Instrumentalmusik Raum gewinnt. Der erste, der diese Klassifikation vertrete, sei nach P. Adelard von Bath. (Übrigens scheint mir doch die Stelle *De eodem et diverso*, ed. Willner 25, genau genommen lediglich eine erweiterte Umschreibung der *musica quae in quibusdam constituta est instrumentis* des Boethius zu sein). Daß seine Klassifikation der Musik eine rein spekulative ist und sein muß, befremdet keineswegs, wenn wir uns den Zweck vergegenwärtigen, den Adelard beim Studium der Philosophie verfolgt, nämlich für die Musik ihre Propädeutik, die letzten Endes und sehr klar auf Plato zurückgeht. Auch Wilhelm von Conches steht in der gleichen Reihe, bei dem P. die Gliederung der *mus. inst.* in *melica*, *metrica*, *rithmica* nachzuweisen vermag und mit der *mus. melica* an einen charakteristisch antiken Terminus erinnern kann. Wenn P. bei Thierry von Chartres die im Kommentar zur Genesis niedergelegten 4 Arten „vernunftmäßiger Beweisführung“: in Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie, erwähnt, so hat das natürlich nichts mit der Klassifikation der Musik zu tun, sondern sie drängen mir geradezu entsprechende Stellen aus dem erst neuerdings Thierry zugeschriebenen Kommentar zu Boethius' *Liber de Trin.* auf. — Thierry von Chartres schließt P. Alanus de

Insulis an, der die boethianische Klassifikation aufgenommen hat. Dieser Gruppe stellt P. dann die sogenannten „Mystiker“ gegenüber, mit Hugo von St. Victor an der Spitze. Sein Schema ist das des Adelard, mit Unterteilungen, die teils von Boethius, teils von Isidor übernommen sind, doch steht dieses Schema deutlich in der aristotelischen Systematik der Philosophie. Unter der mus. instr. habe Hugo zunächst das „officium practice“ verstanden. Über Richard von St. Victor und Bartholomaeus Anglicus hinweg geht P. zu Johannes de Garlandia über, muß aber die Deutung seiner merkwürdigen Klassifikation in musica plana, mensurabilis, instrumentalis offen lassen. Vielleicht gilt sie nur als Systematisierung des officium practice. — Um die Mitte des 13. Jhs. tritt im Abendland eine Umwälzung in der Geschichte der Musiklehre ein, deren tiefgreifende Wirkung uns vorläufig noch nicht durchweg deutlich geworden ist. Diese Umwälzung trägt die Aufschrift Alfarabi und Al Kindi, dessen musikhistorische Erforschung freilich noch ganz im argen liegt, richtiger aber doch die Aufschrift: Aristoteles. P. prägt Gundissalinus zum Vermittler der arabisch-aristotelischen (ich möchte nur in dieser Verbindung der Systeme sprechen) Musiktheorie, die deshalb aristotelisch ist, weil sie in dem System der Philosophie des Stagiriten uneingeschränkte systematische Geltung genießt. Es erscheint uns wenig glaubhaft, — und, wenn ich richtig sehe, ist dies auch P.'s Ansicht — daß Gundissalinus alleiniger Vermittler sein soll, zumal sich schon vorher Verbindungen von Chartres nach Spanien (näher wohl nach Toledo) m. W. nachweisen lassen. Unser Mißtrauen wird noch dadurch bestärkt, daß es sich bei Gundissalinus zwar um einen guten Kompilator, aber um einen nicht allzu bedeutungsvollen Philosophen handelt, wie ich L. Baur entnehme, dessen ausgezeichnete Quellenstudien P. gute Dienste geleistet haben. Mindestens bei Gundissalinus hätte P. das *νεφέλαια*-Problem, das ja für die Überlieferung der Musikklassifikation nicht ganz ohne Belang ist, aufrollen können. — Wir wenden uns gleich der Epoche von Pseudo-Aristoteles (der übrigens bisher nur vermutlich mit Lambertus von W. Niemann und Fr. Ludwig, eben jetzt aber mit Sicherheit von Heinrich Sowa¹ identifiziert worden ist) bis Jacobus von Lüttich zu. Bei Lambertus kann P. sehr beachtliche Feststellungen machen. Dessen Klassifikation in mus. mundana, humana und instrumentalis weist die Untergliederung der mus. instr. in harmonica, rhythmica und metrica auf. P. gelingt es nun, in der harmonica einmal „die tonliche Bewegung einer Melodie“, zum anderen „die rhythmische Abfolge einer Melodie“ zu eruieren. Damit wende sich die scientia rhythmica ausschließlich „den rhythmischen Gesetzen der freien und gebundenen Rede“ zu, wie P. C. I 252^a interpretieren zu müssen glaubt. — Nachdem H. Müller im AfM IV Roger Bacon bereits einer Deutung unterzogen hatte, wird jetzt von P. dessen Opus maius und tertium neu überprüft. Bacon ist ein eifriger Verfechter der Notwendigkeit des mathematisch-musikalischen Studiums und sein in diesem Zusammenhang stehendes „dare causas“ etc. erinnert lebhaft an die im Ma. sehr gebräuchliche Identifizierung der Mathematik (Musik) als „disciplina“ schlechthin. Bacons Musikklassifikation beschränkt sich nur „auf das Gebiet sinnlich wahrnehmbarer Klänge“; er kennt nur eine „musica de sono humano et instrumental“ (daneben den „gestus“-Tanz, der so verhängliche Deutungen erfahren hat), die ihrer Bedeutung nach auf Regino und Cassiodor zurückgehen. Die nähere Einteilung gibt P. in einem anschaulichen Schema S. 89. (Im besonderen wendet sich P. gegen H. Müllers modernisierte Interpretationen). — Für die Klassifikation des Joannes Aegidius Zamorensis greife ich nur G. II, 376^b heraus: musica mundana, humana, coelestis et instrumentalis seu artificialis, wobei P. der neu auftauchenden mus. coel. und dem Ausdruck instrumentalis seu artificialis besondere Beachtung zuschreibt. Bei den übrigen ins 13. Jh. fallenden Traktaten, die P. kurz behandelt, genügt eine Aufzählung: England mit R. Kilwardby, Aluredes Anglicus, Walter Odington; Frankreich mit Hieronymus de Moravia, Johannes de Grocheo, Italien mit Marchettus von Padua; Deutschland mit Johannes de Muris (?), Engelbertus Admontensis. Endlich Jacobus von Lüttich, dieser leidenschaftliche Verfechter des guten Altm, der der Welt noch einmal die Musik als wahre *θεωρία* vorhalten wollte, dessen erregte Sprache jeden miterregen wird, dem die ungeheure Umwälzung vertraut ist, die Jacobus einfach über den Kopf wuchs. Es steht ganz in seinem Bestreben, eine Einheit des „Theoretischen“ zu schaffen, wenn er auch in der Musikklassifikation alle Abweichungen um 1300 auszugleichen sucht. Er ist der Boethius des Ma., der „musicus“ im Sinne des Aniciers. Und so besteht für ihn auch eine musica mundana, humana und instrumentalis, dazu die hoch bewertete musica celestis vel divina. Die zahlreichen Gliederungen seiner mus. instr., die er unter wechselnden Aspekten anordnet, die wir aber hier nicht aufreihen können, sind von dem Bestreben nach einer einheitlich logischen und vollkommenen Durchratio-

¹ Vgl. H. Sowa, Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279, Kassel 1930, XVII.

nalisierung des Systems geleitet. Jacobus ist gänzlich ohne Nachfolge geblieben. Die Musiklehre des 14. Jhs., zersplittert und unübersichtlich, kann heute nur in einem provisorischen Entwurf dargestellt werden. P. führt uns über Theodoricus da Campo, Simon Tunstede, Eustache Deschamps, der der „musique artificiele et naturele“ neue Bedeutung gibt, dann über Ciconia, Nicolaus von Capua (mit der Umdeutung der mus. celestis in mus. angelica) zu Ugolino von Orvieto. P. trifft eine mir nicht sehr glücklich scheinende Gegenüberstellung Ugolinos und Jacobus' von Lüttich. Während U. „für den Lernenden“ schreibt, ist J. der leidenschaftliche „amator musicae“. Daher die Verschiedenheit im Aufbau der Traktate. Für Ugolino ist der rechte musicus, der sowohl „die musica activa wie die musica speculativa beherrscht“. Dagegen beruht U.'s Musikklassifikation ganz auf der Tradition. Die einheitliche Systematisierung ist ihm allerdings nicht mehr so bedeutungsvoll. In der „Gradusordnung“ nimmt die mus. caelestis die höchste Stufe ein, und im übrigen wird von ihm „die Welt des klanglichen stärker als bisher in der Musiktheorie betont“.

Ich komme zum Schluß. Die Musiklehre des Ma. bietet nach wie vor eine Fülle ungelöster Probleme. Die Frage etwa, welche jeweiligen Erkenntnisstufen innerhalb der klassifizierten mus. spec. wirksam sind, ist noch nicht einmal aufgeworfen. Den Dingen ist m. E. nur durch Spezialstudien beizukommen. Daß auch P. an zahlreichen ungeklärten Erscheinungen vorübergehen mußte, liegt wenigstens zu einem Teil an der Sache. Die Auswahl der Quellen, die P. trifft, ist also nur eine kleine Auswahl, und, so wie die Lage heute ist, eine mehr oder minder „zufällige“. Auch P.'s Abgrenzung des Gebietes durch Ugolino ist doch im Grunde mehr von der gegenwärtigen Situation der Quellenforschung als von der „Sache“ diktiert, wie auch P.'s historische Verallgemeinerungen meist schon durch den Hinweis auf eben diese Situation entkräftet werden. Ein Verdienst, die komplizierten Probleme unter eigenen Perspektiven erörtert zu haben, ist P. uneingeschränkt zugestehen.

Leo Schrade.

Polack, W. G. Famous Hymns and their Story. 8°, 64 S. New York, E. Kaufmann.

Proceedings of the Musical Association. 56th Session, 1920—30. 8°, XXIII, 108 S. Leeds 1930, Whitehead & Miller, Ltd.

Riedel, Curt. Klangfiguren. Ein neuer Weg zum ersten Darstellen und Üben der Lauttöne. gr. 8°, 18 S. u. 2 Taf. Mit farb. Ill. Leipzig 1931, Dürrsche Buchh. 1.75 M.

Rückert, Theodor. Musik-Schatzkästlein. Sprüche von Gelehrten und Künstlern und Geschichtliches. kl. 8°, 68 S. Berlin [Engelufener 17] 1931, Selbstverlag. 1 M.

Ryden, Ernest Edwin. The Story of our Hymns. 8°, 504 S. Rock Island, Ill. 1930, Augustana Book Concern.

Schering, Arnold. Aufführungspraxis alter Musik. (Musikpädagogische Bibliothek, Heft 10.) 8°, VIII, 176 S. u. 1 Taf. Leipzig 1931, Quelle & Meyer. 5.50 M.

Schwerke, Irving. Alexandre Tansman, compositeur polonais. 8°, VII, 114 S. Paris 1931, Max Eschig. 10 Fr.

Stanton, Hazel M., and Wilhelmine Koerth. Musical Capacity Measures of Adults Repeated after Music Education; a Study of Retest Scores and Ratings in the Seashore Measures of Musical Talent. (University of Iowa Studies. Series on Aims and Progress of Research. No. 31.) 8°, 18 S. Iowa City, Ia. 1930, The University.

Stevenson, Arthur L. The Story of Southern Hymnology. 8°, VI, 187 S. Salem, Va. 1931, A. L. Stevenson.

Storck, Karl. Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. Hrsg. von Paul Schwers. kl. 8°, 614 S. Stuttgart 1931, Muth. 6 M.

Streatfeild, R. A. The Opera. Rev. Ed. Intro. by Edward J. Dent. 8°, XX, 402 S. London, G. Routledge & Sons, Ltd.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. 18. Bd. 8°, 96 S. Wien 1931, Univ.-Ed. A. G.

[Enthält: Caecilianus Huigens, Blasius Amon (I.). — Paul Nettel, Zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636—1680 (III.). — Constantin Schneider, Die Oratorien und Schuldramen Anton Cajetan Adlgassers. — Walther Lehner, Fr. X. Süßmayr als Opernkomponist.]

Stumpp, Josef. Der Weg zum musikalischen Gedächtnis für Anfänger im Klavierspiel. 4°, 35 S. Leipzig 1931, Hug & Co. 4 M.

- Sullivan, J. W. N. Beethoven. (Reprint.) 8°, 256 S. London, J. Cape.
- Tessier, André. Couperin. (Les Musiciens célèbres.) 8°, 128 S. Paris 1926, Henri Laurens.
- Diese kurze Darstellung von François Couperins Leben und Wirken ist als ergänzende Zusammenfassung und als stoffliche Weiterführung der bisherigen Teilarbeiten Tessiers über den großen Klaviermeister sehr zu begrüßen. Wertvolles Material bringt der Autor vor allem über den Vokalkomponisten Fr. Couperin. E. H. Meyer.
- Trotter, T. E. Yorke. The Making of Musicians. Rev. Ed. 8°, 126 S. London, H. Jenkins, Ltd.
- Upton, William Treat. Art-song in America. 8°. Boston 1931, O. Ditson. 3 \$.
- Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1930 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, mit Einschluß der Neuaufgaben u. Übersetzungen, sowie der Dissertationen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz von Kurt Taut. (Sonderdruck a. d. Jahrb. d. Musikbibl. Peters.) 4°, 78 S. Leipzig 1931, C. F. Peters. 1.80 *RM.*
- Vogl, Frank. Düsseldorf Theater vor Immermann. 8°, XI, 187 S. Düsseldorf 1930, Ed. Lintz. 5 *RM.*
- Volbach, Fritz. Der Chormeister. Ein prakt. Handbuch für Chordirigenten mit bes. Berücksichtigung des Männerchors. 8°, 92 S. Mainz 1931, B. Schotts Söhne. 2.50 *RM.*
- Wagner, Richard. Beethoven. 8°, 87 S. [31.—33. Tsd.] Leipzig 1931, Insel-Verlag. —.90 *RM.*
- Welcker, Felix. Das Appoggio, die Grundlage des Kunstgesanges. In kurzer gemeinverständlicher Erl. u. Anleitg. gr. 8°, 20, 10 S. Leipzig 1931. Kahnt. 1.50 *RM.*
- Wolf-Lategahn, Helene. Musizieren i. ersten Klavierunterricht unter Anwendung d. Tonika-Do-Lehre. Anleitung u. Anregung für den Lehrer. 8°, 100 S. Berlin-Lichterfelde 1931, Vieweg. 3.30 *RM.*
- Zanten, Cornelia van. Das wohltemperierte Wort als Grundlage für Kunst und Frieden. 8°, 59 S. Leipzig 1931, Hug & Co. 2.50 *RM.*

Neuausgaben alter Musikwerke

Altniederländische Motetten von Johannes Ockeghem, Loyset Compère und Josquin des Prez. Hrsg. von Heinrich Besseler. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag.

Die kleine Ausgabe vereint vier meisterhafte Motetten aus zwei verschiedenen Generationen der niederländischen Musikepoche. Dankenswerterweise gibt der Herausgeber den beiden Kompositionen, die nachweislich auf einen C. f. gearbeitet sind, Ockeghems *Alma redemptoris mater* und Josquins *Benedicta es coelorum regina*, die zugrunde liegende gregorianische Melodie in der Urfassung mit. Dadurch wird ein sehr instruktiver Vergleich der spätgotischen abstrakten Kolorierungstechnik Ockeghems mit der organischen Tenorbehandlung des Renaissance-Musikers Josquin ermöglicht. — Die Ausgabe verwendet Mensurstriche und verkürzt die originalen Notenwerte auf die Hälfte. Vorwort und Nachwort orientieren über die historische Stellung und geben Winke für die Aufführung.

Herbert Rosenberg.

Bach, Joh. Chr. op. 18, 6. Sonate *F*dur. Für Pfte. zu 4 Hdn. Hrsg. von E. Neubauer. Münster i. W. 1931, E. Bisping. 2.50 *RM.*

Bach, Joh. Seb. Kantate Nr. 8. Liebster Gott, wann werd' ich sterben? Kantate Nr. 23 Du wahrer Gott und Davids Sohn. Kantate Nr. 31. Der Himmel lacht, die Erde jubiliert. Kantate Nr. 159. Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem. Klav.-Ausz. m. deutschem u. engl. Text von Günther Raphael. je 1.50 *RM.* Kantate Nr. 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen. Klav.-Ausz. von Otto Taubmann. Unter Mitbenutzung d. Continuo-Bearb. v. Max Seiffert neu hrsg. v. Carl Ettler. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.50 *RM.*

Blume, Friedrich. Das Chorwerk. Wolfenbüttel, Georg Kallmeyer.

Das begrüßenswerte Unternehmen hat es sich zum Ziel gesetzt, Meisterwerke der weltlichen und geistlichen Chorpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts in praktischen Neuausgaben der modernen Chorpfege zugänglich zu machen. Besonderer Wert wird bei

aller praktischen Absicht auf philologische Akribie gelegt; das verleiht den Heften den großen Wert eines leicht zugänglichen und billigen Quellenmaterials, sehr zum Unterschied von anderen ähnlichen Publikationen, die meist die Rücksicht auf wissenschaftliche Brauchbarkeit in betrüblichem Maße vermissen lassen.

Der Herausgeber schließt mit Recht aus seinem Programm das Deutsche Lied aus, das im Laufe der letzten Jahre ja in zahlreichen Neudrucken der Öffentlichkeit vorgelegt worden ist. Erfreulich ist, daß die Ausgabe auf alle dynamischen Bezeichnungen verzichtet. Es wäre aber zu erwägen, ob in den folgenden Heften nicht eine Metronomangabe angebracht wäre, umsomehr, als der Herausgeber, mit zwei Ausnahmen, bisher die Ausgaben in den ursprünglichen Notenwerten vorgelegt hat. Der Notentext wahrt nach Möglichkeit sein originales Gesicht dadurch, daß die Taktstriche durch Mensurstriche zwischen den Notensystemen ersetzt werden.

Fremdsprachliche Texte, mit Ausnahme des Meßtextes werden mit einer singbaren Übersetzung versehen. Jedem Heft ist eine Einleitung beigegeben, die über die geschichtliche Bedeutung der veröffentlichten Werke orientiert und Winke für die praktische Ausführung gibt.

Heft 1: Josquin des Prés, *Missa pange lingua*, hrsg. von Friedrich Blume.

Heft 4: Johannes Ockeghem, *Missa Mi-Mi*, hrsg. von Heinrich Besseler.

Heft 7: Heinrich Isaac, *Missa carminum*, hrsg. von Reinhold Heyden.

Das Hauptproblem aller drei Ausgaben liegt in erster Linie in der Textlegung. Ockeghems spätgotische Musik ist sicherlich nur in sehr wenigen Teilen vokal erfunden, und auch noch Josquins Renaissance-Messe nimmt, mindestens in den wortarmen Abschnitten, keine Rücksicht auf die gesangliche Ausführung. Mit dieser Feststellung ist aber keineswegs zugleich die Folgerung verknüpft, daß nur instrumentale Ausführung das Gegebene sei. Man denke doch einmal an Bachs Arien, die durchaus nicht vokal erfunden und doch für Gesang bestimmt sind. Zwei wichtige Zeugnisse, die nach des Herausgebers Ansicht für die ausschließlich vokale Aufführungspraxis der Ockeghem'schen Messe zeugen sollen, bringt Besseler im Vorwort des 4. Heftes.

Die Herausgeber bieten mit ihrer Textlegung Versuche, die man an vielen Stellen wohl durch andere, doch keineswegs stets bessere Möglichkeiten ersetzen kann. Eine objektive Kritik ist hier jedenfalls vorläufig nicht möglich, da das Wort-Ton-Problem der Zeit um 1500 noch völlig ungeklärt ist. Besonders hingewiesen sei nur auf die Textlegung im ersten Kyrie der Josquinschen Messe, Takt 10, die deshalb unglücklich ist, weil sie hier den Text ohne zwingenden Grund dem Hauptmotiv des ganzen Werkes völlig abweichend von allen anderen Stellen seines Auftretens zuordnet (vgl. z. B. die Anfänge des 1. Kyrie, Gloria, Credo und beider Agnus).

Eine unnötige Askese ist die Sparsamkeit der Akzidentalensetzung.

Heft 2: Jakobus Vaet, *Sechs Motetten*, hrsg. von Ernst Hermann Meyer.

Heft 6: Thomas Stoltzer, *Der 37. Psalm „Erzürne dich nicht“*, hrsg. von Otto Gombosi.

Heft 9: Heinrich Finck, *Acht Hymnen*, hrsg. von Rudolf Gerber.

Über Heinrich Fincks Bedeutung und den Wert seiner Musik braucht wohl kein Wort mehr verloren zu werden.

Eine musikalische Kostbarkeit ist der Stoltzersche Psalm; ich wüßte ihm kein Stück der deutschen Schule aus den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts an die Seite zu stellen, das mit ähnlicher Eleganz im Josquinschen Geist gestaltet ist, ohne epigonal zu sein. Die Komposition verdient besonderes Interesse dadurch, daß Stoltzer sie in einem Briefe als für Krummhörner gesetzt bezeichnet, obgleich die Motivik sichtlich wortgezeugt ist. Muß man daraus nicht zwingend auf größte Freiheit der Aufführungspraxis schließen? — Bedauerlich ist es, daß in diesem Heft die philologische Korrektheit der anderen Ausgaben nicht gewahrt bleibt. Wir erfahren weder die genauen Quellen des Satzes, noch seine Originaltonhöhe (?). Auch die in den Notentext hineingeschriebenen Versetzungszeichen sind doch in dieser Häufung kaum original.

In der Umgebung der übrigen Hefte machen die Motetten Vaets keine besonders gute Figur. Vaet ist ein Meister, der sein Handwerk mit aller Kunst beherrscht, ohne doch eben mehr als nur handwerklich Wertvolles zu sagen. — Ein besonderes Lob sei der ausgezeichneten Einleitung dieses Heftes gezollt.

Heft 3: Josquin des Prés und andere Meister, *Weltliche Lieder*, hrsg. von Friedrich Blume.

Heft 5: Adriaen Willaert und andere Meister, *Italienische Madrigale*, hrsg. von Walter Wiora.

Heft 7: Adriaen Willaert und andere Meister, Volkstümliche italienische Lieder, hrsg. von Erich Hertzmann.

Die weltliche Musik Italiens und Frankreichs ist bisher durch diese drei inhaltlich gleich ausgezeichneten Hefte berücksichtigt worden. Besonderes wissenschaftliches Interesse verdient Heft 7, das in einigen Sätzen Belege für eine Cantus firmus-Praxis in der Villanesken-Komposition bietet, ganz abgesehen davon, daß von volkstümlicher italienischer Liedmusik aus der Mitte des 16. Jahrhunderts bisher nur wenig veröffentlicht worden ist.

Herbert Rosenberg.

Durante, Francesco. 18 Duos de Chambre (soprano et contralto). La basse continue révisée par M. Ivanoff-Boretzky. 2°, 139 S. Moskau 1931, Staatsverlag. 4,5 Rbl.

Wie W. Bogadourow, der Vorsitzende der Abteilung für stimmliche Methodik am Moskauer musikwissenschaftlichen Institut in einem Geleitwort mitteilt, verdanken diese Duette Durantes ihre Neuausgabe sowohl ihrem pädagogischen wie ihrem künstlerischen Wert. Sie ist nicht nur im Ganzen vortrefflich, sondern auch reicher als die bisherigen Ausgaben; sie enthält über die 12 bekannten Stücke hinaus sechs unbekannte, die handschriftlich in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel erhalten sind und deren wirkliche Autorschaft noch näherer Untersuchung bedarf — wer alte Duetthandschriften kennt, weiß Bescheid über die Willkürlichkeiten der Zuschreibung.

A. E.

Grétry, A. É. M. Collection complète des œuvres de Grétry publiée par le gouvernement belge. Liefg. 47. Émilie. Comédie. Part. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 20 M.

Haydn, Joseph. Symphonie Adur (komponiert vor dem Jahre 1778). Neu hrsg. von Ludwig Landshoff. Part. 2°, 32 S. Leipzig [1931], C. F. Peters. 4 M.

Lully, J.-B. Œuvres complètes. Publiées sous la Direction de Henry Prunières. Les Ballets. Tome I. Ballet du Temps — Ballet des Plaisirs — Ballet de l'Amour malade 1654—1657. Préface aux œuvres complètes de Lully. Notice historique et critique sur les Ballets par Henry Prunières. Révision du texte, Commentaire bibliographique et Notice sur l'interprétation des ornements chez Lully, augmentée de la publication des *Observations* sur la manière de jouer les airs de Ballets à la Française de J. G. Muffat par André Tessier. Réduction pour clavier des parties instrumentales et Réalisation de la Basse Continue par Mlle. A. Dieudonné. 2°, LII u. 132 S. Paris 1931, Editions de la Revue Musicale.

Möller, Heinrich. Ungarische Volkslieder. Das Lied der Völker. Bd. 12. Mainz, B. Schotts Söhne.

Es fehlte bisher eine für das deutsche Publikum bestimmte tadelfreie Anthologie ungarischer Volkslieder. Obengenannte Ausgabe hätte die Aufgabe gehabt, der deutschen Öffentlichkeit eine Auslese ungarischer Volkslieder vorzulegen, die sowohl musikwissenschaftlichen als auch ästhetischen Anforderungen stand hält.

Leider ist dies mit vorliegender Ausgabe nicht der Fall: sie ist in jeder Hinsicht gänzlich mißlungen. Im folgenden seien die wichtigsten Ausstellungen angeführt.

Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus ist das Heft verfehlt, weil es ein wahllos herausgegriffenes Material in planloser Aufeinanderfolge durcheinanderwürfelt; der Leser erhält infolgedessen weder vom volkstümlichen Kunstlied, das der Herausgeber — auch zahlenmäßig — zu bevorzugen scheint, noch vom Bauernlied ein nur annähernd richtiges Bild. Allerwichtigste Typen fehlen; andere dagegen sind doppelt und dreifach vorhanden. Verwandte Typen erscheinen weit voneinander getrennt, ohne daß Anmerkungen auf ihre Verwandtschaft hinweisen. Viele der Melodien sind in völlig unrichtiger Aufzeichnung veröffentlicht, wobei das Bezeichnendste für des Herausgebers Geschmack und Kenntnis ist, daß er in vielen Fällen die richtigen Aufzeichnungen — wie aus den Anführungen der ihm geläufigen Varianten hervorgeht — gekannt und — — verworfen hat. Nebst unrichtig aufgezeichneten Rhythmen (Nr. 6) gibt es eingeschmuggelte Takte (Nr. 38), unrichtig wiederholte Zeilen, unrichtig unterlegten Text (Nr. 4) usw., wobei es ein Geheimnis bleibt, wer die Verantwortung für diese Falsifikate trägt: denn bei der großen Mehrzahl der Melodien fehlt jede Quellenangabe (welche jedoch z. B. bei den griechischen Volksliedern des 9. Bandes dieser Sammlung fast überall auf das Sorgfältigste durchgeführt ist). Sind in-

¹ Mit der Veröffentlichung dieser Kritik soll keineswegs nahegelegt werden, aus ihr einen Schluß auf die Qualität der gesamten Publikation zu ziehen. Auf der andern Seite ist es unmöglich, einer Autorität der Volksliedforschung wie Bartók nicht das Wort zu geben. Schriftleitung.

dessen dergleichen Angaben dennoch vorhanden, so dienen sie eher zur Verwirrung des Lesers als zu seiner Aufklärung; denn bei einigen der Kunstlieder z. B. führt der Herausgeber den Namen des Komponisten an, bei anderen wiederum nicht, obwohl er allgemein bekannt ist (so bei Nr. 3). Dadurch erwecken diese Lieder den Anschein, einer anderen Kategorie anzugehören als erstere.

Die Anmerkungen des Herausgebers wimmeln von falschen Angaben, von denen manche in ihrer naiven Unwissenheit sogar ans Groteske streifen.

So wird von Nr. 1 behauptet, es sei ein Lied aus dem 17. Jahrhundert, „die Melodie von Aug. Luttenberger“, der jedoch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebte. Die Quelle, auf die sich der Herausgeber zur Bekräftigung seiner Feststellungen beruft, beweist indessen klar und bündig, daß Text und Melodie eine Fälschung aus der Zeit um 1890 sind.

Von einem Machwerk aus den Jahren um 1860 (Nr. 3) heißt es: „Die Melodie ist typisch für den Stil der alten Balladen“. Dabei versucht die Melodie nicht einmal, eine Imitation der alten Balladenmelodien zu sein; sie ist vielmehr typisch für den Stil volkstümlicher Kunstmelodien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ist eine Komposition von Ignaz Jeiteles († 1901).

Über Nr. 44 (den bekannten Rákóczi-Marsch) führt der Herausgeber folgendes aus: „Diese National-Melodie soll Franz II. Fürsten Rákóczis (1676—1735) Lieblingsstück gewesen sein“. Es ist lächerlich, diese Behauptung auch nur als eine Möglichkeit hinzustellen, denn sogar ohne handgreifliche Beweise verrät der Charakter und die Struktur dieses Musikstückes, daß es nicht vor Ende des 18. Jahrhunderts entstehen konnte. — Ein womöglich noch größerer Fehler war es, dieses Musikstück als ein mit Text gesungenes Volkslied darzustellen. Der instrumentale Charakter des Stückes widerspricht jeder Textunterlage; es wurde nur gewaltsam mit einem Textmachwerk versehen und spontan niemals damit wiedergegeben.

Betrachten wir nun die Klavierbegleitungen des Bandes.

Die ziemlich große Zahl der veralteten Bearbeitungen aus der Feder Korbays (im Besitz des Verlags B. Schotts Söhne) sind voll von Bombast und Schwulst. Die ebenfalls recht zahlreichen Bearbeitungen anonymen Herkommens (weshalb anonym?) sind zwar einfacher, weisen aber dafür in einzelnen Nummern abschreckende Platttheit und Kahlheit (Nr. 10, 13) oder Ungeschicklichkeit auf. Die mit Namen genannten Autoren leisten auch keine bessere Arbeit (Nr. 16). Es gibt im Bande sogar unbeabsichtigte Quinten- und Oktavenparallelen schlechtesten Art (Nr. 6, dritt- und vorletzter Takt; Nr. 14 vorletzter Takt), falsche Orthographie (Nr. 42, drittletzter Takt *b*, statt *ais*).

Die einzige tadellose Nummer des Bandes ist Nr. 9, Aufzeichnung und Begleitung von Z. Kodály. Unbegreiflich, weshalb der Herausgeber nur eine einzige Nummer aus Kodály's Bearbeitungen aufgenommen hat. Er muß sie ja alle gekannt haben. Schreckte ihn vielleicht gerade die Vorzüglichkeit dieser Bearbeitungen ab? Fand er sie zu schwierig, zu kompliziert, zu modern? Für sein 9. Heft (griechische Lieder) hat er sich indessen viel „modernere“, kompliziertere und schwierigere Begleitungen auserkoren!

Übrigens geht aus des Herausgebers Vorwort und Anmerkungen hervor, daß er der wissenschaftlichen ungarischen Volksliedforschung der letzten 30 Jahre die unwissenschaftliche Arbeit des vorigen Jahrhunderts vorzieht. Da einerseits ihn sein Herz zur neueren ungarischen volkstümlichen Kunstmusik zieht, die er unrichtig „Zigeunermusik“ nennt, wir Musikfolklore-Forscher andererseits vorzugsweise die Bauernmusik studieren, beschuldigt er uns der Einseitigkeit, der Unwissenschaftlichkeit. Wir — ebenso unsere ungarischen Kollegen der Schwesterwissenschaften (wie allgemeine Folklore, gegenständliche Ethnographie bzw. Volkskunde) — befassen uns aus guten Gründen fast ausschließlich mit der Bauernkultur. Diese Gründe hier aufzuzählen, würde zu weit führen; doch wird es einem jeden, der sich auch nur gelegentlich mit osteuropäischer Volkskunst befaßt hat, einleuchten, daß die bäuerliche Volkskunst bei uns derart anders geartet und eine derart andere Lebenserscheinung ist als die städtische, daß sie unbedingt von letzterer abge sondert zu behandeln ist.

Die Behauptung des Herausgebers, daß wir nur Bauernmusik als Volksmusik gelten lassen wollen, ist irrig. Bauernmusik betrachten wir als „Volksmusik des Dorfes“, die volkstümliche Kunstmusik als „städtische Volksmusik“. Letztere unterscheidet sich von der Bauernmusik im engeren Sinne des Wortes sehr scharf; die gegensätzliche Behauptung des Herausgebers ist falsch.

Wissenschaftlich nicht gerechtfertigt ist es, das neuere ungarische volkstümliche Kunst-

lied mit „Zigeunermusik“ zu bezeichnen, woran selbst der Umstand, daß letztere Bezeichnung weit und breit, auch seitens der Ungarn gebraucht wird, nichts ändert. Denn diese Musik ist ungarische Musik; dafür liegen direkte Beweise in Hülle und Fülle vor: die große Mehrzahl dieser Lieder ist von ungarischen Autoren des Herrenstandes verfaßt. Die spärlichen Autoren anderer Nationalität (Zigeuner, Juden) haben sich in ihren Melodien dem Charakter und Stil der Melodien ungarischer Autoren vollständig angepaßt. Es wäre also ein Gebot der Wissenschaft, wenigstens in Schriften von nur einigermaßen wissenschaftlichem Anspruch, mit dieser falschen Bezeichnung aufzuräumen. Blicke noch die Möglichkeit einer Bezeichnung etwa wie „Zigeunervortrag“. Da gibt es jedoch auch einen Haken. Jene Art des Vortrags, welche landläufig mit „Zigeunerart“ bezeichnet wird, findet sich am „reinsten“ bei den städtischen Zigeunerkapellen. Je weiter wir uns von städtischen Kulturzentren entfernen, desto mehr vereinfacht sich diese „Art“, bis wir schließlich in ganz entlegenen Dörfern einen Zigeunervortrag vorfinden, der sich — in nichts vom bäuerlichen Vortrag unterscheidet. Also nicht einmal die Vortragsart ist von der Rasse, sondern wie es scheint, eher vom Milieu bedingt. Dies führt unwillkürlich zu dem Schluß, daß selbst die sog. „Zigeuner-Vortragsart“ ungarischer Herkunft, eine Vortragsart der ungarischen Herrenklasse ist. Weshalb musizieren aber ausschließlich Zigeunerkapellen in dieser Art? wird der Nichtungar fragen. Die Frage ist insofern unrichtig, als ungarische Herren recht viel in dieser Art musizieren (am Klavier oder Hackbrett, auf der Violine), jedoch ausschließlich im Familienkreis bzw. nicht um Entgelt. Denn Geld mit öffentlichem Musizieren zu verdienen, galt als „eines ungarischen Edelmannes unwürdig“ (die ungarische Herrenklasse bestand bekanntlich bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts fast ausschließlich aus dem ungarischen Adel).

Eine weitere Behauptung des Herausgebers lautet: „Zigeunerische (— gemeint ist natürlich städtische —) Überlieferung ist ebenso unzuverlässig wie bäuerische“. Endlich eine, vielleicht die einzige Behauptung des Bandes, der wir — mit einigem Vorbehalt — beistimmen können. So ein Vorbehalt wäre z. B. folgender: Haben wir aus mehreren, voneinander weit entfernten Gebieten von Bauern gelieferte Beweise für ein und dieselbe Erscheinung der Bauernmusik, so müssen wir diese Erscheinung als authentisch, und jene, von städtischen Zigeunerkapellen gelieferte, ihr widersprechende, als nicht-authentisch betrachten.

Der Hang des Herausgebers, in jedem übermäßigen Sekundschrift „Zigeuner“-Einfluß zu wittern, ist grundsätzlich unrichtig, woran selbst der Umstand, daß diese Auffassung aus der meistbelauften Fahrstraße herkommt, nichts ändert. Zu beweisen ist seine Behauptung nicht; viel annehmbarer wäre indessen die Hypothese, im übermäßigen Sekundschrift einen Einfluß der östlichen (turko-arabischen) Musik zu erblicken, die direkt (d. h. ohne Zigeunervermittlung) auf die ungarische, rumänische, serbische usw. Volksmusik gewirkt hat.

Leider gestattet uns der beschränkte Raum nicht, die Beweise für unsere Behauptungen anzuführen¹. Wir konnten jedoch nicht unterlassen, das deutsche Publikum durch Aufzählung der Hauptmängel des besprochenen Bandes davor zu warnen, sich daraus eine Vorstellung vom ungarischen Volkslied oder auch nur vom volkstümlichen Kunstlied zu bilden.

Béla Bartók.

Monte, Philippi de. *Missa quaternis vocibus quam ad fidem manuscripti codicis e sacello Salvatoris dicato S. Mariae Capitolinae Coloniensis contulit Carolus Van den Boren*. Editionem signis musicis distinxit Can. Julius Van Nuffel. Nr. 16. 8°, 16 u. 32 S. Düsseldorf, L. Schwann.

Musikalische Formen in historischen Reihen. Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht u. für d. häusliche Musizieren. Hrsg. v. Heinrich Martens. 3. Bd.: Die Ballade. Bearb. von Hans Joachim Moser. quer 4°, 44 S. 8. Bd. Der Walzer. Bearb. von Willy Herrmann. quer 4°, 40 S. 10. Bd.: Die Liedformen. Bearb. v. Justus Hermann Wetzel. quer 4°, 40 S. Berlin-Lichterfelde [1931], Chr. Fr. Vieweg. je 4,50 M.

Schein, J. H. *Mein Freund komme in seinen Garten*, 6st. (1615). — („Aus dem Hohen Lied“). Lose Blätter der Musikantengilde, Nr. 230. Wolfenbüttel 1931, Gg. Kallmeyer.

Stoltzer, Thomas. *O du armer Juda*, 4st. (1544). — Zeuner, Martin, *Christus der uns*

¹ Wer sich dafür interessiert, kann sie in meiner Abhandlung „Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder“, Ungarische Jahrbücher, Jahrg. XI, Heft 3, Juli 1931, finden.

selig macht, 5st. (1600). — Eccard, Johann, O Lamb Gottes, 5st. (1597). — Lasso, Es sind doch selig alle die, 5st. (1572). — Balt. Resinarius, Gott sei gelobet, 4st. (1544). — Ders., Jesus Christus, unser Heiland, 4st. (1544). — L. Senfl, Also heilig ist der Tag, 6st. (1544). — Joh. Walther, Christ lag in Todesbanden, 4st. — (1524). — Ders., Christ ist erstanden, 3st. (1551). — („Passion und Ostern“). Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 212. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Strauß, Josef. Drei Walzer, nebst Anhang (Polka Mazur). Bearb. von Hugo Botstiber. Denkm. d. Tonkunst in Österreich, XXXVIII. Jahrg., 2. Teil, Bd. 74. 2^o, 88 S. Wien 1931, Univ.-Edit.

Szarzyński, Stanislaus Sylwester. „Jesu spes mea“. Concerto a 3 de Deo. Canto solo e 3 Violini con Basso d'Organo (e Violoncello). Według rękopisu z r. 1698 wydali i opracowali Adolf Chybiński i Kazimierz Sikorski. (Publications de musique ancienne polonaise ... X). Warschau [1931].

Die polnischen „Denkmäler“ haben von dem Benediktiner- und Zisterzienser-Mönch Szarzyński schon eine Triosonate und eine Solokantate („Concerto“) für Tenor, 2 Violinen und B. c. veröffentlicht. Zu der letzteren ist dies Concerto für Sopran das genaue Gegenstück: es zeigt in dem einfachen Wechselspiel von Gesang und Geige, im melodischen Typus, der in affektiver $\frac{3}{2}$ -Elegik sich am stärksten ausprägt, das italienische, genauer das römische Vorbild von etwa 1660 oder 1670. A. E.

Tischer, Joh. Nikol (1706—1770). Clavier-Partien. In Auswahl hrsg. von Günther Kraft. 8^o, 8 S. Zeitschr. f. Schulmusik, Notenbeilage 30, März 1931. Wolfenbüttel, Georg Kallmeyer.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin

Auch im abgelaufenen Vereinsjahr versuchten wir in dem Rahmen, den uns die Zeitumstände steckten, möglichst viele Seiten unserer Wissenschaft zu Worte kommen zu lassen. Es sprachen:

Fritz Heinrich, Die Bedeutung des Musizierens für die Ästhetik der Tonkunst;

A. Hošek, Die Gesetzmäßigkeit der Synästhesie;

Alfred Guttman, Das Tempo und seine Variationsbreite;

Otto J. Gombosi, Zur Geschichte der Tanzmusik im 15. Jahrhundert;

Carl Tirén, Musik der Lappen;

Mieczyslaw Kolinski, Musik der Samoaner.

Dazu haben wir mehrfach an Vortragsabenden der Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients und der Hochschule für Musik teilgenommen und waren zweimal Gäste des Collegium musicum vocale der Universität, das uns unter seinem ausgezeichneten Leiter Friedrich Blume die schönsten Stücke des 16. und 17. Jahrhunderts vorführte. Diese Veranstaltungen hatten als besonderen Reiz zwei- und dreihörige Stücke; sie wurden am ersten Abend auf Sänger und Spieler verteilt, am zweiten aber unter Benutzung der günstigen Raumverhältnisse der alten Universitätsaula durch wechselnde Aufstellung im Saal und auf der Empore abgeschattet.

In Werner Wolffheim betrauert auch die Berliner Ortsgruppe einen Unvergeßlichen. An seiner Stelle hat G. Schünemann das Kassenamt übernommen. Curt Sachs.

Leipzig

Das Berichtsjahr 1930/31 brachte zwei Veranstaltungen recht gegensätzlicher Art.

Am 18. Dezember 1930 sprach Dr. Wilhelm Hitzig, Archivar des Verlagshauses Breitkopf & Härtel und Herausgeber des „Bär“, über „Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs

musikgeschichtliche Bedeutung“. Er berichtete über die mannigfaltigen Leistungen und Bestrebungen dieses (nach Burneys Urteil) vielseitigsten Buchhändlers seiner Zeit, der Geschäftsorganisator, Notendruckreformer, Instrumentenhändler, Musiktheoretiker, Vorkämpfer des „Autorrechts“, Katalogbearbeiter, Sammler und Spezialforscher in einem war und während seines langen Lebens (1719—1794) mit fast allen musikalisch bedeutsamen Köpfen des Jahrhunderts in Fühlung gekommen ist. Der Vortrag, sachkundig und in besonderem Maße anschaulich, stellte an einem markanten Beispiel die durchaus noch nicht genügend beachteten Beziehungen von Musik„be“trieb und Musik„ver“trieb heraus und erwies aufs neue den hohen musikgeschichtlichen Wert des im Breitkopfschen Archiv verwahrten Gutes.

Im wohlgefüllten Saale des Grassimuseums hat dann am 7. Februar 1931 Günther Ramín auf der Karl-Straube-Orgel des Musikwissenschaftlichen Instituts öffentlich „ad organi beneficium“ konzertiert; die Mitglieder der Ortsgruppe waren zu diesem Abend eigens geladen worden. Ramíns technische Meisterschaft und sein untrüglicher Klangsinn rückten die Vorzüge des neuen Werkes in das günstigste Licht. Er begann mit Frescobaldi, Sweelinck („Mein junges Leben“) und Pachelbel, spielte danach Buxtehudes *fis* moll-Fuge und Bachs sechste Triosonate und schloß mit Händels zweitem Orgelkonzert (*B* dur); bei diesem Stück, in dem die Füll- und Kontrastfarben der Orgel ganz unmittelbar überzeugten, sekundierte ihm ein Kammerorchester des Collegium musicum.

Der Schatzmeister der Ortsgruppe, Hofrat Richard Linnemann, mußte aus Rücksicht auf seine Gesundheit sein lange Jahre bekleidetes Amt niederlegen. Eine Mitgliederversammlung am 18. Dezember 1930 sprach ihm den gebührenden Dank aus und wählte Verlagsbuchhändler Dr. Kurt Eulenburg zum neuen Schatzmeister. Schultz.

Wien

Am 17. Juni d. J. hielt Herr Hofrat Dr. Alfred Schnerich im Palais Ratibor einen Vortrag über: „Zwischen den beiden Haydn-Jubiläen von 1909 und 1932“. Er bot eine Kritik der Haydnliteratur und der Haydnpflege in dem genannten Zeitraum, mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik, und umriß die immer noch unerledigten großen Aufgaben als Idealprogramm für das bevorstehende Festjahr. Die von Schnerich geleiteten Denkmäler liturgischer Tonkunst für den praktischen Gebrauch haben für die Erschließung der Messen Haydns bereits bedeutsame und erfolgreiche Arbeit geleistet.

Robert Haas.

Mitteilungen

- Prof. Dr. Rudolf v. Ficker (Wien) ist als Nachfolger von Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger an die Universität München berufen worden.

- Der preußische Kultusminister hat das neugeschaffene Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Köln Prof. Dr. Theodor Kroyer in Leipzig angeboten. Die Universität Köln beabsichtigt ein musikwissenschaftliches Institut größten Ausmaßes mit neuen Arbeits- und Verwaltungsräumen und mit einem dem Leipziger Institut nachgebildeten wissenschaftlichen Lehrapparat aufzubauen.

- Martin Kreisig, der verdiente Direktor des Zwickauer Schumann-Museums, Begründer der Robert Schumann-Gesellschaft und Herausgeber der Gesammelten Schriften Schumanns, hat am 8. Sept. seinen 75. Geburtstag gefeiert. Das Musikwiss. Institut der Universität Leipzig hat ihn aus diesem Anlaß zum Ehrenmitglied ernannt.

- Am 2. Juli starb in Paris André Tessier, Archiviste adjoint am Ministerium der schönen Künste und Generalsekretär der Société Française de Musicologie, im Alter von 45 Jahren. Tessier, Schüler von R. Rolland und André Pirro, hatte sich vornehmlich dem Studium der französischen Meister des Clavecin zugewandt; wir verdanken ihm u. a. eine ausgezeichnete Gesamtausgabe der Werke von Chambonnières (mit P. Brunold, 1925) und

eine Studie über Couperin. Die französische und damit die gesamte Musikforschung erleidet durch seinen Tod einen schweren Verlust.

- In Jg. XI, S. 501f. habe ich den Beginn einer „Canzonetta“, angeblich von Mozart, nach dem Faksimile des *Report of the Librarian of Congress 1928* wiedergegeben. Diese Handschrift ist eine Fälschung. Das sehr verkleinerte Faksimile ließ diese Tatsache nicht auf den ersten Blick erkennen, wie ja auch die Library of Congress sie leider nicht auf den ersten Blick erkannt hat (später hat mir auch der Leiter der Musikabteilung, Carl Engel, seine schweren Zweifel an der Echtheit des Erwerbsstückes nicht vorenthalten). Inzwischen ist der Fälscher und ursprüngliche „Besitzer“ der Handschrift, Professore Tobia Nicotra in Mailand, auf Grund eines andern „Versuchs“ an Mozart entlarvt worden; auch Händelsche Mss. gehören zum Bereich seiner Tätigkeit. A. E.

- Das Collegium musicum instrumentale der Universität Leipzig hat am 15. Februar 1931 auf Einladung der „Vereinigung Sächsischer Höherer Staatsbeamter“ im Brühlischen Saal der Kunstgewerbeakademie zu Dresden ein Konzert gegeben. Das Programm umfaßte unter dem Sammeltitle „Musik aus dem sächsischen Barock“ Werke verschiedenster Besetzung, von Orchesterouvertüre (Hasse, Sinfonia zur Oper „Alfonso“) und Violinkonzert (Pisendel, g-moll; beides nach dem Manuskript) bis zu Orgel-, Cembalo- und Clavichordstücken und Liedern mit Clavichordbegleitung („Singende Muse an der Pleiße“). Die Darbietungen kamen in dem intim-illustren Rokososaal gut zur Geltung und erhielten ihren besonderen Reiz durch die Mitwirkung von Instrumenten aus der Heyersammlung (Kieflügel von Gräbner — Dresden 1774 —, Clavichord von Donat — Leipzig 1700 —, Reise-cembalo, Positiv, Gambe, Altviola, Violino piccolo, Naturhörner).

Mit einigen raumakustisch gebotenen Änderungen wurde das Konzert am 21. Februar in der Aula der Universität Leipzig als festliche Veranstaltung für die „Förderer und Freunde“ der Universität wiederholt.

- Das Musikinstitut der Universität Tübingen hat sich im Sommersemester 1931 seiner Art nach beteiligt an allgemein musikalischen Veranstaltungen, wie dem kleinen Deutschen Regerfest (in Gemeinschaft mit der Deutschen Max Reger-Gesellschaft), verschiedenen Universitätsfeierlichkeiten und an Aufführungen historischer Musik, deren Verlebendigung aus den musikwissenschaftlichen Seminarübungen des Instituts hervorging. Dabei gelangten durch den Kammerchor des Instituts und das Akademische Streichorchester erstmals bisher unbekannte württembergische Meister des 16. Jahrhunderts, Sigmund Hemmel und Balduin Hoyoul mit a cappella-Werken unter weitgehender Heranziehung von Instrumenten (Posaunen, Trompete, Flöten, Violen, Celli und Orgel) zur Aufführung. Außerdem spielte das akademische Streichorchester unter Leitung von Prof. Hasse Händels concerto grosso in c-moll und Bachs Flötensuite in h-moll. Zu Semesterende konnte Prof. Hasse in einem Vortrag über „Die neuere Orgelbewegung“ im Festsaal der Universität auf die Bedeutung der neuen Tübinger Universitätsorgel (nach Angaben von Prof. Hasse von der Firma Friedr. Weigle in Echterdingen erbaut) hinweisen und auf ihr Werke vorbachscher Meister vorführen, wobei ihre vielseitige Verwendungsmöglichkeit bei gleichzeitiger Wahrung des betreffenden Klangstiles klar zutage trat (nachdem dies bei Werken von Bach, Händel, Reger bereits bei den anderen Gelegenheiten sich erwiesen hatte), ohne daß eine stilwidrige „Kompromiß“-Orgel entstanden ist.

- Das Päpstliche Istituto di Musica Sacra in Rom ist durch eine Stiftung von Mrs. G. B. Ward-New York in den Stand gesetzt worden, mit der alljährlichen Herausgabe von *Monumenta Polyphoniae Italicae* zu beginnen. Die Publikation bezweckt kritische Neuausgaben der klassischen italienischen Kirchenmusik des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, unter Leitung von Mons. Raffaele Casimiri und Eduardo Dagnino; Patron der Unternehmung ist Kardinal Gaetano Bisleti. Der I. Band enthält die 12 st. Messe *Cantantibus Organis, Caecilia* (edd. Casimiri), gemeinsam komponiert von Ann. Stabile, Franc. Soriano, G. A. Dragoni, Palestrina, R. Giovanelli, Prospero Santini, C. Mancini. Die Bände der folgenden Jahre sollen gewidmet sein: Costanzo Festa (II), Ann. Stabile (III), G. M. Nanini (IV), Francesco Soriano (V), G. A. Dragoni (VI). Wir wünschen dem Unternehmen glücklichen Fortgang.

- Das Musikhistorische Museum des 1927 verstorbenen Daniel François Scheurleer im Haag wird voraussichtlich von seinem jetzigen Besitzer, dem als Antikensammler bekannten Dr. Lusingh Scheurleer, der Stadtgemeinde 's-Gravenhage überlassen werden; es soll in den Neubau des Haager Kunstgewerbemuseums eingegliedert werden und dann der Öffentlichkeit noch leichter als schon bisher zugänglich sein. Dr. Helmut Schultze, Assistent am Leipziger Musikwissenschaftlichen Institut und Instrumentenmuseum, hat die Sammlung, sowohl die belangvolle Musikbibliothek (Katalog 1923/24) wie auch die trefflich erhaltenen, noch nicht katalogmäßig erfaßten Instrumente, auf Einladung der Gemeinde Haag einer eingehenden Prüfung und Schätzung unterzogen.

- Der Madrigalkreis Leipziger Studenten hat in den vergangenen Monaten zwei Aufführungen in der Thomaskirche zu Leipzig veranstaltet, in denen „Altniederländische Musik“ (Ockeghem, Pierre de la Rue und vor allem Josquin mit Motetten und der Pange lingua-Messe) und die zwölf fünfstimmigen Stücke aus der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz (nach der Ausgabe von Kurt Thomas) mit bestem Gelingen zu Gehör kamen, beide Male mit geschickt eingestreuten Orgelvorträgen.

Kataloge

Herbert Bittner, Rom. Catalogue N° 18. En occasion des festivaux Mozartiens (Salzburg 1931). Beaux arts (livres illustrés) — Musique (manuscrits, partitions, autographes, théâtre). Nrn. 42—155.

Bollettino Bibliografico Musicale. Mailand. Letteratura musicale. Biografie — bibliografie — storia — danza — teatro. Catalogo N° 7, Giugno 1931 — IX. 557 Nrn.

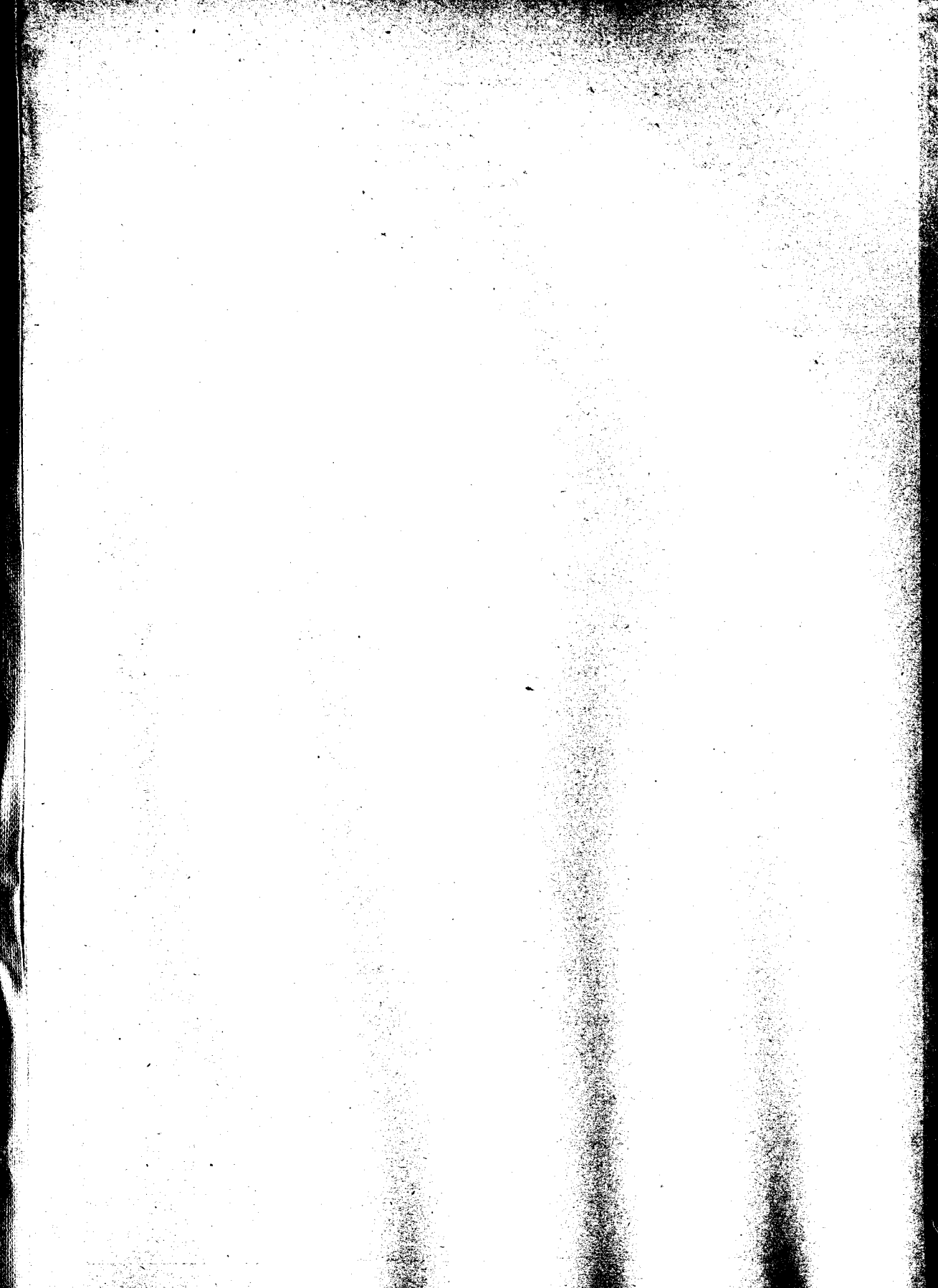
Librairie musicale **Gustav Legouix** (R. Legouix Succ.^s), Paris. Opéras — Opéras-comiques — Oratorios. Œuvres vocales en partitions d'orchestre — Editions originales — Anciennes éditions des 17^e, 18^e, 19^e siècles, provenant de la bibliothèque de M^r. B . . . 364 Nrn.

Antiquariat **Ludwig Röhrscheid**, Bonn. Einst und jetzt. Antiquariatsberichte. Heft 64. Juli 1931. Nrn. 954—1119 Musik und Theater.

Aug./Sept.	Inhalt	1931
		Seite
	Dénes v. Bartha (Budapest), Probleme der Chansongeschichte im 16. Jahrhundert	507
	Adolf Koczirz (Wien), Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Kaiser Maximilians I.	531
	Constantin Schneider (Wien), Der Schlagwortkatalog der musikwissenschaftlichen Literatur auf systematischer Grundlage	541
	Roland Tenschert (Salzburg), Musikwissenschaftliche Tagung in Salzburg.	553
	Miszellen	556
	Bücherschau	566
	Neuausgaben alter Musikwerke	578
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	583
	Mitteilungen	584
	Kataloge	586

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I

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



Mit dem soeben erschienenen
2. Band liegt vollständig vor:

Handbuch der Musikwissenschaften

Von Univ.-Prof. Dr. Fritz Volbach

Jeder Band broschiert RM 6.—
in Leinen gebunden RM 7.20
Ausführl. Prospekt kostenlos

*Volbach hat sich hier an eine ebenso schwierige wie
verdienstvolle Aufgabe gemacht. Alle Studierenden an
höheren Schulen und Musikschulen und auch der musik-
beflissene Laie wird ihm dankbar sein.*

Neue Musikzeitung

*Der Student oder der Laie findet hier eine gut durch-
dachte, wissenschaftlich einwandfreie Darstellung des
Stoffes, deren Einfachheit, Klarheit und Kürze besticht.*
Aufakt

Verlag Aschendorff, Münster i.W.

Zu verkaufen

Händels Werke

**Ausgabe der
Deutschen Händelgesellschaft**

94 Bände mit Supplement
Gebunden in grünes Leinen

tadellos neu

*

Angebote für Barzahlung erbeten unter
E. T. B. 100 an den Verlag der
Zeitschrift für Musikwissenschaft
Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36.

EINBANDDECKEN

zur

**Zeitschrift
für Musikwissenschaft**

Die Decken werden aus starken Pappen
mit festen blauen Leinwandrücken und
mit Leinwandecken hergestellt. Auch die
früheren Jahrgänge sind noch sämtlich
lieferbar. Der Rückenaufdruck ist:

Zeitschrift / für / Musikwissenschaft

I. / 1918—19	VII. / 1924—25
II. / 1919—20	VIII. / 1925—26
III. / 1920—21	IX. / 1926—27
IV. / 1921—22	X. / 1927—28
V. / 1922—23	XI. / 1928—29
VI. / 1923—24	XII. / 1929—30

Preis jeder Einbanddecke **Rm. 1.50**

**VERLAG VON
BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG**

HANS MERSMANN, Die Kammermusik

- I. Band: Die Kammermusik des XVII. und XVIII. Jahrhunderts bis zu Haydn und
Mozart (in Vorbereitung)
- II. Band: Beethoven. 8°. 187 S. 5.— RM.
- III. Band: Deutsche Romantik. 8°. 157 S. 5.— RM.
- IV. Band: Europäische Kammermusik des XIX. und XX. Jahrhunderts. 8°. 202 S. . . . 5.— RM.

Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal, das klassische Werk der Konzert-
literatur, wird durch diese Bände zunächst auf die gesamte Kammermusik von etwa 1600 bis zur
Gegenwart ausgedehnt.

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

= Frauentertzette um 1500. Zu dieser neuerdings von H. J. Moser (Hofhaimer, S. 75) berührten Frage bietet ein Wirkteppich (Tournai um 1480) einen anschaulichen bildlichen Beitrag. Die Darstellung, die den Kaiser Maximilian beim Schachspiel mit seiner Gattin zeigt, umgeben von Hofleuten und Musikern, dürfte gleichzeitig einen wertvollen neuen Bild-Beitrag zur Geschichte der Musik am Hofe des großen Mäzenas der Tonkunst bilden. O. zur Nedden (Tübingen).

