KONGRESS-BERICHT

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

HAMBURG 1956

HERAUSGEGEBEN VON
WALTER GERSTENBERG
HEINRICH HUSMANN
HARALD HECKMANN

BÄRENREITER - VERLAG KASSEL UND BASEL

5 B. April 1972

5 D. März 1983

5 D. 01.94

19. Jan. 1990

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

BERICHT ÜBER
DEN INTERNATIONALEN
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN
KONGRESS HAMBURG 1956

HERAUSGEGEBEN VON
WALTER GERSTENBERG
HEINRICH HUSMANN
HARALD HECKMANN

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

1957

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

BERICHT ÜBER
DEN INTERNATIONALEN
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN
KONGRESS HAMBURG 1956

© Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel
Gesamtherstellung Bärenreiter-Druckerei
Printed in Germany / 1957

INHALT

Gesamtübersicht über den Kongreß	9
Die Veranstaltungen	11

Die öffentlichen Vorträge

Larsen, Jens Peter: Ein Händel-Requiem	15
Husmann, Heinrich: Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik	24
Moberg, Carl-Allan: Das Musikleben in Schweden	33

Die Referate

Abert, Anna Amalie: Wort und Ton	43
Bachmann, Werner: Bilddarstellungen der Musik im Rahmen der artes liberales	46
Bernhardt, Karl-Fritz: Zur musiksöpferischen Emanzipation der Frau	55
Bimberg, Siegfried: Die variable Reagenz des musikalischen Hörens	58
Blankenburg, Walter: Die Nachwirkung der artes liberales in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß	60
Boetticher, Wolfgang: Die Magnificat-Komposition Orlando di Lassos	62
Dahlhaus, Carl: Zwei Definitionen der Musik als quadrivialer Disziplin	64
Dittmer, Kunz: Ethnologie und Musikethnologie	66
Dräger, Hans-Heinz: Die „Bedeutung“ der Sprachmelodie	73
Dürr, Alfred: Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke	75
Eggebredt, Hans Heinrich: Zum Wort-Ton-Verhältnis in der „Musica poetica“ von J. A. Herbst	77
Eller, Rudolf: Zur Frage Bach—Vivaldi	80
Engel, Hans: Zur italienischen Prosodie	85
Engelbrecht, Christiane: Eine Sonata con voce von Giovanni Gabrieli	88
Erdmann, Hans: Wesen und Form des Fichtelbarger	90
Fack, Heinrich: Zur Anwendung der Informationstheorie auf Probleme des Hörens	91
Feder, Georg: Das barocke Wort-Ton-Verhältnis und seine Umgestaltung in den klassizistischen Bach-Bearbeitungen	95
Federhofer, Hellmut: Zur Einheit von Wort und Ton im Lied von Johannes Brahms	97
Feldmann, Fritz: Mattheson und die Rhetorik	99
Hahn, Kurt: Johannes Kuhnaus „Fundamenta Compositionis“	103
Hamel, Fred: Die Industrieschallplatte als Mittlerin des musikgeschichtlichen Erbes	105
Harich-Schneider, Eta: Über die Gilden blinder Musiker in Japan	107
Heinitz, Wilhelm: Hamburg und die Vergleichende Musikwissenschaft	109
Herzog, Eduard: Sinnbildung und deren Träger in Sprache und Musik	111
Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Die Rostocker Praetorius-Handschrift (1566)	112
Hucke, Helmut: Die beiden Fassungen der Oper „Didone abbandonata“ von Domenico Sarri	113
Hüschen, Heinrich: Die Musik im Kreise der artes liberales	117
Jeans, Susi: Geschichte und Entwicklung des Voluntary for Double Organ in der englischen Orgel- musik des 17. Jahrhunderts	123

<i>Kahmann, Bernhard</i> : Über Inhalt und Herkunft der Handschrift Cambridge Pepys 1760	126
<i>Klinkenberg, Hans Martin</i> : Der Zerfall des Quadriviums in der Zeit von Boethius bis zu Gerbert von Aurillac	129
<i>Koch, Fritz</i> : Moderne Aufnahmetechnik	133
<i>Krüger, Walther</i> : Wort und Ton in den Notre-Dame-Organa	135
<i>Liebe, Annelise</i> : Wortforschung als Methode zur Wesensbestimmung des Tones	140
<i>Linhardt, Wolfgang</i> : Über die Funktionen der verschiedenen Traktursysteme der Orgel	142
<i>Lissa, Zofia</i> : Semantische Elemente der Musik	145
<i>Lottermoser, Werner</i> : Akustik und Musik	148
<i>Mohr, Wolfgang</i> : Wort und Ton	157
<i>Moser, Hans Joadim</i> : Der melodische Mehrterzenverband	162
<i>Müller, Ludwig</i> : Das optische Bild akustisch guter Räume	168
<i>Niemöller, Klaus Wolfgang</i> : Ars musica — ars poetica — musica poetica	170
<i>Poloczek, František</i> : Das Räuber-Volkslied in dem Gebiet des Tatra-Gebirges	172
<i>Rawp-Raupp, Jan</i> : „Unsere Krieger ziehen aus dem Kampfe heim“ — ein altsorbisches episches Lied	175
<i>Reaney, Gilbert</i> : „Quid est musica“ in the Quatuor principalia musicae	177
<i>Reinecke, Hanspeter</i> : Akustik und Musik	179
<i>Reinhard, Kurt</i> : Tanzlieder der Turkmenen in der Südtürkei	189
<i>Reinold, Helmut</i> : Grundverschiedenheiten musikwissenschaftlichen und soziologischen Denkens und Möglichkeiten zu ihrer Überwindung	193
<i>Richter, Lukas</i> : Platons Stellung zur praktischen und spekulativen Musiktheorie seiner Zeit	196
<i>Schmiedel, Peter</i> : Ein unsymmetrisches Tonsystem	202
<i>Schneider, Marius</i> : Entstehung der Tonsysteme	203
<i>Schrammek, Winfried</i> : Das Buxheimer Orgelbuch als deutsches Liederbuch	211
<i>Senn, Walter</i> : Der Wandel des Geigenklangs seit dem 18. Jahrhundert	213
<i>Siegmund-Schultze, Walther</i> : Wort und Ton bei Robert Schumann	216
<i>Smits van Waesberghe, Josef</i> : Matthaei Herbeni Trajectensis „De Natura Cantus ac Miraculis vocis“ (1496)	219
<i>Sørensen, Søren</i> : Eine neu gefundene Buxtehude-Kantate	221
<i>Sowa, Georg</i> : Eine neu aufgefundenen Liederhandschrift mit Noten und Text aus dem Jahre 1544	223
<i>Stephan, Rudolf</i> : Über sangbare Dichtung in althochdeutscher Zeit	225
<i>Stockmann, Erich</i> : Kaukasische und albanische Mehrstimmigkeit	229
<i>Vaisänen, Armas Otto Aapo</i> : Yrjö Kilpinens Kanteletar-Lieder	231
<i>Vogel, Martin</i> : Über die drei Tongeschlechter des Archytas	233
<i>Wolff, Hellmuth Christian</i> : Rekonstruktion der alten Hamburger Opernbühne	235
<i>Worbs, Hans Christoph</i> : Eine unbekannte Liederhandschrift aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts	239
<i>Wünsch, Walter</i> : Die musikalisch-sprachliche Gestalt des Zehnsilblers im serbokroatischen Volks- epos	241

Kommissions-Berichte

<i>Oberborbeck, Felix</i> : Kommission für Musikerziehung	244
<i>Stockmann, Erich</i> : Kommission für Instrumentenkunde	245
<i>Wiora, Walter</i> : Kommission für Musikalische Volkskunde	245
<i>Vötterle, Karl</i> : Kommission für Urheberrecht	246

VORWORT

Die Gesellschaft für Musikforschung legt hiermit den Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß vor, den sie vom 17. bis 22. September 1956 in Hamburg veranstaltet hat.

Der Kongreß gliederte sich in vier Spezielle Sektionen, die von zwei Hauptreferaten eingeleitet wurden; ihnen folgte die Reihe der Kurzreferate. Eine Allgemeine Sektion gab Gelegenheit, Ergebnisse aus weiteren Forschungsgebieten der Musikwissenschaft vorzutragen. Drei öffentliche Vorträge behandelten allgemeinere Themen.

Der Kongreßbericht bringt zunächst diese Vorträge in der tatsächlichen Reihenfolge, darauf die Einzelreferate, alphabetisch nach ihren Verfassern geordnet. Vorangestellt ist eine Übersicht über Organisation und Verlauf des Kongresses, aus der auch die Stellung der Referate in den Sektionen hervorgeht.

Walter Gerstenberg / Heinrich Husmann / Harald Heckmann

GESAMTÜBERSICHT ÜBER DEN KONGRESS

GASTGEBER

Der Senat der Freien und Hansestadt Hamburg

EHRENPRÄSIDENT

Seine Magnifizenz
Professor Dr. Albert Kolb
Rektor der Universität Hamburg

EHRENAUSSCHUSS

Dr. Walter Hilpert
Intendant des Norddeutschen Rundfunks
Professor Philipp Jarnach
Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg
Professor Dr. Erich Meyer
Direktor des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe
Professor Dr. Franz Termer
Direktor des Hamburgischen Museums für Völkerkunde und Vorgeschichte
Professor Dr. Hermann Tiemann
Direktor der Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg
Heinz Tietjen
Intendant der Hamburgischen Staatsoper

VORBEREITENDER ORTSAUSSCHUSS

Vorsitzender:

Professor Dr. Heinrich Husmann
Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg

Mitglieder:

Dr. Heinz Becker, Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg
Professor Adolf Detel, Leiter des Städtischen Chores der Hansestadt Hamburg
Dr. Kurt Dingelstedt, Kustos am Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe

Dr. Kunz Dittmer, Kustos am Hamburgischen Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte

Dr. Horst Goerges, Chefdramaturg der Hamburgischen Staatsoper

Dr. Hans-Wilhelm Kulenkampff, Abteilungsleiter des Norddeutschen Rundfunks

Dr. Hanspeter Reinecke, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg

Dr. Kurt Richter, Bibliotheksrat der Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg

VORSTAND

DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Professor Dr. Friedrich Blume, Kiel, Präsident

Professor Dr. Walther Vetter, Berlin, Vizepräsident

Dr. Walter Blankenburg, Schlütern, Schriftführer

Dr. Richard Baum, Kassel, Schatzmeister

KOMMISSIONEN

DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Kommission für Musikerziehung (Leiter Professor Dr. Felix Oberborbeck)

Kommission für Instrumentenkunde (Leiter Dr. Alfred Berner)

Kommission für musikalische Volkskunde (Leiter Professor Dr. Walter Wiora)

Kommission für Urheberrecht (Leiter Dr. Karl Vötterle)

VORBEREITENDER

WISSENSCHAFTLICHER AUSSCHUSS

Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln

Professor Dr. Adam Adrio, Berlin

Professor Dr. Heinrich Bessler, Jena

Professor Dr. Heinrich Husmann, Hamburg

Professor Dr. Walter Wiora, Freiburg i. Br.

AUSSCHUSS FÜR DIE HERAUSGABE DES KONGRESSBERICHTES

Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen

Professor Dr. Heinrich Husmann, Hamburg

Dr. Harald Heckmann, Kassel

BÜRO

Dorothea Schmidt-Preuß, Kiel

Hans Haase, Neumünster

Dr. Wilhelm Pfannkuch, Kiel (Pressereferent)

Frieder Zschoch, Leipzig (für Mitglieder aus der DDR)

DIE VERANSTALTUNGEN

MONTAG, 17. SEPTEMBER

Nachmittags Stadt- und Hafenrundfahrten

17.00 Uhr: Pressekonferenz im Hotel „Alsterhof“

20.30 Uhr: Begrüßungsabend im Hotel „Besenbinderhof“

DIENSTAG, 18. SEPTEMBER

9.00—11.00 Uhr: in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Instituts *Kommissionen*

11.00 Uhr: im Hörsaal A der Universität

Feierliche Eröffnung des Kongresses

Ansprachen: Professor Dr. Heinrich Husmann,

Professor Dr. Friedrich Blume

Darbietungen: Anton Reicha (1770—1836): *Adagio aus dem Quintett D-dur op. 91*. Hans Joachim Therstappen (1905 bis 1950): *Allegro aus dem Quintett F-dur op. 26*

Ausführende: Hans Brinckmann, Flöte; Harald Kaehne, Oboe; Heinz Mönnig, Klarinette; Heinrich Keller, Horn; Christian Weber, Fagott

14.30—17.30 Uhr: im Hörsaal A der Universität

Generalthema I: Die Musik in den Artes liberales

Vorsitz: Professor Dr. Heinrich Besseler, Jena

Hauptreferate: Privatdozent Dr. Hans Martin Klinkenberg, Privatdozent Dr. Heinrich Hüsch. Kurzreferate: Werner Bachmann, Dr. Carl Dahlhaus, Dr. Gilbert Reaney, Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, Dr. Walter Blankenburg

16.30—17.30: im Hörsaal B der Universität

Allgemeine Sektion

Vorsitz: Professor Dr. Walter Serauky, Leipzig

Dr. Annelise Liebe, Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Prof. Dr. Zofia Lissa

17.30 Uhr: im Hörsaal A der Universität

Erster öffentlicher Vortrag

Professor Dr. Jens Peter Larsen: *Ein Händel-Requiem. Die Trauerhymne für die Königin Caroline (1737)*

20.00 Uhr: in der Hauptkirche St. Petri

Musik des Mittelalters

702. Motette des Städtischen Chores der Hansestadt Hamburg:

Perotinus Magnus (um 1200): *Vierstimmiges Organum „Viderunt omnes“*. Guillaume de Machaut (1300—1377): *Messe de Notre Dame*. Josquin des Prés (um 1450—1521): *Missa pange lingua*. Orgelstücke des Mittelalters und der Renaissance
Leitung: Professor Adolf Detel. Orgel: Helmut Tramnitz. Solisten und Instrumentalisten der Staatlichen Hochschule für Musik, Hamburg

MITTWOCH, 19. SEPTEMBER

9.00—12.00: im Hörsaal A der Universität

Generalthema II: Akustik und Musik

Vorsitz: Prof. Dr. Heinrich Husmann, Hamburg

Hauptreferate: Dr. Werner Lottermoser, Dr. Hanspeter Reinecke. Kurzreferate: Dr. Ludwig Müller, Obering. Fritz Koch, Dr. Fred Hamel, Dipl.-Ing. Wolfgang Linhardt, Dr. Walter Senn, Dr. Heinrich Fack, Dr. Siegfried Bimberg, Dr. Peter Schmiedel

11.00—12.00 Uhr: im Hörsaal B der Universität

Allgemeine Sektion

Vorsitz: Professor Dr. Walther Vetter, Berlin

Lukas Richter, Dr. Martin Vogel, Dr. Josef Smits van Waesberghe

12.00 Uhr: Im Hörsaal A der Universität

Zweiter öffentlicher Vortrag

Professor Dr. Heinrich Husmann: *Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik*

15.00—18.00 Uhr: im Hörsaal B der Universität

Allgemeine Sektion

Vorsitz: Professor Dr. Hans Engel, Marburg

Dr. Bernhard Kahmann, Dr. Winfried Schrammek, Dr. Georg Sowa, Prof. Dr. Wolfgang Boetticher, Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Dr. Christiane Engelbrecht, Mag. Søren Sørensen, Dr. Kurt Hahn, Susi Jeans, Prof. Dr. Hellmuth Christian Wolff, Dr. Hans Christoph Worbs

19.30 Uhr: in der Musikhalle

Sinfoniekonzert

anlässlich der Kongresse der Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs und der Gesellschaft für Musikforschung

Mitwirkende: Hermann Prey, Bariton; Rolf Lind, Horn

Das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks

Leitung: Hans Schmidt-Isserstedt

Arthur Honegger (1892–1955): *Sinfonie für Streichorchester mit Trompete* (1941). Hans Werner Henze (geb. 1926): *Fünf neapolitanische Lieder für Bariton und Orchester* (Norddeutsche Erstaufführung). Werner Egk (geb. 1901): *Französische Suite nach Rameau*. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): *Adagio und Fuge c-moll für Streicher KV 546 / Zweites Konzert für Horn und Orchester Es-dur KV 417 / Sinfonie D-dur KV 297* (Pariser Sinfonie)

DONNERSTAG, 20. SEPTEMBER

9.00–12.00 Uhr: im Hörsaal A der Universität
Generalthema III: Ethnologische Musikforschung
Vorsitz: Professor Dr. Walter Wiora, Freiburg/Br.
Hauptreferate: Dr. Kunz Dittmer, Prof. Dr. Marius Schneider. Kurzreferate: Prof. Dr. Wilhelm Heinitz, Prof. Dr. Eta Harich-Schneider, Dr. Kurt Reinhard, Dr. Erich Stockmann, Dr. Walther Wunsch, Dr. Frantisek Poloczek, Jan Rawp-Raupp, Dr. Hans Erdmann

11.00–12.00: im Hörsaal B der Universität
Allgemeine Sektion

Vorsitz: Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg, Bonn
Dr. Alfred Dürr, Dr. Rudolf Eller, Dr. Helmut Hücke

12.00: im Hörsaal A der Universität
Dritter öffentlicher Vortrag

Professor Dr. Carl Allan Moberg: *Das Musikleben in Schweden. Musikulturelle Probleme in einem europäischen Randgebiet*

14.30–15.30 Uhr: in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Instituts *Kommissionen*. Freie Vereinbarungen

15.30 Uhr: im Hörsaal A der Universität
Mitgliederversammlung
der Gesellschaft für Musikforschung

19.30 Uhr: in der Staatsoper
Wolfgang Amadeus Mozart: „*Così fan tutte*“

Freitag, 21. September

9.00–13.00 Uhr: im Hörsaal A der Universität
Generalthema IV: Wort und Ton
Vorsitz: Professor Dr. Adam Adrio, Berlin

Hauptreferate: Prof. Dr. Wolfgang Mohr, Prof. Dr. Anna Amalie Abert. Kurzreferate: Prof. Dr. Hans Heinz Dräger, Dr. Eduard Herzog, Dr. Walther Krüger, Dr. Rudolf Stephan, Prof. Dr. Hans Engel, Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Prof. Dr. Fritz Feldmann, Dr. Georg Feder, Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze, Prof. Dr. Hellmut Federhofer

12.00–13.00 Uhr: Im Hörsaal B der Universität
Allgemeine Sektion

Vorsitz: Professor Dr. Joseph M. Müller-Blattau, Saarbrücken

Prof. Dr. A. O. Väisänen, Karl Fritz Bernhard, Helmut Reinold

14.30 Uhr: *Besichtigung* der Pianofortefabriken von Steinway & Sons, Hamburg

15.30 Uhr: *Sonderführung* von Dr. Kunz Dittmer durch die Musikinstrumenten-Sammlung des Museums für Völkerkunde und Vorgeschichte
Nachmittags in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Instituts *Kommissionen*. Freie Vereinbarungen

19.30 Uhr: in der Staatsoper
Ernst Kronek: „*Pallas Athene weint*“
Nach der Oper zwangloses Treffen in der Mensa des Studentenhauses

SONNABEND, 22. SEPTEMBER

Fahrt zu den Schnitgerorgeln
in Stade, Steinkirchen, Mittelkirchen und Neuenfelde. Führung durch Dr. Gustav Fock, Hamburg
An den Orgeln: Kirchenmusikdirektor Engelhard Barthe, Hamburg

AUSSTELLUNGEN

Sonderausstellung alter Musikbücher, Musikdrucke und Handschriften
in der Staats- und Universitätsbibliothek

Sonderausstellung: Alte Musikinstrumente, Darstellung musikalischer Szenen im Porzellan und in der Fayence des 18. Jahrhunderts
im Museum für Kunst und Gewerbe

Studiensammlung des Museums für Völkerkunde und Vorgeschichte

Vorführung einer modernen Wiedergabeapparatur für Schallplatten, zur Verfügung gestellt von der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, in der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität

Die Huldigung

Die Huldigung der Königin Elisabeth (1571)

DIE ÖFFENTLICHEN VORTRÄGE

Die Huldigung der Königin Elisabeth (1571) war ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der englischen Literatur. Es war die erste öffentliche Vorlesung eines Dichters in England. Die Huldigung wurde am 1. Dezember 1571 in der Westminster Abbey gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten.

Die Huldigung der Königin Elisabeth (1571) war ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der englischen Literatur. Es war die erste öffentliche Vorlesung eines Dichters in England. Die Huldigung wurde am 1. Dezember 1571 in der Westminster Abbey gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten.

Die Huldigung der Königin Elisabeth (1571) war ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der englischen Literatur. Es war die erste öffentliche Vorlesung eines Dichters in England. Die Huldigung wurde am 1. Dezember 1571 in der Westminster Abbey gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten.

Die Huldigung der Königin Elisabeth (1571) war ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der englischen Literatur. Es war die erste öffentliche Vorlesung eines Dichters in England. Die Huldigung wurde am 1. Dezember 1571 in der Westminster Abbey gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten.

Die Huldigung der Königin Elisabeth (1571) war ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der englischen Literatur. Es war die erste öffentliche Vorlesung eines Dichters in England. Die Huldigung wurde am 1. Dezember 1571 in der Westminster Abbey gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten.

Die Huldigung der Königin Elisabeth (1571) war ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der englischen Literatur. Es war die erste öffentliche Vorlesung eines Dichters in England. Die Huldigung wurde am 1. Dezember 1571 in der Westminster Abbey gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten. Die Huldigung wurde von der Königin Elisabeth II. gehalten.

Ein Händel-Requiem

Die Trauerhymne für die Königin Caroline (1737)

Kurz vor dem Saisonschluß, etwa im Mai 1737, wurde Händel von einer Lähmung getroffen. Im Spätsommer ging er zu einem Kuraufenthalt nach Aachen, und kehrte Anfang November voll restituiert wieder nach London zurück. Den 15. November fing er an, eine neue Oper, *Faramondo*, zu komponieren, die er am 24. Dezember vollenden konnte. In der Zeit zwischen Anfang und Abschluß dieser Oper fällt aber noch eine zweite Komposition, die Trauerhymne für die am 20. November gestorbene Königin Caroline.

Die Königin, eine geborene Prinzessin von Ansbach, war eine feine und bedeutende Persönlichkeit gewesen. Händel hatte in ihr immer einen Freund und Helfer gefunden. Ihr Tod ist ihm zweifellos nicht bloß eine Angelegenheit offizieller Natur gewesen, sondern zugleich eine persönliche Trauer. In seiner Trauerhymne für die Königin Caroline hat er ihr ein schönes und bleibendes Denkmal gesetzt.

Die Komposition kann kaum mehr als 5–6 Tage in Anspruch genommen haben. Am 12. Dezember hatte Händel sie fertig, und am 17. Dezember fand die Aufführung statt. Entsprechend der Solemnität der Feier konnte Händel über eine außergewöhnlich große Schar von Sängern und Musikern verfügen. Nach einem zeitgenössischem Bericht sollen ungefähr 80 Sänger und 100 Instrumentisten mitgewirkt haben. Die Aufführung hinterließ einen sehr starken Eindruck.

Die Trauerhymne für die Königin Caroline ist aber nicht nur an sich ein sehr schönes und eindrucksvolles Werk, sondern sie ist zugleich eine Komposition, die in Händels Entwicklung als Oratorienkomponist in eigenartiger Weise hineingreift. Dazu kommt noch, daß sie besonders greifbar eine Synthese von Elementen englischer und deutscher Kirchenmusik darstellt. Sie verdient deshalb, so viel ich sehe, eine etwas eingehendere Betrachtung, als ihr meistens zuteil wird.

Händels Weg zum Oratorium ist kein gerader gewesen. In auffälligem Kontrast zu seiner ganz zielbewußten und konsequenten Entwicklung als Opernkomponist spielt sich seine, wie es scheint, nur durch zufällige äußere Umstände bewirkte, schrittweise, von keinem bewußten Plan getragene Entwicklung als Neuschöpfer des Oratoriums ab. Seine ersten Oratorienversuche während seiner Jugendjahre in Italien schließen sich italienischen Traditionen an, ohne ins Neuland zu führen. An einer Wiederaufnahme und Weiterentwicklung dieser Art von Komposition hat Händel sicher nicht gedacht. Erst zwölf Jahre später kam er darauf, sich wieder mit dem Oratorium zu betätigen, und was ihn darauf brachte, wissen wir bis heute nicht.

In einer so ziemlich in Dunkel gehüllten Periode seines Lebens in Cannons soll er um 1719–1720 die beiden Werke *Acis und Galathea* und *Esther* (oder *Haman and Mordecai*) komponiert haben. *Acis und Galathea* schloß sich — wie die in Italien komponierten Gelegenheitsoratorien — lokalen Traditionen an, in diesem Fall den Traditionen des sogenannten *masque*. Auch *Haman and Mordecai* kommt unter der Bezeichnung „*masque*“

vor, aber hier dürfte diese Bezeichnung kaum zutreffen. Möglicherweise wurde eine szenische Aufführung vorgestellt nach Art eines *masque*. Das Werk selbst aber hat mit der *masque*-Tradition wenig (oder eher gar nichts) zu tun, und darf mit mehr Recht als Oratorium angesprochen werden. Tatsächlich wurde es Ausgangspunkt der späteren Entwicklung Händels auf diesem Gebiet. Seine in die Zukunft weisende Bedeutung sollte jedoch erst nach einer neuen zwölfjährigen Pause hervortreten. Unmittelbar betrachtet, steht die Cannons-Aufführung von *Esther* als eine ebenso isolierte Lokal-Angelegenheit wie die frühen italienischen Oratorien.

Mit der Wiederaufnahme von *Esther* im Jahre 1732, auch diesmal, wie es scheint, ohne irgendwelche Initiative von Händel selbst, beginnt die nahezu zehnjährige Periode eines Nebeneinander von Oper und Oratorium in Händels Schaffen, die Anfang der 1740er Jahre mit seinem Aufgeben der Oper und dem definitiven Sieg des Oratoriums endet. Was Händel dazu bewegte, die Oper aufzugeben und das Oratorium an ihrer Stelle aufzunehmen — darüber ist im Laufe der Zeiten viel Naives und Sentimentales geschrieben worden. Der Hauptgrund zu diesem Wechsel dürfte ziemlich einfach darin zu suchen sein, daß Händel einsehen mußte, daß die italienische Oper auf die Dauer bei dem Londoner Publikum nicht genügend Anklang finden würde. Seit dem Erfolg von *Esther* 1732 trat das Oratorium als eine für England neue Kunstform mit unerforschten Möglichkeiten auf den Plan. Händel wurde sich zum erstenmal dieser Möglichkeiten bewußt. Im Laufe des folgenden Jahres entstanden die beiden neuen Oratorien *Deborah* und *Athalia*, die ersten, die Händel aus eigenem Antrieb komponiert hat.

Der Erfolg dieser Werke entsprach nun nicht ganz Händels Erwartungen. Nach *Athalia* hat er während der folgenden 3—4 Jahre keine neuen Oratorien komponiert, sondern bloß gelegentlich die schon vorliegenden wiederaufgeführt. Nachdem das Aufsehen, das *Esther* erregt hatte, vergessen war, brauchte es Zeit, bis sich die neue Kunstform einbürgern konnte. Daß sie vor der Oper entscheidende Vorzüge hatte, wenn es galt, ein größeres Publikum zu fesseln, ist jedoch ohne weiteres klar. Schon die Wahl von biblischen statt mythologischen oder antiken Sujets bedeutete eine erweiterte Kontaktbasis. Noch stärker und wohl am entscheidendsten mußte die sprachliche Umstellung in die Wagschale fallen. Statt des Italienischen der fremden Sängervirtuosen wurde jetzt die englische Muttersprache der Hörer Träger des Textes. Was dies für die Frage der Solisten bedeutete, ist wieder eine andere Sache. Für die Aufführbarkeit dieser Werke vor einem englischen Publikum mußte es aber jedenfalls als ein großer Gewinn gelten.

Eine zweite entscheidende Neuerung, die vielleicht unmittelbar gesehen keinen Vorteil brachte, war das Aufgeben der szenischen Ausstattung und Aktion. Aber obwohl dadurch eine gewisse Einschränkung der darstellerischen Mittel veranlaßt wurde, ist kaum zu bezweifeln, daß die Festlegung einer ganz klaren Grenzlinie zwischen Oper und Oratorium für die Zukunft des Oratoriums etwas Wertvolles bedeutete. Mit dem Aufgeben der szenischen Wirkung war auch eine andere Neuerung verbunden: die starke Betonung des Chores, die ja für den Händelschen und Nach-Händelschen Oratorientypus sozusagen das entscheidende Merkmal bedeutet¹.

Die Aufnahme größerer und bedeutungsvollerer Chorpartien in das Oratorium weist auf eine dritte Kompositionsgattung hin: die Kirchenmusik. Wie die Arien in den Oratorien denen aus den Opern verwandt oder ihnen direkt nachgeschaffen waren, so wurden die Chöre größtenteils nach Art der in den kirchlichen Kompositionen entwickelten Chorformen geschaffen. Mit ganz besonderer Klarheit kommt der Zusammenhang zwischen Oratorium und Kir-

¹ Schon Händels erste *Esther*-Version (von ca. 1720) hatte übrigens in dieser Beziehung auf die nachfolgende Entwicklung hingewiesen, wenn auch weniger eindeutig und konsequent als die erneute Version von 1732.

chenmusik in der neuen Bearbeitung von *Esther* von 1732 zum Ausdruck. Die Übertragung der Aufführung von einem Konzertlokal auf die Bühne gab Anlaß zu dieser Bearbeitung, die wohl nicht zuletzt eben dadurch veranlaßt wurde, daß die szenische Aktion wegfiel, zufolge der Überlieferung, weil der Bischof von London die Knaben der Kirchenchöre für eine rein opernmäßige Vorführung nicht freigeben wollte.

Die hinzugekommene chormäßige Ausschmückung der neuen Bearbeitung holte Händel direkt von der Kirchenmusik. Die Krönungshymnen (*Coronation Anthems*) vom Jahre 1727 lieferten wesentliches Material, nicht bloß in der Form von Themen oder kleineren Satzteilen, die mehr oder weniger unbemerkt als Inspirationsquellen Verwendung fanden, sondern zwei der Krönungshymnen wurden (mit geändertem Text) in ihrer Ganzheit dem Oratorium einverleibt². Bei der Bekanntmachung der neuen *Esther*-Aufführung wurde auf Beziehungen zwischen dem neuen Oratorium und den Krönungshymnen direkt hingewiesen. In einer Zeitungsannonce heißt es: „Es wird keine Action auf der Bühne stattfinden, das Theater wird aber in passender Weise für die Zuhörer ausgestattet werden. Die Musik ist nach Art der Krönungshymnen eingerichtet.“ Die letzte Bemerkung geht wohl direkt auf die Art der Aufführung, findet aber, wie schon bemerkt, in der Musik selbst ebenfalls eine Begründung.

Der Zusammenhang zwischen Oratorium und Anthem ist in diesem Fall besonders greifbar, und von Händel selbst nachdrücklich betont. Aber schon die 1720-Version von *Esther* weist auf offenbare Beziehungen zur Kirchenmusik hin. Direkt aus der Brookes-Passion übernommen ist der Chor „*Virtue, truth and innocence*“. Die Schlußpartie des Werkes ist zwar keine parodierte Kirchenmusik, aber ihrer ganzen Komposition nach ist sie nichts als ein großangelegtes Anthem. Es ist sehr wohl verständlich, daß der Anthemcharakter sich hier geltend machte, denn gerade in den vorausgehenden Jahren hatte Händel stärker als in irgendeiner anderen Periode seines Lebens das Anthem gepflegt. Die sogenannten *Chandos Anthems* gehen, so weit feststellbar, auf diese Jahre zurück.

Wenn hier von Anthemcharakter gesprochen wird, so liegt es nahe, dabei in erster Linie an englische Kirchenmusiktraditionen zu denken. Gerade auf diesem Gebiet, so sagt die landläufige Darstellung von Händels Entwicklung, hat er von seinen englischen Vorgängern gelernt. Daß diese Auffassung zumindest sehr starke Modifikationen bedarf, ist zwar längst von englischer Seite, am klarsten vielleicht von Dent, hervorgehoben worden. In welchem Umfang andere als englische Einflüsse auf Händels Kirchenmusik und dadurch auch auf seinen Oratorienstil eingewirkt haben, ist aber kaum ganz geklärt worden.

Soviel ich sehen kann, mischen sich in Händels Kirchenmusik, neben englischen, Elemente deutscher und italienischer Traditionen von nachhaltigerem Einfluß als allgemein angenommen wird. Auf diese Probleme hier näher einzugehen, ist nicht möglich. Nur ein paar Andeutungen möchte ich geben. Italienischer Einfluß macht sich, wenn ich nicht irre, besonders in Händels erster bedeutender Komposition für die englische Kirche, dem *Utrechtter Te Deum* geltend, das meistens gerade als Belegstück für seine Weiterführung von englischen Traditionen genannt wird. In den *Chandos Anthems* finden sich Reminiszenzen von Händels italienischen Psalm-Kompositionen in dem 1. und 10. Anthem. Als Gegenstück zu diesen liegen einige interessante Beispiele von Choralzitaten aus der evangelischen Kirche vor. Im 1. und 8. Anthem, sowie in der älteren Version von dem 6. Anthem (Chryсандers Version A) handelt es sich nur um Choral motive, aber in der B-Version von demselben Anthem findet sich eine durchgeführte Choralbearbeitung, nur mit einem merkwürdig amputierten Schluß, von *Christ lag in Todesbanden*. Ganz abgesehen von direkten Reminiszenzen fragt es sich aber, ob wir überhaupt in den *Chandos Anthems*, jedenfalls in den breiter ausgeführten, mit

² Die beiden anderen Krönungshymnen gingen in das folgende Oratorium, *Deborah*, über.

ihren selbständigen Sätzen, in gewissem Sinn eine Nachwirkung der deutschen Kirchenkantate erblicken dürfen.

Es ist anzunehmen — wenn auch nicht endgültig geklärt —, daß Händel im Jahre 1716 oder 1717 (oder vielleicht in beiden Jahren) zu Besuch in Deutschland weilte. Er hat während seines Aufenthaltes in Deutschland von der neuen Kantatenwelle kaum unberührt bleiben können, die gerade um diese Zeit einsetzte³. Auch die Brockessche Passionsdichtung brachte er wohl von dieser Reise (oder diesen Reisen) mit. Die Passion hat er direkt vertont. Die Kantatentexte hat er in England nicht verwenden können. Für die Anthems kamen nur Bibeltexte bzw. Psalm-Paraphrasen in Betracht. Aber die Form und der Gesamtcharakter der Kantate dürften nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben sein.

Kehren wir nach diesem Rückblick wieder auf die Entwicklung Händels in den 1730er Jahren zurück. Nach dem Vorstoß in das Gebiet des Oratoriums in den Jahren 1732–1733 folgte, wie schon bemerkt, eine Pause von 3 bis 4 Jahren ohne neue Oratorien. Für zwei königliche Hochzeitsfeiern hat Händel 1734 und 1736 Hochzeitskantaten (*Wedding Anthems*) geschrieben, die aber keine neuen Impulse bieten. Ein Werk aus dieser Zeit, das *Alexanderfest*, trägt zu dem Aufbau und der Befestigung des Händelschen Oratorienstils Wesentliches bei. Dagegen bedeutet die Wiederaufnahme und Bearbeitung des italienischen Jugendoratoriums *Il Trionfo del Tempo e della Verità* (1737) in gewissem Sinn eher eine Entgleisung. Mit der Trauerhymne schafft Händel endlich ein Werk, das einerseits einen Höhepunkt innerhalb der Händelschen Kirchenmusik bedeutet, und andererseits in die Weiterführung der Oratorientradition in eigenartiger Weise eingreift.

Die Trauerhymne (*Funeral Anthem*) ist, wie die vorausgehenden Anthems, nach der Textseite hin keine Neudichtung, sondern eine Zusammenstellung von Bibelworten. Diese Zusammenstellung ist mit feinem Sinn für textliche Komposition unternommen, aber eine eigentliche Disposition für die musikalische Komposition, für die Aufteilung des Werkes in verschiedene „Sätze“, gibt sie nicht. Die musikalische Disposition geht zweifellos allein auf Händel zurück. Für die Trauerhymne ist es nun ganz wesentlich, daß sie aus lauter Chorsätzen aufgebaut ist. Auch die früheren Anthems waren zwar hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, Chorkompositionen gewesen; eine ähnlich groß angelegte Komposition, die nur aus Chören besteht, gibt es dort nicht.

Es ist zwar in späterer Zeit Tradition geworden, ein paar Sätze in der Trauerhymne mit Solostimmen zu besetzen, und auch die Ausgabe der Händel-Gesellschaft (Chrysander) hat bei diesen Sätzen „Solo“ in den einzelnen Stimmen. Diese Angaben finden sich aber nicht in Händels Autograph. Auch aus einem zeitgenössischen Bericht geht klar hervor, daß die Auf-
führung keine Solisten hatte, sondern nur ein außergewöhnlich großes Aufgebot an Chorsängern. In diesem Bericht — in der *Daily Post* — heißt es: „Die Vokalstimmen wurden von den Chören von der kgl. Kapelle, Westminster Abbey, St. Paul und Windsor, sowie von den Knaben von der kgl. Kapelle und Westminster Abbey gesungen“.

Ein Hauptproblem der musikalischen Gestaltung bleibt bei dieser ungebrochenen Kette von Chören selbstverständlich die Frage der Abwechslung, und zwar in doppeltem Sinn: die Frage der Abwechslung des Chorsatzes in sich, d. h. die Variierung des chormäßigen Aufbaus der einzelnen Sätze, und die Frage der Abwechslung der Sätze innerhalb der Satzfolge, d. h. das Problem der Gestaltung der Gesamtkomposition, der Ganzheit. Der Aufbau des Gesamtwerks rückt auch schon deshalb in den Vordergrund, weil es keine „Handlung“, keine irgendwie „dramatische“ Entwicklung gibt, die von sich aus sozusagen die Konturen des musikalischen Erlebnisses bestimmen könnte.

³ Die komplette Ausgabe von Neumeisters Kantatentexten datiert eben vom Jahre 1716.

Die Variierung des chormäßigen Aufbaus wird zu einem gewissen Teil mit gewöhnlichen, erprobten Mitteln durchgeführt: Wechsel von Homophonie und Polyphonie, von akkordmäßiger Deklamation und Fuge und dazwischenliegender Formen. Aber über diese allgemeinen Chortypen hinaus gibt es in der Trauerhymne zwei Gruppen von Chorsätzen, die zu der Eigenart des Werkes ganz besonders beitragen: die auf das italienische Kammerduett zurückgehenden Chöre und die auf deutsch-evangelische Kirchenmusiktraditionen weisenden Chöre.

Die Gruppe der Duett-Chöre (wie wir sie füglich benennen können) umfaßt die drei folgenden Sätze: *When the ear heard her* (Wessen Ohr sie hörte), *The righteous shall be had in everlasting remembrance* (Der Fromme wird bewahrt in treuem, ew'gem Gedächtnis) und *They shall receive a glorious kingdom* (Denn ihrer harret ein glorreicher Erbteil). Wir dürfen sie wohl als eine Art von Formexperiment betrachten. In Händels Chorkunst stellen sie, so viel ich sehe, etwas Neues dar. Daß sie von dem Kammerduett abgeleitet sind, ist ganz unverkennbar.

Das Kammerduett in seiner normalen Form, für zwei Solostimmen mit Continuo-Begleitung, hatte Händel bekanntlich als selbständiges Genre (nach dem Vorbild von Steffani) schon in seinen Jugendjahren gepflegt. Als Teil einer Kantatenkomposition können wir es übrigens schon bei Purcell finden. In Händels *Chandos Anthems* finden sich mehrere Duette ähnlicher Art. Als vokales Gegenstück zur Trio-Sonate verkörpert das Kammerduett einen echten Kammerstil. Die oft vorkommende Charakterisierung des Stils von Kammermusik aus der Wiener klassischen Periode als „durchbrochene Arbeit“ würde auf viele Kammerduette passen.

Was Händel zu der Übertragung des Duettstils auf den vierstimmigen Chorsatz veranlaßte, darüber können wir nur Vermutungen aussprechen. Ob er bewußt darauf zielte, durch diese Neuerung eine Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten des Chorstils anzubahnen, darf fraglich bleiben. Sicher ist aber, daß es ihm gelang, einige Chorsätze von ganz besonderer Prägung zu schaffen, die den durchbrochenen Stil des Kammerduetts aufnehmen und sich von den anderen Chören sehr klar abheben.

Der Aufbau dieser drei Chöre ist fast ganz gleichartig. Sie fangen alle (nach einem einleitenden Orchesterritornell) mit einer zweistimmigen Partie an, die von einer zweistimmigen Partie für die beiden anderen Chorstimmen abgelöst wird; eine Schlußpartie für den gesamten vierstimmigen Chor rundet den Satz ab. In dem ersten dieser Chöre (*When the ear heard her*) folgen die beiden Unterstimmen auf die beiden Oberstimmen; in den beiden anderen Chören fangen die mittleren Stimmen an, und die Außenstimmen lösen ab. In einem Punkt weicht der Satz von dem Kammerduettstil auffallend ab. Die hervortretende Parallelführung der Stimmen verleiht dem Satz ein weit homophoneres Gepräge als wir es vom Kammerduett gewohnt sind.

Einige wenige charakteristische Züge möchte ich in Verbindung mit diesen drei Sätzen noch hervorheben. Erstens noch etwas Satztechnisches. In allen zweistimmigen Teilen dieser Chöre haben die Vokalstimmen ausschließlich Oberstimmenfunktion; keine von ihnen fungiert als Baßstimme außer in den vierstimmigen Teilen. Der Charakter von allen ist ausgeprägt der einer melodieführenden Stimme. Zweitens etwas Melodisches. Obwohl diese drei Chöre wie die fugierten Sätze zum großen Teil auf Imitation aufgebaut sind, ist ihre Melodiebildung von der eines normalen fugierten Satzes sehr verschieden. Wieder in Parallele zur Triosonate bauen sie ihre Melodien als lange Fortspinnungsperioden auf, die wohl einen linearen, nicht aber einen fugierten Stil ausprägen. Drittens haben sie mit den linearen, aber nicht fugierten Sätzen noch die Tendenz gemeinsam, einen tragenden Fundamentrhythmus auszuprägen, der mit der linearen Entwicklung zusammen den Aufbau konstituiert.

Im Gegensatz zu den Duettchören bilden die Chöre, die auf deutsch-evangelische Kirchenmusiktraditionen zurückweisen, keine einheitliche Gruppe. Ihre Zugehörigkeit zu einer

geschlossenen Gruppe ist nicht durch ein gemeinsames konstruktives Prinzip (wie bei den Duettchören), sondern durch eine Art Substanzgemeinschaft bedingt: die Verwendung von Themen, Melodien oder Satzteilen, die aus dem evangelischen Gottesdienst übernommen sind. Tatsächlich sind sie voneinander fast so verschieden, wie es innerhalb des Rahmens der Trauerhymne überhaupt möglich ist.

Der erste Chor, den wir zu dieser Gruppe zählen dürfen, ist der monumentale Eingangschor, *The ways of Zion do mourn* (Die Wege Zions trauern stumm). Von den drei Themen dieser Tripelfuge ist das erste, grundlegende das bekannte Choralthema, das Mozart nach Händel dem Einleitungssatz seines Requiems zugrunde legte. Chrysander zitiert es als *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*, während Schering⁴ die Meinung vertritt, daß Händel ein anderer Choral *Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl, daß ich einmal muß sterben*, vorschwebte. Einen Anklang derselben Melodie kann man vielleicht noch in einem anderen Chor aus der Trauerhymne (*And the congregation / Und im Tempel feiern sie*) erblicken.

Ganz anderer Art ist die kleine zusammengehörende Chorgruppe *Their bodies are buried in peace: — but their name liveth evermore* (Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh': doch ihr Ruhm lebet ewiglich). Händel stellt hier zwei Chor Teile einander gegenüber, einen „Grave, e piano“ — und einen „Forte“ [-Allegro]-Teil, die zweimal wechseln. Der Grave-Teil ist überwiegend homophon. Der Forte-Teil stellt eine einleitende und abschließende homophone Refrainbildung einem von Engführungen geprägten Mittelteil gegenüber, der an die Durchführungen im Schlußchor des *Messias* mahnen kann. Diese einleitende und abschließende Refraingruppe ist, wie ebenfalls längst bekannt, der berühmten Motette von Gallus, *Ecce quomodo moritur justus* entnommen, wo sie eine ähnliche Refrainpartie ausmacht. Nur führt Händel seinen Refrain sowohl am Anfang wie am Ende ein und wiederholt außerdem (leicht variiert) den Chor, in dem sie vorkommt. Da der Refrain selbst aus der Wiederholung einer kurzen, fünftaktigen Strophe besteht, kommt diese fünftaktige Strophe („*doch ihr Ruhm lebet ewiglich*“) nicht weniger als achtmal vor. Daß Händel diese Wiederholungen wünschte, teils aus rein musikalisch-architektonischen Gründen, teils weil er dies „*Doch ihr Ruhm lebet ewiglich*“ als eine Huldigung der verstorbenen Königin besonders hervorheben möchte, steht außer jedem Zweifel. Wie wenig man noch bis in unsere Zeit Händels Kunstwillen verstanden und respektiert hat, geht aber daraus hervor, daß selbst ein Max Seiffert sich erlauben konnte, ohne jede Begründung diesen Chorsatz von Händel so zu amputieren, daß die erste Zitierung von einem Doppelrefrain, einem Mittelteil und einem wiederholten Doppelrefrain auf einen einmaligen fünftaktigen Refrain reduziert wurde, während er bei der zweiten Zitierung am Anfang und Ende des Doppelrefrain auf ein einzelnes, also von 10 auf 5 Takte reduzierte, sehr zum Schaden der Gesamtwirkung.

Der Zusammenhang zwischen diesem Chor und den deutsch-evangelischen Kirchenmusiktraditionen kann vielleicht hier weniger greifbar erscheinen, ist aber gerade so unbestreitbar, wie wenn es sich um die Zitierung eines Luther-Chorals gehandelt hätte. In der evangelischen Kirche war Gallus' Motette als Sterbemotette noch zu Händels Zeiten sehr verbreitet, und es ist ganz klar, daß Händel auf diese Verwendung des Stücks anspielte, als er Gallus' Refrain in seinen eigenen Chorsatz einfügte.

Als ein drittes Belegstück für Händels Verwendung von Elementen aus der deutsch-evangelischen Kirchenmusik in seiner Trauerhymne muß ein Chor genannt werden, der, obwohl es sich um fast wörtliche Zitierung einer bekannten Choralmelodie handelt, als Träger dieser Melodie meines Wissens nie erkannt wurde, trotzdem der Satz als *cantus-firmus*-Komposition klar hervortritt und als solche auch aufgefaßt worden ist. Es ist der breit angelegte Chor *She deliver'd the poor that cried* (Sie erhört der Armen Ruf). Nach einer 22 Takte

⁴ In seinem Aufsatz *Händel und der protestantische Choral*, in: *Händel-Jahrbuch* 1, 1928, S. 37.

langen, rein akkordmäßigen Einleitung singen die Soprane allein die erste Zeile einer Melodie, und setzen sie nach 2 Takten Akkordsatz mit der zweiten Zeile fort; nach 6 bis 7 Takten Zwischenspiel folgt eine variierte Wiederholung der beiden Zeilen, diesmal aber für zweistimmigen Sopran-Chor; nach neuem Zwischenspiel führen die Soprane (wieder zweistimmig) die Melodie zu Ende.

Chrysander spricht hier von der „denkbar freiesten Art des Cantus firmus“⁵. Schering will in der akkordmäßigen Einleitung einen Anklang an *Was Gott tut, das ist wohlgetan* hören, findet aber diese Parallele selbst zweifelhaft. Der Anfang des cantus firmus mit der Händel, wie er sagt, „eine Art eigener Choraldurchführung beginnt“, erinnert ihn an O, Welt, ich muß dich lassen. Es ist jedoch keine dieser Melodien, sondern die wohlbekannte Melodie *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*, die hier Verwendung gefunden hat. Eine Zusammenstellung des chorischen cantus firmus und der Choralmelodie zeigt die fast notengetreue Übereinstimmung.

a)

Kind - ness, kind - ness, meek-ness, and comfort were in her tongue;
if there was a - ny vir - tue and if there was a - ny praise
she thought on those things, on those things she thought on those things

b)

Du Frie - de - fürst, Herr Je - su Christ, wahr Mensch und wah - rer Gott
Ein star - ker Not - hel - fer du bist, im Le - ben und im Tod.
Drum wir al - lein im Na - men dein zu dei - nem Va - ter schrei - en

Es liegt nahe zu fragen, was die Wahl gerade dieser Choralmelodie bestimmte. Der Choral selbst ist ja nicht ein Lied vom Tod und Leben, sondern er gehört in Liederbüchern der Zeit in die Rubrik „Vom lieben Frieden“. Ob es vielleicht zu dieser Melodie einen anderen Text gegeben hat, der in der Sterbeliturgie heimisch war, oder ob Händel der verstorbenen Königin mit diesen Worten den ewigen Frieden wünschen wollte oder ob er die Melodie bloß aus rein musikalischen Gründen wählte, mag vorläufig dahingestellt bleiben.

Wenn hier die Herübernahme von Melodien aus dem evangelischen Gottesdienst in die Trauerhymne für die Königin Caroline nachdrücklich hervorgehoben worden ist, so soll damit natürlich nicht behauptet werden, daß diese Melodien den Stil des ganzen Werks bestimmt haben. Sie haben einen Farbton in das Bild hineingetragen, der nur ihnen eigen ist, und für diese Färbung gibt es zwei sehr naheliegende Gründe. Daß Händel diese Melo-

⁵ G. F. Händel, Bd. 2, Leipzig 1860, S. 443.

dien wählte, um der Königin sozusagen mit Tönen aus der ihr und ihm gemeinsamen Heimat das Geleit zu geben, scheint ganz nahezuliegen. Aber hinter der Einbeziehung dieser Melodien in das Anthem für die Königin liegt eher auch sein eigenes erneutes Erleben der deutschen Kirchenmusik auf ihrem Heimatboden. So wie eine frühere Reise (um 1716–17) in den *Chandos Anthems* und der Komposition der Brookes-Passion Spuren hinterlassen hat, so hat Händels Kuraufenthalt in Aachen in der Trauerhymne seinen Niederschlag gefunden.

Auch in der Gesamtform der Trauerhymne kann man vielleicht kantatenmäßige Züge erblicken. Faßt man die Duettchöre als Stellvertreter von Arien auf, so ordnet sich die Reihe der Sätze als ein Wechsel von Chor-, Choral-, Rezitativ- und Arienelementen, der dem Aufbau einer Choralkantate nahekommmt. Auch diese Betrachtungsweise darf selbstverständlich nicht überspitzt werden⁶.

Die Trauerhymne machte, wie schon bemerkt, auf Händels Zuhörer einen großen Eindruck. Burney war der Meinung, daß sie in Bezug auf Ausdruck, Harmonie und angenehme Wirkung an der Spitze aller seiner Werke zu stellen sei. Aber auch Händel selbst scheint die Komposition besonders geschätzt zu haben. Bei einer einmaligen Verwendung dieser Musik mochte er es nicht bleiben lassen, und so suchte er Gelegenheit, sie in anderer Weise zu verwenden. Er wollte aber offenbar nicht das Werk zerstückeln, um gesonderte Teile daraus als Bauelemente eines größeren Werkes zu verwenden, sondern er zielte darauf, die geschlossene Komposition irgendwie in ein repertoirefähiges Werk einzubauen. Und so greifen wieder Impulse von der Anthemtradition auf die Oratorientradition über.

Im Sommer und Herbst 1738 komponierte Händel zwei neue Oratorien *Saul* und *Israel in Ägypten*, die ersten nach langer Pause. Seine erste Intention ging nun dahin, die Trauerhymne in den *Saul* einzufügen. Wie aus einigen Bemerkungen im Autograph hervorgeht, hatte er den Plan gefaßt, aus der Trauerhymne ein Klagelied über Saul und Jonathan zu machen. Aber diesen schnell hingeworfenen Plan gab er bald wieder auf, offenbar weil er auf eine bessere Idee gekommen war. Mit einigen wenigen Änderungen im Text wurde die Trauerhymne in Israels Klagegesang über Josephs Tod verwandelt und wurde erster Teil von *Israel in Ägypten*. Der Einfluß der Trauerhymne auf die Gestaltung von *Israel in Ägypten* hört damit aber sicher nicht auf. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß die Idee, ein Oratorium als sozusagen reines Chor-Oratorium zu gestalten, von der Gesamtkomposition der Trauerhymne ausging. Hatte Händel mit der Trauerhymne als geschlossene Chorkomposition große Wirkung erzielt, so lag es nahe, die Wirkung einer noch größeren Chorkomposition in Oratorienform auszuprobieren. Daß diesem Experiment kein Erfolg beschieden war, ist bekannt. Händel mußte schnell daran denken, durch Umänderung und Einfügung von Arien das Werk seinen Hörern annehmbar zu machen. Ein Chorwerk von diesem Format war — das mußte ganz klar sein — nicht die Lösung des Problems der Gestaltung einer Oratorienform, die die Oper ablösen könnte.

In den nächsten zwei Werken, die in die Entwicklungsgeschichte des Händelschen Oratoriums hineingehören, der *Cäcilienode* und dem *L'Allegro* von 1739–40, ist der Chor sehr stark zurückgedrängt, offenbar als eine Reaktion auf die Überbetonung des Chores in *Israel in Ägypten*. Aber 1741, kurz vor seiner Abreise nach Irland, komponierte Händel zwei neue Oratorien, in denen diese Zurückhaltung des Chores ganz überwunden ist: *Messias* und *Samson*, von denen *Samson* sozusagen die Linie von *Saul*, *Messias* die von *Israel* weiterführt.

Im *Messias* liegt wieder, wie in der Trauerhymne und im *Israel*, ein Werk vor, dem nicht ein freigedichtetes Libretto, sondern eine Zusammenstellung von Bibelworten zu Grunde liegt und in dem keine Personen als Träger der Handlung vorkommen. Ein Anthem-

⁶ Vgl. J. P. Larsen, *Handels Messiah*, Kopenhagen, London, New York 1957, S. 71.

Oratorium wird man mit einigem Recht diesen Oratorientypus nennen können, der in den späteren Werken nur noch einmal, durch das sogenannte „Gelegenheitsoratorium“, vertreten ist. In musikalischer Hinsicht zeichnet sich der *Messias* vor allem dadurch aus, daß die Chorpharten mit den Solopartien so organisch verflochten sind, sich mit ihnen verbinden oder gegen sie kontrastieren und unter sich so mannigfaltig abwechseln, wie dies in keinem anderen der Oratorien der Fall ist.

Auf die Trauerhymne als direkte Inspirationsquelle für den *Messias* weisen vor allem eine Gruppe von vier Chören, die eine Weiterführung der Duettchöre der Trauerhymne darstellen. Es handelt sich um die folgenden vier Chöre: *And He shall purify* (Und er wird reinigen), *For unto us a Child is born* (Denn uns ist heut' ein Kind geboren), *His yoke is easy* (Sein Joch ist sanft) und *All we like sheep* (Der Herde gleich). Diese Chöre sind freier gebaut als die Duett-Chöre in der Trauerhymne. Sie wechseln zwischen dünnem Satz und vierstimmigem Satz mit viel bewußterer Ausnützung der satztechnischen Möglichkeiten. Aber ihr Hauptcharakteristikum ist deutlich die kammermusikalische Flüssigkeit ihres Stils. Die Bezeichnung „Duett-Chöre“ ist übrigens in diesem Fall nicht bloß von dem musikalischen Satz als solchem abzuleiten; die Chöre sind einfach über einige Kammerduette gebaut, die Händel eben kurz zuvor komponiert hatte.

In der Diskussion über Händels „Entlehnungen“, die viel zuviel Staub aufgewirbelt hat, sind natürlich auch diese Duett-Bearbeitungen hineingezogen worden. Daß es sich in diesem Fall nicht um halb vergessene, sondern um ganz frisch komponierte Werke handelt, läßt die Frage der psychologischen Begründung dieses Parodieverfahrens in einem recht ungewöhnlichen Licht hervortreten. Es scheint mir nahezuliegen, in diesem Fall anzunehmen, daß Händel die Duette sozusagen als eine Vorstudie zu geplanten Duettchören komponiert haben mag, bevor er noch den *Messias*-Text in Händen hatte. Aber ich muß es hier bei diesen Andeutungen bewenden lassen. —

Ich habe durch diese Betrachtungen die Aufmerksamkeit auf Händels Trauerhymne von 1737 lenken wollen. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, die Bedeutung dieses Werkes in ein klareres Licht zu rücken, nicht bloß als ein Meisterwerk geschlossener Komposition in sich, sondern auch als ein Markstein in Händels Entwicklung als Oratorienkomponist. Von diesem Werk nimmt die endgültige, ungebrochene Oratorientradition Händels sozusagen seinen Ausgangspunkt. Zwei der markantesten Werke, *Israel* und *Messias*, leiten ihren Ursprung aus Impulsen von der Trauerhymne her. Aber auch für die Chorbehandlung späterer Oratorien bedeutet die von diesem Werk ausgehende Wirkung zweifellos, wenn auch weniger klar erkennbar, eine wertvolle Inspiration.

Ein schöneres, unvergänglicheres Denkmal hätte Händel der von ihm hochgeschätzten Königin kaum errichten können.

Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik

Die Freie und Hansestadt Hamburg hat stets in ihrer geistigen Orientierung den Blick für die ganze Welt offen gehalten und den Kontakt mit der ganzen Welt gesucht. So ist es zu verstehen, daß auch ihre Universität in den hierhingehörigen Fächern der ausländischen, insbesondere überseeischen Kultur- und Literaturwissenschaften in bewundernswerter Weise ausgebaut und besetzt ist. Auch die Musikwissenschaft ist stets unter diesem Blickwinkel gesehen worden, und es ist typisch, daß die Ethnomusikologie in Hamburg von vornherein immer den ihr gebührenden Platz eingenommen hat. So erlauben Sie auch mir, aus dieser Tradition der weiten Sicht der Gegenstände heraus einige Grundprobleme der Musikwissenschaft aufzurollen und zu diskutieren.

Es ist gewiß, daß jeder zugeben wird, daß jeder Gegenstand Objekt der Wissenschaft zu sein hat und daß nur die Zusammenschau der kompletten Einzeltatsachen eine gültige höhere Aussage ergibt. Aber ebenso gewiß ist, daß die Probleme erst da ein brennendes Interesse gewinnen, wo sie uns selbst angehen und wo wir hoffen können, in der Betrachtung und Analyse fremder Verhältnisse die Lösung der eigenen Problematik zu finden. So liegt es nahe, nicht die Vielfalt der Musikkulturen der Erde hier in ihrem Eigenwert zu diskutieren, sondern die Erscheinungen auszusondern und hervorzuziehen, die geeignet erscheinen, über das Wesen der eigenen europäischen Musik Licht zu verbreiten.

Überblicken wir einmal im Geiste die europäische Musik und lassen ihre geschichtliche Entwicklung an uns vorüberziehen, so fällt auf, daß wir sie immer wieder unter einem bestimmten Blickpunkt sehen. Es ist das Schlagwort von der „natürlichen Musik“, das wir nicht nur in der Aufklärung hören, sondern das ebenso auch die Renaissance und den Barock charakterisiert. Es ist offensichtlich unsere bereits von der antiken griechischen Philosophie beeinflusste ästhetische Grundanschauung, die uns zu dieser Problemstellung führt. Für uns ist das Schöne ein ästhetisches Phänomen, das wir am Objekt sehen, und die Natur, die nicht nur unter dem Ideal der Schönheit erfaßbar ist, sondern ebenso für den Begriff des Erhabenen usw. die Anschauung liefert, erscheint uns als sozusagen das primär Schöne, dem wir Menschen in den von uns geschaffenen ästhetischen Gebilden nur etwas Schemenhaftes gegenüberzustellen haben — ähnlich wie auch unsere technischen Leistungen um Größenordnungen hinter denen der Natur zurückbleiben. So ist es nicht zu verwundern, daß die europäische Musikästhetik immer wieder die Natur studiert, um in ihr die Musik der Natur zu entdecken. Aber der Donner des Gewitters und das Rauschen der Wasserfälle führen uns nur zum Erhabenen, das Rieseln und Plätschern des Bächleins nur zum Idyllischen. So bleiben die Vögel, die die Urmusik liefern sollen — aber sie sind für die Bildung ästhetischer Theorien, die das Naturschöne zu erfassen suchen, keine geeigneten Objekte, da sie als Lebewesen dem Menschen selbst bereits zu nahe stehen —, so empfinden wir in ihnen schon das Gefühl des Lebendigen, wenn wir etwa von der Nachtigall sagen, sie „schluchzt“. Finden wir so die Musik der Natur nicht und begnügen uns resignierend mit der Ahnung, daß sie nur in der Sphärenharmonie dem Menschen unhörbar tönt, so scheint ein anderer Weg zum Ziel zu führen. Gibt es keine Naturmusik, so könnte es doch einen Naturklang geben, und auch aus ihm könnte man vielleicht Gesetze für eine ideale Musik ableiten.

Schon die Renaissance diskutiert die Zusammensetzung des Klanges aus Grundton und Obertönen. Sie stellt fest, daß die Obertöne ganzzahlige Vielfache des Grundtones sind und daß ein solcher Klang daher tatsächlich eine ideale Zusammensetzung besitzt. So leitet man den Dur-Dreiklang aus ihm her. Und ebenso konstruiert man bereits die reziproke Unter-tonreihe, um so auch dem Moll-Dreiklang zu einer Naturbegründung zu verhelfen. Diese

theoretischen Überlegungen sind die Folge eines anderen Vorganges, der die Zeitwende der Renaissance aufs schärfste und entscheidendste charakterisiert. Unter dem Eindruck der antiken Musikschriftsteller wird die pythagoräische Messung der Terz verlassen und mit der Fundierung des Verhältnisses 5 : 4 die reine Terz, die „Naturterz“, proklamiert. So entsteht zusammen mit der reinen Quint das Gebilde des reinen Dreiklanges 4 : 5 : 6, und dieser bleibt der Urgrund der Musik noch in der Theorie des 1. Viertels des 20. Jahrhunderts.

Freilich schafft die Barockmusik bereits ernsthafte Schwierigkeiten für die entwickelte Anschauung. Der Naturdreiklang ist das akustische Äquivalent der Vokalpolyphonie des Palestrinazeitalters. Hier ist der schöne Klang das Ideal, und ein Werk Palestrinas mit seiner ausgewogenen, ruhigen Stimmführung, die eine Kette von schönen Klängen fast unmerklich auseinander hervorgehen läßt, war die ideale Musik, die der Norm des reinen Dreiklanges am besten entsprach. Aber die Ausweitung der Modulation zeigte, daß die reine Stimmung zwar vokal möglich war (wenn man von bestimmten Forderungen, etwa dem Verlangen, daß der Schlußakkord wieder die exakte Tonhöhe des Anfangsakkords erreichen sollte, absah), daß sie auf Instrumenten dagegen eine größere Erweiterung des Tonartenkreises unmöglich machte. So kam man — abgesehen von sowohl zu komplizierten wie auch das Übel nur teilweise behebenden Kompromissen — zur gleichschwebenden Temperatur. In ihr ist die Quint rein (bis auf eine unhörbar kleine Differenz), die Terz dagegen (und ebenso der Ganzton) so konstruiert, daß sie sowohl zur Quint wie zur Oktav in der Modulation paßt — das leistet aber nur eine Terz, die nicht sehr viel von der griechischen pythagoräischen Terz entfernt ist, die ja auch aus den reinen Quinten in derselben Weise konstruiert wurde wie die temperierte Terz aus der temperierten Quint.

Man hätte annehmen sollen, daß damit auch in der Musikästhetik der Theorie der Naturklänge der Boden entzogen gewesen wäre. Das war aber nicht der Fall. Man blieb im Gegenteil unverrückbar bei dieser ästhetisch anscheinend so idealen Anschauung und erfand eine Zusatztheorie, die den Schönheitsfehler wieder ausgleichen sollte. Es ist bekannt, daß nicht nur der Mensch, sondern auch sein musikalisches Gehör unter Umständen und bei gutem Willen sehr tolerant sein kann. Ich werde Ihnen nachher einige Beispiele orientalischer Musik vorführen, und Ihr entgegenkommendes Ohr wird sie zunächst durchaus europäisch auffassen. Diese bekannte und einwandfrei belegte Erscheinung liefert nach der Anschauung der Musikpsychologie des 20. Jahrhunderts die Erklärung für die ästhetische Auffassung der Temperatur. Gewiß, so argumentiert man, weichen Ganztöne und Terzen des temperiert gestimmten Systems erheblich von den entsprechenden reinen Intervallen ab, aber unser Ohr ist von Natur aus so auf reine Klänge eingestellt und auch so durch das fortwährende Hören von aus ganzzahligen Obertonreihen bestehenden Klängen an diese gewöhnt, daß es die Differenz der temperierten Stimmung gegenüber der reinen Stimmung großzügig „überhört“. So entsteht das Paradoxon, daß wir mit einer Musik praktisch arbeiten, die wir theoretisch ganz anders interpretieren sollen. Das ist, wissenschaftlich gesehen, eine wenig befriedigende Lösung, und man hätte schon sehr eingehende psychologische Experimente machen müssen, wenn man dieser Toleranztheorie die Wege hätte ebnen wollen.

Es ist nicht verwunderlich, daß in dieser unerquicklichen Situation auch der andere Weg beschritten wurde, der noch offen blieb — die Aufgabe der Naturtheorie und die Fundierung der Musik auf die temperierten Intervalle. Es ist die „neue“ oder „atonale“ Musik, die diesen Schritt vollzogen hat. Da sie die tonalen Bezeichnungen aufgab, brauchte sie naturgemäß auch keine tonale Fundierung mehr. Die Heranziehung der Korrekturfunktion des Gehirns ist nur so lange sinnvoll, wie wir mit tonaler Musik auf temperierten Skalen arbeiten — hier erscheint sie auch als eine ganz adäquate Beschreibung des zwiefältigen musikalischen Verfahrens. Dabei ist aber eins zu bedenken: es ist hierbei stillschweigend vorausgesetzt, daß tonales Hören gleich Hören in reinen Intervallen ist. Das scheint aber gar nicht der Wirklich-

keit zu entsprechen; es ist schon seit Jahrzehnten in der Wissenschaft bekannt und jedem Streichinstrumentenspieler gewiß noch sehr viel länger geläufig, daß wir Leittöne schärfer intonieren, womit die betreffende Terz temperiert/pythagoräisch ausfällt. Also sind diese beiden Dinge auseinanderzuhalten. Die moderne Musik mit ihrer prinzipiellen Bejahung des temperierten Systems ist gewiß die letzte logische Konsequenz unserer europäischen Entwicklung. Die Benutzung sogenannter tonaler Beziehungen dagegen ist Sache der melodischen Organisation eines Kunstwerkes und unabhängig vom zugrundeliegenden Tonsystem. In jedem Fall ist aber mit der Aufgabe der Kompromißtheorie die theoretische Fundierung auf den reinen Naturklang preisgegeben, und so muß sich die moderne europäische Musik oft genug den Tadel anhören, daß sie „wider die Natur“ sei, womit man ihr das Todesurteil glaubt sprechen zu können.

So zeigt die harmonische europäische Musik eine Entwicklung vom reinen Hören über ein korrigierendes Zwischenstadium zur Abstraktion des temperierten Musizierens, dem im Moment noch die ästhetische Fundierung fehlt.

Wenden wir uns nun der antiken Musik zu, um zu sehen, ob sie zu dieser Grundproblematik der europäischen Musikentwicklung etwas Gewichtiges beizutragen hat. Freilich ist eins sofort zu bedenken. Die antike Musik ist wie die frühe mittelalterliche vorzüglich einstimmige Musik. Die Gesetze des Naturklanges sind aber erst dann von Bedeutung, wenn es sich um Musik handelt, die auch wirkliche Zusammenklänge verwendet. Aber schon Stumpf hat herausgearbeitet, daß griechisches *symphonia* gleich lateinisches *concordantia* bzw. *consonantia* ein tatsächliches gleichzeitiges Erklängen der fraglichen Töne meinen. Kannten die Griechen auch keinen Kontrapunkt, so benutzten sie auf ihren Doppelblasinstrumenten jedoch die Praxis des Borduns und hatten so durchaus eine Musikkultur, die Klänge verwandte und Klanggesetze entwickeln konnte. Daher ist es um so erstaunlicher, daß die griechische Musiktheorie keine einheitliche Auffassung zeigt, sondern einerseits im Stadium des Versuchs und Probierens steckenblieb, andererseits die verschiedenen eigenen und fremden Lösungen nebeneinander synkretistisch zu vereinigen trachtete. Die bekannte Erzählung der harmonisch klingenden Schmiedehämmer, an denen Pythagoras das Schwingungsverhältnis der Quinte $3 : 2$ entdeckte, begründet die sogenannte pythagoräische Musiktheorie. Führt man die pythagoräische Messung für die Terz durch, indem man aus zwei Quinten den Ganzton $9 : 8$ und aus zwei Ganztönen die Terz $81 : 64$ bildet, so hat man bereits alles Charakteristische zusammen. Die Griechen denken in Quarten, „Tetrachorden“, und das Tetrachord $c\ d\ e\ f$ benutzt pythagoräisch dann zwei Ganztöne von $9 : 8$ und einen restlichen Halbton, der das wenig erfreuliche Schwingungsverhältnis von $256 : 243$ hat. Aber daneben kommen auch Versuche mit einem größeren Ganzton $8 : 7$ vor. Umgekehrt berechnet man aber auch den kleineren Ganzton $10 : 9$. $9 : 8$ und $10 : 9$ multipliziert ergeben $10 : 8 = 5 : 4$ die reine Terz. Diese Berechnung der reinen Stimmung ist nach Ptolemäus Leistung des Didymos. Aber nicht genug damit, der bedeutendste griechische Musiktheoretiker Aristoxenos verzichtete bei der Quartenteilung ganz auf die Schwingungsverhältnisse und rechnete in additiven Teilungen. Er setzte die Quarte gleich 30 und ihre Intervalle gleich 12, 12 und 6, das ist aber die exakte temperierte Messung, (wobei allerdings die — freilich minimale — Differenz zwischen reiner und temperierter Quarte vernachlässigt worden ist). Noch ein weiteres System findet sich bei mehreren griechischen Theoretikern und hat offenbar eine große praktische Rolle gespielt, das „*diatonon homalon*“. *Homalos* bedeutet „eben“, „eingeebnet“, meint also dasselbe, wie unser temperiert, „gemäßigt“. Es hatte die Intervalle $10 : 9$, $11 : 10$ und $12 : 11$, und das war offensichtlich der wohlgelungene Versuch, eine Teilung der Quarte in drei gleiche Teile in Schwingungsverhältnissen auszudrücken.

Neben diesen diatonischen Messungen erscheinen nun aber weiter die chromatischen und die enharmonischen. Dabei — das wissen wir genau — war das Musizieren im enharmoni-

schen System aber bereits in klassischer Zeit vollständig außer Gebrauch gekommen. Es ist nun außerordentlich bezeichnend, daß die griechische Notenschrift nur die drei Tongeschlechter als solche unterscheidet, die genaue Einstellung des Instrumentes innerhalb der Tongeschlechter aber (es ist vor allem an Saiteninstrumente gedacht) dem Spieler überlassen blieb. Das ist eine Musikauffassung, die von der unseren fundamental verschieden ist. Man könnte denken, daß dem Griechen die genaue Fixierung der Intervalle eben belanglos erschien, daß die Melodiekurve für ihn nur in großen Auf-und-Ab vorhanden sein mußte, während ihm die exaktere Ausführung gleichgültig war. Aber das ist keineswegs richtig argumentiert. Im Gegenteil beweisen die fortwährenden Bemühungen um die Präzisierung der Intervalle aller drei Tongeschlechter nicht lediglich ein starkes theoretisches Interesse des sozusagen „griechischen Musikakustikers“, sondern sie lassen deutlich erkennen, daß die verschiedene Einstimmung des Instrumentes, die der Spieler nach gefühlsmäßiger Stimmung oder nach künstlerischer oder theoretischer Einstellung benutzte, als seine persönliche Leistung beachtet wurde, und daß das Ganze offensichtlich eine besondere Raffinesse des antiken Musikgenusses bedeutete.

Wenden wir unsern Blick schon einmal zum Orient, so ist die hier skizzierte Musikauffassung auch dort bekannt. Java verwendet zwei sehr verschiedene, geradezu entgegengesetzte Tonsysteme, *Pelog* und *Slendro* mit jeweils wieder verschiedenen Einstimmungsvarianten. Hat ein Javaner einmal durch Zufall nur ein Instrument der einen Stimmung zur Verfügung, so macht es ihm nichts aus, auch Musikstücke der anderen Stimmung auf diesem Instrument auszuführen, und spielt man ihm das Stück auf einem europäisch gestimmten Instrument, etwa einem Klavier, vor, so bezeichnet er auch diese Ausführung als befriedigend. Aber auch hier ist es nicht so, als ob er etwa die Differenzen gar nicht bemerkte — sondern ebenso wie im Griechischen ist die Ausführung der Melodielinie die Hauptsache, die Verschiedenheit der jeweiligen Einstimmung eine hinzukommende Feinheit.

Diese Musikauffassung setzt voraus, daß das musikalische Gehör von vornherein auf die sehr genaue Erfassung der Einstimmung des Instrumentes gerichtet ist, und so läßt sich vorstellen, daß man dabei zur Fähigkeit einer exakten Beurteilung der Tonhöhen- und Intervall-Varianten kommt. Ganz ebenso gelingt es auch uns, freilich erst nach längerer Übung, da wir ja ein Leben lang nur unser eigenes Tonsystem gewöhnt sind, fremde orientalische Tonsysteme richtig zu hören und zu beurteilen.

Damit haben wir aber für unsere Fragestellung und ihre Lösung bedeutende Anregungen erhalten. In einer melodisch fundierten Musik (die sogar, wie erwähnt, bereits Borduntechnik kennt, also nicht einmal rein melodisch denkt) ist hier eine Mehrheit der Einstimmungsmöglichkeiten vorhanden, die miteinander gleichberechtigt sind. Die Fragestellung, ob eine dieser Varianten naturgemäß ist, spielt dabei keine Rolle — was die Einfachheit der Schwingungsverhältnisse anbelangt, ist das *homalon* der reinen Stimmung sogar noch zweifellos überlegen. Es ist demnach eine Verengung des Blickfeldes, wenn wir glauben, daß nur eine Stimmung möglich sei, daß eine von dieser abweichende vom Ohr zurechtgehört werden müsse. Im Gegenteil gibt es die wesentlich höhere und feiner organisierte Stufe, auf der verschiedene Stimmungen mit Bewußtsein als solche unterschieden und gleichberechtigt gewürdigt werden.

Und zweitens zeigt die Analyse der von den Griechen versuchten Stimmungen, daß sie gleichzeitig Stimmungen beider Organisationsarten benutzten. Aristoxenos teilt die Quarte so, daß annähernd unsere zwölfstufige Oktavtemperatur herauskommt, das *homalon* nähert die dreistufige Quartentemperatur an, weiter unterscheidet sich die pythagoräische Berechnung außerordentlich wenig von der zwölfstufigen Temperatur. Demgegenüber ist auch das reine System in mehreren Schattierungen vertreten, bei Didymos in der klassischen, von der Renaissance übernommenen Form, daneben in einigen Systemen, die reine Siebenerintervalle benutzen. So ist es den Griechen mithin möglich, reine und temperierte Systeme gleichzeitig

zu hören und damit offensichtlich beide unter einem höheren gemeinsamen Gesichtspunkt zu sehen. Es ist zu verfolgen, welches dieses übergeordnete System ist, dem die beiden — in unserer Anschauung so gegensätzlichen — Systemarten untergeordnet werden.

Zu diesem Zwecke müssen wir den Tatsachenkreis vergrößern. Denn nur eine Erweiterung des Tatsachenmaterials kann uns einen Fingerzeig geben, in welcher Richtung die Lösung zu suchen ist, da das Griechische selbst nicht ohne weiteres das übergeordnete Prinzip erkennen läßt. Wie sich überhaupt der große Überblick stets dann erst ergibt, wenn man auch die gegensätzlichen Erscheinungen offen ins Auge gefaßt und in ihrem Wesen verstanden hat — daß sich nur durch These und Antithese die Synthese ergibt, hat auch die modernste Philosophie noch durch nichts Besseres ersetzen können.

Wenn wir daher nunmehr die Musikauffassungen des Orients überschauen, so ergibt sich ein großer Zusammenhang, der den afrikanischen und den asiatischen Kontinent miteinander verbindet. Die Erfassung und Auswertung des reichen Materials zeigt, daß hier offenbar ein ursprünglich einheitlicher Kulturbereich vorliegt, der erst später durch das Sichdazwischenschieben der Arier in Persien und Indien und der Araber in Arabien, Nordafrika und dem Sudan in zwei Hälften zerrissen worden ist. Man erkennt, daß unsere großen drei zusammenhängenden Erdteile ein Ganzes bilden, das, was die Musikauffassung betrifft, in zwei Teile zerfällt, in der Art, daß die nördliche Hälfte der südlichen gegenübersteht. Die Grenze der beiden großen Gebiete wird in natürlicher Weise durch die Gebirgskette gebildet, die von Alpen, Karpathen und Kaukasus über das nordiranische Randgebirge zum Himalaja und zu den Gebirgen Hinterindiens führt. Dann kann man summarisch sagen, daß die weißen und gelben Völker der so gekennzeichneten nördlichen Hälfte im reinen Tonsystem musizieren, die braunen und schwarzen der südlichen Hälfte dagegen in temperierten Systemen. Freilich scheint das erst das Ergebnis einer sekundären Entwicklung zu sein. Die in die Reservate gedrängten afrikanischen Restvölker benutzen das reine Tonsystem. Daher sieht es so aus, als ob die Außenzonen des gewaltigen Raumes die reine Stimmung benutzen, die großen Kulturzentren in Nigeria, Rhodesia, Ägypten, Mesopotamien und Indien dagegen die temperierte. Diese höheren Kulturen sind alle dadurch gekennzeichnet, daß sie in den fruchtbaren Ebenen an den Mündungen großer Ströme entstehen — es handelt sich um die Mündungen von Niger, Sambesi, Nil, Euphrat/Tigris, Indus und Ganges. Es ist nun sofort außerordentlich wichtig, daß sämtliche hier bezeichneten großen Weltkulturen Afrikas und Asiens zwar in temperierten Systemen, aber nicht in unserer zwölfstufigen Temperatur musizieren. Diese ist also offenbar keine originale Temperatur — sondern tatsächlich erst sekundär aus dem reinen System entstanden. Was natürlich nicht besagen will, daß sie mathematisch und logisch nicht dieselbe Existenz und Stringenz besäße wie jene Temperaturen.

Ob die Temperaturen Afrikas und Asiens sämtlich original sind, ob sich nicht vielmehr auch unter ihnen sekundäre Temperaturen in der Art unserer zwölfstönigen befinden, das ist die Hauptfrage, die für unser Problem wichtig ist. Tatsächlich scheint ja schon der Begriff der Temperatur selbst anzudeuten, daß eine Temperatur überhaupt stets sekundär ist, denn wo etwas temperiert wird, muß vorher etwas Nichttemperiertes da sein, das temperiert wird. Das würde bedeuten, daß tatsächlich das reine System das natürliche wäre, die temperierten Systeme dagegen spätere Versuche darstellten, dieses praktisch bewegungsfähiger zu gestalten.

Nun glaube ich tatsächlich, daß einige orientalische Temperaturen sekundär sind. In Java kennt man eine zehntönige Temperatur, die *Slendro* heißt, und eine neuntönige, die man *Pelog* nennt. Man benutzt jedoch stets nur sieben oder vorwiegend überhaupt nur fünf Stufen dieser Systeme. Das zehntönige *Slendro* dürfte nur eine Unterteilung des normalen fünfstufigen *Slendro* sein, über die komplizierte Entstehung des *Pelog* läßt sich nichts Plausibles beibringen — ich nehme an, daß es aus einem Zusammenstoß zweier Systeme entstanden

ist. Ich bringe Ihnen das Musikbeispiel eines Gamelanstückes im *Pelog*-System, das ich Sie bitte, möglichst unbeeinflusst von unserer Gewöhnung an das reine bzw. zwölfstufig temperierte System anzuhören zu versuchen.

(Musikbeispiel: *Pelog*. Hornbostel, *Musik des Orients*, Plattenseite 10.)

Pelog und 10stufiges *Slendro* erweisen sich auch in ihrer Verbreitung als sekundär. Sie kommen beide nur in Java vor und sind offensichtlich eine javanische Eigenentwicklung. Dagegen gibt es zwei andere Temperaturen, die fünfstufige (das normale *Slendro*) und die siebenstufige, die nicht nur in Hinterindien, sondern ebenso in weiten Gebieten Afrikas verbreitet sind. Sie könnten daher am ehesten originale Schöpfungen der antiken afrikanisch-orientalischen Kulturen von unabhängiger Entstehung sein, nicht erst sekundäre Annäherungen an das reine System. Ich denke, daß Sie es begrüßen werden, wenn ich Ihnen einen Eindruck von diesen Musiksystemen vermittle, die in der Antike die alleinherrschenden der großen Hochkulturen waren, und bringe Ihnen zunächst ein balinesisches *Slendrostück*. Da die Oktave in fünf gleiche Teile geteilt ist, besitzt ein Intervall etwa die Größe eines $5/4$ -Tones, ist also um einen Viertelton größer als unser Ganzton. Versuchen Sie alle Intervalle in derselben Größe zu hören — solange Sie noch Ganztöne und kleine Terzen abwechselnd hören, sind Sie noch nicht ganz als Virtuose eines javanischen Fürstenhofes geeignet.

(Musikbeispiel: *Slendro*. Hornbostel, Plattenseite 11.)

Die siebenstufige Temperatur ist in Asien vor allem in Siam und Indochina, in Afrika im Westen und im Südosten verbreitet. Sie spielt in der Geschichte der Musikwissenschaft eine ganz besondere Rolle. Im September 1900 gab in Berlin eine siamesische Theatergruppe ein Gastspiel, und Carl Stumpf, der Begründer der Ethnomusikologie als wirklicher Wissenschaft, unterzog die Instrumente dieser Truppe akustischen Messungen. Er entdeckte zu seiner großen Überraschung, daß die Instrumente eine siebenstufig temperierte Leiter ergaben, die mit einer der Stimmgüte unserer europäischen Instrumente in nichts unterlegenen Genauigkeit verwirklicht war. Damit war die fundamentale Tatsache aufgezeigt, daß neben dem bis dahin allein bekannten reinen System und seiner zwölfstufigen Annäherung autochthone Temperaturen bestanden, und mit dem großen kulturhistorischen wie insbesondere tonpsychologischen Aspekt, den Stumpf dieser Entdeckung mit überlegenem Blick sofort gab, beginnt der Aufschwung der modernen Ethnomusikologie. Ich bringe Ihnen als Beispiel ein solches siamesisches Theaterstück. Versuchen Sie keine Halb- und Ganztöne mehr zu hören, sondern lauter gleiche Intervalle — sie sind etwas kleiner als unser Ganzton.

(Musikbeispiel: *Siam*. Szene aus der *Rama-Legende*. Hornbostel, Plattenseite 16.)

Die historische Grundfrage ist demnach die, wie sich diese Tonsysteme, die — wenn wir die Gesamtheit der antik-orientalischen Hochkulturen überblicken — eine Bedeutung besitzen, die die des reinen Tonsystems bei weitem in den Schatten stellt, wie sich diese Tonsysteme also geschichtlich entwickelt haben. Die im Prinzip richtige Antwort hat, so glaube ich, Erich Max v. Hornbostel gegeben. Gewiß ist seine Theorie in ihren Einzelheiten nicht zu halten. Von Hornbostel basierte seine Überlegungen vor allem auf die Messungen, die Jaap Kunst an indonesischen und mittelafrikanischen Instrumenten vorgenommen hatte. Kunst und von Hornbostel nehmen an, daß fünfstufiges *Slendro* und javanisches *Pelog* auch in Afrika auftreten und damit eine universelle Bedeutung besitzen. So richtete von Hornbostel seine Theorie vor allem auf die Erklärung dieser beiden Tonsysteme aus. Aber über die Natur von *Pelog* sind wir uns überhaupt noch nicht klar. Jaap Kunst versichert mir, daß die Schritte dieser Tonleiter nicht gleich sind, während ich glaube, daß sowohl seine eigenen Messungen wie Andeutungen javanischer Musiker darauf hinweisen, daß es sich um eine temperierte Leiter handelt. Diese Frage kann erst an weiterem, umfangreicherem Material geklärt werden. Dagegen hat sich Jaap Kunst meinen 1939 entwickelten Darlegungen angeschlossen, nach denen die afrikanischen Leitern nicht *Pelog*, sondern siebenstufig temperiert sind, so daß

Pelag als nunmehr rein javanische Spezialität eine andere, nur an den ostasiatischen Verhältnissen zu entwickelnde Erklärung verlangt. So ist die 22stufige Temperatur, die von Hornbostel aufstellte und die schon aus methodischen Gründen, wie zuerst Manfred Bukofzer darlegte, anfechtbar ist, durch eine in der angedeuteten Richtung liegende Theorie zu ersetzen. Aber damit ist nichts gegen die Grundidee von Hornbostels gesagt — und diese scheint mir auch in Zukunft noch tragfähig zu bleiben. Von Hornbostel wies einmal darauf hin, daß in primitiven Kulturen Blasinstrumente durch Überblasen gestimmt werden, daß zweitens Blasinstrumente auch in Hochkulturen so gebaut werden, daß die Anordnung ihrer Grifflöcher einfache Proportionen ergibt. In beiden Fällen ist aus akustischen Gründen klar, daß bei den „Blasquinten“, wie v. Hornbostel die sich durch Überblasen ergebenden Quinten nannte, eine erhebliche Streuung des Intervallwertes eintritt, die im allgemeinen zu kleine Quinten ergibt, und daß die „Maßquinten“, die durch $\frac{2}{3}$ -„Messung“ der klingenden Rohrlänge entstehen, gewiß immer zu klein ausfallen. Ob der Mittelwert, den von Hornbostel angibt, sich halten läßt oder nicht, spielt für die Entwicklung der Theorie dabei keine Rolle. Denn wenn wir uns vorstellen, daß in dieser Weise fortschreitend durch Quinten gestimmt wurde, so bleibt es unerheblich, welches der durchschnittliche Wert der Quinte ist, solange die Differenz unter einer gewissen Grenze bleibt. Entscheidend ist nur, ob die Quinten zu groß oder zu klein ausfallen. Denn mathematisch ist folgendes sehr leicht einzusehen: Sind die fehlerhaften Quinten zu groß, so kommt man nach 5 Quinten in die Nähe der dritten Oktave. Gleicht man diese Quinten so aus, daß genau die dritte Oktave erreicht wird, so ergibt sich die fünftönige Temperatur der *Slendro*-Leiter, wenn man die sich ergebenden fünf Töne in eine Oktave hineinprojiziert. Sind die Quinten dagegen zu klein, so kommt man nach 7 Schritten in die Nähe der vierten Oktave. Gleicht man die 7 Quinten wieder so aus, daß sich genau die 4. Oktave ergibt, und verlegt die 7 Töne in eine Oktave, so hat man die siebenstufige Temperatur vor sich. Fünf- und siebenstufige Temperatur sind ganz einfach nichts anderes als die beiden einfachsten Leitern, die sich durch Temperatur von verstimmt Quintenzirkeln ergeben. Die nächste rein theoretisch sich ergebende Temperatur ist dann unsere zwölfstufige. Sie ist aber wesentlich komplizierter, denn sie führt erst nach der 12. Quinte auf die 7. Oktave. Sie dürfte schon zu kompliziert sein, als daß sie durch tatsächliches Fortschreiten in Quinten praktisch erzeugt werden könnte. Bei den fünf- und siebenstufigen Zirkeln dagegen dürfte diese Möglichkeit ohne weiteres bestehen. Dabei ist es nicht nötig, sich vorzustellen, daß die 5 oder 7 Quinten konsekutiv in die Höhe fortschreiten, sondern in der Praxis geht man Quinten hinauf und Quartan herunter, so daß man im Raum einer oder zweier Oktaven bleibt.

Die beiden Temperaturen der alten Welt ergeben sich also als regulierte Leitern an Blasinstrumenten. Es ist ohnehin sehr plausibel, daß die Fixierung von Tonhöhen und Intervallen an Instrumenten geschah — denn daß die Singstimme mit ihrer ständigen Variabilität zu einer Intervallbildung geführt hätte, ist nur dann annehmbar, wenn man wieder von vornherein auf dem Axiom des natürlichen Tonsystems steht. Wenn man aber einmal die Leiterbildung als an Instrumenten geschehen ansieht, dann braucht man die Annahme des naturgegebenen Systems nicht einmal zur Erklärung der Entstehung des reinen Systems selber. Denn dieses ergibt sich durch dieselben Prinzipien des „Überspielens“ und Proportioniert-Teilens an Saiteninstrumenten. Das liegt physikalisch daran, daß proportionale Teilung dann und nur dann proportionale Tonhöhen ergibt, wenn sich die schwingenden Gebilde wie gerade Linien verhalten. Das ist bei der Saite, die zu diesem Zweck noch eigens gespannt wird — um sozusagen ihre Dicke zu verringern — der Fall, bei den Blasinstrumenten dagegen nicht, da ihr Durchmesser um so weniger vernachlässigt werden kann, je größer er ist, so daß sich gegenüber den reinen Intervallen um so abweichendere Intervalle ergeben, je weiter das Instrument ist.

Besonders interessant ist es zu verfolgen, welche historischen Vorgänge in Gebieten eintreten, in denen zwei verschiedene Kulturen aufeinandertreffen. Darauf wurde schon für Pelog verwiesen. Explizit verfolgen läßt sich eine solche Konstellation in zwei Fällen, nämlich in Vorderasien und in Indien, wo die arischen Kulturen der Harfen und Lauten mit ihrem reinen System auf die vorarischen Kulturen mit ihren wahrscheinlich temperierten Systemen stießen. Hier setzt sich die feinere Saiteninstrumentkultur durch, aber die temperierte Unterschicht konstruiert temperierte Systeme, die zur Erklärung der reinen Systeme herangezogen werden. So schufen die indischen Theoretiker eine 23stufige Temperatur, um auch die reine Terz temperiert darzustellen, eine mathematisch glänzende Leistung, und die 17stufige Temperatur des vorderen Orients versucht ein rein und pythagoräisch gemischtes System anzunähern, allerdings sehr viel weniger befriedigend.

Um Ihnen auch hiervon einen Begriff zu geben, führe ich Ihnen ein indisches Stück vor. Das Spiel geschieht absolut im reinen System — die 23stufige Temperatur ist eine Konstruktion, die für diese Praxis keine Bedeutung mehr besitzt.

(Musikbeispiel: *Indien*. Hornbostel, Plattenseite 18.)

So geben antike und orientalische Musik die großen Gesichtspunkte, unter denen sich auch die Entwicklung der europäischen Musik sehen läßt. Nach dem Gesagten könnte es so scheinen, als ob das Prinzip der natürlichen Begründung des reinen Systems überhaupt keine Fundierung in den historischen Vorgängen findet. Es ist das große Verdienst Stumpfs, in derartigen Fragen die entscheidende Sicht gegeben zu haben. Die Historie kann überhaupt keine Antwort auf so prinzipielle Fragen geben. Sie vermag das Tatsachenmaterial zu liefern, und dieses Tatsachenmaterial muß komplett vorliegen. Aber die Erhellung des Materials und das wirkliche Verständnis der historischen Vorgänge setzen voraus, daß die zugrundeliegenden Fragenkomplexe bereits psychologisch geklärt sind. Zwar konnte Stumpf noch keine Lösungen geben, aber er, der Philosophie, Psychologie und Ethnomusikologie in seinen Arbeiten vereinte, besitzt das unbestreitbare Verdienst, den unlösbaren Zusammenhang von Ethnomusikologie und systematischer Musikwissenschaft klar demonstriert zu haben. Seine Sicht war auch das Leitprinzip der Arbeiten von Hornbostels, und in diesem Sinne möchte ich hier die Lösung des vorliegenden Problems versuchen.

Das Prinzip der Begründung der Musik auf die Natur ist nicht nur der Leitfaden der europäischen Musiktheorie gewesen, sondern auch ein Hauptproblem der Tonpsychologie. So wie die Klänge, deren Obertöne ganzzahlige Vielfache des Grundtons sind, eine besonders ausgezeichnete Stellung besitzen innerhalb der sehr viel zahlreicheren Klänge und Geräusche, deren Zusammensetzung keine so harmonische ist, so nehmen auch die Intervalle, deren Schwingungsverhältnisse sehr einfach sind, $2 : 1$, $3 : 2$, $4 : 3$ usw., eine Sonderstellung innerhalb der unendlichen Vielfalt der möglichen rationalen und irrationalen Schwingungsverhältnisse ein. Dieser physikalischen Sonderstellung entspricht das psychische Phänomen der Konsonanz und sie ist daher auch heute noch das beherrschende Problem der Tonpsychologie. Ihre Definition durch die physikalische Eigenschaft der einfachen Zahlenverhältnisse haben schon die griechischen Musiktheoretiker gegeben — das psychologische Problem, in welcher Weise die seelische Erscheinung der Konsonanz mit den physikalischen Gegebenheiten zusammenhängt und sich aus ihnen erklärt, hat alle Generationen der modernen Tonpsychologie immer wieder erneut beschäftigt. Solange man die orientalischen Temperaturen noch nicht kannte, mußte es — im vorigen Jahrhundert — ja überhaupt das Hauptproblem der Tonpsychologie sein. Es ist im Rahmen dieses Themas nicht angebracht, diese Dinge näher zu diskutieren, aber ich will doch kurz die Haupttheorien charakterisieren, damit Sie sich eine Vorstellung davon machen können, in welcher Richtung man die Lösung sucht. Die erste maßgebende Theorie, die von Hermann von Helmholtz, verwies darauf, daß bei nicht einfachen Schwingungsverhältnissen zahlreiche Komplikationen durch die Wechselwirkung der

Obertöne und Grundtöne eintreten, die bei einfachen Schwingungsverhältnissen wegfallen. Man kann aber durch bestimmte Versuche zeigen, daß — auch wenn man diese Störungen beseitigt hat — der Unterschied von Konsonanz und Dissonanz weiterbesteht und demnach offenbar auf einer ganz anderen Ebene liegt. Deshalb nahm von Hornbostel an, daß die Schwingungsverhältnisse im Gehirn irgendwie bemerkt würden — die Seele könnte zwar wohl nicht zählen, aber doch Zahlenverhältnisse feststellen. Aber nach physiologischen Untersuchungen ist evident, daß die Nervenvorgänge die ursprünglichen Schwingungsverhältnisse kaum, gewiß aber nicht in den richtigen Verhältnissen weiterleiten. Deshalb glaubte Révész, daß die Töne ähnlich wie die Farben gewisse Eigenschaften besitzen, die man unmittelbar erkennt und vergleicht. Aber dann müßte erklärt werden, wie diese Eigenschaften mit den absoluten Schwingungen zusammenhängen — und das ist offenbar noch unmöglicher. So habe ich darauf hingewiesen und durch Versuche unterbaut, daß durch das Zusammenfallen der Obertöne in mittleren Hirnzentren der typische einheitliche Eindruck der Konsonanz entstehen kann — daß auch diese Theorie ebenso falsch ist wie die vorigen, hat sich bisher noch nicht gezeigt. Jedenfalls wäre mit ihr aber bewiesen, daß es sich bei der Konsonanz und damit beim reinen Tonsystem tatsächlich um eine natürliche Gegebenheit handelt.

Aber die Existenz der orientalischen Temperaturen zeigt, daß, auch wenn das der Fall ist, es jedenfalls nicht von der ausschlaggebenden Bedeutung sein kann, die man dem Komplex immer gegeben hat.

Die prinzipielle Bedeutung der temperierten Systeme erkannte Stumpf sofort, und sein Aufsatz über die siamesischen Leitern stellt die entscheidende Frage — ich zitiere: „*Wie konnte man ohne Wurzelausziehen und Logarithmenrechnung zu solchen Leitern gelangen?*“ Er konnte sich eine autochthone Lösung nicht vorstellen und vermutete, daß die Konsonanz eben doch irgendwie dahinter stecken müßte. Daß das historisch nicht nur nicht bei den Temperaturen, sondern nicht einmal beim reinen System der Fall sein muß, haben wir oben gesehen. Aber vielleicht gibt es auch hier psychologische Prinzipien. Unsere Gehörnerven enden alle auf einer feinen Haut, der Basilarmembran, die jeder Ton an seiner bestimmten Stelle reizt. Das Gehirn erlebt also keine Schwingungen, sondern beurteilt eine räumliche Lage, es erhält „Lokalzeichen“, wie die Psychologie sagt. Auch entwicklungsgeschichtlich ist das klar, denn das Ohr bildet sich aus der Haut, während das viel vornehmere Auge als Gehirnteil sich vorstülpt. Wir sehen also mit dem Gehirn und hören mit der Haut. Dann darf man aber annehmen, daß wir genau so wie auf unserer Körperhaut ebenso auch auf der Basilarmembran ein Gefühl für Lage und Abstand — in diesem Falle der Tonreize — haben. Auch die von Stumpf verlangte Logarithmentafel ist hier vorhanden, da die räumliche Anordnung der Töne, wie die Medizin einwandfrei festgestellt hat, in logarithmischem Maßstab zu den Schwingungsverhältnissen steht. Wenn meine Koinzidenztheorie die Konsonanz zu erklären versucht, so könnte diese Lokaltheorie vielleicht die Temperatur unterbauen. Zugleich hätte die moderne Musik ein wirksames Argument für die Rechtfertigung ihrer konsequent temperierten Auffassung erhalten, die danach genau so naturgegeben wäre wie die reine Stimmung.

Wenn die reinen Systeme also auch ohne Konsonanz bloß durch die historischen Gegebenheiten der Saiteninstrumente entstanden sein können, so dürfte aber trotzdem das Konsonanzprinzip die korrigierende und regulierende Funktion im Musizieren übernommen haben. Noch viel mehr aber dürfte beim Spiel mit Blasinstrumenten das Lokalgefühl der Basilarmembran die richtige Temperierung der noch variablen fasttemperierten Intervalle nicht nur bewerkstelligt, sondern überhaupt erst ermöglicht haben. Erst mit diesen systematischen Feststellungen ist — so werden Sie dem tonpsychologischen Aspekt zugestehen — die historische Entwicklung wirklich erklärt.

Freilich glaube ich nicht, daß damit der ganze Fragenkomplex bereits erfaßt ist. Entscheidend ist im Grunde nur, daß wir einmal festgelegte Tonhöhen auch jederzeit beurteilen und

reproduzieren können. Das ist aber nur eine Leistung des Gedächtnisses. Dann können wir aber auf das Prinzip der Konsonanz und auf das der Temperatur — das heißt, des gleichen Abstandes — verzichten, natürlich nicht auf das der absoluten Lagebeurteilung auf der Basilarmembran. Wenn das Gehör also so weit entwickelt wäre, daß es absolut funktionierte — wie es bisher nur bei besonders von der Natur damit Begabten vorkommt —, dann müßte eine solche Musikkultur auch mit vollkommen beliebigen Intervallen musizieren können — ohne Zuhilfenahme von Konsonanz und Temperatur, wie wir übrigen das jetzt noch nötig haben. Ob, nachdem die Konsonanz zugunsten der Temperatur zurückgetreten ist, nach der modernen Musik auch eine Epoche kommt, in der deren Temperatur das Feld beliebig konstruierten Intervallen überläßt, das muß die Zukunft erst erweisen.

CARL-ALLAN MOBERG / UPPSALA

Das Musikleben in Schweden

Musikkulturelle Probleme in einem europäischen Randgebiet

Wer Gelegenheit gehabt hat, das schwedische Musikleben von heute etwas näher zu studieren, wird sicher mehr oder weniger klaren Belegen für die wachsende Bedeutung der Musik im gesellschaftlichen Leben unseres Landes begegnet sein. In gewisser Hinsicht erleben wir eine Spiegelung internationaler Musikbewegungen mit ihren starken Spannungen zwischen modernen extremen Richtungen und historisierenden Renaissancebestrebungen; hinwieder in anderer Hinsicht stehen wir vor einer speziell schwedischen Entwicklung.

Die lebhafteste Bewegung auf dem Gebiet der Kirchenmusik, die in Schweden sehr markant ist, geht auf die Bestrebungen des 19. Jahrhunderts nach einem rhythmisch abwechslungsreicheren Gemeindegesang zurück, indem sie sich an die polymetrischen Melodiefassungen der ältesten Choralhandschriften anschließt; auch eine Wiedererweckung der Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem der protestantischen Meister des Barocks, und eine behutsame Anknüpfung des evangelischen Gottesdienstes an das umfassende gregorianische Melodiengut der schwedischen Reformationsquellen machen sich geltend.

Die Reaktion gegen die musikalische Nationalromantik hat in Schweden, obwohl in mancher Hinsicht später und schwächer als anderswo, bewußt an die moderne und modernste Musik angeknüpft, und obwohl der Erfolg nicht unbestritten war, wurde ein recht großes Publikum mit einer neuartigen Tonsprache und mit einigen Ansätzen zu einer davon gefärbten Kunstdebatte konfrontiert.

In wieder anderer Hinsicht hängt die unbestreitbare musikalische Lebhaftigkeit mit der immer schneller verlaufenden Urbanisierung des schwedischen Volkes zusammen. Ein Musikleben, das vor allem auf dem Konzertwesen aufgebaut ist, setzt ja eine gewisse Wohndichte der Bevölkerung wenigstens an einigen Zentren voraus, wenn überhaupt eine verhältnismäßig geringe Zahl von qualifizierten „Musikwünschenden“ (verzeihen Sie diese Wortneubildung!) Beachtung für ihre Interessen finden soll. Die Anzahl der Städte in Schweden, die im Jahre 1850 87 und 1900 92 betrug, war 1950 auf 134 gestiegen. — 1850 wohnten gut 10 % der Bevölkerung in Städten, 1900 fast 22 % und 1950 fast die Hälfte des Volkes.

Eine Erweiterung des Konzertwesens ist unter solchen Umständen erklärlich und war unvermeidlich. Stockholm, das 1850 nur 93 000 Einwohner hatte, ist jetzt eine Millionenstadt. Hier kamen in den 90er Jahren auch die ersten, speziell für die Arbeiterklasse arrangierten Konzertserien zustande, wahrscheinlich nach dem Muster der englischen „Proms“ und „Pops“ (d. h. Promenaden- und populäre Konzerte unter Davisons, Manns und Groves Leitung in

den 1850er Jahren). Diese Bemühungen, immer größeren Gruppen der Bevölkerung gute Musik zu vermitteln, vereinigten sich in Schweden frühzeitig mit einer energischen Propaganda für das Amateurmusizieren. Sie sind äußerst bedeutungsvolle und charakteristische Faktoren im schwedischen Musikleben, ja so wichtig, daß ein junger schwedischer Musikforscher, Dr. Martin Tegen, 1955 das Stockholmer Musikleben um die Jahrhundertwende 1900 unter eben diesen sozialen und wirtschaftlichen Aspekten ausführlich analysiert hat.

Die erhöhte Bedeutung der Tonkunst im schwedischen Gesellschaftsleben von heute ist aber vor allem ein Ergebnis der unerhörten Entwicklung des Verkehrswesens, sowohl der schnellen Reisemöglichkeiten wie der Übertragung durch Rundfunk und billige Grammophon- und Magnetophonapparate. Letztere stellen ganz besonders geeignete technische Hilfsmittel dar, um die kunstmusikalische Tätigkeit auf dem Lande zu intensivieren, wo — aller Urbanisierung zum Trotz — noch immer der größere Teil der Bevölkerung wohnt.

Die Organisation, die sich seit den 20er Jahren freiwillig der musikalischen Missionierung des Landes angenommen hat, ist die sog. Musikkreisbewegung. Sie ist ein Zweig der allgemeinen Volksbildungsarbeit, die bei uns aus den breiten Schichten des Volkes selber hervorgewachsen ist. Die universale Zielsetzung dieser Bildungsbestrebungen erlaubte es natürlich auf die Dauer nicht, die Tonkunst vom Studienprogramm der verschiedenen Volksbildungsorganisationen auszuschließen. Die Musikkreise sind in steigendem Umfang bestrebt gewesen, ein Netz kommunaler Musikschulen mit ambulierenden Lehrern und Leitern von Amateurmusikgruppen über das ganze Land zu spannen.

Soweit es sich aber um eine Musikmission unter den schwedischen Bauern handelt, befindet man sich in einer anderen Lage als in den Städten. Die bürgerliche Schicht, die die Lawine des Konzertwesens ins Rollen versetzt hatte, war mit dieser Form des Musiklebens, mit seinem Repertoire und seinen Ausdruckstypen seit alters vertraut, mögen auch die Musikstile der Programme gewechselt haben und die Schwierigkeiten, das Gehörte zu verstehen, mitunter bedeutend gewesen sein. Die Arbeiterklasse ihrerseits war musikalisch sozusagen unbelastet, ja aus politischen Rücksichten vielleicht sogar mißtrauisch gegen die Musikorganisationen bürgerlichen Charakters. Auf dem Lande aber — und ganz besonders in jenen entlegenen Teilen, wohin man Musikhören und Musizieren nun verbreiten wollte — war und ist noch eine Bevölkerung zu Hause, die trotz aller Nivellierung mehr oder weniger unbewußt von der Musikauffassung ihrer Bauernkultur ausgeht. Ihre eigene, in gewisser Hinsicht uralte und reich entwickelte Musik lebte noch gegen Mitte des 19. Jahrhunderts ein starkes Leben und hatte ihren Charakter gesellschaftsgebundener Gebrauchskunst zu einer Zeit bewahrt, wo derlei unter der Stadtbevölkerung seit langem verlorengegangen war.

Im 19. Jahrhundert wurde die alte Musikkultur der Bauern von fast vernichtenden Schlägen getroffen. Die religiösen Erweckungs- und Abstinenzbewegungen sahen in der alten Spielmannskunst eine dämonische und gegen das Christentum gerichtete Macht oder wenigstens eine Gesundheit und Ökonomie schädigende Beschäftigung. So wurden manche alten musikalischen Traditionsträger dazu gebracht, mit ihrem Singen und Spielen aufzuhören und ihre Instrumente zu zerstören.

Ein anderer, noch folgenschwererer Eingriff war die revolutionierende Umgestaltung der schwedischen Landwirtschaft und Bauernkultur, die von der behördlich angeordneten Großparzellierung ausging. Man vereinigte den früher in Gemengelage weit zerstreuten Boden eines jeden Hofes in ein einheitliches Areal und zwang den Besitzer, seinen Hof inmitten des ihm neu zugewiesenen Bodens aufzubauen. Die alten, dichtgedrängten Dorfsiedlungen wurden also zersprengt. Damit wurde der uralten korporativen und kooperativen dörflichen Organisation des Arbeits- und Festlebens der Bauern mit ihrem reich differenzierten Kalender der Lebensgrund entzogen. Die wirtschaftliche Verbesserung wurde mit einer sozialen und kulturellen Erschütterung erkauft. Alles das geschah etwa gleichzeitig mit der schnell expan-

dierenden Industrialisierung, die ihrerseits zur Umgestaltung vor allem der schwedischen Städte beitrug.

Nun ist die Tonkunst ein unausrottbarer geistiger Machtfaktor. Wir alle sind von ihr abhängig, ob wir es erkennen und wollen oder nicht. Sie wechselt aber ihre Gestalt jeweils nach Zeit, Wirkungskreis und den herrschenden geistigen Strömungen. Ein musikalisches Vakuum will aber immer wieder ausgefüllt werden. Die religiöse Erweckungsbewegung war gegen das Choralbuch der Staatskirche, die Geigenmelodien der Bauern und ihre oft drastischen Lieder feindlich gesinnt, nicht aber gegen die Musik an sich. Sie verdankte ihrerseits den deutschen Herrnhutern und dem angelsächsischen Methodismus einen guten Teil ihrer Melodien, deren Charakter zwischen Sentimentalität und zeitgemäßem Tanz wechselt, ohne daß man den weltlichen Charakter dieser Melodien erkannt hätte.

Die wachsenden Scharen der Industriearbeiter in den Städten benötigten für ihre Propaganda taktbetonte Gesänge, einstimmig oder für Männerchor, und die anfeuernden Töne der Blechmusik, wohlbekannt durch die freiwilligen Schützenkorps, die Garnisonen und — seit den 80er Jahren — durch die Heilsarmee. Alle diese tönenden Güter waren auch auf das nunmehr musikalisch so gut wie wehrlose Land hinausgedrungen und hatten zum Verfall, ja in manchen Gegenden zur vollständigen Ausrottung der alten Bauernmusik beigetragen.

Rundfunk, Grammophon und Magnetophon sind ausgezeichnete Hilfsmittel für eine breit angelegte musikalische Propaganda über das ganze Land hinweg, wo heute jeder dritte schwedische Bürger Rundfunkgebühr zahlt und dadurch imstande ist, die besten Künstler und die größten Musikwerke im eigenen Heim zu hören. Aber leider haben nicht nur die Fürsprecher der guten Musik diese technischen Möglichkeiten entdeckt, sondern auch die kommerziell organisierte Vergnügungsindustrie. Das Individuum steht also vor einer Stichwahl der Musik, eine Wahl, die unweigerlich sein persönliches Kulturniveau widerspiegelt.

Hier offenbart sich nun der Grundfehler des schwedischen Musiklebens, nämlich dessen einseitiger Aufbau auf der Grundlage des Konzertwesens. Unser schwedisches Volk kann sich zwar die gewünschte Musik aussuchen, aber es fehlt ihm im großen ganzen jene Erziehung, die es erst ermöglicht, in den unversiegbaren professionellen Musikmühlen das Korn von der Spreu zu sondern. Der Ausbau und die qualitative Verbesserung des musikalischen Unterrichtswesens hat mit den technischen Möglichkeiten, jede Sorte von Musik jedem geneigten Hörer darzubieten, nicht annähernd gleichen Schritt halten können. Hinsichtlich der musikalischen Erziehung ist Schweden ungünstiger daran als die alten Kulturvölker, und dies beruht meiner Meinung nach vor allem darauf, daß der schwedischen Musikkultur der ruhige Rhythmus des organischen Wachstums fehlte. Die musikalischen Anregungen sind in Wellen von außen her eingedrungen, immer verspätet, oft zusammenschlagend, nicht selten sich einander gegenseitig aufhebend — wie dies gerade in kulturellen Randgebieten zu sein pflegt. Einige Züge aus der älteren Geschichte des schwedischen Musiklebens sollen dies verdeutlichen.

Gegen Ende des Mittelalters befand sich Schweden in bedrängter und beschränkter Lage auf der skandinavischen Halbinsel. Die Provinzen Jämtland, Härjedalen, Österdalen in Dalekarlien und Bohuslän gehörten zu Norwegen, Schonen, Blekinge und Halland zu Dänemark. Schwedens einziges Atemloch gegen das Meer im Westen hin war Älvsborg mit einer Festung, die den Einlauf des Göta Elf schützte, aber immer wieder den Dänen in die Hände fiel. Es war dies eine Lage, die eine handelspolitische und kulturelle Orientierung nach Osten und Süden hin natürlich erscheinen ließ, und diese Orientierung macht sich auch in der politischen und kulturellen Geschichte Schwedens geltend, selbst nachdem das Land durch die vorteilhaften Friedensschlüsse um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine natürliche Seegrenze im Süden erhalten hatte (also wie heute noch!). Die schwedischen Suffraganbistümer unterstanden anfangs dem dänischen Lund. Im Jahre 1164 wurde aber das Erzbistum Uppsala ge-

gründet, und die neuen Mönchsorden im 13. Jahrhundert waren direkte und kraftvolle Verbindungsglieder mit dem Kontinent, besonders mit Frankreich, wo die Universität in Paris bald zahlreiche schwedische Studenten an sich zog.

Unter den künstlerischen Eindrücken der Pariser Kultur wurden manche beachtenswerte schwedische Beiträge auf dem Gebiet des liturgischen Gesanges geschaffen in der Form von Reimoffizien, Hymnen und Sequenzen romanischen Stiles, ja man verspürt leise sogar eine Pflege der frühen Pariser Organumkunst.

Aber bevor diese vokale Kultur einigermaßen in dem schwedischen Boden Wurzel gefaßt hatte, sollte sich die kulturpolitische Situation völlig verändern. Die schon durch den Schwarzen Tod um 1350 markierte Umorientierung der schwedischen Verbindungen wurde durch die erhöhte Bedeutung der mächtigen Hansa im Ostseegebiet verstärkt; ihre ökonomisch-soziale und geistige Struktur bildete die Voraussetzung zu der spezifisch städtischen Musikkultur, der wir in den wichtigsten schwedischen Stapel- und Stiftsstädten dieser Zeit begegnen und deren künstlerischer Höhepunkt die Musik der sog. norddeutschen Orgelschule bildete.

Die Verschiebung des Schwerpunktes im Musikleben Schwedens zu deutscher Liedpflege und zunftmäßiger Musikorganisation wurde obendrein von der durch die *Devotio moderna* vorbereitete Reformation gefördert. In seinem Kampf für die Selbständigkeit Schwedens gegenüber Dänemark und der Hansa sah sich König Gustav Vasa zu harten ökonomischen Eingriffen gegen die einzige Macht des Landes gezwungen, die große Reichtümer besaß, nämlich die katholische Kirche. Damit erhielt nicht nur die aufblühende poetisch-kirchliche Dichtung und Musik den Todesstoß; die systematische Aushungerung der alten Kirche trug in Schweden mehr zur Vernichtung ihres liturgisch-musikalischen Aufbaus bei als die geistigen Bewegungen der Zeit. Nicht mangelndes Interesse für den gregorianischen Gesang oder mangelnde Kenntnis seiner Eigenart haben diesen langsam zugrunde gerichtet, sondern der Mangel an Geld. Es mußte so kommen, weil der König die Kirche nicht nur ihrer Besitztümer und Schätze beraubte, sondern ihr sogar das nötige Geld zur Aufrechterhaltung des Schulwesens entzog.

Aus den Schulen kamen aber die zukünftigen Priester und Chorsänger, ohne welche die künstlerischen Formen des gregorianischen Gesanges nicht ausgeführt werden konnten. Scharf hat der choralkundige König Johann III. in den 70er Jahren mit dem schwedischen Klerus über seine Unkenntnis und Nachlässigkeit in liturgischen Fragen gerechnet. In seiner katholisierenden Liturgia aus dem Jahre 1576 warnt er vor der „*profanitatis bestia*“, die den Wert des Gottesdienstes und die geistige Gesinnung der Menschen bedroht, und erinnert an die Bedeutung der Liturgie mit den oft zitierten Worten: „*Magna pars religionis in ceremoniis sita est.*“ Es war aber bereits zu spät. Die Traditionen waren abgebrochen, und derselbe Klerus, der früher „*aus gutem christlichem freiem Willen, ungenötigt und zwanglos*“ die Liturgie des Königs angenommen hatte, verwarf einige Jahre später, kurz nach dem Tode des Königs, sein Werk ebenso einhellig wie feierlich als „*abergläubisch*“ und „*papistisch*“.

Mit dem beginnenden 17. Säkulum — das in der schwedischen Geschichte mit der sog. Großmachtzeit (1611–1719) zusammenfällt — erfuhr das Land eine durchgreifende politische und soziale Neugestaltung: Aus einem fast rein mittelalterlichen Bauernstaat, mit Eigenhaushalt, entwickelte sich ein modernes Staatswesen mit zentralisierter Verwaltung, Geldwirtschaft und ansehnlicher Kriegsorganisation. Während der zahlreichen Kriege, die dieses Jahrhundert erfüllten, wurden nun die schwedischen Soldaten auf fremdem Boden mit der zentraleuropäischen Musikkultur bekannt, deren Charakter immer stärker durch monodisch-dramatische Züge und eine neuartige Instrumentalkunst geprägt worden war und die das konservative Repertoire der Stockholmer Hofkapelle oder der Schulchöre auch in schwedischen Ohren als altmodisch erscheinen ließ.

Gleichzeitig verschärfte der Dreißigjährige Krieg den Gegensatz zwischen lateinischem Ritualgesang und volkssprachigem Gemeindelied. Das Kirchengesangbuch war das Eigentum

des ganzen Volkes und somit auch eine wichtige Angelegenheit des Staates, der seinen Inhalt den richtunggebenden Ideen der Zeit entsprechend redigieren ließ. Es stellte gewissermaßen das Symbol des einigen, seiner nationalen Eigenart bewußten Volkes dar. Die musikalische Bildungsarbeit der neuen Kirche wurde dadurch von der Fürsorge um das lutherische Kirchenlied getragen. Wie schwächlich trotzdem diese Fürsorge, was die Melodien betrifft, gewesen sein mag, geht daraus hervor, daß die erste gedruckte offizielle Melodiensammlung zum Gesangbuch erst im Jahre 1697 erschien. Es ist auch bemerkenswert, daß die einzigen bekannten amtlichen Vorschriften des Jahrhunderts, die das kirchliche Orgelspiel erwähnen, eher warnen und kritisieren als ermutigen.

Die Behörden der Großmachtzeit beachteten die Kunstmusik hauptsächlich mit Rücksicht auf ihr Prestige. Das Land mußte sich als Großmacht auch musikalisch behaupten. Es ist also kein Zufall, daß anläßlich der Heirat Gustav Adolfs mit Maria Eleonora von Brandenburg im Jahre 1620 eine völlig neue Hofkapelle von Deutschland nach Schweden berufen wurde. Noch zum Begräbnis Gustav Adolfs (1634) beschloß der Reichsrat, keine fremden Gäste einzuladen, denn: „*Kommen sie her, sehen sie unsere Armut.*“ Nach den günstigen Friedensschlüssen von Brömsebro (1645), Westfalen (1648) und Roskilde (1658) mußte jedoch Schweden um jeden Preis repräsentieren: am Hof der Königin Christine entfaltete sich ein reges Musikleben, vor allem in der zeitgemäßen Form von Aufzügen, Traktierungen und Balletten mit kostbaren Dekorationen und Kostümen, zum Teil sogar mit wirklichen Opern. Diese hohle Pracht ohne geistige Verankerung hat u. a. den jungen und bedeutenden römischen Musiker Vincenzo Albrici nach Schweden gelockt.

Kurz gesagt: Der Zusammenbruch der von der katholischen Kirche wohl ausgebauten Organisation des Gesangsgottesdienstes und des musikalischen Lehrgebäudes in Schweden ist durch einen entsprechenden Aufbau der protestantischen Kirchenmusik nicht ersetzt worden. Im Gegenteil wurden die musikalischen Elemente im Gottesdienst schließlich auf den „*schlichten Gemeindegottesdienst*“ begrenzt, der dann im 18. und 19. Jahrhundert eine Periode starken Niederganges erlebte. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist der alte Rahmen der Schulmusik zerbrochen worden, während gleichzeitig die mit so großen Hoffnungen erwartete Unterrichtsanstalt der im Jahre 1771 gegründeten Musikalischen Akademie aus ökonomischen Gründen völlig erlahmte. Erst vor genau 100 Jahren bekamen wir ein Konservatorium als fachmusikalische Ausbildungsanstalt von wirklichem Rang — heute noch das einzige staatliche Institut auf diesem Gebiet.

Auf diese Weise beraubten sich die Behörden — durchaus nicht immer aus Gleichgültigkeit, sondern aus Unfähigkeit und Armut — fast aller Werkzeuge, mit denen sie eine musikalische Erziehung der schwedischen Mitbürger hätten pflegen können. Sie überließen vielmehr diese wichtige Aufgabe der privaten Initiative. Diese Initiative aber folgte naturgemäß kontinentalen Vorbildern und zielte überwiegend auf Konzertveranstaltungen, die a priori nur auf die wohlhabende Bevölkerung der größeren Städte ausgerichtet waren, da die ökonomischen Voraussetzungen anderwärts fehlten. Diese Art der Vermittlung guter Musik begann in Stockholm in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts mit dem bedeutenden Komponisten Johan Helmhjelm als Leiter. Sie gab dem Musikleben der Hauptstadt die Prägung und regte das Interesse für eigenes Musizieren an; aus den wohlhabenden adligen und bürgerlichen Musikkreisen traten am Ende des Säkulums einige schwedische „Musikkenner“ hervor, beachtenswerte Repräsentanten einer musikalischen Gelehrsamkeit im Anfangsstadium. Den Kern des Problems aber, den Bildungswert der Musik, hat diese in ihrem Wesen utilitaristische Initiative kaum berührt.

Dies wird deutlich spürbar: bevor die neuen Bewegungen auf dem Gebiete der Tonkunst, oft nach langem Zögern, auch im nordischen Lande eine Stütze fanden und sich zu eigener Blüte entwickelten, war ihre Zeit in den führenden Kulturstaaten schon vorüber, und neue

Keime sprossen dort aus dem überreichen Boden hervor. Der verwirrenden Mannigfaltigkeit und dem Reichtum an künstlerischen Erscheinungen stand der nordische Musiker oft ratlos gegenüber und blieb in einer Masche des Netzes hängen, da er die Fäden der Einzelentwicklung, die Knoten der sich kreuzenden Stilströmungen nicht aufzulösen vermochte. So vermengten sich in Schweden von früh an die verschiedensten Stilelemente, indem sich Teilerscheinungen der einzelnen Epochen hier verspätet ineinanderschoben: im Ausklang der mehrstimmigen Vokalkunst der Lassozeit spürt man schon leise die ausgereiften solistischen Melodien der italienischen Barockoper, aber von dem mühsamen Kampf, den monodischen Kunstgesang mit der nationalen Sprache zu vereinen, der stets die Voraussetzung für die dramatische Musik bildete und auf deutschem Kulturgebiet mit geradezu ergreifender Deutlichkeit abzulesen ist, merkt man in unseren sparsamen schwedischen Quellen sehr wenig und dieses erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Der Schwede Roman mit seiner Beherrschung monodischer Ausdrucksmöglichkeiten und seiner bewußten Vorliebe für die schwedische Sprache steht vielmehr auch noch im 18. Jahrhundert als eine Einzelercheinung und ein Wunder da.

Gegenüber solchen Feststellungen möge man nicht geltend machen, daß die verschiedenen Stile und Stilepochen auch in den führenden Ländern bisweilen tatsächlich gleichzeitig auftreten. Ob gleichzeitig oder nacheinander, ob sie als Gegensätze oder als Ergänzung zu bewerten sind, ist hier gleichgültig. Aber sie sind doch alle lebendige organische Kräfte, die eine eigentümliche geistige Heimat zur Voraussetzung haben, die den letzten Erklärungsgrund ihres Charakters bildet. Anders an der Peripherie der Entwicklung, wo sich der Reichtum an Zweigen, an sich gegenseitig bekämpfenden Tendenzen, an verschiedenartigen Stufen, nur schwach und unvollständig widerspiegelt.

Aber eben diese Trägheit der musikalischen Entwicklung bedingte in Schweden gleichzeitig ein zähes Festhalten an alter Tradition: die schwedische Musikgeschichte kann zur Lösung international wichtiger Musikprobleme beitragen, sei es als Bindeglied einer bestimmten Entwicklungskette oder als Träger konservativer Züge von anderwärts längst entschwundener musikalischer Primitivität. Die schwedische Volksmusik war, wie schon angedeutet, bis in die 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts in wesentlichen Beziehungen uralte und von der Musik der höheren Stände wenig beeinflusst. Aus Gründen, die ich schon angedeutet habe, änderte sich dies jedoch bald, obwohl die Zersetzung der volksmusikalischen Traditionen ganz natürlich in den südlichen Teilen des Landes und im Flachland schneller vor sich ging als in den unwegsamen Wald- und Gebirgsgebieten.

Die schwedischen Ethnologen und Kulturhistoriker unterscheiden innerhalb des volkstümlichen schwedischen Kulturgebiets seit langem bestimmte geographische Grenzen, vor allem eine südliche, längs der alten Reichsgrenze gegen Dänemark, und eine mittelschwedische, den sog. *Limes norrlandicus*, der die Südgrenze der Sennwirtschaft bildet — beide zugleich wichtige pflanzengeographische Scheidelinien einerseits zwischen dem mit Buchen bewaldeten mitteleuropäischen Tiefland, vor allem in Schonen, und der Nadelwaldregion Smålands, andererseits zwischen diesem mit Edellaubbäumen gemischten Gebiet und der sog. nördlichen Nadelwaldregion, wo die Eiche nicht mehr vorkommt.

Die tatsächliche Existenz dieser Grenze bestätigen ihrerseits auch die Untersuchungen schwedischer Volksmusik. Ernst Klein zeigte im Jahre 1937, daß der schwedische Volkstanz *par préférence*, die *Polska*, in den alten, ehemals dänischen Provinzen offenbar bei weitem weniger häufig vorkam als in den reichsschwedischen Gebieten. Kleins statistisches Material — insgesamt 5 400 *Polska*-Melodien aus der bekannten Anthologie *Svenska Låtar* (24 Bde., 1922—1940) — zeigt außerdem, daß der Prozentsatz dieser Tanzmelodien in den nördlichen Provinzen zunimmt, so daß sie nördlich des *Limes norrlandicus* bedeutend höher ist, um in dem entlegenen, altertümlichen Härjedalen 90 Prozent zu übersteigen. Dieser bemerkenswerte

Umstand scheint darauf hinzudeuten, daß schon vor dem Roskilder Frieden von 1658 und vor der Zeit, als das Wort „*polska*“ in Schweden üblich wurde, dieser Tanz auf der einen Seite der Grenze stärker verbreitet war als auf der anderen. Etymologisch ist die „*Polska*“ als „*polnischer Tanz*“ zu bewerten, sachlich, d. h. choreographisch, soziologisch und musikalisch hingegen nur mit Einschränkung.

Auch andere Beobachtungen bestätigen die volksmusikalische Bedeutung der ehemaligen südlichen Reichsgrenze. Die Quellen des volkstümlichen Choral-singens in Dänemark und Schweden überliefern uns ein Beispiel einer für beide Gebiete gemeinsamen Melodie. Bemerkenswerterweise schließen sich die beiden Fassungen aus Schonen den dänischen Singarten an. In diesem Fall wird man also annehmen können, daß die Varianten aus Schonen der dänischen, auf Thomisöns Psalmbuch 1569 und Kingos sog. Graduale, 1699, zurückgehenden Tradition folgen. Trotzdem haben sie sich noch bis in die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts, als sie aufgezeichnet wurden, lebendig erhalten.

Diese volkstümlichen Varianten, d. h. die aus dem kirchlichen Zeremoniell losgelöst, zu Hause, im Walde, auf dem Feld oder bei der häuslichen Arbeit gesungenen Lieder, zeigen recht verschiedene Stadien melodischer Entwicklung, die wir mit den Termini der Gregorianik als syllabischen, gruppenmelodischen und — in einzelnen Fällen gar — melismatischen Stil benennen könnten. Woher kommt diese Melismatik? Sie aus dem gregorianischen Gesang abzuleiten, erscheint mir jedenfalls natürlicher als der Versuch, sie mit den Agréments des galanten Stils im 18. Jh. zusammenzustellen. Nach einer anderen Ansicht wären sie als vokale Nachbildungen der Spielfiguren volkstümlicher Instrumentalmusik zu erklären; gab es ja in Schweden Küster und Kantoren, die gleichzeitig Bauernspielmänner waren. Von ihrem Platz vorn in der Kirche konnten sie mit der Violine den Gesang der Gemeinde leiten — eine rustikale Illustration aus der Kirchenordnung des gelehrten Emporagrus von 1650, wo es heißt, daß der Kantor während des Gesanges mitten in der Kirche stehen solle, um den ungelehrten Haufen beim rechten Ton zu halten.

Die richtige Erklärung für diesen entwickelten melodischen Stil ist jedoch — meiner Meinung nach — eine ganz andere: er steht offenbar mit den Sennmelodien des Nordens in Zusammenhang. Es ist bezeichnend, daß die Melismatik in jenen Choralvarianten am deutlichsten hervortritt, die aus den eigentlichen Rückzugsgebieten der Sennkultur stammen, vor allem aus Dalekarlien. — Die Verwandtschaft bezieht sich auch auf das Klangliche. Über den Gemeindegesang an verschiedenen Stellen des nordischen Kulturgebietes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben sich nämlich verschiedene Berichterstatter geäußert, und alle sind sich darin einig, daß dieses Singen vor allem durch die „*Herz und Ohr durchschneidende Disharmonie des schrillen und gleichsam rauhen Diskants der Frauen*“ charakterisiert ist. Es handelt sich aber in diesen Fällen weniger um Mangel an Gesangstechnik als vielmehr um eine andere Technik als diejenige des gebildeten Publikums. Es macht sich hier eine vielleicht uralte und nunmehr ausschließlich in den Senngeländen von alten Hirtinnen gepflegte schneidig-instrumental klingende Singweise geltend, und zwar mit gespannter Hals- und Kehlkopfmuskulatur und mit einem unausrottbaren Hang zu naturalistischen Singmanieren und melismatischer Verschnörkelung. (Siehe das Notenbeispiel auf S. 40.)

In methodischem Anschluß an Kleins statistische Untersuchung der *Polska* habe auch ich eine solche vorgenommen, die die Tonalität der in diesem Zusammenhang relevanten 7 800 Volksmelodien der *Svenska Låtar* umfaßt. Es zeigt sich dabei, daß die genannten kulturgeographischen Scheidelinien auch eine Art tonalitätsmäßiger Demarkationsgrenze darstellen: südlich der alten dänisch-schwedischen Grenze dominiert eine durähnliche Melodik, und lediglich 3–7 Prozent mollähnliche Melodien kommen vor; südlich des mittelschwedischen *Limes norrlandicus* steigt die Anzahl der Moll-Melodien auf 15 Prozent, nördlich desselben auf 45 Prozent, um in dem spezifischen Kuhreihenrepertoire der Senndistrikte 86 Prozent zu erreichen. Darf

M M $\text{♩} = 144$

Sennmelodie, gesungen von Elin Lisslass (geb. 17. 6. 1908). (Aufnahme des „Radiojäst“ vom 9. 7. 1954 in Högstrand, Dalekarlien).

man den zahlreichen Aufzeichnungen Glauben schenken, die einen noch heute anhaltenden Durifizierungsprozeß in der schwedischen Volksmusik glauben nachweisen zu dürfen, so müßte die moll-ähnliche Tonalität früher noch stärker hervorgetreten sein.

Es erscheint mir naheliegend, zwischen folgenden soziologischen und musikalischen Faktoren einen inneren Zusammenhang anzunehmen: 1. dem Gesellschaftstypus der Sennwirtschaft, 2. dem Kuhreihen und den von ihm beeinflussten Melodiegattungen, z. B. den volkstümlichen Choralvarianten, 3. einem einheimischen Tanz, der *Polska*, 4. einer mollmäßigen Tonalität. Im Zusammenhang mit der ökonomisch-sozialen und kulturellen Umwandlung Schwedens in neuerer Zeit wird das alte, ursprünglich das ganze Land umfassende Sennsystem und mit ihm auch das ihm eigentümliche musikalische Idiom immer mehr auf die nördlichen und unwegsamen Distrikte zurückgedrängt. Die *pienmäßige* Unbestimmtheit des Terzintervalles, die den Hintergrund des Durifizierungsprozesses bildet, wird dann darin ihre Erklärung finden, daß ein aufkeimendes Dur-Moll-Bewußtsein der schwedischen Bauern sich an einer älteren, vorwiegend vokalen Tonalität brach, worin die Terz noch kein bestimmtes Tonartenethos besaß, aber im allgemeinen klein war: wir würden es eine Mollterz nennen. Dieser geradezu dramatische Kampf zwischen einer dur- und einer mollähnlichen Tonalität in der schwedischen Volksmusik hat sich offenbar vor allem im Verlaufe des 19. Jahrhunderts abgespielt. Wie dieser Umbildungsprozeß im einzelnen zu erklären ist, mag hier dahingestellt bleiben. Es scheint mir jedenfalls als gesichert, daß er mit einer vom Süden und von den Hafenstädten eindringenden dur-betonten und gewöhnlich instrumental Melodik in Zusammenhang steht, die durch die soziale Umschichtung der schwedischen Bevölkerung rasch verbreitet wurde.

*Wort und Ton*¹

Die Forderung, die Hermann Abert im Jahre 1923 erhob, es müsse zwischen Literatur- und Musikgeschichte eine engere organische Verbindung geschlossen werden, deren Träger sich der Gemeinsamkeit der Probleme in beiden Wissenszweigen bewußt sind und sie im Geiste wirklicher Geschichtsschreibung, nicht vom Standpunkt des modernen, ästhetisierenden Dilettanten aus zu behandeln verstehen, ist bis heute noch nicht befriedigend erfüllt. Wohl hat sich die Musikgeschichte in dem Maße, in dem sie sich als Teil der allgemeinen Geistesgeschichte erblicken lernte, darum bemüht, die Texte der verschiedenen Vokalgattungen nicht mehr nur von Fall zu Fall als „Unterlage“ zu betrachten, sondern sie soweit als möglich in ihrer Eigengesetzlichkeit, aus ihrem eigenen geistigen Zusammenhang heraus zu erfassen. Von seiten der Literaturgeschichte ist aber die Notwendigkeit eines Hand-in-Hand-Arbeitens noch nicht mit gleicher Deutlichkeit erkannt worden, begreiflicherweise nicht, denn für ihre Materie liegt sie bei weitem weniger klar zutage. Um so höher sind vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus Arbeiten zu bewerten, die sich ihrer bewußt sind, und um so größere Bedeutung kommt Anregungen von der Art zu, wie sie am Schluß des vorangehenden Referats gemacht worden sind².

Sieht man vom Sonderfall der Kontrafaktur ab, so ist beim Zusammentreffen von Text und Musik der Text als das logisch Primäre zu betrachten. — Der Musiker steht bei der Vertonung eines Textes vor 4 grundsätzlich verschiedenen Möglichkeiten: er kann den Text 1) sprachlich einwandfrei und infolgedessen auch sinnessprechend, aber innerlich unbeteiligt, indifferent deklamieren, er kann 2) den Textinhalt unter Wahrung oder Durchbrechung dieses Prinzips verstandesmäßig faßbar nachzeichnen, er kann 3) das Schwergewicht auf die musikalische Wiedergabe des textlichen Affektgehalts legen, und er kann den Text endlich 4) nur als mehr oder weniger zufälliges Substrat für die Entfaltung der Musik betrachten, d. h. er kann unbeteiligt neben ihm her, ja sogar an ihm vorbeimusizieren. Graphisch dargestellt ergäbe das etwa folgende Figuren, wenn ich die gerade Linie für den Text, die Schlangenlinie für die Musik gebrauche:

Diese 4 Möglichkeiten sind theoretisch denkbar und auch größtenteils praktisch vorhanden, wenschon die Figurengleichheit bzw. -ähnlichkeit von 1) und 2/3) auf eine starke Tendenz zu mannigfachen Mischungen hindeutet.

¹ Das Wort-Ton-Problem ist bereits auf dem Bamberger Kongreß 1953 in dem weiter gespannten Rahmen von H. Besslers Hauptreferat *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik* berührt worden. Es erschien hier in engem Zusammenhang mit dem Problem des Vokalen und Instrumentalen in der Musik als ein Grundproblem musikalischen Gestaltens und Empfindens unter vielen. Mit der Arbeitssitzung *Wort und Ton* des Hamburger Kongresses beabsichtigte die Kongreßleitung, einen Ausschnitt aus jenem umfassenden Thema eingehender behandeln und zur Diskussion stellen zu lassen.

² Vgl. das Referat von Wolfgang Mohr, S. 157 ff.

Im Wechselspiel dieser 4 Arten der Auseinandersetzung von Wort und Ton vollzieht sich die Entwicklung der Vokalmusik. Dabei kommt ein ständiger Wechsel zwischen textbetonten und musikbetonten Epochen zustande. Für die textbetonten ist die sprachlich einwandfreie Textwiedergabe (Fig. 1) ausschlaggebend, die mit beliebiger Ausdeutung verbunden sein kann (Fig. 2/3), für die musikbetonten Epochen das eindeutige Zurücktreten des Textes als sprachliche Erscheinung hinter der Musik, also nicht nur die als 4. angeführte Möglichkeit des neben dem Text Her- oder an ihm Vorbeimusizierens, sondern auch besonders die Möglichkeit 3, sofern die Musik hier nur mehr eine freie Paraphrase des Textes gibt.

Der Motor für dieses Hin und Her dürfte die Diskrepanz sein zwischen dem natürlichen Bedürfnis der Musik, ihre eigenen Kunst- und Ausdrucksmittel möglichst ungehemmt zu entfalten und dem Streben markanter geistiger, außermusikalischer Strömungen, diese Mittel dem Wort dienstbar zu machen. Textbetonte Epochen erstehen also schlagartig unter außermusikalischen Einflüssen, während musikbetonte allmählich heranwachsen. Daneben sprechen natürlich noch weitere Faktoren mit, die die Spannweite dieses Wechsels verstärken oder abschwächen können: abgesehen von der Persönlichkeit des Komponisten vor allem die Nationalität und die Gattung.

Dieser Wechsel vollzieht sich naturgemäß nicht innerhalb der reinen Kultmusik und auch nicht in der Volksmusik, die beide außermusikalisch gebunden sind. Besonders die letztere mit ihrer organisch gewachsenen Einheit von Wort und Ton aber hat die Wahl der verschiedenen Möglichkeiten in der Kunstmusik gelegentlich entscheidend beeinflußt.

In der Kunstmusik des Abendlandes gibt es, wie mir scheint, drei Zeitspannen, innerhalb derer der Umschwung von einer musikbetonten zu einer textbetonten Epoche ganz deutlich wird; sie fallen mit den großen Epochengrenzen zusammen: Die erste umfaßt die große Wende vom Mittelalter zur Renaissance um 1500, die zweite diejenige von der Renaissance zum Barock um 1600 und die dritte die Wendung vom Barock zum Klassizismus um 1750. Der Epochenrhythmus ist dabei nicht zufällig. Jedesmal wird die Musik von den geistigen Kräften der neuen Epoche in Bann geschlagen und in ihrer Erscheinungsform vom Wort, das das neue Weltgefühl verkündet, geprägt, während die Spätstadien der jeweils vorangehenden Epochen durch ein Höchstmaß an rein musikalischer Kunstentfaltung unter weitgehender Hintersetzung der rein sprachlichen Belange gekennzeichnet sind.

In den beiden Zeiträumen zwischen diesen Angelpunkten verläuft die Auseinandersetzung zwischen Wort und Ton im Großen gesehen von der genannten 1. Möglichkeit zur 3. und 4. hin, im ersten, d. h. im 16. Jahrhundert, innerhalb der damals international führenden Oberschicht der Niederländer relativ klar erkennbar an dem Unterschied zwischen der Textbehandlung bei Josquin und bei der Generation seiner Schüler. Im zweiten Zeitraum, dem 17. und 18. Jahrhundert, aber wird dieser Großrhythmus in steigendem Maße durch die Verselbständigung der National- und Gattungsstile und die Entwicklung der Instrumentalmusik aufgelockert. Dabei spielt die Verschiedenheit der Sprachen eine sehr bedeutsame Rolle.

Die französische Vokalmusik neigt z. B. grundsätzlich dazu, die Deklamation in den Vordergrund zu stellen. In ihr kommt es darum auch nicht zu einem Überhandnehmen der Musik im vorhin angedeuteten Sinne. Trotzdem schafft sich die Musik auch hier, wenigstens in der französischen Oper, ein Ventil in Gestalt selbständiger, nach Lully immer bedeutungsvoller hervortretender Instrumentalsätze, so daß die Zeit um 1750 also auch hier letzten Endes den Stempel einer musikbetonten Epoche trägt.

Für die italienische Vokalmusik steht hingegen die Musik grundsätzlich an erster Stelle. Das gelehrte Experiment der Camerata wirkte zwar anregend und zunächst auch befruchtend, aber auf die Länge gesehen endete es in dem musikalisch nur mehr als notwendiges Übel betrachteten Secco-Rezitativ, während sich gleichzeitig in der Arie die Musik, nur ganz allge-

mein vom Affektgehalt des Textes geleitet, über die Worte ergoß, ohne von deren sprachlicher Erscheinung wesentlich öfter Notiz zu nehmen als nur in den Kopfmotiven.

Im Gegensatz zu diesen relativ klaren Lösungen des Wort-Ton-Problems in Frankreich und Italien sind die Lösungen in der deutschen Vokalmusik wechselnder und vielschichtiger, weniger weil die deutsche Musik vom 17. Jahrhundert an stark unter den Einfluß jener beiden Länder geriet, als vielmehr weil das Wort für sie sowohl als sprachliche Erscheinung als auch als Bedeutungsträger eine ganz besondere Rolle spielte. Italienische Rezitative deutscher Komponisten erkennt man gewöhnlich sofort an ihrer sehr sorgfältigen Deklamation; andererseits ist es kein Zufall, daß sich die Figurenlehre in Deutschland am konsequentesten entfaltete. In der Vokalmusik Bachs etwa ist jede Note vom Bedeutungsgehalt des Textes durchdrungen, ohne daß in den Arien immer besonderer Wert auf die Textdeklamation gelegt würde.

Die Geisteswende im 18. Jahrhundert ist in ihren Auswirkungen auf das Wort-Ton-Verhältnis am schwersten zu fassen, da in ihr im Gegensatz zu den beiden vorangehenden Wandlungen die nationalen Komponenten stärker hervortreten als die internationalen. — Das neue Streben nach der Wiedergabe einfacher, wahrer, natürlicher Empfindungen wurde von der Vokalmusik Frankreichs ihrer Tradition entsprechend absorbiert, ohne an dem bestehenden Verhältnis zwischen Wort und Ton Wesentliches zu ändern. Die Trägerin des neuen Geistes, die *opéra comique*, steht trotz der Betonung des volkstümlich-liedhaften Elements zum Text grundsätzlich nicht anders als die *tragédie lyrique*.

In Italien setzte die *opera buffa* der Musikbetonung der *seria* allerdings eine stärkere Betonung des Textes entgegen. In beiden Ländern aber blieben die hergebrachten Gattungen, wenn sie auch nicht mehr im Brennpunkt des Interesses standen, über die Geisteswende hinweg erhalten. Bezeichnenderweise war es ein Deutscher, nämlich Gluck, der aus der zwiefachen Worterfülltheit des deutschen Vokalkomponisten heraus auch sie mit dem neuen Geist erfüllte, indem er sie einander annäherte, freilich ohne sie durch diese Reform in ihren Heimatländern aus dem Sattel zu heben.

Am stärksten machte sich der Umschwung in der deutschen Vokalmusik bemerkbar, doch erschien er hier in den Bestrebungen der Berliner Liederschulen trotz mancher französischer Einflüsse zunächst als rein deutsche Angelegenheit. Auf die Länge gesehen zeitigte diese lokal scheinende Ursache aber große Wirkungen. Durch die zeitentsprechende Anknüpfung an die Haltung des Volkslieds trat eine neue Art der Auseinandersetzung zwischen Wort und Ton in den Bereich der Kunstmusik, die schematisch wie Fig. 1, aber durch gleich starke Linien darzustellen wäre. Ausschlaggebend ist für sie im Gegensatz zu den 4 anderen Arten die wenigstens vorgetäuschte Identität von Dichtung und Komponist: die Komposition darf durchaus nichts hinzutun, was nicht schon im Gedicht enthalten wäre. Mit Goethes Worten: „Die Musik nimmt nur wie ein einströmendes Gas den Luftballon mit in die Höhe.“

Nach der geistigen Wende, die sich im 18. Jahrhundert vollzog, verschob sich der Wechsel zwischen textbetonten und musikbetonten Schaffensperioden unter dem Einfluß der zum selbständigen Bedeutungsträger herangewachsenen Instrumentalmusik auf eine andere Ebene. Es konnte jetzt auch in einer textbetonten Kunst nicht mehr darauf ankommen, das Übermaß der Musik an sich einzudämmen, um auch und in erster Linie der sprachlichen Gestalt des Textes zu ihrem Rechte zu verhelfen, sondern nur noch darauf, es dem Textinhalt dienstbar zu machen. Wagner z. B. setzte der großen Musikoper kein Kunstwerk in einem dem Florentiner angenäherten Stil entgegen, sondern eine sinfonische Oper, in der aber die Sinfonik, in die die Singstimme als durchaus nicht wichtigster Bestandteil eingeordnet ist, bis in Einzelheiten hinein vom Ideengehalt des Dramas durchtränkt und geformt wird.

Dieser Wendung im Bereich der Oper ist in dem des Liedes keine entsprechende an die Seite zu setzen, denn das Lied war ja gerade erst auf eine neue Basis gestellt worden; wohl aber zeigt sich hier mit besonderer Deutlichkeit die Relativität, die allen den Unterscheidungen,

mit denen wir es hier zu tun haben, eignet: das Verhältnis von Wort und Ton im durchkomponierten Stimmungslied ist grundsätzlich zu dem eben genannten des Wagnerschen Musikdramas in Parallele zu setzen. Während dieses aber als bewußte Reaktion auf die italienische und französische Oper der Zeit textbetont gemeint war und auch so wirkte, erschien das durchkomponierte Lied unter dem Aspekt der ihm vorangehenden Berliner Liederschule betrachtet als ausgesprochen musikbetont, vor allen Dingen auch deswegen, weil es ja das volkstümliche Strophenlied nicht ablöste, sondern sich neben diesem herausbildete.

Ob man zu den drei genannten Epochenwenden als vierte den geistigen Umschwung rechnen darf, der sich während und nach dem 1. Weltkrieg vollzog, bleibe dahingestellt. Jedenfalls war die Wandlung, die das Wort-Ton-Verhältnis in jener Zeit durchmachte, den früheren entgegengesetzt gerichtet: sie führte nicht von der Musik zum Text, sondern vom Text zur Musik; die meisten Vokalkomponisten ließen, teils bewußt historisierend, auf jeden Fall aber in Ablehnung aller romantisch-inhaltsbedingter Stimmungswiedergabe, die Musik mehr oder weniger ungebunden neben dem Text herlaufen.

Hier bestand also ein ähnliches Verhältnis zwischen Wort und Ton wie vor der Wende um 1500. In beiden Fällen ist aber zu betonen, daß die theoretisch denkbare 4. Möglichkeit des verbindungslos neben dem Text Hermusizierens praktisch nicht rein vorliegt. Eine „absolute“ Vokalmusik — schon der Begriff wäre eine *contradictio in adjecto* — gibt es nicht. Zu welcher Möglichkeit der Vertonung sich der Komponist auch entschließt — stets muß er sich in irgendeiner Weise mit dem Text auseinandersetzen. Der Musikwissenschaftler aber, der sich mit Vokalwerken beschäftigt, muß sich, wenn er sie ganz erfassen will, auf dem schmalen Grat entlangbewegen, auf dem Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft aneinandergrenzen. Wohl ihm, wenn sich ihm dann von drüben eine hilfreiche Hand entgegenstreckt!

WERNER BACHMANN / HALLE

Bilddarstellungen der Musik im Rahmen der artes liberales

Obwohl den Disziplinen der bildenden Kunst während des Mittelalters die wissenschaftliche Anerkennung und damit die Aufnahme in das Lehrsystem der *artes liberales* weitestgehend versagt blieb, hat jener Themenkreis der „freien Künste“ in der Malerei und Plastik doch einen reichen Niederschlag gefunden. Die äußere Darstellungsform, die man dafür wählte, war vorwiegend die der Personifizierung der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen, die durch entsprechende Attribute charakterisiert und veranschaulicht wurden¹. Für diese Art symbolisierender und allegorisierender Darstellung fanden sich in der Literatur des ausgehenden Altertums und des Mittelalters verschiedene Anknüpfungspunkte wie zum Beispiel bei Martianus Capella, der in seiner enzyklopädischen Abhandlung *De nuptiis Mercurii et*

¹ Folgende kunsthistorische Arbeiten beschäftigen sich eingehender mit Darstellungen der *artes liberales* in Malerei und Plastik: P. d'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medio evo e nel Rinascimento*, in: *L'Arte* (ed. A. Venturi), Jg. V, Rom 1902; E. F. Corpet, *Portraits des arts libéraux d'après les écrivains du moyen-âge*, in: *Annales archéologiques* XVII, 1857, S. 89 ff.; E. Mâle, *Les arts libéraux dans la statuaire du moyen-âge*, in: *Revue archéologique* XVII, 1891; E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, Paris 1898, S. 102 ff.; R. v. Marle, *Iconographie de l'art profane*, Den Haag 1932; J. v. Schlosser, *Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses XVII, 1896, S. 13 ff.; G. Münzel, *Der Zyklus der 7 freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters*, in: *Schauinsland* 69, 1950, S. 1 ff.; R. Hammerstein, *Die Musik am Freiburger Münster*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 9, 1952, S. 204 ff.; O. Schmitt, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937 ff., vor allem Artikel *Dialektik*.

*Philologiae*² die *septem artes liberales* nacheinander personifiziert als Gäste bei der Hochzeitsfeier des Merkur und der Philologia erscheinen und sie die Theorie ihrer Wissensgebiete darlegen und entwickeln läßt.

Bereits im Altertum war ein ähnlicher Themenkreis in der bildenden Kunst bekannt, der in enger verwandtschaftlicher Beziehung zu den Darstellungen der „freien Künste“ im Mittelalter steht: der Bildzyklus der Musen, der Beschützerinnen der Künste und Wissenschaften³. Auch hier findet sich der Gedanke der Personifizierung einzelner Disziplinen der Kunst und Wissenschaft. Der bekannte Kanon der neun Musen mit der Zuordnung bestimmter Funktionen tritt uns jedoch erst in der spätrömischen Periode vollausgebildet entgegen, während die uns geläufige Unterscheidung der Musen nach den von ihnen vertretenen Künsten dem griechischen Altertum fremd war⁴. In der älteren griechischen Zeit beschränkte sich die Beschäftigung der Musen offenbar vorwiegend auf Musik und Tanz. Mit Musikinstrumenten in der Hand erscheinen sie auf frühen Musendarstellungen häufig im Gefolge des Apoll, und erst nach und nach läßt sich die Einbeziehung weiterer Künste — vor allem der poetischen — feststellen.

Aber erst in hellenistischer Zeit macht sich in den Musendarstellungen eine gewisse Individualisierung bemerkbar. Für jede Muse wird ein bestimmter Wirkungsbereich festgelegt und durch entsprechende Attribute kenntlich gemacht. Neben den Musikinstrumenten finden sich nun auch Theatermaske, Papyrusrolle und Globus. Auch die Anzahl der Musen wird, über die ursprüngliche, kultisch bedingte Dreizahl hinausgehend, beliebig vergrößert, bis es schließlich im ausgehenden Altertum unter dem Einfluß der theogonischen Poesie zur Sanktionierung der Neunzahl kommt. Deutlich läßt sich anhand der Musendarstellungen verfolgen, wie allmählich die Wissenschaften in dem Kreis der Musenfunktionen Aufnahme finden, nachdem vorher die wesentlichen Gattungen der musikalischen und poetischen Künste unter die Musen verteilt worden waren. So übernimmt, wie aus der späteren Zeit des römischen Kaiserreiches mehrfach überliefert ist, die Muse Urania — meist mit dem Globus dargestellt — das Matronat über die Astronomie, Clio, die vorwiegend eine Papyrusrolle in der Hand hält, über die Geschichte und Polyhymnia über die Geometrie. Damit ist im ausgehenden Altertum in den Musendarstellungen eine Erstarrung zu bestimmten Typen eingetreten, die sich in der genau festgelegten Verbindung von Namen, Funktion und Attribut der einzelnen Musen offenbart. Wie wir es von dem bekannten Trierer Mosaik des Monnus⁵ kennen, wurden in dieser Spätzeit den neun Musen, genau wie später den personifizierten *artes liberales*, die bedeutendsten Vertreter der unter ihrem Protektorat stehenden Künste und Wissenschaften beigegeben: Polyhymnia als Geometrie mit Euklid, Euterpe mit Aulos zusammen mit Stesichoros⁶ usw.

An diesem Punkte der Entwicklung, auf der Schwelle zwischen Altertum und Mittelalter, steht das bereits erwähnte Werk des Martianus Capella, das uns das umfassende Wissen des Altertums enzyklopädisch zusammengefaßt und gegliedert überliefert hat. Nicht als trocke-

² Herausgegeben von A. Dick, Leipzig 1925; weitere Literatur im Artikel *Capella* von H. Hüschen in: MGG I, Kassel und Basel 1949.

³ Näheres über Musendarstellungen und Musenkult bei O. Bie, *Die Musen in der antiken Kunst*, Berlin 1887, sowie bei P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecques*, Thèse Paris 1936 und F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, cap. IV.

⁴ Pauly's Real-Encyclopädie, neue Bearbeitung von G. Wissowa, hrsg. von W. Kroll, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Artikel „Musai“ (684).

⁵ Dieses Mosaik ist abgebildet in: *Antike Denkmäler*, hrsg. v. kaiserl. deutschen archäolog. Institut, Band I, Berlin 1891, Tfl. 49; vgl. auch F. Hettner, *Das Mosaik des Monnus*, in: Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst X, 1891, S. 248 ff., sowie K. Parlasca, *Die Mosaiken des römischen Germanien*, phil. Dissertation, Göttingen 1950, S. 57 ff.

⁶ Auf dem Trierer Monnus-Mosaik ist der Euterpe, die einen Doppelaulos mit Drehringen in der Hand hält, eine männliche Gestalt mit der Beischrift „Agnis“ zugeordnet.

nes Lehrbuch der *artes liberales*, sondern in poetischer Einkleidung wird hier der Wissensstoff dargeboten. Unverkennbar ist dabei die geistige Verwandtschaft mit den spätrömischen Musendarstellungen, wenn Martianus die *artes liberales* in ausführlich geschilderter Personifizierung bei der Hochzeit des Merkur mit der Philologia in Erscheinung treten läßt. Begegnen uns doch hier drei Musentypen in der Reihe der *artes liberales*, nämlich die Musik (Euterpe), die Astronomie (Urania) und die Geometrie (Polyhymnia), allerdings nicht mehr als individuelle, heidnisch-mythologische Götterwesen, sondern als blutleere Allegorien.

Entsprachen die *artes liberales* bei Marcus Terentius Varro⁷ noch zahlenmäßig den neun Musen, so wurden sie bei Martianus Capella erstmalig auf sieben Disziplinen beschränkt, indem die Medizin und Architektur ausgeschieden werden. Sie sind zwar beide während der Hochzeitsfeierlichkeiten anwesend, können aber infolge der fortgeschrittenen Zeit nicht mehr in Erscheinung treten. Damit hatte Martians die bis in das späte Mittelalter hinein gültige Einteilung der *artes liberales* und die Begrenzung jenes Bildungssystems auf sieben Disziplinen vorgenommen. Als letzte der Hochzeitsgäste aus dem Kreise der „freien Künste“ betritt in Martians Schrift die Musik, *harmonia* genannt, das Brautgemach. Ihr Gewand ist mit Goldblättchen behängt, die bei jedem Schritt ein liebliches Schellengeläut erklingen lassen. In ihrer rechten Hand hält sie ein phantastisches kreisförmiges Saiteninstrument mit ganz absonderlicher Saitenanordnung in einzelnen Kreisen, das wundersame harmonische Klänge hervorzubringen vermag⁸. Es handelt sich hier nicht um die Beschreibung eines im ausgehenden Altertum gebräuchlichen Musikinstruments, sondern um eine allegorisch-symbolhafte Darstellung und Deutung der Musik als Abbild der Weltharmonie⁹. Die merkwürdige Kreisanordnung des Instruments versinnbildlicht offensichtlich die Himmelssphären und die nach Auffassung jener Zeit durch Bewegung des Weltalls erzeugten Klänge — die *musica mundana*. Während die Musendarstellungen des Altertums, soweit sie auf die Musik Bezug nehmen, das Instrumentenspiel und damit das wirkliche Musizieren — wenn auch mehr oder weniger stilisiert — wiederzugeben versuchen, finden wir bei Martianus Capella die deutliche Abkehr von der Musizierpraxis und die Hinwendung zum Theoretisch-Spekulativen, indem die Verbindung von Musik und Kosmos versinnbildlicht wird. Damit ist die Musik im Bildungssystem der *artes liberales* „aus ihrer unmittelbaren Lebensverbundenheit gelöst und wird Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen“¹⁰. Hatte jenes Werk des Martianus Capella durch die Personifizierung der *artes liberales* die Darstellung dieses Themenkreises für die bildende Kunst vorbereitet, so bot doch speziell diese Schilderung der Harmonia, der personifizierten Musik, für den Maler oder Bildhauer relativ wenig konkrete Anknüpfungspunkte.

So findet man nur ganz vereinzelt Bilddarstellungen, die dieser Beschreibung der Musik durch Martians Rechnung tragen, während sich die Abbildungen der übrigen *artes* — z. B. der Dialektik¹¹ — wesentlich stärker an jene literarische Quelle anlehnen. Zu den wenigen Dar-

⁷ M. T. Varro, *Disciplinarum libri IX*.

⁸ Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii, Liber IX*, 909: „Dextra autem quoddam gyris multiplicibus circulatum et miris ductibus intertextum velut clupeum gestitabat quod quidem suis invicem complexibus modulatum ex illis fidibus circularis omnium modorum concinentiam personabat. Laeva autem virginis quamplures ex auro assimilatae parvaeque effigies theatralium voluptatum reliquatae aequae pendebant. Verum ille orbis non dielys nec barbiton nec tetrachordon apparebat, sed ignota rotunditas omnium melodias transcederat organorum.“

⁹ Remigius von Auxerre, der in seiner *Musica* (Gerbert S. I, S. 63 ff.) einen Kommentar des Martianus Capella liefert, deutet diese Beschreibung des Martians in der gleichen Weise: „Ab hoc loco musicam coelestem describit...“

¹⁰ G. Pietzsch, *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter II, Halle (Saale) 1932, S. 6.

¹¹ Vgl. den Artikel *Dialektik* von L. H. Heydenreich im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. v. O. Schmitt, Stuttgart 1937 ff.

Musica mir weist schoene
 Gar vns weistvnm an di doene
 Astronomie leet ane wanch.
 Der sterne natvre vnd n ganch.
Wia erinden niht geschriben.
 Dar deham man chvime di siben
 Noch der aume lust gar.
 Daz solt ir wizen wol fruar.
 Di besten di wir an grammatice han.
 Daz was donatus vnd Priscian.
 Aristartvs man von reht sol.
 Vnder di besten zelen wol.
 Dyaletica har auch ir diet.
 Die sint die beston di sihet.
 Aristoteles. Boecius.
 Zeno vnde Porphirus.
 Rhetorica deu hat niht gar.
 An sime leute beweist ir schar.
 Die besten waren Tollivs.
 Quimilian. Sydonius.
 An arismetica der beste was.
 Erastippos vnde Pythagoras.
 An musica Gregorius.
 Orcalvs. Gillesius.
 An geometrie was Thales.
 Der reuist vnd Euclydes.
 Der astronomie schar.
 Was manster Albvmasar.
 Ptholomeus. vner was.
 Vnde vervehret Atlas.
 Schar der dehamer moecht ni for vnt.
 I eben er chvnde sein chvnt gar.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Pyreus solamen luctus mihi musica nomen.
 At natura cupit sine me quia vivere nescit.
 Consona discretis, producent carmina chorul.
 Diverso tractu, fero concordantia cantu.
 Curas artifices, per me solantur manus.
 Obliti fletus parvi, dulcedine cantus.

Abb. 4

Abb. 5

EXPLICIT LIB. VIII.
 INCIPIT NONUS DE MUSICA.

ignis in
 uenit
 orca sine
 a talamof
 iocunditas
 ita
 heretere sueta
 i caritas
 laus vicia caritas
 apomene
 scire ludo
 ore tacito
 alia pectorum ulcere
 n aculeo
 is desolueret nexus

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 10

stellungen, die die *musica mundana*, die Harmonie der Sphären und die kosmologische Bezo-genheit der Musik mit den Mitteln der bildenden Kunst wiederzugeben versuchen, gehört eine Miniatur aus der Biblioteca Laurenziana in Florenz aus dem späten 13. Jahrhundert¹². Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Illustration zu der eben erwähnten Beschreibung der *harmonia* durch Martianus Capella, sondern um eine Veranschaulichung des spätantiken und mittelalterlichen Musikbegriffs mit seiner Dreiteilung in *musica mundana*, *humana* und *instrumentalis*.

Bei der Mehrzahl der Abbildungen der Musik im Rahmen der *artes liberales* steht die sinnlich wahrnehmbare Musik, die *musica instrumentalis*, im Vordergrund, die durch Musik-instrumente wiedergegeben wurde, wie sie der Künstler aus eigener Anschauung heraus oder aus der Überlieferung kannte. Meist handelt es sich dabei um Instrumente, mit deren Hilfe sich bestimmte, genau fixierbare Klänge und Zusammenklänge eindeutig demonstrieren las-sen, wie Glocken und Glockenspiele, Portativ, Lyra bzw. Rote und Psalterium. Vereinzelt begegnen uns auch Drehleier, Syrinx, Fiedel, Laute und Harfe oder auch größere Instrumen-tengruppierungen¹³, verschiedentlich in Verbindung mit der Singstimme.

Mehrere Bild Darstellungen aber verzichten völlig auf die Musikinstrumente zur Charakte-risierung und Symbolisierung der Musik und versuchen, die den Intervallen zugrundeliegen-den mathematischen Proportionen, wie sie bei der Oktavteilung zutage treten, durch ein ent-sprechendes Intervallschema zu veranschaulichen. So zeigen die Illustrationen zu dem mittelhochdeutschen Lehrgedicht Thomasins von Zerklare *Der wälsche Gast* (Abb. 1) unter anderem einen Bildzyklus der sieben freien Künste¹⁴, auf dem die personifizierte *musica* einer männlichen Gestalt mit der Beischrift „*Milesius*“ gegenübersteht. Zwischen beiden wird ein Querstreifen gespannt, über dem die *sonorum proportio* durch Halbkreise verschiedener Größen dargestellt ist: Der Oktavbogen (*Diapason*) wird von einem zum anderen Ende ge-schlagen, während zwei sich überschneidende Kreise (*Diapente*) offenbar die Oktavteilung durch Ober- und Unterquinte veranschaulichen wollen. Durch beigefügte Zahlen wird nach-drücklich auf die enge Verbindung von Musik und Mathematik im mittelalterlichen Lehr-system hingewiesen. Da sich die Intervallproportionen besonders anschaulich am Monochord demonstrieren ließen, nimmt es nicht wunder, daß dieses Theoretikerinstrument, das kaum zum praktischen Musizieren geeignet war, in mittelalterlichen Bild Darstellungen der *artes liberales* mehrfach zur Symbolisierung der Musik verwendet wurde. In einer illustrierten Sammelhandschrift des frühen 13. Jahrhunderts aus dem Kloster Aldersbach bei Salzburg¹⁵, die unter anderem einen Bildzyklus der *artes liberales* enthält, wird die *musica* mit einem Monochord in der Hand an der Seite des Pythagoras dargestellt (Abb. 2). Auch diese Abbil-

¹² Handschrift Bibl. Laur. pl. 29, 1. Abbildung bei H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken, Potsdam (1931–34), Tfl. 1.

¹³ So enthält die aus dem Jahre 1023 stammende Handschrift der Bibl. Montecassino, 1896, Lib. XVIII, Kap. IV, pag. 444 (Sammelhandschrift des Hrabanus Maurus), eine Miniatur, auf der die „*musica*“ durch drei Musikanten repräsentiert wird: Der eine zupft mit einem Plektron eine birnen-förmige Fiedel, der zweite stimmt ein dreieckiges harfenartiges Saiteninstrument, während der dritte kleine Handbecken schlägt. Im Vordergrund lehnt ein rechteckiges sechssaitiges Instrument, zwischen dessen Saiten das Wort „*musica*“ zu lesen ist.

In einer Abschrift von Boethius *De musica* aus dem 14. Jahrhundert (Neapel, Biblioteca Nazionale, Cod. V, A 14) sitzt im Mittelpunkt einer Miniatur eine Frauengestalt auf einem reich verzierten Thron, offenbar die personifizierte *musica* — mit einer Krone bzw. einem Kranz auf dem Haupt, die ein Portativ spielt. Sie ist von Musikanten mit Fiedel, Schellentrommel, Sackpfeife, Schalmei, Pauken, Businen, Klappern und Laute umgeben. Die enge Verbindung von Musik und Kirche wird auf dieser Miniatur durch ein Medaillon mit dem Bildnis des Königs David im oberen Teil der Abbildung veranschaulicht.

¹⁴ A. von Oechelhaeuser, *Der Bildkreis zum wälschen Gast des Thomasins von Zerklare*, Heidelberg 1890.

¹⁵ Diese Handschrift befindet sich jetzt in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Codex Monacensis lat. 2599, fol. 103^r).

dung läßt die mittelalterliche Auffassung, daß sich die Musik vorwiegend in den Zahlenverhältnissen offenbart, anschaulich zutage treten¹⁶.

So vielfältig wie die der *Frau Musica* beigegebenen Attribute sind auch die Formen, in denen jene Bildzyklen der *artes liberales* gestaltet werden. Zu den frühesten Abbildungen der *artes liberales*, die uns erhalten geblieben sind, zählt eine Miniatur aus einer Abschrift der *De institutione arithmetica* des Boethius (Staatsbibliothek Bamberg, H. J. IV, 2), die um 850 herum im Kloster Tours abgeschrieben und illustriert worden war (Abb. 3). Hier ist die auf Boethius zurückgehende Einteilung der sieben freien Künste in *Trivium* und *Quadrivium* bildlich veranschaulicht. Die Miniatur auf Blatt 9^v dieser Handschrift zeigt vier Frauen in langen weißen Gewändern, die die im *Quadrivium* zusammengefaßten vier mathematisch begründeten Disziplinen personifizieren. Rechts steht die *musica* mit einem gezupften fiedelartigen Saiteninstrument im Arm, daneben die *arithmetica* mit der herabhängenden Zählschnur, die *geometria* mit dem Zirkel und schließlich die *astrologia* mit zwei Füllhörnern, das eine mit weißem, das andere mit rotem Feuer, die Sonne und den Mond versinnbildlichend.

Etwa ein halbes Jahrhundert später als diese Miniatur sind die Illustrationen zu einer Martianus-Capella-Handschrift der Bibliothèque nationale Paris (Ms. lat. 7900) entstanden, die offenbar auf ein noch älteres Vorbild zurückgehen¹⁷. Unter anderem enthalten sie interessante Abbildungen der *artes liberales*. Jede der „Künste“ ist in dieser Handschrift auf einer Miniatur für sich dargestellt. Zu Beginn des 9. Kapitels, das von der Musik handelt, findet sich die Zeichnung eines Frauenkopfes — der personifizierten *musica*, wie uns durch eine Beischrift bestätigt wird (Abb. 5). Unmittelbar daneben stehen zwei Musiker, die leicht gekrümmte horn- oder zinkenartige Instrumente mit jeweils sieben bis acht Griffelöchern blasen. Vor allem bei dem linken, einem Doppelblasinstrument, drängt sich jedoch die Vermutung auf, daß es sich hier um ungeschickte, wenig naturgetreue Nachbildungen des antiken Aulos mit dem aufwärtsgebogenen trichterförmigen Aufsatz phrygischer Auloi (*Elymnoi*) handelt¹⁸.

Ein weiterer Bildzyklus der sieben freien Künste ist in einer um 1100 entstandenen französischen Handschrift, einem kommentierten Martianus Capella mit gereimten Tituli zu den einzelnen *artes*, enthalten¹⁹. Die *musica*, eine in reiche Gewänder gehüllte Frauengestalt, wird auf einem Thronessell sitzend dargestellt (Abb. 4). Sie spielt auf einem Saiteninstrument, dessen nach einer Seite hin weit herausragender, am Ende reich verzierter Jocharm dazu dient, das Instrument während des Spiels auf die Schulter zu stützen. Diese merkwürdige Form des Instruments, die morphologische Elemente der Leier, des Psalteriums und der rechteckigen Rahmenharfe vereinigt, läßt sich in französischen Miniaturen des 11. und 12. Jahrhunderts mehrfach nachweisen. Auf einer Abbildung in dem Limosiner Troparium aus dem 11. Jahrhundert²⁰ findet sich dieses Instrument in den Händen eines Spielmanns²¹. Über-

¹⁶ Auch auf Abb. 9 wird ein Monochord dargestellt, hier von Boethius gespielt.

¹⁷ Es handelt sich hier um eine der ältesten illustrierten Handschriften von Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, die uns erhalten geblieben sind.

¹⁸ Diese Auffassung vertritt bereits E. Buhle in seiner Arbeit *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, I. Die Blasinstrumente, Leipzig 1903, S. 24, Anm. 2: „Ein Doppelhorn, wie es der eine dieser Musiker bläst, ist eine zu seltsame Erscheinung und deutet auf eine Nachahmung der Doppelflöte hin, aber auf kein wirkliches Instrument. Außerdem sind die angegebenen Tonlöcher so dekorativ behandelt, daß sich aus der Zeichnung nichts über die Konstruktion des Instruments entnehmen ließe.“

¹⁹ Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod San Marco 190, c. 108^v.

²⁰ Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 1118. Abbildung bei Georg Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig 1929, S. 35, Abb. 4.

²¹ In ähnlicher Haltung wird ein morphologisch engverwandtes Instrument auf einer Miniatur einer katalanischen Bibelhandschrift aus Sant Pere de Roda (Paris, Bibl. nat. lat. 6; Abbildung bei H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Abb. 38) von einem Musikanten gespielt. Diese Miniatur ist um 1000 geschaffen worden.

einstimmend zeigen jene Abbildungen, daß die Saiten des Instruments mit den Fingerkuppen der einen Hand des Spielers (nicht mit dem Plektron) gezupft werden, während die andere Hand das Instrument in der richtigen Lage hält.

Besondere Bedeutung kommt auch der bekannten Darstellung der *artes liberales* aus dem *Hortus deliciarum* der Äbtissin Herrad von Landsberg zu²² (Abb. 6). Die freien Künste sind hier im Kreise um die Philosophie herum gruppiert. Drei Saiteninstrumente — die Harfe (*cithara*), die Drehleier (*organistrum*) und eine einsaitige birnenförmige Fiedel (*lira*) — sind einer Frauengestalt beigegeben, die die Musik repräsentiert. Als Parallelbeispiel aus dem Bereich der Portalplastik sei die Musikdarstellung aus dem Zyklus der *artes liberales* in den Archivolten der Kathedrale von Chartres (Portal Royal; 12. Jahrhundert) erwähnt. Auch hier hat der Bildhauer drei Musikinstrumente — Glockenspiel, Psalterium und Achtformfiedel — als Attribute der Musik verwendet²³. Im späten Mittelalter wird dann nicht selten ein reichhaltiges Musikinstrumentarium der *Frau Musica* als Attribut zugeordnet. Auf einer italienischen Zeichnung des 15. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett in Rom²⁴ ist die weibliche Gestalt, die die Musik repräsentiert, mit dem Stimmen einer Laute beschäftigt. In ihrer unmittelbaren Nähe liegen Rebec mit Streichbogen, Horn, Triangel, Psalterium, Portativ, Schalmei, Businen und Längsflöte. Eine Reihe Noten mit unterlegten Solmisations-silben neben dem Kopf der Frauengestalt veranschaulichen offensichtlich die Vokalmusik. In der linken unteren Ecke der Zeichnung sitzt Tubal vor einem Amboß, den er mit zwei Hämmern zum Erklingen bringt. Eine ähnliche Miniatur aus der Malerschule von Bologna ist in der Canzone von den Tugenden und den Wissenschaften, einer Handschrift des Musée Condé in Chantilly²⁵, enthalten.

Mehrfach wird in mittelalterlichen Miniaturen die enge Beziehung der *artes liberales* zur Philosophie, die Unterordnung der Künste und Einzelwissenschaften unter das philosophische Gedankengebäude ihrer Zeit, bildlich zum Ausdruck gebracht. Auf der oben erwähnten Miniatur des *Hortus deliciarum* sitzt die *philosophia* als Königin im Mittelpunkt jener Kreisdarstellung. Auf ihrem Haupte trägt sie eine Krone, die sich aus drei Gesichtern (*ethica*, *logica*, *phica*) zusammensetzt. Aus ihrer Brust entspringen die sieben Quellen der Weisheit, drei nach links (*Trivium*) und vier nach der rechten Seite (*Quadrivium*), die, wie die Beischrift besagt, die *artes liberales* nähren. Zu Füßen der Philosophie sitzen Sokrates und Plato, die an Pulten schreiben. Geistige Verwandtschaft verbindet diese Darstellung mit einer Miniatur des 12. Jahrhunderts aus der Sammlung Forrer in Straßburg²⁶, auf der die Musik, auch hier im Verein mit den übrigen *artes liberales*, durch eine harfenspielende Frau vertreten ist. Über den personifizierten „freien Künsten“ schwebt die Philosophie, von deren Körper aus Schläuche zu den Mündern der einzelnen *artes* führen, die der Nahrungsaufnahme, also der Veranschaulichung ihrer Abhängigkeit von der Philosophie, dienen.

Weitere Impulse für die Bildardstellung der *artes liberales* hat schließlich auch das um 1180 entstandene allegorische Gedicht *Anticlaudianus* des Alanus ab Insulins²⁷ gegeben, in

²² Diese Handschrift ist in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden und verbrannte 1870 in der Stadtbibliothek Straßburg. Abbildungen bei H. G. Rott und G. Wild, *Hortus deliciarum*, Mühlhausen/Elsaß 1944, S. 19; sowie bei H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 92, Abb. 50.

²³ Eine Abbildung bei H. Besseler, a. a. O., Tfl. IV.

²⁴ Abbildung bei R. v. Marle, *Iconographie de l'art profane, Allégories et Symboles*, Den Haag 1932, S. 218, Fig. 244.

²⁵ Abbildung in *L'Arte* (ed. A. Venturi), Jg. XXXVII, Rom 1934, S. 111, Fig. 7.

²⁶ Eine Reproduktion dieser Abbildung bringt R. v. Marle, *Iconographie de l'art profane, Allégories et Symboles*, Den Haag 1932, S. 207, Abb. 232.

²⁷ Bei Migne, *Patr. lat.* Bd. CCX, 482 ff. abgedruckt; vgl. auch G. Raynaud de Lage, *Alain de Lille, poète du XIII^e siècle*, Paris 1951.

dem das gesamte Weltall mit seinen vielfältigen Erscheinungen geschildert wird. Für eine von der *prudentia* beabsichtigte Reise durch den Kosmos bauen die sieben freien Künste einen Wagen, der mit den Bildern ihrer berühmtesten Lehrer geschmückt wird. Diese Situation ist auf einer Miniatur der illustrierten Handschrift des Anticlaudianus aus der Bibliothek Pommersfelden dargestellt (Abb. 7). Während die Künste des Quadriviums die Räder herstellen, schnitzt die durch eine Rute gekennzeichnete *grammatica* die Deichsel, die *logica* die Achsen, während die *rhetorica* die Verzierungen anbringt²⁸. Dieser Wagen der Weisheit, der von den *artes liberales* gebildet und versinnbildlicht wird, ist in mehreren Miniaturen des Mittelalters dargestellt, z. B. im Codex Casanatense in Rom²⁹.

Von besonderem Interesse sind auch jene Bildzyklen, die die unterschiedliche Wertschätzung der Musik im Rahmen der *artes liberales* oder aber den Gesamtaufbau dieses mittelalterlichen Lehrsystems veranschaulichen wollen. Hierher gehört z. B. die ausführliche Beschreibung einer Bilddarstellung, die uns Theodulf von Orléans³⁰ zu Anfang des 9. Jahrhunderts in seinem *Carmen de septem artibus liberalibus* gegeben hat³¹. Es handelt sich um eine Darstellung der *artes liberales* in Form eines Baumes, die auf einer Tischplatte aufgemalt war. Die Wurzeln des Baumes wurden von der Grammatik gebildet, während auf den unteren Ästen die Rhetorik, Dialektik und Ethik zu sehen waren. Auf den höheren Ästen standen Arithmetik und Geometrie sowie die Musik, die durch eine Lyra und eine Syrinx mit sieben ungleich langen Pfeifen gekennzeichnet wurde. Die Musik als die Lehre von den Proportionen und der Harmonie des Weltalls zählte also hier zu den höchsten Fächern. Über ihr, auf den Wipfeln des Baumes, stand nur noch die Astronomie, die mit beiden Händen den Himmelskreis trug. Wir haben somit eine Darstellung vor uns, die noch ganz auf der platonisch-stoischen Anschauung basiert, wonach als höchstes Ziel der Beschäftigung mit den *artes liberales* die Erkenntnis der Gottheit im Kosmos mit Hilfe der mathematisch-kosmologischen Fächer steht.

Im Gegensatz dazu finden wir die *artes* auf den Abbildungen des späteren Mittelalters häufig im Sinne des Vincentius von Beauvais als Dienerinnen der Theologie dargestellt, denen nur noch propädeutische Bedeutung zuerkannt wurden und die lediglich soweit Anerkennung fanden, wie sie zur Erklärung des Dogmas herangezogen werden konnten.

Als Beispiele für diese Gruppe seien zwei Buchillustrationen aus der *Margarita philosophica* des Gregor Reischius (Basel 1508) angeführt: Der Baum der Philosophie und der Turm der Wissenschaften. Auf jener Darstellung des Turmes der Wissenschaften (Abb. 8) werden die einzelnen Disziplinen der *artes* in den verschiedenen Stockwerken untergebracht. Nachdem der Schüler den in den beiden untersten Stockwerken dargestellten Elementarunterricht durchlaufen hat, gelangt er in das dritte Stockwerk, in dem sich die Logik, die Rhetorik und die Arithmetik befinden. Im vierten Stockwerk sehen wir dann neben Astronomie und Geometrie die Musik, die hier durch Pythagoras vertreten ist. Auf der Spitze des Turmes schließlich thront die „*Theologia sive Metaphysica*“, durch Petrus Lombardus verkörpert. Noch eine weitere Abbildung, die uns den Wandel in der Musikanschauung des Mittelalters deutlich werden läßt, ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert: eine Miniatur aus der

²⁸ Die Abbildungen sowie eine eingehende Beschreibung dieser Handschrift bringt F. Mutherich, *Ein Illustrationszyklus zum Anticlaudianus des Alanus ab Insulis*, im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. II, 1951.

²⁹ Rom, Bibl. Casanatense, Codex 1404, fol. 29r.

³⁰ Migne, *Patr. lat.* I, 544, Cam. 46.

³¹ Umfangreiches Material (Beschreibungen von Bilddarstellungen der *artes liberales*) hat J. von Schlosser in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters zusammengetragen (Sitzungsber. der phil.-hist. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, Bd. 123, Wien 1891). Hier ist vor allem der Abschnitt über „Die Darstellung der Encyclopädie, insbesondere der sieben freien Künste“ (S. 128 ff.) von Bedeutung.

Historia scholastica der Bayrischen Staatsbibliothek München (Codex latinus Monacensis 17405 c. pict. 13a, fol. 3r), einer süddeutschen Handschrift des 13. Jahrhunderts. Wie die Vertreterinnen der übrigen Künste sitzt die als Frau dargestellte *Musica* auf einem Thron³². In ihrer linken Hand hält sie ein Glockenspiel mit sieben kleinen Glöckchen, die in einem rechteckigen Rahmen aufgehängt sind, während ihre rechte Hand einen Hammer schwingt. Außerdem hält sie ein Buch mit einem geschmückten Einband im Arm. Über einer Stadtmauer mit Türmen stehen die Worte „*civitas Thebae*“³³. Von besonderem Interesse aber ist das auf einem Spruchband sichtbar werdende Motto: „*laudate dominum in cymbalis jubilationis*“. Hier wird also der Musik im System der *artes liberales* nachdrücklich und ausschließlich die Aufgabe der Verherrlichung Gottes zugewiesen.

Die allmählich vonstattengehende Umwertung der *artes liberales* spiegelt sich in den Abbildungen auch durch die veränderte Art der Bildkomposition wieder. Mehr und mehr lösen sich die Darstellungen aus dem Rahmen der scholastischen Anschauungen heraus. Der Gedankeninhalt wird immer stärker beiseite gelassen und dafür die reiche Dekoration, die schöne Frauengestalt und ihr prachtvolles Gewand in den Vordergrund gerückt.

Parallel dazu läuft die zunehmende inhaltliche Ausweitung des Themenkreises zu großen Bildprogrammen. Der Drang nach allumfassender Bildung führt während der Renaissance dazu, auch weitere Künste und Wissenschaften in den Kreis der Darstellungen einzubeziehen. Nur selten bleibt die Zahl der dargestellten Künste im ausgehenden Mittelalter auf die *septem artes liberales* beschränkt³⁴. Die humanistische Beschäftigung mit der antiken Mythologie brachte nun auch mit sich, daß die personifizierten *artes* zu den antiken Musen und Göttern, die in den Abbildungen des Mittelalters kaum in Erscheinung getreten waren, in Beziehung gesetzt wurden³⁵. Damit aber verloren die personifizierten *artes* an Eindeutigkeit und Aussagekraft. Die Vielfalt der Formen, in denen die Musik in der Renaissance- und Barockkunst bildlich dargestellt wurde, kommt vor allem im Artikel *Musica* der *Iconologia* des Cesare Ripa³⁶ deutlich zum Ausdruck. In diesem Abschnitt gibt der Autor eine interessante Zusammenstellung und Beschreibung der wichtigsten Typen dieses Motivs sowie der vorwiegend zur Charakterisierung der Tonkunst verwendeten Attribute.

Wurde die Musik auf Abbildungen der *artes liberales* seit dem frühen Mittelalter meist als eine zweifellos auf die Muse Euterpe beziehungsweise auf die personifizierte Darstellung der Künste durch Martianus Capella zurückgehende Frauengestalt verkörpert, so lassen sich auch zahlreiche Beispiele anführen, wo jene Disziplin durch andere Repräsentanten der Tonkunst vertreten ist. Auf einer Miniatur aus dem 12. Jahrhundert zum Beispiel (Abb. 9)³⁷ wird die Musik durch Boethius mit Monochord, Pythagoras mit Glocken sowie Plato und Nicomachus dargestellt, die in ein Gespräch über Musik verwickelt sind. Auch Guido von

³² Eine Nachzeichnung dieser Miniatur ist enthalten in dem Beitrag von E. Buhle, *Das Glockenspiel in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, in: Festschrift zum 90. Geburtstag Rochus Freih. v. Liliencron, Leipzig 1910, Abb. zu S. 70.

³³ Es handelt sich hier um Anspielungen entweder auf Amphion, der aus dem Königshause Thebens stammt und zu den Begründern der Musik gerechnet wird (z. B. von Isidor von Sevilla; M. Gerbert, *Script. I*, S. 20), oder auf den in der Nähe von Theben geborenen Sänger und Lyriker Pindar.

³⁴ Zum Beispiel Raffaels *Stanza della Segnatura*, die er im Auftrage von Papst Julius II. für dessen Privatbibliothek schuf; einen größeren Bildzyklus der *artes liberales* schuf auch Bernardino Pinturicchio für das Appartamento Borgia im Vatikan in Rom, auf dem die Musik mit einer Fiedel dargestellt ist, umgeben von Frauen mit Harfe, Längsflöte, Laute und Gitarre.

³⁵ Zahlreiche Abbildungen, auf denen die *artes liberales* durch die Musen verkörpert werden, sind bei R. v. Marle, *Iconographie de l'art profane, Allégories et Symboles*, Den Haag 1932, S. 266 ff., reproduziert.

³⁶ *Della novissima Iconologia* di Cesare Ripa Perugino, Parte secondo, Padova 1624, p. 446 ff.

³⁷ Cambridge, University Library, Ms. li. 3. fol. 61v, abgebildet bei H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, London 1953, Fig. 296.

Arezzo erscheint gelegentlich als Vertreter der Musik im Kreise der freien Künste, z. B. auf einer Glasmalerei in der Bibliothek des Klosters St. Alban in England³⁸.

Weit häufiger wurde dieses Unterrichtsfach jedoch durch die in mittelalterlichen Traktaten erwähnten „Erfinder der Musik“ — Jubal (1. Buch Moses, Kap. 4, Vers 21) und Pythagoras (nach Jamblichos, *De vita Pythagorica*) — verkörpert. Zu ihrer Charakterisierung dienten fast ausschließlich Hammer und Amboß beziehungsweise Glocken, mit deren Hilfe die Intervalle der Überlieferung nach klanglich dargestellt und gewisse mathematische Gesetzmäßigkeiten der Musik entdeckt worden waren³⁹. Einzelne Bilddarstellungen gehen offenbar auf Isidor von Sevilla⁴⁰ zurück, der Jubal, Pythagoras, Linus und Amphion als die „*Inventores musicae*“ aufzählt. Zu dieser Gruppe gehört ein Gemäldezyklus aus dem Prämonstrantenstift in Brandenburg, den uns Hartmann Schedel im 15. Jahrhundert beschrieben hat⁴¹. Die Musik, eine Frauengestalt mit einer Zither, befand sich hier in Begleitung jener vier von Isidor erwähnten „*Erfinder der Musik*“.

Aber nicht nur bedeutende Vertreter der einzelnen Disziplinen der freien Künste, sondern auch die sieben Planeten, die sieben Wochentage, die Tugenden, die Musen, die Metalle und vieles mehr wurden im späten Mittelalter zu den *artes liberales* in Beziehung gesetzt. Zwei Illustrationen in den Handschriften der Biblioteca Ambrosiana in Mailand, Ms. B. 42 Inf., sowie der Bibl. nazionale in Madrid, Ms. D. 1. 2.⁴² zeigen derartige Gegenüberstellungen. Im unteren Teil der Abbildungen stehen die sieben freien Künste nebeneinander. Die *musica* stimmt gerade eine Laute, während ihr zu Füßen Jubal mit Hämmern auf einen Amboß schlägt. Über den *artes liberales* sind im Mittelteil der Miniatur die sieben Tugenden personifiziert dargestellt. Der Musik wird hier die „Hoffnung“ (*spes*) zugeordnet, die einen Anker in der Hand hält. Werden gelegentlich je zwei miteinander verwandte *artes* zu einer Miniatur zusammengefaßt, so tritt vorwiegend die Astrologie zur Musik, deren enge Beziehungen zueinander in der mittelalterlichen Musikanschauung begründet war. Als Beispiel sei eine Miniatur aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, Ambraser Handschrift, Saal XXIII, Vitrine I, Nr. 10 erwähnt⁴³. Die Astrologie wird hier als Partnerin der Musik dargestellt. Letztere sitzt auf einem Thron, dessen Stützsäulen als „*diapason*“ und „*dyatesaron*“ bezeichnet sind. Sie stimmt eine Laute und hat eine Cister auf ihrem Schoß liegen, während sie, wie ein Schriftband mit den Solmisationssilben erkennen läßt, eine Tonleiter singt. Wie auf zahlreichen ähnlichen Abbildungen sitzt auch hier Jubal zu Füßen der Musik⁴⁴. Werden die Musen den freien Künsten zugesellt, so finden wir meist die Euterpe an der Seite der Musik, während bei einem Inbeziehungsetzen von *artes liberales* und Planeten der *Musica* entweder das Planetensymbol der Sonne oder der Venus beigegeben wird. So erkennt man über der personifizierten Musik, einer Frauengestalt mit Portativ, auf der Freskomalerei von Andrea Bonaiuti in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella in Florenz das Planetensymbol der Sonne⁴⁵. Auf einer „Planetenkinderdarstellung“ eines Kalendariums (Abb. 10)

³⁸ J. v. Schlosser, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters*, im Sitzungsbericht der phil.-hist. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, Bd. 123, Wien 1891, S. 149.

³⁹ Abbildungen des Pythagoras mit Glocken und des Jubal mit Hammer und Amboß unter anderem in MGG, Artikel *artes liberales*.

⁴⁰ M. Gerbert I, S. 20, Caput II, *De Inventoribus Musicae*.

⁴¹ J. v. Schlosser im Sitzungsbericht der phil.-hist. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften, Bd. 123, Wien 1891, S. 147.

⁴² Abbildung in *L'Arte* (ed. A. Venturi), Rom 1934, Jg. XXXVII, Fasc. II, S. 105, Fig. 3; vgl. auch L. Dorez, *La canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo de Bartoli da Bologna*, Bergamo 1904.

⁴³ Eine Abbildung bei J. v. Schlosser, *Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, a. a. O., S. 13 ff.

⁴⁴ Eine ähnliche Miniatur, die Musik und Astrologie vereinigt, ist im Codex Magliabechiano der Biblioteca nazionale in Florenz, II. I. 27, f. 34e, fol. 33, enthalten.

⁴⁵ Eine Abbildung bei H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 1, Abb. 1.

wird die Musik durch den Planeten Venus repräsentiert und dem Freitag sowie dem Metall Kupfer zugeordnet⁴⁶.

Mit den zuletzt genannten Abbildungen, die die Vorliebe des Mittelalters für Analogien deutlich werden lassen, soll dieser kurze Überblick über die Bilddarstellungen der freien Künste und ihrer Quellen abgeschlossen werden. Selbstverständlich kann es sich hier bei der Fülle des Materials nur um eine bescheidene Auswahl und um ein Beschränken auf die wichtigsten Typen von Abbildungen der Musik im Rahmen der *artes liberales* handeln, die uns bis in die Zeit des Barock hinein in der Malerei, aber auch in der Portalplastik, auf Teppichen, Kleidungsstücken, Tellern, Sätteln und anderen Objekten künstlerischer Ausgestaltung immer wieder entgegentreten.

Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Illustration zu Thomasin von Zerclaere, *Der wälsche Gast*; nach G. Könnecke, *Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur*, 2. Aufl., Marburg 1895, S. 65.
- Abb. 2 Miniatur aus Codex Monacensis lat. 2599, fol. 103^r; Aufnahme der Bayerischen Staatsbibliothek München.
- Abb. 3 Miniatur aus der Handschrift H. J. IV, 2 der Staatsbibliothek Bamberg; nach einem Foto aus dem Kunstarchiv der Akademie der Künste Berlin.
- Abb. 4 Miniatur aus Cod. San Marco 190, c 108^v der Biblioteca Laurenziana, Florenz; Aufnahme der Bibl. Laur. Florenz.
- Abb. 5 Miniatur aus Ms. lat. 7900 der Bibliothèque nationale Paris; Aufnahme von Herrn Prof. F. Mutherlich freundlicherweise zur Verfügung gestellt.
- Abb. 6 Miniatur aus dem *Hortus deliciarum* der Äbtissin Herrad von Landsberg; nach H. G. Rott und G. Wild, *Hortus deliciarum*, Mühlhausen/Elsaß 1944, S. 19.
- Abb. 7 Miniatur der illustrierten Handschrift des Anticlaudianus aus der Bibliothek Pommersfelden; Aufnahme nach dem *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. II, 1951.
- Abb. 8 Miniatur aus Gregor Reischius, *Margarita philosophica*, Basel 1508; Aufnahme nach diesem Werk.
- Abb. 9 Miniatur aus Ms. li. 3. fol. 61^v der University Library Cambridge; Aufnahme nach H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, London 1953, Fig. 296.
- Abb. 10 Abb. nach A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Straßburg 1916, Abb. 10.

KARL-FRITZ BERNHARDT / SUHL

Zur musikschöpferischen Emanzipation der Frau

Über das Auftreten der Frau als Komponistin ist im 19. und 20. Jahrhundert schon viel geschrieben worden, doch fehlt das Thema noch immer als spezieller Beitrag in der wissenschaftlichen Literatur. Das wird sich jedoch schon in allernächster Zeit ändern, denn in der Deutschen Demokratischen Republik meldet sich der junge Musikwissenschaftler Dr. Siegfried Köhler (Leipzig) mit einer historisch-soziologischen Untersuchung zur Frage der musikschöpferischen Emanzipation der Frau. Er gab dazu außer einer grundlegenden Einführung im Fachorgan des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler — *Musik und Gesellschaft* — drei demonstrative Beiträge mit Musikbeispielen aus Vergangenheit und Gegenwart im Rundfunk, die im In- und Ausland große Beachtung fanden. Im Jahre 1955 erschien in einer deutschen Übertragung von Professor Dr. Karl Geiringer und Irene Geiringer eine auf die Frau bezogene Musikgeschichte: die soziologische Studie *Die Frau in der Musik*

⁴⁶ A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 194), Straßburg 1916, Abb. 10.

von der in USA lebenden Musikologin Sophie Drinker, die trotz eines sehr umfangreichen und für unsere Zwecke nicht unergiebigem Quellenmaterials, das sie an mehreren, auch für die deutsche Forschung zugänglichen amerikanischen wissenschaftlichen Instituten deponierte, der Frau als Komponistin aber leider einen zu geringen Raum widmete.

Wenn man einmal aus der deutschen Perspektive von den Biographien der wenigen in der Musikgeschichte nominierten und anderweit berühmten Frauenpersönlichkeiten, die auch komponiert haben, absehen will, wie z. B. Hildegard von Bingen, Maria Antonia Walpurgis — über sie liegt eine 1933 in Köln eingereichte Dissertation von Dr. Heinz Drewes vor — oder Annette von Droste-Hülshoff — ihre Einschätzung als schöpferische Musikerin verdanken wir Professor Dr. Karl Gustav Fellerer —, oder Bettina von Arnim — die Lieder unter dem Pseudonym Beans Beor veröffentlichte —, oder Corona Schröter und Luise Reichardt, vielleicht auch noch Johanna Kinkel — die während der Revolution 1848 mit ihrem Gatten gesinnungsverbunden nach England emigrierte, ist es eigentlich bis zum 19. Jahrhundert nur Clara Wieck-Schumann gewesen, die durch eine volle fachliche Beurteilung als Komponistin legitimiert wurde, obwohl in dieser Beziehung Hans von Bülow sein absonderliches Veto einlegte, das bekanntlich der Frau eine musikproduktive Tätigkeit aberkannte, wie ihm überhaupt „alles verhaßt“ war — um mit seinen eigenen Worten zu reden — „was nach Frauenemanzipation schmeckt“.

Am Rande zweier Dissertationen, die in Berlin vorgelegt wurden, erfuhren wir durch Dr. Kathi Meyer (1917) in ihrer aus dem Musikhistorischen Seminar Berlin hervorgegangenen Arbeit *Der chorische Gesang der Frauen* etwas über die kompositorischen Übungen in den Frauenklöstern im 14. und 15. Jahrhundert, von Dr. Annemarie Krille (1938) in der Arbeit *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820)* auch etwas über ihre in diesem Zeitabschnitt sichtbar gewordene kompositorische Tätigkeit: Marianne Martinez, Marie Therese Paradis, Juliane und Luise Reichardt, Josephine Aurnhammer außerhalb des Kreises der fürstlichen Komponistinnen, der von der Walpurgis angeführt wird.

Sehr zahlreich sind jedoch die lexikographischen Versuche, die zur Ermittlung des Frauontschaffens verzeichnet werden können. Bereits im Jahre 1888 erschien in Leipzig ein biographisches Lexikon *Frauen als schaffende Tonkünstler* von Alfred Michaelis, allerdings auf einer unwissenschaftlichen, teilweise sehr primitiven Erfassungsgrundlage, die für die Forschungsarbeit nur bedingt verwendbar ist. Ihm folgte um die Jahrhundertwende (genau im Jahre 1902) in Brooklyn in englischer Sprache und im Jahre 1910 in einer französischen Übertragung in Paris — wohl ergänzt, jedoch ohne Beseitigung der Fehlerquellen — Otto Ebel mit seinem schon ansehnlicheren Handbuch *Frauen-Komponisten*, das wohl in den meisten Musikbibliotheken aller Länder noch vorhanden ist.

Zweifelloos angeregt durch diese Publikation begann im Jahre 1907 die Pianistin und Komponistin Mary Wurm — sie war zeitweilig Schülerin von Clara Schumann und gründete 1923 in Leipzig mit nur kurzer Lebensdauer ein Frauenorchester — ebenfalls mit einer lexikographischen Erfassung der *Tonsetzerinnen und Musikschriftstellerinnen aller Zeiten und Länder*. Obwohl sie ihr Domizil in der Zeit ihrer musikpädagogischen Tätigkeit oft wechselte (Hannover, München, Berlin), korrespondierte sie im größten Stile mit Archiven, Bibliotheken und Verlagen und setzte sich durch Aufrufe in der Fachpresse unmittelbar mit den weiblichen Komponisten aller Genres in Verbindung. Nach dem Abschluß ihrer Arbeit im Jahre 1917 wies sie 1200 Namen vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart nach. Über dieses Erfassungswerk ist eine positive Einschätzung des verstorbenen Professors Dr. Wilhelm Altmann vorhanden, der bekanntlich nach 1945 auch noch Verzeichnisse qualifizierter weiblicher Komponisten veröffentlichte. Als besonders wertvoll bezeichnete Professor Dr. Altmann die Lüftung zahlreicher männlicher Pseudonyme, unter denen einige Komponistinnen ihre Werke aus taktischen Gründen veröffentlichten, denn in der Musikpraxis ist die heute

zwar überwundene psychobiologische Demoralisation der Frau nur langsam im Abklingen. Leider wurden die Erfassungsunterlagen der Mary Wurm nicht rechtzeitig sichergestellt, so daß nur ein Teil davon mit ihrem kompositorischen Nachlaß und einigen persönlichen Korrespondenzen an die Städtische Musikbibliothek in München gelangte, wo sie noch heute der Forschung zur Verfügung stehen. Das Ableben Mary Wurms in den letzten Jahren des 2. Weltkrieges ist örtlich leider nicht mehr nachweisbar, so daß wenig Hoffnung besteht, diese Arbeit wieder zu komplettieren.

Es würde zu weit führen, auf die Fülle der musikpublizistischen Beiträge einzugehen, die in der Tagespresse und in Fachzeitschriften im 19. und 20. Jahrhundert erschienen sind, um den schöpferischen Anteil der Frau am Musikleben zu dokumentieren. Bereits im Jahrgang 1847 der *Gazette Musicale* (Paris) wird in einer sehr freisinnigen Auseinandersetzung für die Frau als Komponistin plädiert, die ja in ihrer Emanzipation in Frankreich seit der Französischen Revolution einen nicht unbeträchtlichen Vorsprung hatte. Hingewiesen werden soll aber auch auf den Einfluß der weiblichen Phantasiearbeit im Volkslied aller Zeiten und Länder, der in der slawischen Volksmusik wissenschaftlich mit 65 % eingeschätzt wird. Auch in der Volksliedforschung ist die Frau seit dem 19. Jahrhundert aktiv vertreten. Otto Ebel, von dessen lexikographischer Erfassung bereits gesprochen wurde, bemerkte aus Anlaß der Originalausgabe seines Werkes, daß das weibliche Tonschaffen von Jahr zu Jahr wertmäßig größer werde und in der Anerkennung der wissenschaftlichen Gesetze der Entwicklung das neue Jahrhundert auch große Tondichter unter den Frauen hervorbringen könne.

Mehr als fünfzig Jahre des neuen Jahrhunderts liegen hinter uns. Wir können feststellen, daß in einigen Ländern unter bestimmten gesellschaftlichen bzw. sozialen Bedingungen die weiblichen Musikstudenten in zunehmendem Maße die Kompositionsklassen absolvieren — nicht immer mit dem Ziele, Komponistin zu werden. Es gibt ja heute schon einige musikalische Frauenberufe (Rundfunk, Musiklektorat usw.), in denen Musiktheorie und Komposition die Grundlage bilden.

So fanden wir in der Kompositionsklasse von Felix Draeseke: Evelyn Faltis, Margarete Witzleb-Ihle; von Max Reger: Sofie Rohnstock, Johanna Senfter, Margarete Mikusch; von Hans Pfitzner: Ilse Fromm-Michaels; von Waltershausen: Philippine Schick, Gertrud Schweizer, Roswitha Traimer, um nur einige zu nennen.

Da es das Bestreben dieses Kongresses und der Gesellschaft für Musikforschung für die künftige Arbeit ist, noch stärkere Kontakte mit den osteuropäischen Ländern und überhaupt dem Ausland zu gewinnen, sei mir gestattet, auf die Entwicklung des weiblichen Tonschaffens in der Sowjetunion und den östlichen Volksrepubliken kurz einzugehen. Allein in den beiden Musikzentren Moskau und Leningrad gibt es z. Zt. über 100 dem Komponistenverband angeschlossene weibliche Mitglieder. Die Werke von Tatjana Nikolajewa, der deutschen Bachpreisträgerin des Jahres 1950 als Klavierinterpretin, haben bereits eine große Resonanz im Auslande. Die Mannheimer GEDOK plant ihr Konzert für Klavier und Orchester op. 10 für Mai 1957. In Meiningen gelangt im November 1956 ihre 1. Sinfonie zur deutschen Erstaufführung. Die Internationale Musikleihbibliothek in Berlin hat dieser Entwicklung Rechnung getragen. Sie ist heute in der Lage, auch Werke des Frauentonschaffens bereitzustellen, wobei die Polin Grazyna Bacewicz und die Ungarin Erzsébet Szönyi, die beide bei Nadja Boulanger in Fontainebleau Komposition studierten, Sláva Vorlová (Tschechoslowakei) sowie die Koreanerin Mun Gen Ok, die in Tokio und Leningrad studierte, stärkste Beachtung finden.

Wenn es sich in meinen Darlegungen zur musiksöpferischen Emanzipation der Frau auch nur um informatorische Hinweise handeln kann, bieten sie vielleicht doch die Möglichkeit, den Gedanken einer internationalen Forschungsarbeit zu diesem Thema in Erwägung zu ziehen.

Abschließend noch einige Bemerkungen zur wissenschaftlichen Arbeit auf diesem Gebiete: Besonders aktiv in der Erfassung des zeitgenössischen Frauentonschaffens ist — um den Blick wieder dem westlichen Ausland zuzuwenden — die belgische Musikdozentin und Musikforscherin Pauline Marcelle (Aronstein), korrespondierendes Mitglied der Nationalbibliothek Paris. Ihre Tätigkeit erstreckt sich ebenfalls auf die osteuropäischen Länder. In Kürze wird auch aus ihrer Feder eine lexikographische Arbeit des weiblichen Tonschaffens nach dem neuesten Erfassungsstande vorliegen. In der Tschechoslowakei trägt man sich mit der Absicht, eine Assoziation weiblicher Komponisten in der internationalen Perspektive zu schaffen. Als Propagandist des Frauentonschaffens tritt wieder ein Mann — Dr. Vladimír Hlocho-Roklan — in Erscheinung. Daneben untersucht die Musikologin Lenka Vojtisková speziell das weibliche Tonschaffen im böhmischen Raum. Lida Novotná aus Olmütz setzt die Forschungsergebnisse in die Musikpraxis um. Ich darf mit dem Hinweis auf meine eigene langjährige Arbeit, der monographischen Darstellung des weiblichen Tonschaffens und der bibliographischen Erfassung aller einschlägigen Literatur und Musikalien bzw. ihre Sammlung auf Photokopien und Mikrofilmen schließen, die gegenwärtig einen Überblick auf 3400 komponierende Frauen in Vergangenheit und Gegenwart aller Länder gewährt. Das Ziel dieser Arbeit ist nicht nur das einer historischen Dokumentation, sondern eine Umsetzung der musiksöpferischen Arbeit der Frau unter den Bedingungen ihrer gesellschaftlichen und künstlerischen Gleichberechtigung in die Aufführungspraxis. Und dazu haben sich heute schon zahlreiche Orchester, Kammermusikvereinigungen und Solisten in den beiden deutschen Republiken bereit erklärt.

Literatur:

- S. Drinker, *Die Frau in der Musik*, Zürich 1955.
 M. Wurm, *Quellenlexikon der Tonsetzerinnen und Musikschriftstellerinnen aller Zeiten und Länder seit dem 12. Jahrhundert*, Manuskript in der Städtischen Musikbibliothek München.
 A. Krille, *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820)*, Diss. Berlin 1938.
 K. Meyer, *Der dionische Gesang der Frauen*, 1. Teil, bis zur Zeit um 1800. Leipzig 1917.
 I. Teuber-Kwasnik, *Frauen schreiben Musik*, in: *Von Frauen für Frauen*, Kevelaer 1950.
 O. Ebel, *Les Femmes Compositeurs de Musique*, Paris 1910.
 A. Michaelis, *Frauen als schaffende Tonkünstler*, Ein biographisches Lexikon. Leipzig 1888.
 H. Drewes, *Maria Antonia Walpurgis als Komponistin*, Diss. Köln 1934.
 A. Montagu, *Die natürliche Überlegenheit der Frau*, Wien 1955.
 A. Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*. Berlin 1893.
 K. G. Fellerer, *Die Musikerin Annette von Droste-Hülshoff*, Münster 1954.

SIEGFRIED BIMBERG / HALLE

Die variable Reagenz des musikalischen Hörens

Die musikalischen Wendungen sind nach spezifischen Gesetzmäßigkeiten eines oder mehrerer Bezugssysteme orientiert. Ein Musik-Bezugssystem — z. B. Dur-Moll-Tonalität — ist der Hinter- oder Untergrund des Musizierens, wiederum kann sich das Bezugssystem nur im Praktizieren der musikalischen Gestalten realisieren. Im Bezugssystem gibt es hervorgehobene Zuordnungen, Bezugsreihen — z. B. Dur, Moll, Phrygisch, Dorisch usw. Das musikalische Hören ordnet die Wendungen (Gestalten) je nach der Tektonik in diese oder jene Bezugsreihe ein, z. B. nach Dur, Moll, Dorisch usw. Es gilt nun, die Frage zu beantworten, in welcher Weise dieses Zuordnen des Hörens erfolgt.

In entsprechenden Untersuchungen (1953–56) wurden charakteristische Intervall-Relationen gesungener Weisen auf ihre Abweichungen von einer gesetzten Soll-Stimmung

(Soll-Frequenz) gemessen. Es wurden ein- und mehrstimmige Gesänge untersucht. Hier soll jedoch nur auf die Einstimmigkeits-Versuche eingegangen werden. Mit Hilfe des von Hermann Meinel, Zwota-Markneukirchen, konstruierten elektro-optischen Stimmgeräts konnten Abweichungen bis zu einer Feinheit von 1 Cent durch optische Kontrolle aufgenommen werden. Es wurden tonikale und modale Weisen untersucht.

Drei Gruppen von Versuchspersonen standen zur Verfügung:

1. Fratres aus der Albertus-Magnus-Akademie im Kloster Walberberg, Fratres aus dem Kloster Beuron und Kapellknaben St. Anna in Dresden. (Geplante Untersuchungen in Maria Laach wurden leider nicht gestattet.)

2. Studenten des Instituts für Musikwissenschaft, Abt. Musikerziehung, an der Martin Luther-Universität Halle.

3. Volksmusikanten aus dem Harz und aus dem Thüringer Wald.

Die statistisch ausgewerteten Protokolle der Messungen im einstimmigen Singen zeigen eine deutliche Orientierung zu pythagoreischen Werten.

Es konnte beim Singen der Melodien eine direkte und eine bedingte Zuordnung zu pythagoreischen Werten festgestellt werden.

Die direkte Zuordnung war bei vornehmlich modal-orientierten Versuchspersonen (z. B. die Fratres aus den Klöstern) und bei Versuchspersonen, die längere Zeit modal musiziert hatten, festzustellen. So zeigte sich bei Musikstudenten, die mehrere Wochen vom mehrstimmigen tonikalen Singen und Spielen ausgeschlossen wurden, im Laufe der Versuchszeit in zunehmendem Maße deutlich eine Zuordnung zur Pythagoreik.

Die bedingte Zuordnung zur Pythagoreik konnte bei tonikal orientierten Versuchspersonen festgestellt werden, die vorher fast ausschließlich in Dur und Moll (tonikal) musiziert hatten.

Setzen wir in einer Veranschaulichung in der Waagerechten = 0 die Werte als harmonisch-rein, so ist als direkte Zuordnung zur Pythagoreik in den Untersuchungen mit 20–23 Cents, die bedingte Zuordnung zur Pythagoreik mit 9–16 Cents zu beobachten gewesen.

Es zeigte sich, daß die Regulierung der musikalisch-physikalischen Stimmung beim musikalischen Hören und beim Singen durch die besondere Beschaffenheit des Kunstwerks bestimmt wird, und durch das Praktizieren in tonikaler und modaler Manier bedingt ist.

Die Untersuchungen zeigten ein Abweichen zu größeren oder kleineren Intervallen innerhalb eines Raumes, der durch pythagoreische und harmonisch-reine Werte begrenzt ist. Die Variabilität dieses Reagierens unterliegt spezifischen Gesetzmäßigkeiten des Zuordnens zu verschiedenen Bezugsreihen. Modales Singen zeigte größere (direkt pythagoreische), tonikales Singen etwas kleinere (bedingt pythagoreische) Werte. Die Mehrstimmigkeitsversuche zeigten entsprechende Ergebnisse. Als Hinweis sei gesagt, daß in der Mehrstimmigkeit keine Pythagoreik festgestellt wurde. Durch eine große Anzahl derartiger Messungen konnte eine Hörorientierung als variable Reagenz des musikalischen Hörens erkannt werden.

Die Nachwirkung der *artes liberales* in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß

Die Reformation zeigt kein einheitliches Verständnis der Musik im Rahmen der *artes liberales*. Bei Luther besteht, wie zuweilen schon im Mittelalter, vor allem die Tendenz, sie ganz aus diesem Bereich herauszuheben und in die unmittelbare Nähe der Theologie zu rücken, also über die übrigen Künste zu stellen. Ihr kommt nach Ansicht des Reformators, der auch z. B. Johann Walter gefolgt ist, ein Platz zu, den sonst keine von diesen hat. Es ergibt sich daraus, daß die Musik auf Grund ihres Wesens besonders berufen ist, als Gefäß des Gotteswortes zu dienen. Sie erscheint „geradezu als eine Art Naturform des Evangeliums“¹. Darum hat sie den „nähesten locum“ unmittelbar hinter der Theologie und folgt ihr sozusagen ständig auf dem Fuß². Gleichzeitig wird freilich bei Luther und seiner Umwelt der Zusammenhang der Musik mit den *artes liberales* gewahrt. Es handelt sich hier um ein widerspruchsvoll erscheinendes Spannungsverhältnis, das jedoch in der Sache begründet liegt und von daher seinen Sinn erhält.

Die Reformierten mit Zwingli und Calvin an der Spitze sind – soweit erkennbar – entsprechend ihrer Ablehnung (Zwingli) bzw. Geringschätzung (Calvin) gottesdienstlicher Musik an dieser Frage uninteressiert. Jedoch tendiert beider, vor allem aber Zwinglis allgemeines Musikverständnis zum *musica reservata*-Ideal, woraus sich bei ihnen indirekt gewisse Konsequenzen für die Stellung der Musik im Bereich der *artes liberales* ergaben, und zwar die gleichen, die wir bei deren Hauptvertreter A. P. Coclico antreffen.

Für Luther und das frühe Luthertum bestand aber nicht nur eine Spannung zwischen der Musik und den übrigen freien Künsten, sondern spannungsvoll ist auch – darin gleichfalls eine bereits mittelalterliche Problematik weiterführend – der Platz der Musik innerhalb der beiden Bereiche der *artes liberales*, nämlich des Triviums und Quadriviums³. Dies ergab sich aus folgender geschichtlicher Situation: Die zunehmende Bedeutung der *musica practica* sowie der *musica poetica* gegenüber der *musica speculativa* und *theorica*, die sich am Vorabend der Reformation vor allem unter dem Einfluß des Humanismus ergab, kam der Reformation, sowohl der lutherischen wie der calvinistischen, in hohem Maße zustatten. Sie wirkte sich auch hier in der Herübernahme der Musik aus dem Quadrivium in das Trivium, vor allem durch deren Verbindung mit der Rhetorik aus. Das Singen wird wie die Rede als eine „*sermo voci copulatus*“⁴ bezeichnet. Die Nähe von Musik und Theologie erweist sich für Luther also in der Verbindung der Musik mit dem Wort, d. h. dem Wort der Schrift und des Gotteslobs der Kirche. Gerade daraus erklärt sich das spannungsvolle Doppelverhältnis der Musik, die demzufolge sowohl über den übrigen Künsten und zum anderen doch zugleich innerhalb ihres Bereichs steht, eine Antinomie, die sich aus dem Wunder der Inkarnation Gottes ergibt. Aus der grundsätzlichen Zusammengehörigkeit von Musik und Rhetorik im reformatorischen Denken folgt nun, daß alle Neuerungen der *moderni* im Sinne der Renaissance und des Humanismus im gesamten Gebiet der Reformation mit alleiniger Ausnahme von Zwinglis Wirkungsfeld willkommene Möglichkeiten für die Ausübung jener

¹ Vgl. A. D. Müller, *Die Musik als Problem lutherischer Gottesdienstgestaltung*, Berlin 1947, S. 10.

² Vgl. die Skizze *Περὶ τῆς μουσικῆς* aus dem Jahre 1530 und *Tischreden* Nr. 7034 sowie Johann Walter, *Lob und Preis der göttlichen Kunst Musica* (1538), Faksimile-Neudruck Kassel 1938, Seite C. III.

³ Vgl. hierzu und zum Folgenden W. Gurlitt, *Musik und Rhetorik*, in: *Helicon*, Revue internationale des Problèmes Généraux de la Littérature, Tome V, Fasc. 1–3, S. 67 ff.

⁴ Vgl. Luthers *Encomion musices*, die *Praefatio* zu Georg Rhaas *Symphoniae iucundae* (1538).

dienenden Funktion der Musik am Wort sind, wenn auch diese im Calvinismus vorerst nur sehr beschränkt im Gottesdienst ausgewertet wurden. Jedoch wenn Calvin im Anschluß an Augustin von der Funktion des Trichters (*étronnoir*) sprach, die die Musik hat, um das Wort Gottes in die Tiefe des menschlichen Herzens zu leiten⁵, so entspricht dieses Musikverständnis völlig Luthers Satz, daß „die Noten den Text lebendig machen“⁶. Beide aber verstanden damit die Musik genau so wie A. P. Coclico, dessen grundlegender Satz, daß es die Musik vermöge, „*omnes omnium affectus exprimere*“, die Voraussetzung für ihre bei Luther und Calvin gekennzeichnete Wirkung ist.

Für die wissenschaftliche Grundlegung der Verbindung der Musik zum Trivium ist Melanchthon von besonderer Bedeutung gewesen, der wie keiner der Reformatoren auf Grund seiner dem Humanismus besonders verpflichteten Denkungsweise ein Musikverständnis im Bereich der trivialen Künste gefördert und damit mittelalterliche Ansatzpunkte zur vollen Entfaltung gebracht hat. Er ist es gewesen, der nicht nur die Zusammengehörigkeit von Rhetorik und Predigt, sondern auch die von Rhetorik und Musik betont und vertreten hat. Diese Verbindung der Musik mit den trivialen Fächern, insonderheit der Rhetorik, kennzeichnet bis zum Beginn der Aufklärung und der Zeit der Empfindsamkeit die wichtigste musikgeschichtliche Entwicklungslinie allenthalben in den reformatorischen Ländern. Die gottesdienstliche Musik wurde in erster Linie als eine *ars oratoria* verstanden. Als theoretische Quelle ist hier z. B. die Vorrede von Andreas Fromm zu seinem *Actus oratorius de Divite et Lacaro* (1649) von besonderer Wichtigkeit.

Nun schließt dieses Verständnis der Musik als eine vornehmlich oratorische Kunst scheinbar ihr kosmisch-universales Verständnis im Rahmen des Quadriviums weitgehend voraus, da es ganz und gar auf die *musica practica* und *poetica* ausgerichtet ist. Dennoch bleibt daneben im Luthertum — jedoch nur in ihm, es sei denn, daß hier noch an gewisse Strömungen im Jesuitismus gedacht werde — das quadriviale Musikverständnis erhalten. Von demselben Luther, der gesagt hat: „*gramatica et musica sunt conservatores rerum*“⁷, stammen auch die Worte: „Ich rede für mich, wenn ich Kinder hätte und vermöchts, sie müßten mir nicht allein die Sprachen und Historien hören, sondern auch singen und die Musica mit der ganzen Mathematik lernen“⁸; und im *Encomion musices* finden sich die Sätze: „*Musica se extendit ad omnia*“ und „*Nihil est sine numero sonoro*“.

Auch diese doppelte Verankerung der Musik sowohl im Trivium sowie im Quadrivium erklärt sich aus Luthers Theologie. Wenn die Musik von ihm in Steigerung dessen, was Augustin mit dem Wort „*donum Dei*“ gemeint hat, als „*donum divinum et excellentissimum*“ bezeichnete, dann geschah es um ihrer doppelten Wesenhaftigkeit, d. h. um ihres universalen Seins sowie um ihrer ethischen Wirkung willen.

Die geschichtliche Linie eines ontologischen Musikverständnisses neben einem ethischen läuft im Luthertum mehr oder weniger merklich, von Zeit jedoch in Form eines leidenschaftlichen Kampfes um dessen Wahrheit deutlich hervortretend, bis in das 18. Jahrhundert. Vor allem bei Johann Heinrich Buttstedt setzte im Zeitalter J. S. Bachs noch einmal ein erbittertes Ringen um die Rettung der Musik als Wissenschaft ein. Er klagte, daß „*ehedem die Musik der philosophischen Fakultät einverleibt gewesen sei, heutzutage aber halte es sich ein Magister für einen Schimpf, wenn er als musicus sollte instituiert werden*“⁹, nachdem schon reichlich 100 Jahre früher Johann Lippius gesagt hatte: „*Causae et funda-*

⁵ Vgl. meinen Artikel Calvin in: MGG II, 660.

⁶ Vgl. Tischreden Nr. 2545 b.

⁷ Vgl. Tischreden Nr. 1096. Dieses Wort bedarf noch einer genauen Interpretation.

⁸ Vgl. An die Ratsherren aller Städte deutschen Landes, wie sie christliche Schulen aufrichten und erhalten sollen (1520).

⁹ Vgl. Buttstedt's Schrift *Ut mi sol, re fa la, tota musica et harmonia aeterna* (1717), S. 11.

menta genuina methodica: Mathematici harmoniam musicam transiliunt, cantores nesciunt, nil curant compositorum"¹⁰. Buttstedts Worte waren ein letzter, später Nachklang für die mittelalterliche Unterscheidung zwischen dem wissenschaftlich gebildeten *musicus* und dem der *musica practica* zugewandten *cantor*. Es ist dies die gleiche Zeit, in der auch noch einmal das Wort „*harmonia*“ als ein Universalbegriff für die Fülle der Schöpfung und ihrer Ordnungen gebraucht wurde. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang das Titelbild zu Johann Crügers *Synopsis musicae* (1630)¹¹. Hier werden die *septem artes liberales* in der Weise wiedergegeben, daß auf der linken Seite Grammatik, Dialektik und Rhetorik und auf der rechten Arithmetik, Geometrie und Astronomie untereinander als Frauengestalten erscheinen, während in der Mitte oben über dem Wortlaut des Titels beherrschend Frau *Musica* thront. Gewiß geschieht dies auch um des speziell musikalischen Inhalts der Schrift willen; doch wäre eine derartige Darstellung schwerlich denkbar, wenn nicht eben die Musik zu beiden aufgestellten Gruppen der übrigen Künste in gleicher Weise gehörte. Dieses lutherisch-konservative, antikes und mittelalterliches Gedankengut weiterführende Musikverständnis scheint im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert bereits auf einem längst verlorenen Posten zu kämpfen. Tatsächlich konnte ein J. Buttstedt gegen seinen Widersacher J. Mattheson nicht ankommen, und die Zeit der Aufklärung und vor allem die mit ihr Hand in Hand gehende Epoche der Empfindsamkeit ist dann auch über seine Ideen völlig hinweggegangen. Doch wäre es ein tiefgreifendes Mißverständnis, wollte man in diesen letzten Ausläufern einer *musica speculativa* nichts anderes als eben nur reine Spekulation sehen, hinter der im Gegensatz zur barocken Affektenlehre und zur *musica oratoria* keine musikalische Wirklichkeit gestanden hätte. Vielmehr waren von diesem universalen Musikverständnis her weithin die Werke der hochbarocken Instrumentalmusik bestimmt, die in den späten Orgelwerken J. S. Bachs sowie in seinen großen Instrumentalwerken der vierziger Jahre gipfelte. Dieses Musikverständnis lehnte sich gegen die Verabsolutierung der Kunst im Bereich des Psychologischen auf und stritt für ihre Verwurzelung in den vorhergegebenen Schöpfungsordnungen. Darin liegt der bleibende Anspruch eines quadrivialen Musikverständnisses und d. h. dessen Aktualität auch in der Gegenwart.

WOLFGANG BOETTICHER / GÖTTINGEN

Die Magnificat-Komposition Orlando di Lassos

Lassos Magnificat-Kompositionen, die in den bisherigen Bänden der Gesamtausgabe nicht geführt sind und nur z. T. in Neudrucken vorliegen, stellen ein noch unkontrolliertes Korpus dar, über das ein Vorbericht gegeben sei¹. Lassos erster Versuch, ein Zyklus von 24 6st., 5st. und 4st. Sätzen (geordnet nach den 8 Kirchentönen), ist im Druck 1567 erreichbar, eine Vordatierung durch Kapellkodd. unterschreitet kaum 1565. Der Meister beschäftigte sich mit den *psalmi maiores*, zu denen auch seine Vertonungen des *Benedictus* und *Nunc dimittis*

¹⁰ Vgl. Vorwort zu seiner *Synopsis musicae* (1612).

¹¹ Vgl. die Wiedergabe in MGG II, Tafel 61.

¹ Eine spezielle Würdigung der Sätze folgt durch den Verf. in: *Orlando di Lasso und seine Zeit (1532–1594), Repertoire-Untersuchungen zur Musikgeschichte der Spätrenaissance*, Kassel-Basel 1957, S. 255–265, 417–419, 516–525, 618–638, 681–684. Dort wird auch die Quellenkritik mit dem Nachweis der Zeitlage geboten. Wir zitieren im folgenden Lassos Magnificat-Kompositionen nach den laufenden Nrn. von R. Eitners *Chronolog. Verzeichnis der gedruckten Werke von H. L. von Hassler und Orlando di Lasso*, Beil. zu den MfM. V und VI, Berlin 1874, S. CI–CX. Einen Teil der posthumen Sätze, die Eitner dem Druck 1619 entnimmt, scheiden wir als unecht aus. Hingegen gewinnen wir einen Satz aus Mss. hinzu. Näheres vgl. im Werkkatalog, der als Band II der genannten Lasso-Monographie des Verf. mitgeteilt ist.

rechnen, wohl in höherem Auftrag. Er wählte die gradzahligen Verse; dieses Prinzip alternierenden Vortrags behielt er bis in die Spätzeit, von wenigen Ausnahmen einer Durchkomposition abgesehen, bei. Im gewissen Gegensatz zu seiner freieren Motette unterwarf er sich den von Zeitgenossen ziemlich übereinstimmend zur Darstellung gebrachten, zweiteiligen psalmischen Formeln, deren Bauelemente er zunächst im Tenor konserviert (Initium, Tuba I, Mediatio, Tuba II, Schlußgruppe). In steigendem Umfang erhält jedoch der Wortakzent motivbildende Kraft, das Schlußmelisma wird vorverlegt und der choral-echte Vortrag der Mediatio verliert an Bedeutung, so daß die gesamte gregorianische Diktion in einem plastischen, syllabisch-polyphonen Satz aufgeht. Ein Vergleich lehrt, daß Lasso lokale Lesarten (rom., germ. Dialekt) bekannt waren. Die choralgezeugte Mittelzäsur wird von freier Motivfortspinnung überbrückt, was besonders in den Magnificat des 5. Tons, der eine lange I. Tuba der kurzen Mediatio entgegenstellt, auffallen muß. Eingelagerte Bicinien verraten eine hohe Kunst der Variantenheterophonie, dienen also ebenfalls einem Abbau des choralischen Gerüsts.

Während nur wenige Sätze der Werkphase 1568–72 angehören (die posthumen Nrn. 55, 68, 87), folgten im *Patrocinium musices* (V. pars) 1576 weitere, jüngst entstandene Sätze, eine Gruppe, die wir mit den posthumen Nrn. 65, 21, 26, 16, 23, 52, 98 ergänzen, deren Zeitlage durch Hss. genügend ausgewiesen ist. Das wichtigste Ereignis ist die neue Modellpraxis, auf die bereits v. d. Borren in einem Einzelfall aufmerksam gemacht hat² und die, was eine Nachprüfung aller 73 Magnificat-Kompositionen der zweiten Schaffenshälfte nun zeigt, eine Stilübertragung der Chansons, des Madrigals und der Motette anregte, die weit über das gewohnte Maß der Parodie-Messen und *Nunc dimittis* hinausgeführt hat. Zur Entfaltung der Parodietechnik sind damit wichtige Anhaltspunkte geboten (es sei nur auf die Parodiefälle der Gattung bei Berti, Demantius, Reiner, Hagius, Gemma, den Söhnen Lassos, M. Praetorius, Hoyoul, sowie den zeitweise der Münchener Kapelle angehörenden G. Ascanio, Gigli da Immola, A. Morari, G. Victorinus, J. a Fossa, Chr. Perckhofer und Fr. Sale verwiesen, unter denen zahlreiche Modelle Lassos fortwirkten; ein großer Teil ist nur hs. überliefert). Für Lasso gewann Roes Harmonik entscheidenden Einfluß, ferner der *parlando*-Vortrag der Pariser Chanson (z. B. im Magnificat über Lassos eigenes *Las, je n'irai plus*, das in der Nähe G. Costeley's entstand).

Mengen- und wertmäßig ist der Höhepunkt mit jenen 60 Magnificat-Kompositionen erreicht, die alle in den engen Zeitraum 1581–85 fallen und von denen nur 13 Nrn. 1587 veröffentlicht wurden. Als Modelle sehen wir 14 Madrigale, 11 Chansons, 3 Motetten, 5 Sätze folgen einem gregorianischen c. f., 27 sind modellfrei. Es sind 27 5st., 19 6st., 10 4st., 3 8st. und 1 7st. Verband. Zu etwa einem Drittel stammen die Modelle von Lasso selbst, sie halten zeitlich nur in wenigen Fällen größeren Abstand. Bei den fremden Chansons gewinnt der niederländische Typus N. Gomberts an Autorität gegenüber mancher Pariser Stilkopie des mittleren Lasso. Unter den fremden Madrigalen reicht die Zitatpraxis vom Stilkreis Palestrina-Nanino, also von der Lasso sonst entfernten römischen Stilprovinz, bis zu jenem merkwürdigen Einzelfall, in dem ich eine Konkordanz mit einem erst jüngst veröffentlichten Madrigal des O. Vecchi ermittelte (Nr. 27 um 1584 super *O die vezzosa aurora*). Hier wurde von dem alternden Meister noch der frühmonodisch-tänzerische, diatonische Abstieg eines Quintmotivs getreulich eingeschmolzen. Eine ähnliche Begegnung mit der jungen Kunst verrät Nr. 94 über eine anonyme „*Aria di un sonetto*“. Dieser Prozeß

² Ch. van den Borren, *Une „messe-canzonetta“ et un „magnificat-chanson“ d'Orlando di Lasso*, in: Riv. Mus. Ital. XXXIV (1927), S. 603 ff. Dort wird auf das Modell „*Tant vous allez douce*“ von Magnificat Nr. 65 verwiesen. Die Herkunft der Vorlagen konnten wir in fast allen Fällen ermitteln. Es zeigt sich dabei, daß Lasso keineswegs den bekanntesten Vertonen ital., frz. und lat. Texte gefolgt ist, sondern sich auch von hs. verbreiteten Vorlagen anregen ließ.

ist dem Villanellen-Einbruch vergleichbar, den Lassos deutscher Liedsatz 1578–84 erlebt hat. Ihm wirkten jüngere Versuche des Meisters (1583, 1585) über gregorianische Liedsubstanzen entgegen (u. a. *Recordare Jesu pie, Praeter rerum seriem, Dies est laetitia, Benedicta es*), bei denen kein (eigenes oder fremdes) Motettenmodell zu vermuten ist.

Als spätesten Beitrag sehen wir die 1592 entstandenen Nrn. 24 und 100 über *Memor esto* und *Aurora lucis rutilat*, die Lasso nicht mehr zum Druck befördern konnte. Beide Modelle sind eigene Motetten, die letztere im ungewöhnlichen 10st. Verband. Nach der auch in anderen Gattungen spürbaren „toten Zeit“ 1586–91 entwarf der Meister hier zwei monumentale Sätze über ohnehin späte, motettisch ausgereifte Vorlagen, wobei die mehrchörige Anlage schärfer profiliert, teilweise durch Imitationen noch verengt und gestrafft wird, während bewegte Unterstimmen ihre malerische Wirkung aufgeben und konstruktive Bedeutung gewinnen. Eine neue Dissonanz- und Vorhalttechnik greift in diesen sehr gedungenen Parodiemagnificat Platz. Vor allem werden Ostinati aus zufälligen Tonschritten des Modells gewonnen, was dem Ganzen zellenhaften Aufbau und dem Motivvortrag Härte verleiht, wobei auch der affektiven Wortausdeutung nun engste Grenzen gesetzt sind. Diese Konzentration deckt sich mit dem Bilde vom spätesten Motettenzyklus (1594) und bestätigt, daß Lasso zwar das Prinzip choralfreier Durchkomposition bis zuletzt bewahrte, er jedoch keineswegs dem konzertierenden Vortrag eines jüngeren, galant-illustrativen Magnificat verfiel. Besonders der klangprächtige, gewiß an venezianischen Vorbildern geschulte 10st. Satz Lassos macht deutlich, daß hier am Ende des Jahrhunderts trotz aller dynamischer Mittel noch einmal das alte niederländische Erbe zu Wort gekommen war.

CARL DAHLHAUS / GÖTTINGEN

Zwei Definitionen der Musik als quadriviale Disziplin

Sofern die Musiktheorie als quadriviale Disziplin eine mathematische Disziplin war, hing ihre Begründung als Wissenschaft von der Auffassung der Zahl ab, und so ist es vielleicht nicht überflüssig, wenn ich zu zeigen versuche, was die Verschiedenheit des aristotelischen vom platonisch-pythagoreischen Zahlbegriff für die Musiktheorie bedeutete.

Aurelian definiert: „*Musica ... (habet numeros) intelligibiles, mobiles tamen, et ad aliquid pertinentes*“ (GS I, 41 a). Denkt Aurelian, wenn er von einer beweglichen intelligiblen Zahl spricht, an die Bewegung der schwingenden Saite oder der Luft, die den Schall fortpflanzt? An die Bewegung von Ton zu Ton oder des Tons in der Zeit? Wo wir eine Antwort suchen müssen, verrät seine Einteilung der Philosophie in Physik, Ethik und Logik¹ — ein Merkmal platonisch-stoischer Tradition².

Plato erwähnt die Fächer der Quadriviums nicht nur in dem oft zitierten VII. Buch des „Staates“, sondern auch in den „Gesetzen“, wo es heißt (747 A): „Die Teilungen und Vielfachungen der Zahlen sind zu allem nützlich teils in ihrer selbständigen, reinen Ge-

¹ „*Nam philosophiam in tres partes distinguere maluerunt, id est, physicam, ethicam, logicam, quae latine dicuntur naturalis, moralis, rationalis. Naturalis autem disciplina quatuor traditur artibus, id est, arithmetica, geometrica, musica, astronomia*“ (GS I, 41a). — Daß Johannes Grocheo die Musik der Physik unterordnete (SIMG I, 100), ist also nicht so neu, wie G. Pietzsch meint (*Die Klassifikation der Musik ...*, Halle 1929, S. 99).

² L. Baur, *Domenicus Gundissalinus* in: Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Bd. IV, Heft 2–3, S. 194. — Aurelians Quelle war vermutlich Macrobius' Kommentar zu Ciceros *Somnium Scipionis*, das Handbuch des frühmittelalterlichen Platonismus und der pythagoreischen Zahlenlehre (M. Schedler, *Die Philosophie des Macrobius*, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Bd. XIII, Heft 1, S. 7–8).

stalt, teils in ihrer Anwendung auf Längen und Tiefen, besonders auch auf Töne und Bewegungen ...". Was die „Teilungen und Vervielfachungen der Zahlen“ musikalisch bedeuten, zeigt die berühmte Timäus-Tonleiter³. Uns interessieren an ihr drei Momente:

1. Die Zahlen sind Ideen, Idealzahlen. Die Eins ist Einheit (*Monas*), die Zwei Zweiheit (*Dyas*)⁴. Die Eins ist der Ursprung der Zahlen, doch selbst noch nicht Zahl. Zahlen sind erst die Zwei, die das Gerade, und die Drei, die das Ungerade bewirkt. Aus der Entfaltung der Zahlen — durch Verdoppelung und Verdreifachung und ergänzende Ausfüllung der Zwischenräume — geht nun das Tonsystem hervor. Die Zwei oder Zweiheit ist also das Wesen der Oktave, das „*principium per quod*“, die Drei oder Dreiheit das Wesen der Quinte. Diesem Dogma aber entspringt die Tendenz, überall in der musikalischen oder akustischen Wirklichkeit die gleiche Zahl wiederzuerkennen: nicht nur in der Saitenlänge, sondern auch in der Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalls⁵ oder in der Proportion der Gewichte, die eine Saite spannen — akustisch ein Irrtum⁶.

2. Die wirkenden Zahlen sind verwirklichende Zahlen. Weder das „Eine“, musikalisch der „Ton überhaupt“, noch das „Unbegrenzte“, das Kontinuum der Tonhöhen, ist für Plato (*Philebos* 17 C) schon wirklich, sondern erst die „in der Mitte liegende Vielheit“, in der Musik das Tonsystem. Spuren der platonischen Anschauung finden sich noch im hohen Mittelalter. So schreibt Engelbert von Admont, die Musik habe teil am Klang wie an der gezählten Zahl, der Klang als solcher (aber) sei ein Kontinuum: „*Cum musica sit de sono, ut de numero numerato, qui in quantum sonus, est quid continuum . . .*“ (GS II, 311 b). Das heißt doch: Musikalische Wirklichkeit entsteht erst, wenn der bloße Klang, das noch „unbegrenzte“ Kontinuum der Tonhöhen, durch die Zahl begrenzt und verwirklicht wird.

3. Die Entfaltung der Zahlen ist zugleich die Entfaltung des Tonsystems und die Entfaltung der Weltseele wie der Einzelseele. Die Lehren vom Ethos der Musik⁷, von der „*musica mundana*“ und der „*musica humana*“ beruhen demnach auf der platonisch-pythagoreischen Theorie des Zusammenhangs von Zahl und Musik und Seele. Macrobius, der dem frühen Mittelalter den Platonismus vermittelte, bezeichnete die Entfaltung der Zahlen und der Weltseele als Bewegung der Zahl: „*Hinc est, quod pronuntiare non dubitare sapientes, animam esse numerum se moventem*“⁸. Und die Seele als sich bewegende Zahl sei musikalischen Ursprungs: „*Caelestis anima, qua animatur universitas, originem sumpsit ex musica*“ (lib. II, cap. III, 11).

Hinter Aurelians Definition der Musik als Lehre von den intelligiblen, beweglichen Zahlen steht also die platonische Theorie der wirkend-beseelenden Idealzahlen, vermittelt durch Macrobius.

Nach Aristoteles aber sind die Zahlen nicht verschiedenartige Ideen, sondern gleichartige Einheiten⁹. Die Zahl ist nicht das Wesen der Sache, sondern ein ihr äußerliches Maß. Sie ist nicht wirkende, sondern abstrahierte Zahl. Der Abstraktionsgrad aber, den die Musik zu erreichen vermag, bestimmt ihren Rang als Wissenschaft: als mathematische Disziplin. Nach dem aristotelischen Schema der Wissenschaften ist sie kein Teil der Physik, deren

³ J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 360 ff.; ders.: *The Timaeus-Scale*, in: *Musica disciplina* IV, 1950, S. 3 ff.

⁴ J. Stenzel, *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, Leipzig und Berlin² 1933, S. 34.

⁵ Platon, *Timäus* 67 B und vor allem 80 A–B: „Die Schnelligkeit und Langsamkeit und somit die Höhe und Tiefe, welche an den Tönen hervortritt“, sind eine „Abspiegelung der göttlichen Harmonie in den vergänglichen Bewegungen“. — Porphyrius überliefert eine Polemik des Aristoteles-Schülers Theophrast gegen die platonisch-pythagoreischen Folgerungen aus der Gleichsetzung von Ton und Zahl (I. Düring, *Prolemaios und Porphyrios über die Musik*, Göteborg 1934, S. 160 ff.).

⁶ Die Pythagoras-Legende überliefert Nicomachus von Gerasa (Handschin, *Der Toncharakter*, S. 139).

⁷ H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899, S. 5 und 48 f.

⁸ *Commentarii in somnium Scipionis libri II*, ed. F. Eyssenhardt, Leipzig 1893, lib. I, cap. VI, 5.

⁹ Stenzel, a. a. O., S. 7 f.

Gegenstände als seiende und in der Erkenntnis an die Materie gebunden sind, sondern ein Teil der Mathematik, deren Gegenstände zwar als seiende, aber nicht in der Erkenntnis an die Materie gebunden sind¹⁰. So formuliert Boethius, die Musik sei ein „*speculatio quantitatis relativae*“ (*Inst. mus.* II, 3), und an anderer Stelle, sie sei eine „*multitudo ad aliquid*“ (*Inst. arithm.* I, 1).

Wer aber wie Boethius die Zahl aristotelisch als „*unitatum collectio*“ und als „*quantitatis acervus ex unitatibus profusus*“ (*Inst. arithm.* II, 2) definiert, kann von einer *musica mundana* und einer *musica humana*, die den Gedanken der wirkend-beseelenden Idealzahl voraussetzen, eigentlich nicht mehr sinnvoll sprechen¹¹.

Deutlicher sichtbar wird die Hinfälligkeit des Begriffs der wirkenden Zahl dann bei Aristotelikern des hohen Mittelalters, also nach der Aristoteles-Rezeption des 12. Jahrhunderts. So formuliert Johannes de Muris mit scholastischer Präzision: „*Vox autem est per se forma naturalis iuncta per accidens quantitati*“ (GS III, 293 a). D. h. Zahl und Maß werden von außen an den musikalischen Klang herangetragen. Das Kontinuum, das platonische „Unbegrenzte“, ist nicht etwa unwirklich, sondern vielmehr natürlich gegeben. Die Zahl verwirklicht nicht, sondern mißt nur¹².

KUNZ DITTMER / HAMBURG

Ethnologie und Musikethnologie

Ich habe den Auftrag, über Probleme und Methoden der Völkerkunde zu sprechen, soweit sie auch die Musikethnologie betreffen, um Ihnen einen Überblick zu bieten und ein Urteil zu ermöglichen, welche Bedeutung unsere Fragestellungen auch für die musikethnologische Forschung haben könnten. Herr Professor Wiora hatte sich in meiner Abwesenheit liebenswürdigerweise der Mühe unterzogen, im Programmheft über die große Bedeutung der Musik im Leben der Naturvölker zu referieren, woraus sich die überragende Wichtigkeit der musikethnologischen Forschung für die Ethnologie wie ihrer beider Zusammenarbeit ergibt.

Völkerkunde und vergleichende Musikwissenschaft haben im Kern parallele Anliegen: Durch Erforschung des Wesens und der Entwicklung der Kulturen bzw. ihrer Musikstile nicht nur fremde Völker und das eigene kennen und verstehen zu lernen, sondern auch das Wesen des Menschen und der Kultur im allgemeinen wie die Entwicklung des Menschengesistes zu erfassen.

Es kann nun keine Kultur — einschließlich der eigenen — isoliert nur aus sich allein heraus verstanden werden. Wir müssen sie fremden gegenüberstellen, um das ihr eigene Wesen schärfer erfassen, das Besondere vom Allgemeinen sondern zu können. Wir können ferner ihr Wesen nicht aus ihrem aktuellen Zustand allein verstehen, sondern wir müssen den Weg kennen, den sie in der geschichtlichen Entwicklung durchlaufen hat und der sie in Berührung mit anderen Kulturen gebracht hat. Hierfür können uns Historie und Prähistorie jedoch nur

¹⁰ Baur, a. a. O., S. 196 und 198 ff.; Boethius konnte das aristotelische Schema bei Ptolemäus (*Harmonik* III, 6) finden.

¹¹ Boethius beruft sich zwar auf Platons *Timäus* (*Inst. mus.* I, 1), spricht aber nicht von einer „Entfaltung“ oder „Bewegung“ der Zahl, der Seele und der Töne, sondern von einer musikalisch-harmonischen „Zusammensetzung“ der Weltseele und der Einzelseele: „*Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam . . . nos quoque ipsos eadem similitudinibus compactos esse cognoscimus.*“

¹² Eine Interpretation von Parallelstellen bei Marchettus von Padua (GS III, 117b), Simon Tunstede (CS IV, 254 a–b) und dem von Tunstede abhängigen Anonymus 1 in CS III (335a) muß ich mir versagen, obwohl die Bedeutung des Unterschieds der Zahlbegriffe sich erst an der Menge dunkler Stellen erweisen würde, die er erklärt.

dürftige und lückenhafte Kunde geben. Wir müssen demnach solche Bevölkerungen zum Vergleich heranziehen, die noch Züge früherer Stufen der Kulturentwicklung bis heute bewahrt haben, also die sog. exotischen und „Naturvölker“. Meines Erachtens kann auch ein Kunstwerk nicht isoliert allein durch Anwendung nur formaler Kriterien gedeutet und verstanden werden. Es ist nicht von seiner Zeitbedingtheit und von seinem Schöpfer zu trennen. Der Künstler aber ist in seinem Schaffen von seiner Umwelt bedingt, von Wirtschafts- und Gesellschaftsform und der geistigen Kultur seiner Gemeinschaft abhängig. Ob wir es mit europäischer oder exotischer, moderner oder alter Musik zu tun haben, stets müssen bei ihrer Untersuchung die Ergebnisse ökonomischer, soziologischer, kulturmorphologischer und kulturhistorischer Forschung berücksichtigt werden. Folglich kann die Musikwissenschaft der Hilfe auch der Musikethnologie nicht entraten. Da nun die Künste, vor allem die Musik, den sublimsten, edelsten Ausdruck menschlichen Geistes darstellen, sich in ihr Seele und Geist eines Volkstums am reinsten äußern, kann andererseits der Völkerkundler keine vollständigen Aussagen über den geistigen Gehalt und das Gepräge einer Kultur machen ohne Berücksichtigung ihrer Musik. Dazu sind ihm seinerseits die Forschungsergebnisse des Musikethnologen unentbehrlich, der ihm überdies natürlich zur Lösung vieler weiterer ethnologischer Fragestellungen wertvollste Hilfen geben kann.

Gehen wir nun auf spezielle Fragestellungen ein. Da haben wir zu beachten, daß der Mensch ein Lebewesen ist, das nur in der Gemeinschaft, in einem sozialen Verband, existieren kann. Ebenso wird die biologische und kulturelle Anpassung an die geographische Umwelt nur gruppenweise vollzogen. Die geographische Umwelt wird also sozial erlebt und im Kontakt der einzelnen wie der sozialen Gruppen eine soziale Umwelt geschaffen.

Es sind hier Begriffe wie „Stamm“, „Volk“ oder gar „Nation“ mit Vorsicht zu verwenden, da sie in ihrem korrekten Sinne nur selten auf Naturvölker anzuwenden sind. Statt dessen ziehe ich den neutralen Begriff „ethnische Einheit“ vor, der ebenso eine Horde schweifender Wildbeute wie eine lokale Siedlungs- oder Abstammungsgemeinschaft von Pflanzern oder einen Geschlechterverband nomadischer Hirten deckt. Nach Shirokogoroff¹ sind ethnische Einheiten von unterschiedlicher und veränderlicher Größe, sprachlich und kulturell einheitlich, innerhalb der Einheit heiratend und ihrer Sonderexistenz bewußt. In ihnen werden sowohl die erblichen Bedingungen fortgepflanzt und verändert wie das Geistesgut überliefert und neugeformt; d. h. die biologische und kulturelle Anpassung an die Umwelten vollzogen. Ethnische Einheiten sind nun keine statischen Gebilde, sondern sind einem dynamischen Veränderungsprozeß unterworfen. In diesem wirken zentripetale und zentrifugale Kräfte, welche Bildung und Zerfall der Einheiten bewirken. Ein innerethnisches Gleichgewicht ist dann gegeben, wenn die funktionale Beziehung zwischen der Menge der Bevölkerung, dem durch sie besiedelten Territorium und ihrer biologischen und kulturellen Anpassung konstant ist. Die Änderung eines Elementes dieser Gleichung ergibt eine entsprechende Änderung eines oder beider der anderen Elemente, andernfalls wird das innerethnische Gleichgewicht gestört. Zum Beispiel kann eine Veränderung der Bevölkerung als Anstoß zur Veränderung der Kultur und beziehungsweise oder des Territoriums wirken; eine Verkleinerung des Siedlungsgebietes gleicht sich durch Verminderung der Bevölkerung oder durch erhöhte bio-kulturelle Anpassung aus. Durch zentripetale Bewegung wachsen Gruppen zu ethnischen Einheiten zusammen, erfolgt ein Machtzuwachs. Bei zu starker zentripetaler Bewegung kann Erstarrung und eine Einbuße an Kraft zu lokaler Anpassung an sich verändernde Umweltsbedingungen und somit ein Verlust an Vitalität die Folge sein. Solche lokalen Anpassungen innerhalb des Territoriums einer Einheit leiten wieder zentrifugale Bewegungen ein, die bei Überwiegen zu einer Loslösung der Lokalgruppen als selbständig gewordene neue ethnische Einheiten aus dem Verband der früheren Einheit und damit bis zu deren Zerfall führen können. Ebenso können

¹ S. M. Shirokogoroff, *Ethnical Unit and Milieu, a summary of the Ethnos*, Shanghai 1924.

innerhalb einer geschichteten Gesellschaft differenzierte soziale Gruppen alle Züge einer ethnischen Einheit annehmen, z. B. endogame Kasten. Je stärker die zentripetalen und zentrifugalen Kräfte gleichzeitig sind, desto stärker ist die Anpassungsfähigkeit und die Widerstandsfähigkeit der Einheit gegen den äußeren Druck anderer ethnischer Einheiten. Ist die Differenz zwischen beiden Bewegungen gleich 0, dann ist die absolute Stabilität der Einheit im System der sich bewegendenden inner- und interethnischen Gleichgewichte erreicht. Dann können auch unter Umständen sehr kleine ethnische Einheiten inmitten starker fremder Einheiten überleben, nur dann kann eine Kultur durch lange Zeiträume nahezu konstant erhalten bleiben.

Für die Entwicklung und den Wandel der Kultur als des geistig-seelischen Komplexes einer ethnischen Einheit gelten die gleichen Gesetze, d. h. das erwähnte funktionale Verhältnis zwischen Bevölkerung, Umwelten und Anpassung wirkt sich auf die Gestaltung der Kultur aus. Selbst kleine Veränderungen des physiologischen Komplexes können Änderungen im psycho-mental Komplex verursachen. Unter sich verändernden Bedingungen des Bevölkerungswachstums bleibt der geistig-seelische Komplex nicht der gleiche, weder als Anpassungsform noch in seinem Charakter. Die Bildung der Kultur und ihre weiteren Veränderungen hängen stark von der Bevölkerungszahl, den Möglichkeiten für die Vererbung bestimmter — z. B. musikalischer — Begabungen und dem Auswahl-Mechanismus der für geistige Arbeit am besten geeigneten Persönlichkeiten ab, d. h. der Schöpfer neuer Ideen und also auch der Künstler. Ist die numerische Stärke einer ethnischen Einheit groß, so werden dadurch das Auftreten, Schaffen und die Resonanz schöpferischer führender Persönlichkeiten begünstigt und damit das Entwicklungstempo und die Entfaltung der Kultur gefördert. Eine größere Bevölkerungsdichte sichert auch eher eine ungestörte Überlieferung der Kulturgüter, z. B. musikalischer Traditionen. Im System des ethnischen Milieus ist der geistig-seelische Komplex besonders wichtig, denn der Zusammenhalt der ethnischen Einheit wird gerade mit seiner Hilfe erreicht. Ihn müssen die Reaktionen der Einheit — ausgedrückt in der Wiederanpassung der zivilisatorischen Ausrüstung, der wirtschaftlichen und sozialen Organisation usw. — zuerst durchlaufen. Wandel und Konstanz der Kultur — damit auch von Musikstilen — sind nur bei Berücksichtigung dieser Probleme völlig zu verstehen.

Betrachten wir den aktuellen Verlauf der Beziehungen zwischen den Menschen und ihren Umwelten, so erscheinen sie uns als wechselseitige Beeinflussungen, also als funktionale Abhängigkeiten in einem Funktionszusammenhang. Sowohl die Tätigkeiten der einzelnen als Wirtschaftende, als Sozialpartner wie als Kulturschaffende greifen, sich wechselseitig ergänzend, funktional in die anderer Individuen und in ihren Gesamtzusammenhang ein, wie die der sozialen Gruppen und ethnischen Einheiten unter sich und zur Umwelt. Unter diesem Gesichtspunkt stellt sich die Kultur als funktionaler Leistungs- und Wirkungszusammenhang dar. Er gipfelt in der biologischen wie kulturellen Anpassung an die Umwelt, wodurch die Aufrechterhaltung des biologischen und geistig-seelischen Gleichgewichtes der ethnischen Einheit zu erreichen gesucht wird.

Welche Bedeutung hat nun dieses funktionale Ineinanderwirken zwischen Individuum und Gemeinschaft, zwischen Gesellschaft, Kultur und Umwelt für die Musikethnologie? Für die Persönlichkeitsforschung ist es wichtig zu wissen, welche soziale Stellung und Funktion dem Künstler in der betr. Struktur seiner Gemeinschaft zugewiesen sind; wie weit der Kreis der Musik-Schaffenden und -Ausübenden gezogen ist. Zum Beispiel kann ein Stand von Künstlern erst in einer Gesellschaft entstehen, die in verschiedene gewerbliche Tätigkeitsgruppen differenziert ist. Für die Beurteilung eines Kunstwerkes ist es von Bedeutung, ob der Künstler in seinem Schaffen eingengt ist oder Freiheit genießt. So ist gerade bei Naturvölkern das Denken vorwiegend kollektiv gerichtet, das damit auch die künstlerische Geschmacksrichtung bestimmt. Diese ist durchaus konservativ, weil durch eine Anknüpfung an die von den Stamm-

vätern oder Heilbringern in der Urzeit geschaffenen Werke und Institutionen und durch deren treue Bewahrung eine Sanktionierung der gegenwärtigen Verhältnisse gesucht wird. So verbürgt häufig auch nur die genaue Nachahmung überlieferter Kunstformen die magisch-religiöse Wirksamkeit eines Kunstwerkes. Eine stärkere Änderung könnte demnach als eine Bedrohung der sozialen und geistigen Stabilität, damit des Zusammenhaltes der ethnischen Einheit empfunden werden und überdies die Strafen übernatürlicher Mächte befürchten lassen. Der Künstler kann sich demnach nicht ohne weiteres vom Denkhorizont seiner Gemeinschaft lösen, er muß sich ihm anpassen, will er Verständnis, Anerkennung und Gefolgschaft finden. Das Veränderungstempo und die Reaktionsfähigkeit auf den Wandel der kulturellen Erscheinungen sind aber begrenzt, unter anderem durch die Unmöglichkeit eines wesentlichen Wechsels des geistig-seelischen Komplexes während einer Generation. Wenn etwa unter äußerem Druck das Tempo der Veränderungen und erzwungenen Neuanpassungen über die für die betr. Einheit typische und mögliche Grenze hinausgehen, so bewirken die sich daraus ergebenden geistig-seelischen Spannungen verschiedene Funktionsstörungen, selbst den völligen Zusammenbruch der Einheit. Daher erfolgt auch ein Stilwandel meist nur in kleinen Schritten und in langsamem Tempo (was uns wiederum die Möglichkeit gibt, auch bei der naturvölkischen Kunst trotz des Fehlens schriftlicher Quellen historisch zu arbeiten). Wir müssen weiter fragen, ob eine Gesellschaftsform der Vererbung künstlerischer Begabung und ihrem Wirksamwerden günstig ist; ferner, in wessen Auftrag die Künstler schaffen, ob sie honoriert werden oder aus einer sozialen Verpflichtung heraus arbeiten.

Kunst und Künstler werden nun nicht nur von Gesellschaft und Kultur beeinflusst, sondern sie üben ihrerseits in funktionalem Wechselspiel auf diese eine sehr erhebliche Rückwirkung aus. Die Musik befriedigt ja wie die anderen Künste gesellschaftliche Bedürfnisse. Ob sie nun im Zusammenhang mit der Religion der Lebensfürsorge durch ihre magisch-religiösen Wirkungen dient oder der Erleichterung von Gemeinschaftsarbeiten oder zur profanen emotionalen Entspannung oder Anfeuerung — etwa in Tanz- oder Kriegsmusik —, ob im Dienste eines Häuptlings oder einer Institution, immer wird sie auf deren Gefühls- und Denkwelt großen Einfluß nehmen. Unter afrikanischen Hirsebauern konnte ich z. B. kürzlich erleben, wie sehr schon das Vorhandensein einer guten Musikkapelle dem Stolz des Häuptlings wie des Dorfes schmeichelte; oder wie eine Tanzkapelle eine flaue Stimmung ermüdeter Menschen zu neuer Lebenslust anstachelte; oder wie Kriegsgesänge und Heldenlieder bis zur Raserei anfeuert und im Verein mit einer Art von Nationalhymnen das Selbstbewußtsein des betr. Gaues steigerten. Dies illustrierte mir deutlich die Tatsache, daß der Besitz bestimmter musikalischer Ausdrucksformen wesentlich dazu beitragen kann, das Bewußtsein von der Besonderung der eigenen Kultur zu festigen und damit ein weiteres einigendes Band um die Mitglieder der betr. ethnischen Einheit zu schlingen und somit in dieser die zentripetalen Kräfte zu stärken. In Krisenzeiten kann die Musik dazu helfen, den Bestand einer ethnischen Einheit und ihrer kulturellen Traditionen zu wahren. Daß der ethische Gehalt der Musik schon von Führungsschichten früher Hochkulturen bewußt als Erziehungsmittel eingesetzt wurde, ist bekannt. Sie sehen, daß zu allen erwähnten soziologischen Problemen die musikwissenschaftliche Forschung der Ethnologie wichtige und wertvollste Beiträge zu liefern hat.

Dies gilt in besonderem Maße bei einer weiteren Betrachtungsweise: Wollen wir dieses eben erörterte dynamische Funktionieren der Anpassungsvorgänge und den damit verbundenen Kultur- und Stilwandel untersuchen, so müssen wir von dem z. Z. der Untersuchung gewissermaßen statisch festzustellenden Zustand einer ethnischen Einheit und ihrer Kultur ausgehen. Dann erscheint er uns als ein in einer bestimmten Gestalt strukturiertes Gefüge, als eine ganzheitliche Integration der verschiedenen einzelnen Kulturzüge. Kulturmorphologisch haben wir uns also mit den uns objektiv entgegentretenden Formen zu befassen, welche die einzelnen Elemente und die Ganzheit einer Kultur aufweisen; ferner die Normen, die

diese gesetzt hat, die alle zusammen das individuelle Bild, das Muster oder Gepräge bzw. den „Stil“ jeder kulturellen Einheit formen. Wir müssen dabei auch die Absichten und Bewertungen, die mit den sozialen Verhaltensmustern und den kulturellen Schöpfungen verbunden sind, untersuchen. Wir können z. B. die gleichen Kulturgüter — etwa auch Musikinstrumente oder musikalische Themen und Motive — in verschiedenen sozialen und ethnischen Einheiten finden, aber gemäß den unterschiedlichen Wert- und Zielsetzungen der Gemeinschaften kann ihnen eine jeweils ganz andere Bedeutung beigemessen werden, so daß auch ihre soziale, kulturelle und künstlerische Wirksamkeit sehr verschieden sein mag. Diese Bewertungen sind auch für den Prozeß der Entlehnungen von Bedeutung. So werden Kulturelemente nur dann von fremden ethnischen Einheiten auf die Dauer übernommen, wenn sie in die Struktur der eigenen Kultur ohne deren Schädigung eingefügt werden können. Es findet also — wie bei den gesellschaftlichen Vorgängen — eine Auslese statt; dies gilt natürlich auch für die Entlehnung fremder Musikinstrumente und Musizierweisen. Dabei werden Kulturelemente oft erst nach einer gewissen Umformung — die bis zur Funktionsänderung gehen kann — übernommen. Eine Kultur wird eben Entlehnungen wie Neubildungen immer ihrem eigenen Gepräge anzupassen bestrebt sein und ihnen damit den Ausdruck des ihr eigentümlichen Geistes verleihen.

Die Erfassung des geistig-seelischen Inhaltes wie des „Stiles“ einer Kultur gehört zu den wichtigsten und schwierigsten Problemen der Kulturmorphologie. Eine restlose Einführung in das Denken und Fühlen von Naturvölkern ist einem Europäer natürlich verwehrt. Und doch können wir vielleicht noch tiefer darin eindringen als erwartet — wenn uns eingehende Analysen der Kunst- und Musikwissenschaften zur Verfügung stehen. Nicht nur bei der Untersuchung von Musikinstrumenten, sondern bei jedem Musikstück und Musikstil haben Sie es ja mit Gestalt- und Formproblemen, mit Strukturen und Gefügen, mit geistig-seelischen Inhalten zu tun. Ich sagte schon einleitend, daß sich Geist und Seele eines Volkstums am sublimiertesten in seinen künstlerischen Schöpfungen, namentlich in der Musik, ausdrückt. Diesen geistigen Inhalt vermögen Sie zu uns sprechen zu lassen, indem sie uns die ästhetischen Werte aufzeigen. Denn auch der naturvölkische Künstler muß Form- und Gestaltungsprinzipien anwenden, deren Möglichkeiten nicht unbegrenzt und auch uns bekannt sind oder von uns erfaßt werden können. Sie mögen daraus ersehen, wie außerordentlich wertvoll Ihre Arbeiten für die Kulturmorphologie sind.

Als letzten Aspekt der Völkerkunde wollen wir ihren historischen betrachten: Alle Entscheidungen, die der Mensch in Beantwortung neuer Situationen seines Daseins trifft, etwa mit der Änderung überlieferter Formen und der Schaffung oder Übernahme neuer, sind in ihrer Einmaligkeit und Unaufhebbarkeit ihrer Folgen geschichtliche Fakten mit geschichtlichen Wirkungen. So ist also auch jede Kultur eine geschichtliche Schöpfung des Menschen und die von ihm geschaffene Umwelt auch eine historisch gewordene. Um das Wesen einer Kultur oder eines Kulturgutes erfassen zu können, müssen ihre Entstehung und Entwicklung bekannt sein. Letztlich wird uns eine Erhellung des historischen Weges der Menschheit von den primitivsten Anfängen zur Hochkultur auch etwas über das Wesen des Menschengesistes an sich aussagen. Die Berechtigung der Anwendung historischer Fragestellungen auch auf schriftlose Völker kann demnach nicht bestritten werden; zumal es ja keine unhistorischen Völker gibt. Denn ob geschichtliche Ereignisse aufgezeichnet werden oder nicht, Geschichte wird von jedem Volk erlebt. Auch wenn wir funktionalistische oder kulturmorphologische Probleme bearbeiten, müssen wir die geschichtliche Entwicklung der betr. Kulturerscheinung kennen, um uns vor Fehlinterpretationen zu bewahren. Es ist ja nicht gleichgültig, ob etwa ein bestimmtes Kulturelement — z. B. ein Musikinstrument oder ein musikalisches Thema — innerhalb einer bestimmten Kultur geschaffen oder von einer fremden ethnischen Einheit übernommen wurde, wann dies geschah und wo sein Ursprungsgebiet liegt.

Die Untersuchung von Ähnlichkeiten zwischen bestimmten Kulturercheinungen auf historisch-genetische Beziehungen — mit Hilfe des Qualitäts- und Quantitätskriteriums — hat insbesondere Ferninterpretation zu sein. Denn nur im Rahmen eines größeren Vergleichsgebietes können lokale Besonderheiten vom allgemeinen Charakter einer Kulturercheinung unterschieden und beider Wesen und Bedeutung richtig erfaßt werden. So gelangt die Beziehungsforschung zur Feststellung der räumlichen Verbreitung von Kulturelementen und ihrer charakteristischen, historisch gewordenen Verbindung zu Kulturkomplexen, lokalen Kulturgebieten und größeren Kulturkreisen. Bei deren Aufstellung müssen wir zwangsläufig schematisieren, von den farbigen Details der beteiligten Lokalkulturen absehen und uns mit den allgemeineren Übereinstimmungen begnügen. Ich muß hier betonen, daß das vor mehreren Dezennien von P. W. Schmidt und P. W. Koppers aufgestellte Kulturkreisschema² nunmehr, nach dem Tode von P. W. Schmidt, auch von der Wiener Schule völlig aufgegeben wurde. Dies bestätigt nur, daß selbstverständlich jede derartige umfassende Überschau zeitgebunden ist, als Arbeitshypothese zwar anregend und wertvoll ist, aber früher oder später revidiert werden muß. Es besagt aber nicht, daß damit die kulturhistorische Völkerkunde erledigt wäre, sie hat im Gegenteil durch die Erkenntnis von Fehlerquellen nur gewonnen. Zu letzteren gehören z. B. die Überschätzung der zeitlichen Konstanz von Kulturkreisen, die in Wahrheit mit höherer Entwicklungsstufe immer geringer wird. Man kannte ja seinerzeit die erwähnten dynamischen Prozesse noch nicht, die bei den ständigen Anpassungsvorgängen ethnischer Einheiten zur Erhaltung der inner- und interethnischen Gleichgewichte ablaufen. Man berücksichtigte ferner nicht genügend, daß verschiedene Kulturelemente ganz verschiedene spezifische Diffusionsgeschwindigkeiten und Potentiale zur räumlichen Ausbreitung aufweisen. So müssen bestimmte Wirtschaftsformen nicht immer und überall mit den gleichen Gesellschaftsformen und Religionen etc. verknüpft sein; Kulturkreise decken sich nicht stets und völlig mit Kunststilen. Desgleichen wurde oft übersehen, daß den gleichen Kulturercheinungen in verschiedenen psychomentalen Komplexen eine verschiedene Bewertung, damit andere Prägung, Funktion und Gewicht beigelegt werden können. Daher ist es für kulturhistorisches Arbeiten unerlässlich, mehr als bisher Lokalinterpretation zu betreiben, um die Funktion und die strukturelle Einfügung eines Kulturelementes in den Gesamtzusammenhang der betr. Kultur richtig zu erfassen und um gleichzeitig durch Beobachtung der aktuellen Abläufe lokaler Anpassungsvorgänge einen Einblick in Kräfte und Gesetzmäßigkeiten historischer Entwicklungsprozesse zu gewinnen. Deshalb hatte ich die Funktions- und Strukturprobleme ausführlicher behandelt.

Die Musikethnologie ist davon besonders betroffen, denn gerade Musikinstrumente und auch Musizierweisen liegen mit an der Spitze des Ausbreitungspotentiales und der Diffusionsgeschwindigkeit von Kulturercheinungen. Bedenken wir nur die vielfältigen Möglichkeiten der Übernahme: Musikinstrumente — und mit ihnen auch bestimmte Musizierweisen — können durch Kauf oder Geschenk erworben werden; fremde Frauen und Sklaven bringen sie mit, desgleichen Erobererschichten; wandernde Berufsmusikanten, aber auch Handwerker und Händler vermögen sie auf weite Entfernung hin zu übertragen. Sodann können durch Übernahme fremder Kulte auch Musikinstrumente und -stile entlehnt werden³. Bei der Auf-

² P. W. Schmidt und P. W. Koppers, *Völker und Kulturen*, Regensburg 1924.

³ Ein Beispiel von primitiven Wildbeutern: Es konnte festgestellt werden, daß in Australien Kulte über weite Entfernungen in überraschend kurzer Zeit wandern. Wenn hier eine ethnische Einheit beschlossen hat, zur magischen Stärkung im Daseinskampf einen als besonders wirkungskräftig angesehenen fremden Kult zu übernehmen, so schickt sie Abgeordnete dorthin, die sich in den fremden Kult einweihen lassen und alle Riten etc. genau lernen. Zurückgekehrt, lehren sie alles die eigene Einheit, wobei nicht nur neue Kultobjekte eingeführt werden, sondern auch Gesänge — sogar in der fremden Sprache.

stellung von Kulturkreisen kann es z. B. auch nicht genügen, das bloße Vorhandensein bestimmter Musikinstrumente in Karten einzutragen. Es muß auch gefragt werden, ob sie im Kult oder zur profanen Unterhaltung, ob und von welchen Erwachsenen und von welchem Geschlecht oder etwa nur im Kinderspiel verwendet werden.

Beim Vergleich ähnlicher Kulturelemente darf die Übereinstimmung natürlich nicht durch Material und Zweck bedingt sein, sondern muß auf einer hiervon unabhängigen Gestaltung beruhen, die es von anderen Kulturelementen gleichen Zweckes und Materials in charakteristischer Weise unterscheidet. Besonders überzeugende Beweise kann die Beziehungsforschung demnach mit Kulturerscheinungen erbringen, deren Gestaltung in mannigfacher Weise möglich ist. Hierfür sind folglich Kunst- und Musikstile wie auch Musikinstrumente hervorragend geeignet; die Arbeiten der Musikethnologen legen hierfür berühmte und beredte Zeugnisse ab. Als Beispiel möchte ich erwähnen, daß sich heute die Erkenntnis immer mehr durchsetzt, daß auf die Entwicklung amerikanischer Früh- und Hochkulturen Immigranten starken Einfluß genommen haben, die aus Asien über den Pazifik gekommen sind⁴. Das gilt schon für spätneolithische Kulturen, insbesondere aber für metallzeitliche Einwirkungen, die überhaupt erst den Anstoß für die Entstehung und Entwicklung der amerikanischen Hochkulturen gegeben haben. Wir können feststellen, daß insbesondere in den Jahrhunderten vor und nach Christi Geburt ein intensiver transpazifischer Verkehr stattfand, der höchstwahrscheinlich noch bis in mittelalterliche Zeiten und wohl auch mit Gegenverkehr fortgesetzt wurde. Besonders schlagende Argumente hat uns hierfür neben der Kunstwissenschaft die Musikethnologie geliefert. Ich darf daher wohl sagen, daß gerade der kulturhistorisch arbeitende Ethnologe am wenigsten auf die Hilfe der Musikethnologie verzichten könnte und die größten Hoffnungen auf ihre weitere Mitarbeit setzt.

Das Problem, in zeitliche Tiefen zu gelangen, stellt sich heute komplizierter dar, als es früher gesehen wurde. Wir können zwar in gewissem Maße die zunächst in flächenhafter Lagerung fixierten Kulturkreise durch Anwendung der Kriterien der geographischen Lagerung und Überlagerung als sich zeitlich folgende Kulturschichten herausarbeiten. Dabei können wir aber im allgemeinen nur zu einer relativen Chronologie gelangen. Erschwerend ist auch die Tatsache, daß Kulturelemente nicht nur verschiedene Ausbreitungspotentiale, sondern auch verschiedene Entwicklungstempi aufweisen — deren Bedingungen wieder funktionalistisch zu untersuchen sind —, so daß das Gepräge einer Kultur zu verschiedenen Zeiten ihrer Existenz nicht gleich bleibt. Von der Konstanz einer Kulturerscheinung aber hängt es ab, wie weit wir von heutigen Naturvölkern auf prähistorische Kulturen zurückschließen können. Bei der Betrachtung der dynamischen Prozesse im Leben ethnischer Einheiten hatten wir erfahren, daß eine Stabilität und damit Konstanz nur bei einem Ausgleich der zentripetalen und zentrifugalen Bewegungen möglich ist und daß diese Konstanz um so eher über längere Zeiträume erhalten bleiben kann, je primitiver die Zivilisation und je kleiner und weniger komplex die betreffende ethnische Einheit ist. So ist bei diesen tatsächlich das Tempo des Kulturwandels oft so gering, daß wir es über Jahrtausende nahezu vernachlässigen können, während wir bei höher entwickelten Kulturen nur kürzere Zeiträume für einen Vergleich zur Verfügung haben. Wir können also häufig nur prinzipielle Aussagen machen, wenn wir prähistorische Kulturen durch einen Vergleich mit rezenten Naturvölkern zu erhellen suchen und dabei nur selten exakte Parallelen ziehen. Die kulturhistorische Ethnologie ist demnach auf die Mithilfe der anderen historischen Wissenschaften, der Historie, Prähistorie, Archäologie, Kunst- und Musikgeschichte angewiesen. Gerade die neueren Ergebnisse einer solchen enger gewordenen Zusammenarbeit berechtigen zu großen Hoffnungen.

⁴ Knappe Zusammenfassung in: K. Dittmer, *Allgemeine Völkerkunde*, Braunschweig 1954.

Die „Bedeutung“ der Sprachmelodie

Das Referat könnte auch heißen „Sprachmelodie und musikalische Intervalle“. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht der logische Aspekt der Sprachmelodie, nicht ihr emotioneller, wie er sich in der expressiven Behandlung von Tempo, Timbre, Tonumfang und Dynamik darstellt. Zur Diskussion stehen dabei nur die europäischen Sprachen, nicht die sogenannten Tonsprachen.

Um zu bestimmen, was die Sprachmelodie in Abhängigkeit von den musikalischen Intervallen bedeuten kann, sei ausgegangen von dem in der amerikanischen Literatur sogenannten „Lipps-Meyer-Law“, dem Lipps-Meyer-Gesetz, einem Gesetz, das anschließend an Theodor Lipps zuerst von Max Meyer formuliert wurde¹; formuliert auf Grund des Finaleffekts eines sukzessiv gegebenen Intervalls, wobei der Finaleffekt davon abhängig gemacht wird, ob der Zielton des Intervalls durch die Zahl 2 bzw. eine Potenz von ihr repräsentiert wird oder nicht. Das klassische Beispiel dafür: die auf- oder absteigende Tonfolge $c(2) - g(3) - c(4) - g(6)$ usw. bringt einen Finaleffekt jedesmal auf c , einen weiterweisenden Effekt auf g . Die Tonfolge $c(3) - f(4) - c(6) - f(8)$ usw. bringt einen Finaleffekt jedesmal auf f , einen weiterweisenden auf c . Zu diesem Gesetz sei folgende Ergänzung erlaubt: a) Der einen Finaleffekt auslösende Ton eines sukzessiv gegebenen Intervalls wird durch die kleinste, zur mathematischen Bestimmung des Intervalls notwendige Primzahl repräsentiert. b) Die Eindeutigkeit der Richtung des Finaleffektes nimmt mit der Größe der zur mathematischen Bestimmung des Intervalls notwendigen ungeraden Zahlen ab. (Die ungeraden Zahlen sind hier maßgebend, weil für die Darstellung innerhalb einer Oktave Zweierpotenzen notwendig werden. Die über eine Oktave hinausgehenden Intervalle können in unserem Zusammenhang vernachlässigt werden.) Allgemein ausgedrückt, läßt sich sagen: Die Eindeutigkeit der Richtung des Finaleffektes eines sukzessiv gegebenen Intervalls nimmt mit dem Konsonanzgrad ab. Innerhalb einer Oktave ergibt sich somit die Staffelung $3/2, 4/3, 5/4, 5/3, 6/5, 7/6, 7/5$ usw. Die Quinte, das Verhältnis $2 : 3$, hat also, je nach der Richtung, einen eindeutigen Final- oder weiterweisenden Effekt, der pythagoreische Halbton, das Verhältnis $243 : 256$, einen nur wenig eindeutigen.

Beim Zusammengehen von Sprache und Musik wird dieser Effekt voll wirksam². Wie weit das in der Sprachmelodie allein der Fall ist, war die Frage. Sie kann im ganzen positiv beantwortet werden. Hier ist allerdings eine Modifizierung anzubringen: Ein musikalisches wie ein sprachliches Intervall ist bereits durch die Richtung expressiv festgelegt; beim Aufwärtsschritt erfolgt Zunahme des Emotionellen, beim Abwärtsschritt Abnahme. In der Musik kann sich der Final- oder weiterweisende Effekt auch beim Abwärtsschritt, entgegen dem abnehmend Expressiven, voll durchsetzen, da der musikalische, also hinreichend lange ausgehaltene und genau fixierte Ton durch Dynamik den Ausgleich in stärkerem Maße erlaubt als der Sprechton. Abgesehen von dieser Modifizierung aber kommt der Final- oder Nichtfinaleffekt auch in der Sprachmelodie voll zur Geltung; denn obgleich die Sprachmelodie diskrete Tonhöhen in bedeutend geringerem Umfange verwendet als die Musik, besteht doch die Möglichkeit, die im Dienste der sprachlichen Sinngebung wichtigen Tonhöhen durch Stärkeakzente auszuzeichnen. Wir dürfen — wenn diese Möglichkeit ausgenutzt wird — geradezu

¹ M. F. Meyer, *The Musicians Arithmetic*, in: *The University of Missouri Studies*, January 1929. — P. R. Farnsworth, *Further data concerning the Lipps-Meyer-Law*, *Studies in the psychology of tone and music*; *Genetic Psychol. Monographies* 1934, 15. Nr. 1, S. 40—44.

² H. H. Dräger, *Zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses im Hinblick auf Schuberts Strophenglied*, im *Archiv f. Musikwissenschaft* 1954.

von durch Stärkeakzente bestimmten Tonverwandtschaften sprechen. Das heißt (um nur einen Fall herauszugreifen): die Sprachmelodie einer Frage braucht nicht aufwärts geführt zu werden; sie kann hinunter gehen, wenn der Zielton keinen Finaleffekt bringt. Weiter: die Sprachmelodie einer Frage sollte bei Aufwärtsbewegung nicht auf einen Ton mit Finalwirkung geführt werden, selbst wenn der Fragecharakter aus dem Satzbau ersichtlich bleibt. Ja noch mehr: Die Sprachmelodie einer Frage darf auch bei Aufwärtsbewegung nicht auf einen Ton mit Finalwirkung geführt werden, wenn der Fragecharakter aus dem Satzbau nicht ersichtlich ist. So z. B. bei dem Satz „Kommst Du“, der, im Quintschritt aufwärts gesprochen, Fragesinn ergibt, im Quartschritt aufwärts aber eine Aufforderung enthält³.

Die Konsequenzen hieraus: In bezug auf den Finaleffekt richtig verwendete Intervalle unterstützen den Sinn der Rede, falsch verwendete stören oder zerstören ihn. In Ergänzung hierzu: In bezug auf den Finaleffekt bewußt falsch gesetzte Töne erlauben die sprachliche Ironie; unbewußt falsch gesetzte, dem Sprecher gleichsam unterlaufende, verraten die am Tonfall erkennbare Lüge. Dies wäre nicht möglich, wenn die Sprachmelodie nicht bereits von sich aus Frage und Antwort, Aussage und Appell, in Abhängigkeit vom gestaffelten Finaleffekt der verschiedenen Intervalle bedeuten könnte. Hier bereits geht die Bedeutung der Sprachmelodie über das Ästhetische hinaus in die Sinngebung hinein.

Die Sprache braucht sich dabei nicht an ein geschichtlich bedingtes Tonsystem zu halten, da ein Finaleffekt bei allen rationalen Tonhöhenwerten zu konstatieren ist. Die Verwendung der im Final- oder weiterweisenden Effekt eindeutigen Intervalle wird hiermit auch in der Musik solcher Kulturen erklärlich, die von den übrigen aus der europäischen Tradition bekannten Größen nicht Gebrauch machen.

In dem Maße, wie bei einem Intervall die Eindeutigkeit der Richtung des Finaleffektes abnimmt, in dem Maße nimmt, wie oben gesagt wurde, auch der Konsonanzwert ab. Das bedeutet für die Sprachmelodie: Ein großer Konsonanzwert ergibt, in einem über ein Intervall hinausgehenden Zusammenhang betrachtet, eine verhältnismäßig große Selbstständigkeit des konsonant gesprochenen Wortes oder Satzgliedes, dafür geringere Bindung im Zusammenhang. Bei geringerem Konsonanzwert ist es umgekehrt. Die Konsequenzen hieraus: Es kann sprachmelodisch die gedanklich stärkere oder schwächere Bindung von Worten und Satzteilen zum Ausdruck gebracht werden; indem etwa bei gedanklich stark gebundenen Worten oder Satzgliedern Intervalle geringeren Konsonanzwertes verwendet werden, während das Ziel oder Zentrum einer sprachlichen Aussage in den — Wiora würde sagen — „konsonantischen Hof“ entlassen wird.

Dies Mittel hat größte Bedeutung unter anderem im Dialog. Das Weiterführen und Ergänzen eines Gedankens, die einer Aussage anschließenden Fragen und der Zweifel werden als solche nicht nur mit Hilfe der sprachlichen Begriffe, sondern bei deren eventueller Indifferenz sogar überwiegend durch die gewählten Intervalle zum Ausdruck gebracht.

Zusammenfassung: 1. Die Bedeutung eines (auf Grund seines Schwingungsverhältnisses betrachteten) sukzessiv gesungenen oder gesprochenen Intervalls ist durch seinen Finaleffekt bestimmt. Soweit sich mit dem Finaleffekt eine sprachliche Sinngebung verbindet, so weit kann auch die Sprachmelodie eine sprachliche Bedeutung haben. Hiermit ist auch bestimmt, wie weit auf Grund dieses Zusammenhanges eine unbekannte Fremdsprache verstanden werden kann.

³ Mattheson kommt diesen Zusammenhängen nahe (*Vollkomm. Kapellmeister*, S. 193). Er flüchtet sich aber, als er die für eine Frage geeigneten Intervalle nennt, in die unvollkommenen Konsonanzen, die ja wegen der relativ geringen Eindeutigkeit ihres Finaleffektes bei einer Frage tatsächlich angebracht sind. Er begründet jedoch nicht (und kann das ohne Einbeziehung des Finaleffektes auch nicht), weshalb auch die vollkommenen Konsonanzen — und gerade sie — in Betracht kommen.

2. In dem gezeigten Zusammenhang zwischen Sinn und Aufbau des gesprochenen Satzes einerseits, und dem Finaleffekt sowie der gedanklichen Bindung der verwendeten Intervalle andererseits gibt es keine absolut verbindlichen Zuordnungen. Dieser Zusammenhang ist aber nur soweit ein zulässiges Mittel persönlicher Interpretation, wie die Sprachintervalle nicht in Widerspruch zu Satzintention und Satzaufbau geraten. Die musikalischen Intervalle sind damit ein Kriterium für den ästhetischen und den sinngebenden Wert einer Sprechleistung.

ALFRED DÜRR / GÖTTINGEN

Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke

Versucht man J. S. Bachs Umarbeitungen seiner eigenen Werke zu klassifizieren, so lassen sich im wesentlichen drei Typen unterscheiden:

1. *Parodien*. Dies sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung des unterlegten Textes im Vordergrund steht. Dabei läßt die Nichtumkehrbarkeit der Parodierichtung weltlicher > geistlicher > liturgischer oder biblischer Text nur eine begrenzte Zahl von Möglichkeiten zu.

2. *Transkriptionen*. Das sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung der Besetzung im Vordergrund steht. Ein markantes Beispiel hierfür sind die Schübler-Choräle; doch sind auch z. B. die Wandlungen des verschollenen Violinkonzerts d-moll in ein Cembalokonzert, ein Orgelkonzert (in Kantate 188) und endlich die Vokalisierung seines Mittelsatzes in der Kantate *Wir müssen durch viel Trübsal* in diesem Sinne als Transkriptionen zu bezeichnen.

3. *Neufassungen*. Das sind Umarbeitungen, bei denen Fragen der Textierung und der Besetzung zurücktreten gegenüber der Änderung einzelner Lesarten oder Sätze. Dabei kann in mehrsätzigen Werken die Satzfolge entweder unverändert bleiben, es können Sätze gestrichen, hinzugefügt oder durch andere ersetzt werden. Als Grenzfall ließe sich schließlich die Verpflanzung eines Satzes aus einem Werk in ein anderes auffassen.

Nicht unter den Begriff der Umarbeitung sollen dagegen bloße „Anklänge“ gefaßt werden, ferner bloße Transpositionen, z. B. früher Kantaten in eine für die Aufführung im Kammerton geeignete Tonart. Treten bei einer Umarbeitung — wie dies häufig geschieht — mehrere Merkmale zugleich auf, so wird sie unter demjenigen Merkmal eingeordnet, das durch den mutmaßlichen Anlaß zur Vornahme der Umarbeitung unmittelbar bedingt ist.

Zunächst zur Frage nach dem Anlaß zur Vornahme einer Umarbeitung. Bachs Umarbeitungen erscheinen weniger als Merkmal des Personal- als des Zeitstils. Die Gründe dafür liegen in der situationsbezogenen Schaffensweise des Barockmusikers: Im Gegensatz zum Künstler der Klassik und Romantik, der mit seinen Werken Ewigkeitsgültigkeit erstrebt und dafür unzulängliche Aufführungen in Kauf nimmt, ist der Barockmusiker bemüht, seinem Werk jeweils diejenige Gestalt zu geben, die der bevorstehenden Aufführung am besten gerecht wird, selbst auf die Gefahr hin, daß eine Wiederaufführung nicht oder nur nach durchgreifender Umarbeitung möglich ist. Dieser Feststellung entspricht es, daß uns keine Umarbeitung Bachs nachweisbar ist, die nicht im Hinblick auf eine Aufführung, eine Widmungsreinschrift oder eine Veröffentlichung des Werkes durch Druck vorgenommen wurde, und auch Verbesserungen ästhetischer Art stehen offenbar stets im Dienste dieser Absichten.

Es ist deshalb auch nicht möglich, bei Bach von einer „letztwilligen Fassung“ in demselben Sinne zu sprechen, wie wir es bei den Klassikern und Romantikern tun. Denn selbst diejenigen Werke, die Bach im Druck veröffentlichte, hat er gelegentlich später noch umgearbeitet — erinnert sei an die Kanonischen Veränderungen über *Vom Himmel hoch* —, andererseits hat er bei der Umarbeitung zahlreicher Werke nicht auf die letzte, sondern auf

die vorletzte Fassung zurückgegriffen, die also offensichtlich durch die nachfolgende noch nicht „überholt“ war. Von einer „letztwilligen Fassung“ im heutigen Sinne können wir daher bei Bach nur insoweit reden, als mit der Umarbeitung auch ein ästhetischer Qualitätszuwachs verbunden ist. Es kann hier nur angedeutet werden, daß dem heutigen Praktiker mit dem Herauskrystallisieren einer historisch getreuen Fassung — sei es einer „letztwilligen“ Fassung, sei es einer „Urfassung“ — häufig nicht gedient ist. So kann z. B. die Rekonstruktion eines Instrumentalkonzerts für die ursprüngliche Besetzung zwar einen ästhetischen Gewinn für uns bringen, doch darf es nicht unsere Aufgabe sein, mit ihr auch alle die Quintenparallelen wiederherzustellen, die der Komponist in späteren Umarbeitungen emendiert hat.

Die nächste Frage soll der Auswahl gelten, die Bach unter seinen Werken bei der Vornahme von Umarbeitungen traf. Neben der Forderung, daß die Vorlage den gleichen oder ähnlichen Affekt ausdrücke, neben der Wertschätzung des Komponisten und vielleicht auch der Umwelt spielte offenbar nicht nur der augenblickliche Verwendungszweck, sondern auch die Verwendbarkeit der Vorlage eine Rolle. So wurden Werke, die ihrer Natur nach immer wieder verwendbar waren, durch Herstellung einer Neufassung umgearbeitet, wenn sie dem ästhetischen Urteil des Komponisten nicht mehr standhielten, wenn die Niederschrift unleserlich, fehlerhaft oder aus sonstigen Gründen ungenügend war. Beispiele hierfür bieten besonders die Orgel- und Klavierwerke in großer Zahl. Zu speziellem Anlaß konnten sie aber auch eine Transkription oder Parodie erfahren, durch die dann die ursprüngliche Fassung bisweilen nur vorübergehend verdrängt wurde. Genannt seien hier die Cembalo- und Orgelkonzertbearbeitungen ursprünglicher Violinkonzerte oder auch die Besetzung von Kantatenarien mit obligater Orgel, durch die Bach nach allgemeiner Ansicht seinen Söhnen Gelegenheit geben wollte, sich hervorzutun, ferner die Parodie zahlreicher Sätze der Matthäus-Passion als Trauermusik für den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen und anderes. Der Gedanke der Verbesserung tritt in solchen Fällen zurück gegenüber der Absicht, einer ad hoc gegebenen Situation zu entsprechen.

Eine andere Möglichkeit ist die der Verpflanzung eines Satzes aus einem Werk in ein anderes. Hier sind besonders die schlichten Choralsätze aus Kantaten zu nennen, deren vielfache Verwendbarkeit besonders als Schlußchoräle und deren einfache Kürze eine oft notengetreue Übernahme bereits nahelegt. Zuweilen wurden freilich auch ausgedehntere Sätze verpflanzt (etwa *O Mensch, beweine deine Sünde groß* aus der *Johannes-* in die *Matthäus-Passion*), ohne daß wir in jedem Falle sagen könnten, was den Anlaß dazu gegeben hat.

Eine weitere Gruppe von Werken war dagegen in der ursprünglichen Gestalt nicht wieder aufführbar. Hier sind besonders die weltlichen Glückwunsch-Kantaten zu nennen, von denen Bach eine große Zahl parodiert hat, gelegentlich zu neuem weltlichen Anlaß, besonders aber durch Umformung zur Kirchenkantate, um sie so im Turnus des Kirchenjahres alljährlich wieder verwendbar zu machen. Die Forschung hat diese Fälle bereits weitgehend untersucht, so daß sich Beispiele hier erübrigen.

Demgegenüber soll hier zum Schluß noch auf eine Erscheinung hingewiesen werden, deren Erklärung nicht ganz einfach ist, nämlich die häufige Verwendung von Kirchenkantatensätzen in den Messen. Denn diese Kirchenkantaten waren ja jederzeit wiederverwendbar, sie wurden sogar z. T. nachweislich auch nach ihrer Parodie wiederaufgeführt; und auch einen ästhetischen Gewinn pflegen wir den meisten Meßparodien Bachs nicht zuzugestehen. — Für die sogenannten „kleinen Messen“ liegt die Erklärung nahe, daß sie nicht für den Leipziger Gottesdienst geschrieben wurden, also mit einem völlig anderen Hörerkreis rechneten. Wenn, wie Schering wahrscheinlich gemacht hat, der Reichsgraf Franz Anton von Sporck der Besteller war, so wären sie sogar im katholischen Gottesdienst erklingen, also vor einer Gemeinde, die die Kantatenvorlagen auf gar keinen Fall kennen konnte. Schwerlich dürften sie jedoch zu wiederholtem Gebrauch im Leipziger Gottesdienst geschrieben sein.

Aber auch in der sogenannten *h-moll*-Messe finden sich neben zwei mutmaßlichen Instrumentalkonzert-Sätzen und einem weltlichen Kantatensatz in sieben Fällen Kirchenkantaten-Sätze verwendet¹. Daß die „Missa“ — also Kyrie und Gloria, die die Handschrift als Nr. 1 bezeichnet — zur Erbhuldigung bei der Regierungsübernahme durch Friedrich August II. im Leipziger Gottesdienst aufgeführt wurde, ist durch Schering und Smend glaubhaft gemacht worden. Als Anlaß zur Entstehung des *Credo* Nr. 2 nimmt Smend die Einweihung der umgebauten Thomasschule 1732 an, was glaubhafter scheint als Scherings These von einer Krakauer Krönungsmesse, jedoch der sicheren Begründung entbehrt. Das *Sanctus* Nr. 3 scheidet für unsere Betrachtungen aus: Bezeichnenderweise enthält gerade dieses in Leipzig jederzeit wiederaufführbare Werk keine Parodien. Für den Anlaß zur Entstehung der Nr. 4 (*Osanna* ...) fehlt jeder auch nur halbwegs sichere Anhaltspunkt.

Da nun die Nummern 1, 2 und 4 in insgesamt sieben Sätzen Parodien aus Kirchenkantaten verwenden, ist anzunehmen, daß Bach diese Werke nicht für wiederholte Aufführungen im Leipziger Gottesdienst vorgesehen hatte, selbst wenn es in späterer Zeit zu derartigen wiederholten Aufführungen gekommen sein sollte. Diese Hypothese wird nun gestützt durch eine weitere Beobachtung. Bach hat nämlich drei Sätze der *Missa* zu einer Musik zum ersten Weihnachtstag, *Gloria in excelsis Deo*, umgearbeitet. Natürlich kann, wie Schering vermutet, ein spezielles Ereignis, vielleicht politischer Art, den Anstoß dazu gegeben haben. Aber liegt es nicht näher, das Umgekehrte zu vermuten, nämlich daß Bach die wichtigsten Sätze des zu speziellem Anlaß entstandenen *Gloria* der Messe, soweit sie nicht Kirchenkantaten entstammten, in eine Gestalt bringen wollte, die ihr wiederholtes Erklängen möglich machten? Auch dies wäre dann ein Hinweis darauf, daß das *Gloria* mit einer einmaligen Aufführung seinen ursprünglichen Zweck erfüllt hatte. Die Parodien traten dann ihre Musik wieder an die Vorlagen ab — so wurde z. B. die Kantate *Wir danken dir*, die die Musik zum *Gratias* und zum *Dona nobis pacem* geliefert hatte, nachweislich noch 1739 und 1749 wieder aufgeführt —, während die Sätze *Gloria*, *Domine Deus* und *Cum Sancto Spiritu* durch die Umarbeitung zu Kantate 191 für weitere Aufführungen nutzbar gemacht wurden.

Die zuletzt aufgeworfenen Fragen zeigen, daß unsere Überlegungen zwar keine Ergebnisse von absoluter Sicherheit mit sich bringen, aber doch solche von einer Wahrscheinlichkeit, die geeignet ist, bestehende Hypothesen zu erhärten oder auch fraglich werden zu lassen.

HANS HEINRICH EGGBRECHT / ERLANGEN

Zum Wort-Ton-Verhältnis in der „Musica poetica“ von J. A. Herbst

In seinen drei Lehrschriften ist Herbst nicht originell. Seine *Musica practica* (¹1642; ²1653: *Musica moderna prattica ouvero maniera del buon canto*; ³1658) lehrt die *Ars cantus* „auf jetzige Italienische Manier“ nach M. Praetorius (*Synt. mus.*)¹. Seine *Arte Prattica et Poetica* (1653) ist im Hauptteil (Kontrapunktlehre) eine Übersetzung von Giov. Chiodino's *Arte practica latina e volgare di far contrappunto a mente e a penna, diversi in 10 libretti*, Venedig 1602², und im III. Teil (Generalbaßlehre) die Übersetzung eines lat. Traktats des Wiener Hoforganisten W. Ebner³. In seiner *Musica poetica* (1643)⁴ gibt Herbst als Quellen zehn

¹ Vorlagen dazu lieferten die Kantaten 29, 46, 171, 12, 120, 11 und wieder 29 (Parodie II. Grades).

² A. Allerup, *Die Musica practica des J. A. Herbst u. ihre entwicklungsgeschichtl. Bedeutung*, Diss. Münster, Kassel 1931.

³ Der II. Teil (Lehre vom Kontrapunkt *a mente*) wahrscheinlich auch nach Chiodino.

⁴ Bibliographisch war Ebners Traktat bisher nicht feststellbar. A. Orel in MGG, Art. *Ebner*, berücksichtigt die Angelegenheit nicht. Vgl. aber Herbst, *Arte prattica*, S. 43, und Walthers *Lexicon*, Art. *Ebner*, auch Eitners *Quellenlexikon*.

⁵ Eitner (*Qulex.*) erwähnt: im Katalog der Hamburger Stadtbibl. (jetzige Staats- u. Univ.-Bibl.) „hier-

„*Nomina Autorum Itolorum et Latinorum*“ an, nämlich die Italiener A. Banchieri, G. Diruta, L. Zacconi, St. Bernardi, G. Chiodino und die Deutschen S. Calvisius, O. S. Harnisch, H. Baryphonus, A. Bulichius, J. H. Alstedius⁵.

Vor allem und über diese Nennungen hinaus ist Herbstens *Musica poetica* abhängig von der Lehrschriftentradition des protestantischen Raumes (Listenius, Dreßler, Calvisius, Burmeister, Lippius, Thuringus). In dieser Abhängigkeit ist sie in vierfacher Weise bezeichnend für den Status der Musiklehre der Evangelischen Kantoreitradition im 17. Jahrhundert⁶.

Erstens: Die *Ars compositionis* ist ein Glied im dreiegegliederten Modell der Musiklehre: *Musica theoretica*, — *practica*, — *poetica*, das sich nur im protestantischen Raum findet⁷. Das heißt: Die *Musica theoretica*, „so da allein im anschawen vnd tieffen nachsinnen bestehet“ (S. 1), ist hier noch eine der drei Species, die erst zusammen den *Musica*-Begriff ausmachen. Die Wirklichkeitssphäre der Kompositionslehre und Komposition ist also noch wesentlich mitbestimmt durch die Numerus-Wirklichkeit der quadrivialen *Ars musica*, die dagegen im italienischen Raum in ihrer spekulativen Zielsetzung bereits als „Kuriosität“ zu gelten begonnen hatte⁸.

Zweitens: Die Kompositionslehre wird als *Musica poetica* begriffen. Dieser Begriff ist ebenfalls (und genau so wie die musikalisch-rhetorische Figurenlehre) an den protestantischen Raum gebunden. Das heißt: Der Kompositionsunterricht erfüllt sich nicht — wie in der italienischen Tradition sehr viel unverbindlicher — im Machen eines Contrapuncts, sondern im „fingiren oder dichten“ (S. 89), im „Machen eines Gesanges“ (S. 1). Dabei steht die Regel: „...wenn solches Text und Sententz erfordern“, bei Herbst mehr als 15mal genannt, durch das ganze Lehrbuch hindurch im Mittelpunkt. „Zum ersten soll ein Componist den Verstand deß Textes oder Sententz wol in acht nemen“ (S. 101).

Drittens ist in Herbstens Lehrbuch für die Musiklehre der Evangelischen Kantoreitradition dasjenige bezeichnend, was im Begriff der *Musica poetica* enthalten ist, nämlich

a) die terminologische und damit wesensbezeichnende Nachbarschaft der Musik zur Rhetorik. Das heißt: Zur Realitätssphäre der Musik gehört die Sprache in ihrer Bedeutungshaftigkeit

von eine 2. Aufl. mit anderem Titel“. Dort ist aber lediglich ein (im Kriege verbranntes) Exemplar des *Compendium Musices*, das ist, kurtzer doch gründlicher Unterricht der freyen und lieblichen Singkunst ... , Frankfurt 1652, verzeichnet, das nicht als Auflage der *Musica practica*, sondern als selbstständiges Lehrbuch zu gelten hat (Exemplar nicht nachweisbar; vgl. aber die Nennungen bei A. Göhler, *Frankf. u. Lpz. Meßkataloge 1564–1759*, Nr. 702; C. à. Beughe, *Bibliographia mathematica*, 1688, S. 333; Fétis IV/200).

Drei weitere, wohl kleinere Traktate hat Herbst in den Stimmbüchern seiner *Meletemata Sacra Davidis Prophetarum Regii*, Frankfurt 1652, veröffentlicht (vgl. Beughe, S. 62; ein Exemplar war nicht aufzufinden). Im Titel der *Meletemata* heißt es: „... quibus in fine omnibus vocibus aliquot opuscula annexa sunt, nempe I. in suprema voca, Compendium breve Artis Musicae practicae de Coloraturis, ut vocant Italicis, in Accento, Tremolo, Groppo, Tirata, Trillo et Passagio. II. in media voce brevis informatio et introductio ad Contrapunctum. III. in infama voce, quaedam praecepta de Basso continuo“.

⁵ S. 47 wird namentlich auch auf Chr. Th. Walliser Bezug genommen (Begriff von *Semitonium major* und *minor*).

⁶ Zum Begriff der Evangelischen Kantoreitradition vgl. in diesem Kongreßbericht das Referat von W. Blankenburg: *Die Nachwirkung der artes liberales in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß*, S. 60 ff.

⁷ Die Belege dafür und für die folgenden Thesen in den Arbeiten des Verf.s *Über Bachs geschichtlichen Ort* (in Vorbereitung für die Dtsche. Vjschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch., Jg. 1957) und über die *Arten des Generalbasses* (AfMw XIV, 1957, Heft 2).

⁸ Dies ist schon bei Zarlino zu spüren; vgl. H. Zenck, Zarlino's „*Istitutioni harmoniche*“, in: ZfMw XII, 1929/30, S. 551: Die *Musica speculativa* bleibt „eitle Spekulation (*speculatione* ... *vana*, *senza frutto*), wenn die Musik nicht ihrer eigentlichen Bestimmung gemäß realisiert ... musiziert und gehört wird“ (vgl. dort auch S. 555). „Die Wirkung auf die Sinne wird ausschlaggebend“ (556), „das ‚ästhetische‘ Verhalten“ (553) beginnt sich in den Mittelpunkt der Musikwirklichkeit zu stellen. Es fehlen „die Qualitäten des Inhaltlich-Bedeutungsvollen, die die deutsche Auffassung zu bevorzugen pflegt“ (557).

(„der Inhalt vnd Verstandt deß Textes“, S. 83), nicht — wie in der italienischen Tradition — nur das Sprechen in seiner Klanghaftigkeit, also die „Nachahmung“ der *Oratoria elocutio* und *Declamatio*.

b) Die Komposition ist eine *Explicatio textus*. Das heißt: Ihr Realitätscharakter ist vor allem bestimmt durch das *Exprimere scopum textus, sensum et affectus verborum*: Die Musik erklärt die Sprache („*Nam Cantiones propter verba finguntur*“, S. 84, — „die Noten müssen sich nach dem Text richten“, S. 100), — während in der italienischen Tradition das neuzeitlich „ästhetische“ Moment vorzuherrschen beginnt, dessen Wirklichkeitssphäre das unmittelbar verständliche Wahrnehmen und Wirken ist: Die Musik wird selbst zu einer Sprache.

Viertens: Der Aufbau der Kompositionslehre ist derart, daß die Expressionslehre organisch auf dem Fundamentum compositionis errichtet ist. Das heißt: Der Realitätscharakter in der protestantischen Tradition führt zum Stilmonismus, gegenüber dem in der katholischen (italienischen, süddeutschen) Tradition herrschenden Stildualismus (*Stilus ecclesiasticus* — *Stilus theatralis et cameralis*).

Noch ein Wort zur Figurenlehre bei Herbst, die den Figurennamen nach dort nicht vor- kommt⁹. Er behandelt sie aber der Sache nach, und zwar besonders in dem Hauptkapitel *De voce sive textu* im Abschnitt „Von den Worten“ (S. 111 f.), „nach welchen die moduli sollen fingirt vnd angestellet seyn“:

1. *Verba affectuum* („Bewegungswörter“)
2. *Verba motus et locorum* („Bewegungswörter von einem räumlichen Ort“)
3. *Adverbia temporis [et] numeri* (Wörter „von der Zeit und Zahl“)
4. *Verba aetatis hominum* (Wörter von „der Menschen Alter“) usw.

„... soldie Lehr aber solte vielmehr vnd billicher durch *Exempla* als *Praecepta* illustriret vnd erläutert werden“.

Quer durch unser Fach hindurch geht — wie wir alle wissen — der Widerstreit zwischen der Fragestellung einerseits „von den Theoretikern her“, andererseits „von den Noten her“. Wer von den Theoretikern her fragt, wie wir es eben tun, hat Unrecht, sobald er behauptet, auf diese Weise das Musikwerk erschöpfend erreichen zu können (also mit Herbst etwa die Nürnberger Meister des Geistlichen Konzerts im 17. Jahrhundert, von denen übrigens gerade Herr Harold Samuel, Ithaca, N. Y., z. Zt. Erlangen, einen Gesamtkatalog mit rund 400 erhaltenen Vokalwerken aufgestellt hat). Wer von den Noten her fragt, hat Unrecht, solange er die Theoretiker mißachtet (d. h. zumeist: grundsätzlich für rückständig erklärt).

Von den Theoretikern her kann man nur etwas, aber etwas Wesentliches mit optimaler Sicherheit erfassen. Dieses wesentliche Etwas ist der Zugang zum *Geltungsscopus* des Musikwerks, zu seinem historischen Wirklichkeitsbereich, der Zugang zu demjenigen, das wir mit Dagobert Frey (*Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Wien 1946) die „Realitätssphäre“ oder den „Realitätscharakter“ des Kunstwerkes nannten.

Deshalb scheint mir eine „systematische“ Zielsetzung, wie sie etwa in der These von einer „hin und her flutenden Wellenbewegung“ zwischen „der Vorherrschaft der Musik und der Vorherrschaft des Textes“ versucht wurde, eine so schwierige Sache zu sein. Denn wenn in eine solche Systematik zum Beispiel der Begriff der „Absoluten Musik“ als Grundstein oder

⁹ Das Wort *Figur* begegnet nur einmal (S. 115): es sei zu beachten, „daß nemlich der Gesang je zu Zeiten mit fertigen / hurtigen vnd fröhlichen / je bißweilen aber widerumb von engen vnd eingezogenen Figuren vnd Clausulen bestehe / vnd gesetzt werde“. Statt *Figuren* schreibt Herbst sonst: *Colores, Phrases, Moduli*. — Zu seinem *Figur*-Begriff in der Widmungsrede (Harmonie und Concent sei „eine Figur der ... jimmerwährenden Music“) vgl. Eggebrecht, *Zwei Nürnberger Orgelallegorien des 17. Jhs.*, in: *Musik und Kirche* 1957.

Baustein benutzt wird, wie kann dann — auch dies nur ein Beispiel — jene Musik, die „theoretisch“ den *Artes liberales* zugehörte, dazu in eine Beziehung gebracht werden? Die Musik der Vorrenaissance-Zeit, die vorherrscht, indem sie — mit Praetorius' Worten — Text und Wörter nicht exprimiert, sondern confundiert und verstümmelt, ist doch etwas grundsätzlich anderes als die Musik, die bei Mozart vorherrscht, indem hier die Poesie der Musik gehorsame Tochter ist. Es gibt „die“ Musik nur in wechselnden Realitätssphären, die so grundverschieden sind, wie — um nur einige Andeutungen zu machen — die mittelalterliche Numerus-Wirklichkeit (kosmologische Realitätssphäre), die barocke Sprach- und Sprechwirklichkeit (anthropologische Realitätssphäre), die neuzeitliche Ästhetische Wirklichkeit (psychologische Realitätssphäre).

Sobald wir von den Theoretikern her den Zugang zum Geltungsscopus einer Musik gewonnen haben, laufen wir weniger Gefahr, die Musik vergangener Zeiten beständig (weil unbewußt) in unsere moderne Realitätssphäre umzudeuten. Die notwendige Frage über die Theoretiker hinaus, die Bildung neuer Begriffe und Begriffswörter, wird dann den Vorteil haben, historisch gesicherter zu sein.

RUDOLF ELLER / LEIPZIG

Zur Frage Bach – Vivaldi

Soviel wir heute wissen, hat Bach während der Weimarer Jahre 1708–1717 neun Streicherkonzerte Vivaldis — sieben Violinsolokonzerte und zwei Concerti grossi — zu unbegleiteten Klavier- oder Orgelstücken umgearbeitet; ein weiteres Concerto grosso wurde — sicherlich erst später — zwar als Orchesterwerk belassen, jedoch derart verändert, daß an die Stelle der vier Soloviolen Cembali traten. Diese Übertragungen oder Bearbeitungen sind für das Verhältnis, das Bach zur italienischen Musik gehabt hat, höchst charakteristisch, weniger durch die Tatsache, daß sie¹, als vor allem durch die Art, wie sie gemacht worden sind. Trotz ihrer künstlerischen Zwiespältigkeit sind sie deshalb mehrfach Gegenstände von Untersuchungen gewesen, ohne daß alle einschlägigen Fragen hätten geklärt werden können. So darf es heute zwar als sicher gelten, daß sie von Bach stammen, jedoch enthalten sie Stellen und ganze Sätze, die Anlaß zu Zweifeln und Fragen geben. Die Bearbeitungen sind insofern ungleichmäßig, als sie verschiedene Grade der Umgestaltung darstellen: Sätzen und Satzteilen, in denen die Stimmen der Vivaldischen Werke beinahe nur zum Klavier- oder Orgelsatz zusammengezogen sind, stehen andere gegenüber, die außerdem starke Veränderungen und Bereicherungen der Melodik, Figuration und Satzarbeit, stellenweise auch der Harmonik enthalten; Sätzen, in denen sich das künstlerische Denken Bachs sehr deutlich äußert, andere, die dieses kaum spüren lassen. Als besonders problematisch erweisen sich einige Bearbeitungen, die von den gedruckten Konzerten Vivaldis so beträchtlich abweichen, daß es scheint, Bach habe bestimmte Satzteile und ganze Sätze gekürzt oder stark erweitert oder sogar durch andere ersetzt. Nur von diesen Abweichungen soll im folgenden gesprochen werden.

Es fällt dabei auf, daß sich unter den sechs Bearbeitungen von Konzerten aus Vivaldis op. 3 kein einziger Satz befindet, der größere Veränderungen der Satzanlage aufwiese als eine Kürzung oder Erweiterung um einen Takt, daß jedoch von den vier Bearbeitungen, deren Vorlagen in Vivaldis opera 4 und 7 enthalten sind, drei ganz erheblich von diesen Drucken abweichen; die Abweichungen gehen in vier Fällen so weit, daß an Stelle einzelner Sätze völlig an-

¹ In Deutschland ist das unbegleitete Klavierkonzert — als Komposition wie als Bearbeitung eines Ensembleswerkes — offenbar eine häufige Erscheinung gewesen.

dere stehen². Trotz dieser auffälligen Verschiedenheiten zwischen den Bearbeitungen nach Konzerten aus op. 3 und denen nach anderen Werken Vivaldis ist lange Zeit ohne weiteres angenommen worden, daß auch die starken Abweichungen — oder zumindest einige davon — auf Bachs Bearbeitertätigkeit zurückgehen³.

Bereits 1885 jedoch wies Paul Graf Waldersee⁴ nach, daß Bach für seine 4. Klavierbearbeitung nicht die Fassung der Druckausgabe (op. 4, 6), sondern eine andere, von dieser stark abweichende und in einem Darmstädter Manuskript überlieferte, benutzt hat. Einen zweiten Fall konnte Marc Pincherle⁵ 1948 wenigstens im groben klarlegen, indem er für den II. und III. Satz der 9. Klavierbearbeitung die Fassung eines in Upsala liegenden Manuskripts als Vorlage bezeichnete. Da Pincherle offenbar nicht die Handschrift selbst kannte, sondern sich wohl nur — für den *Inventaire thématique* seines Vivaldibuches — die Satzanfänge hatte mitteilen lassen, mochte er annehmen, daß der I. Satz des Manuskripts Upsala mit dem der Druckfassung übereinstimme. Dies würde bedeuten, daß zwei sehr erhebliche Abweichungen der Bearbeitung — eine Ausweitung des ersten Solo und ein völlig anderes Solostück vor dem Schlußutti — auf Bach zurückgehen⁶. Eine Prüfung des Manuskripts⁷ zeigt jedoch, daß auch diese Abweichungen von op. 4, 1 dort schon enthalten sind, Bach sich somit auch bei dieser Übertragung in der Anlage sämtlicher Sätze genau an eine Vorlage gehalten hat⁸.

Den dritten und in mehrfacher Hinsicht bemerkenswertesten Fall stellt schließlich die 3. Orgelbearbeitung dar. Nach Waldersees Beschreibung⁹ bestehen „die hauptsächlichsten Zusätze Bach's ... darin, daß er 1. im 1. Allegro die Tacte 138 bis 174 einschiebt ... 2. das Adagio neucomponirt ... 3. den 3. Satz vom Viervierteltact C an bis zum Schluß um 4 Druckseiten ... verlängert“. Die Erweiterungen der Ecksätze entstehen durch zwei große Kadenzen, von denen die eine vor das Schlußutti des I. Satzes eingeschoben, die andere an

² Eine Zusammenstellung dieser vier Übertragungen soll deren Verhältnis zu den Druckwerken Vivaldis bezeichnen:

2. Klavierbearb. (BWV 973) — op. 7^{II}, 2: alle 3 Sätze unverändert.

4. Klavierbearb. (BWV 975) — op. 4, 6: I. Satz unverändert; II. Satz abweichend; III. Satz ausgetauscht.

9. Klavierbearb. (BWV 980) — op. 4, 1: I. Satz abweichend; II. Satz ausgetauscht; III. Satz ausgetauscht.

3. Orgelbearb. (BWV 594) — op. 7^{II}, 5, I. Satz abweichend; II. Satz ausgetauscht; III. Satz abweichend.

Die vorher genannten geringfügigen Abweichungen von den Druckwerken betreffen den III. Satz der 5. Klavierbearbeitung BWV 976 (nach op. 3, 12), den III. Satz des Konzerts für vier Cembali BWV 1065 (op. 3, 10) und den Einleitungssatz der 5. Orgelbearbeitung BWV 596 (op. 3, 11). Der Orgelsatz wurde um einen Takt erweitert, in den beiden anderen Sätzen wurde je ein Takt gestrichen.

³ Die größten Konsequenzen zog wohl A. Schweitzer daraus, als er (J. S. Bach, 12. Aufl. Leipzig 1937, S. 179) die Bearbeitertätigkeit Bachs u. a. durch folgende Sätze charakterisierte: „Nicht einmal der Plan und die Entwicklung der Stücke werden respektiert. Zuweilen geht er gleich nach den ersten Takten seine eigenen Wege, folgt dann dem Original wieder ein Stück weit, biegt wieder ab, kommt aufs neue darauf zurück, läßt aus, schiebt ein, ohne sich darum zu kümmern, ob seine Transkription um die Hälfte kürzer oder doppelt so lang wird als die Vorlage.“

⁴ VfMw I (1885), S. 358 und 368 ff.

⁵ Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948, Bd. I, S. 237.

⁶ Dies nahm auch Waldersee an, der in diesem Zusammenhang das letzte Solo in der (späteren) Druckfassung scharf verurteilt, „weil es zu dem Seichtesten gehört, was Vivaldi geschrieben“ hat und der „es dem Bearbeiter Dank wissen“ will, „daß er diese Stelle über Bord geworfen hat“ (VfMw I, S. 375). Vorsichtiger ist Waldersee bei der Beurteilung der beiden anderen Sätze: hier nahm er — offenbar auf Grund seiner Feststellungen bei der 4. Bearbeitung — eine andere Vorlage als die Druckausgabe an (S. 373 f.). — Den wirklichen Sachverhalt vermutet bereits W. Kolneder (Kongr.-Ber. Utrecht 1952, S. 260).

⁷ Univ.-Bibl. Upsala Caps. 61 : 7.

⁸ Ob die Erweiterung des II. Satzes der Bearbeitung um vier Takte (38—41) auf Bach zurückgeht oder auf eine dritte — vom Ms Upsala abweichende — Vorlage, soll hier unerörtert bleiben. Jedoch weist Verschiedenes darauf hin, daß das Ms Upsala selbst nicht Bachs Vorlage gewesen ist.

⁹ VfMw I, S. 378. — Waldersee ist auch hier merkwürdig inkonsequent und nutzt seine anhand der 4. Klavierbearbeitung gemachten — und bei der Beurteilung der 9. immerhin teilweise angewandten — Erfahrungen nicht aus; vgl. Anm. 6.

den Schluß des III. Satzes angehängt ist; ein darauffolgendes neues Tutti schließt den Satz und das ganze Konzert endgültig ab. Die Ausmaße der Kadenzten sind so erheblich, daß der I. Satz dadurch um rund ein Fünftel, der letzte um mehr als die Hälfte seiner ursprünglichen Länge erweitert wird. Die Zweifel, die jede nähere Betrachtung dieser — ebensowenig bachtischen wie orgelmäßigen — Kadenzten erwecken muß, werden nun durch ein in Schwerin liegendes Manuskript¹⁰ gerechtfertigt. Die darin enthaltene Fassung des Konzerts weicht von der Druckfassung (op. 7^{II}, 5) erheblich ab und deckt sich, von relativ geringfügigen Einzelheiten abgesehen, in allen drei Sätzen mit der Bearbeitung Bachs¹¹.

Die Quellenvergleiche ergeben also, daß Bach für seine Übertragungen und Bearbeitungen nur ein Druckwerk Vivaldis, das um 1712 erschienene op. 3, vorgelegen haben kann. Daneben hat er nach handschriftlichen Konzerten gearbeitet; und diese Konzerte sind — zum Teil kaum, zum Teil bedeutend später¹² — erheblich verändert innerhalb der opera 4 und 7 Vivaldis veröffentlicht worden. Zumindest bei der 9. Klavier- und der 3. Orgelbearbeitung hat Bach übrigens sicherlich nicht die heute in Upsala und Schwerin befindlichen Handschriften als Vorlagen gehabt, sondern andere, die von diesen geringfügig abweichen¹³. — Diese Feststellungen erlauben es, verschiedene Schlüsse zu ziehen, sowohl hinsichtlich der Konzerte Vivaldis als auch der Bearbeitungen Bachs.

Beachtenswert ist schon die Tatsache, daß von vier Konzerten Vivaldis, die Bach nach Handschriften bearbeitet hat, drei in Fassungen nachweisbar sind, von denen die späteren Druckfassungen erheblich abweichen; diese Abweichungen reichen von Änderungen einzelner Satzteile über Streichungen großer kadenzartiger Einschübe oder Anhängsel bis zum Austausch ganzer Sätze¹⁴. In zwei Fällen läßt sich außerdem das ursprüngliche Vorhandensein dritter Fassungen, die von den erhalten gebliebenen handschriftlichen in Einzelheiten abweichen, teils stark vermuten, teils sicher nachweisen. Man kann daraus schließen, daß in Vivaldis Schaffen das Umarbeiten eigener Werke eine erhebliche Rolle gespielt hat. Die damit zusammenhängenden Fragen können in ihrer Vielfalt hier nicht behandelt werden; es soll genügen, allgemein auf diese Problematik hinzuweisen¹⁵, im besonderen aber nur einen charakteristischen Fall näher zu betrachten.

¹⁰ Landesbibliothek Schwerin 5565.

¹¹ In diesem Fall — vgl. Anm. 8 — läßt der Quellenvergleich den sicheren Schluß zu, daß Bach nicht nach dem Schweriner Ms, sondern nach einer dritten Vorlage gearbeitet hat. — Die vermutbaren Abweichungen der Bearbeitung von der (nicht bekannten) Vorlage reichen übrigens auch hier nur bis zu Straffungen oder Erweiterungen um einzelne Takte. Die genauen Nachweise hierzu stehen in meiner Schrift *Vivaldis Konzertform* (Leipzig 1958).

¹² Pincherle erschließt (S. 54 ff.) als ungefähre Daten der Druckveröffentlichung für op. 3 1712, op. 4 1712–13 und op. 7 1716–17. — Für Bachs Bearbeitungen der beiden Konzerte, die in op. 7 gedruckt wurden, hat bereits Schering (SIMG IV, 1902/03, S. 236) aus den, von ihm noch mehr vermuteten, Datierungen gefolgert, daß sie nicht nach den Drucken gemacht sein können. Vgl. auch Pincherle, S. 237.

¹³ Ob das auch von der 4. Klavierbearbeitung gilt, wird sich kaum noch nachweisen lassen, da das Darmstädter Ms offenbar nicht mehr existiert.

¹⁴ Auch von dem vierten dieser Konzerte (op. 7^{II}, 2) existiert eine hs. Fassung (Landesbibl. Dresden Cx 1024 [alt] = 2389/0/56 [neu]; jedoch stimmt diese in der Anlage der Sätze völlig mit der Druckfassung überein — auffälligerweise; denn gerade hier deckt sich (vgl. Anm. 2) ja auch Bachs Bearbeitung mit dem Druck. — Von op. 7^{II}, 5 (Schwerin 5565) gibt es nach Pincherle (Bd. II *Inventaire thématique* Nr. 151) übrigens — in Turin — noch eine zweite hs. Fassung, die in der Vivaldi-Ausgabe F. Malipieros (Ed. Ricordi 1947 ff.) bisher nicht veröffentlicht worden ist. Da ich noch keine Möglichkeit hatte, die Turiner Bestände einzusehen, kann dieses Ms hier nicht beurteilt werden.

¹⁵ Vgl. hierzu W. Kolneder in *Acta mus.* XXIV (1952), S. 54 ff. Die dort beschriebene Umarbeitung eines Konzerts im Zusammenhang mit einer Umbesetzung (Fagottkonzert — Oboenkonzert) bezeichnet ein wichtiges Teilgebiet des gesamten Fragenkreises. Von den drei im vorliegenden Referat genannten Fällen berührt einer diese Teilfrage: die Umarbeitung der im Ms Upsala enthaltenen Frühfassung in die Druckfassung op. 4, 1 erfolgte unter gleichzeitiger Reduzierung von zwei (allerdings verschiedenwertigen) Soloviolen auf eine davon.

Ein solcher wird durch das oben geschilderte Verhältnis: Manuskript mit großen, virtuoson Solokadenzen — Druckfassung ohne diese Kadenzen, bezeichnet. Die schon 1903 von Arnold Schering¹⁶ ausgesprochene, 1955 durch Walter Kolneder¹⁷ bekräftigte Vermutung, daß Vivaldi technisch besonders anspruchsvolle Konzerte nicht durch Druck veröffentlicht habe, wird dadurch in einem Punkt präzisiert und zugleich modifiziert. Dabei kann eine bestimmte, extreme Spielart der Solokadenz näher charakterisiert werden. Wenn Heinrich Knödt¹⁸ 1913 und Walter Kolneder¹⁹ 1955 auf Kadenzen Vivaldis hinwiesen, die stellenweise Material des zugehörigen Konzertsatzes verwenden — also bereits etwas vom Stil der späteren Kadenzen anklingen lassen —, so ist damit eine Art bezeichnet, bei der die Bindung an den Satz relativ eng ist. Derartige Kadenzen können als besonders freie und ausgedehnte Formen des letzten, dem Schlußtutti vorausgehenden Solo verstanden werden²⁰, sie dienen ebenso sehr einer besonderen Vorbereitung und Bekräftigung des letzten Tuttieintritts wie einer größten Entfaltung des Virtuosen. Daneben aber gibt es Solostücke, denen das Element der Formsteigerung fehlt und bei denen das Virtuose allein maßgebend ist. Man kann sie als „angehängte Kadenzen“ bezeichnen — und darin den Handschriften folgen, in denen sie mit „Cadenza“ überschrieben sind —, obwohl dieser Begriff einen gewissen Widerspruch in sich enthält. Die Schweriner Frühfassung von op. 7^{II}, 5 kennt beide Arten. Die Kadenz des I. Satzes ist ein organisch eingebauter Satzteil und konnte, wie sich deutlich feststellen läßt, nicht ohne Mühe herausgenommen werden — übrigens ein Beweis dafür, daß die virtuosere Schweriner Fassung tatsächlich von Vivaldi stammt und vor der gedruckten entstanden ist. Der III. Satz hingegen schließt zunächst mit einem Tutti in der Tonika vollständig ab; in der Druckfassung ist dies der Schluß des Konzerts. Im Schweriner Manuskript aber beginnt nun, und zwar in einem anderen Taktmaß — im $\frac{4}{4}$ - gegenüber dem $\frac{3}{4}$ -Takt des Satzes — die Kadenz und mündet nach 104 Takten in ein zweites, gegenüber dem ersten gekürztes Schlußtutti. Es handelt sich bei diesem Stück also um eine Form, die zwischen Solokadenz und freier Fantasie steht, die nach dem Konzert gespielt wurde und mit diesem nur in einer relativ losen Verbindung steht — ein Tatbestand, den übrigens Herr von Uffenbach in Venedig am 4. Februar 1715 sehr genau in seinem Tagebuch vermerkt: „gegen das ende spielte der vivaldi ein *accompagnement solo, admirabel, woran er zu letzt eine phantasie anhing*...“²¹. — Noch von einer anderen Seite her kann die freie Stellung dieser großen Solostücke beleuchtet werden: eines der in Dresden liegenden Konzerte Vivaldis (PV 169²²) enthält eine — ebenfalls „angehängte“ — Kadenz, die nichts anderes als eine etwas gekürzte und wenig veränderte Fassung der dem Schweriner Konzert angehängten Kadenz darstellt²³. Das läßt darauf schließen, daß derartige Solostücke nicht nur in einer losen Verbindung zu einem bestimmten Konzert gestanden, sondern auch ein gewisses Eigendasein neben den Konzerten geführt haben müssen. Wenn sie — als fixierte Improvisationen, die sie doch offenbar darstellen — überhaupt zunächst für ein bestimmtes Konzert aufgeschrieben worden sind, so konnten sie doch mühelos auch einem anderen beigelegt werden; es sei nur erwähnt, daß noch ein weiteres

¹⁶ *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 2. Aufl. Leipzig 1927, S. 94.

¹⁷ *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, Leipzig 1955, S. 13.

¹⁸ *SIMG XV* (1913/14), S. 396 f.

¹⁹ *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, S. 71 ff.

²⁰ Die Gesamtheit der Konzerte Vivaldis zeigt mannigfache Grade zwischen geringfügigen und sehr erheblichen derartigen Ausweitungen.

²¹ E. Preußner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*, Kassel und Basel 1949, S. 67. — Die Sperrung nicht original.

²² Pincherle-Verzeichnis = die laufende Numerierung der Konzerte im *Inventaire thématique*, dem 2. Band von Pincherles Vivaldi-Monographie (s. Anm. 5). — Das Konzert trägt die Signatur Cx 1062 = 2389/0/94.

²³ Ihr Schlußteil deckt sich merkwürdigerweise mit dem der Kadenz des I. Satzes von Schwerin 5565.

— heute fast zerstörtes — Dresdner Vivaldi-Manuskript (PV 165)²⁴ eine Kadenz enthält, die weitgehend mit der von PV 169 übereinstimmt, so daß ein und dasselbe Kadenzmaterial bei drei verschiedenen Konzerten nachgewiesen werden kann.

Bei seinen Übertragungen und Bearbeitungen Vivaldischer Konzerte hat Bach — dies steht jetzt endgültig fest — die Anlage der Sätze völlig respektiert, in keinem Falle an den Gliederungen und Proportionen der Sätze und Konzerte etwas Wesentliches geändert²⁵. Wenn er sich so zunächst unmittelbar eng an Vivaldi angeschlossen hat, so gilt dies in einem weiteren Sinne auch hinsichtlich seines eigenen Konzertschaffens, das schon zur Zeit der Bearbeitungen oder bald darauf eingesetzt haben muß²⁶. Eingehende Vergleiche zeigen, daß nicht nur das allgemeine Formprinzip, sondern auch zahlreiche gestalterische Einzelzüge der Konzerte Bachs — Besonderheiten und Feinheiten der Formanlage, der Themenbildung, der Rhythmik, der Orchesterbehandlung, ja sogar der motivischen Verarbeitung und des kontrapunktischen Satzgefüges — in Konzerten Vivaldis bereits enthalten oder vorgebildet sind. So lassen sich wenigstens für drei der Brandenburgischen Konzerte (1, 4 und 6) deutliche Muster in den Dresdner Vivaldi-Beständen nachweisen²⁷, ein Umstand, der übrigens auch der Vivaldi-Forschung zugute kommt, da er für die betreffenden Dresdner Konzerte eine Datierungsgrenze zu ziehen ermöglicht. Es wird Aufgabe einer eingehenden Darstellung dieser Verhältnisse sein, zu zeigen, wie stark Bach in seinem Konzertschaffen von Gegebenem, Vorhandenem ausgeht und sich immer wieder daran orientiert. Hier kann nur allgemein gesagt werden, daß die Nähe der Konzerte Bachs zu denen Vivaldis in allem — im weitesten Sinne verstanden — Materialhaften sehr groß ist. Um so schärfer treten die Wesensverschiedenheiten, treten Umwandlung und Umdeutung dieses Materials hervor. Aber diese wesentlichen Unterschiede zeichnen sich in den Weimarer Bearbeitungen Vivaldischer Konzerte schon sehr klar ab, und manche flüchtig arrangierten, wenig durchgearbeiteten Sätze können dieses Bild

²⁴ Cx 1043 = 2389/0/74. Es ist nicht mehr zu erkennen, welche Stellung die Kadenz (die nur noch stückweise lesbar ist) innerhalb des Konzerts gehabt hat. Die Ecksätze haben bereits je eine Kadenz; die des I. Satzes hat Knödt (SIMG XV S. 396 f.), die des III. Kolneder (*Aufführungspraxis bei Vivaldi*, S. 73 ff.) abgedruckt; die Fassung, die Kolneder — nach einem Turiner Ms — gibt, weicht von der Dresdner an mehreren Stellen ab. Möglicherweise war die oben genannte (auf ein besonderes Doppelblatt geschriebene) Kadenz als Austauschstück für die des III. Satzes bestimmt.

²⁵ Soweit für die anderen Bearbeitungen bisher Vorlagen (B. Marcellos, Telemanns und des Prinzen Johann Ernst v. Sachsen-Weimar) benannt werden konnten, bezeugen diese ein etwas freieres Umgestalten durch den Bearbeiter. Vgl. die Beschreibungen Scherings in SIMG IV, S. 234 ff. und V, S. 565 ff. und die von E. Praetorius in SIMG VIII, S. 95 ff. Vgl. insbesondere die stark voneinander abweichenden Bearbeitungen des I. Satzes eines Konzerts von Johann Ernst (13. Klavier- und 4. Orgelbearbeitung). Jedoch ist bei diesen Vergleichen einige Vorsicht geboten, da die Vorlagen Bachs ja auch in diesen Fällen (oder in einigen davon) andere gewesen sein können als die von Schering und Praetorius aufgefundenen.

²⁶ Damit sind nicht die Ensemblekonzerte, sondern diejenigen Weimarer Klavier- und Orgelsätze gemeint, die völlig in der Konzertform gebildet sind oder Elemente dieser Form enthalten. Ihre genaue Datierung ist heute — ebenso wie die der Übertragungen — noch nicht möglich.

²⁷ So weisen drei F-dur-Konzerte (PV 267, 268 und 273) durch ihr Instrumentarium (2 Hörner, 2 Oboen und Fagott, Solovioline, Streichertutti), aber auch durch Einzelzüge der Orchesterbehandlung auf das 1. Brandenburgische Konzert hin. — Der I. Satz des 4. Konzerts hat, sowohl in seiner Tutti-motivik als auch in den fließenden Sechzehntel seiner Soli, ein deutliches Vorbild im III. Satz von PV 267. — Das B-dur-Konzert PV 349 beginnt mit einer vierstimmigen Imitation eines Motivs jeweils im Abstand einer Halben. Noch deutlicher ist der Hinweis auf den I. Satz des 6. Brandenburgischen Konzerts bei dem gleichfalls in B-dur stehenden Fagottkonzert PV 401 (*La Notte*), das heute jedoch nur in Turin nachweisbar ist: der Ritornellkopf des Schlußsatzes bringt, über einem ruhenden Streicher-Fagott-Akkord, eine 4 1/2 Takte lange Imitation der beiden Violinen im Viertelabstand. — Auch zu anderen Konzerten — übrigens auch zu anderen Instrumentalwerken — Bachs finden sich auffallende Entsprechungen in Vivaldis Werken. Auf die Möglichkeit, daß Bach Dresdner Konzerte Vivaldis gekannt habe, weist bereits H. Engel (*Deutschland und Italien* . . . , Regensburg 1944, S. 150) hin. Vgl. auch R. Stephan in *Mf VI* (1953), S. 129 und 140 f.

nicht verwischen²⁸. Ein besonders charakteristischer Fall ist durch einen der neuen Quellenvergleiche, den der 9. Klavierbearbeitung mit dem Manuskript Upsala, sichtbar geworden. Wenn Bach hier im Schlußsatz den klaren Tutti-Solo-Wechsel Vivaldis in einen zweistimmigen kontrapunktischen Satz auflöst, von diesem völlig absorbieren läßt, so ist damit die Richtung seines eigenen Konzertschaffens in einem wesentlichen Punkt bestimmt — eine Richtung, die vom italienischen Blickpunkt aus als Verunklarung, wenn nicht Zersetzung, vom deutschen aus als Verdichtung und Vertiefung erscheinen mag.

HANS ENGEL / MARBURG

Zur italienischen Prosodie

Im Laufe des 16. Jahrhunderts zeigt sich zunehmend eine Veränderung im rhythmischen Empfinden und zwar sowohl in der Musik, als auch in der deutschen Dichtung. In der Sprache ist es die Abwendung von den Resten des germanischen Versbaus mit freier Senkungs- und fester Hebungsanzahl. Bis es zu einem regelmäßigen, taktisch gleichmäßigen Versbau kommt, gibt es viele Unsicherheiten, bei denen Silbenzählung und Wortakzent in Widerspruch kommen (Knittelvers). Mit der theoretischen Forderung nach dem regulierten Vers im *Buch von der deutschen Poeterey* von Martin Opitz (1624) ist die endgültige Sicherheit noch nicht überall gewonnen. In der Musik geht die Entwicklung ähnlich von der sogenannten „schwebenden Betonung“ der niederländischen Zeit, bei der die Taktzählung keine regelmäßigen, mit der Taktzahl sich wiederholenden Ikten kennt, zu einer Rhythmik mit regelmäßig fallenden Ikten, welche nun auch die Periodenbildung reguliert. Eine einzelne Jahreszahl läßt sich als Grenze nicht nennen, auch laufen die beiden rhythmischen Stile nebeneinander her, oft gattungsmäßig getrennt, aber der Welterfolg der *Balletti* des Gastoldi von 1581, die sich, einst weitverbreitet, heute noch auf den Bibliotheken ganz Europas finden, lassen erkennen, daß hier ein neues, körperhaft begründetes rhythmisches Empfinden endgültig zum Durchbruch gekommen ist. Das Werk markiert gewissermaßen den Einschnitt, der zu einer Konzentration, aber auch zu einer Verarmung des rhythmischen Empfindens der späteren europäischen Musik geführt hat.

²⁸ Solche Sätze sind mehrfach Anlaß gewesen, Bachs Bearbeitertätigkeit an den Konzerten entweder gänzlich (J. Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik* II, Leipzig 1912, S. 19 ff.; W. Georgii, *Klaviermusik*, 2. Aufl. Zürich-Freiburg i. Br. 1950, S. 117) oder teilweise (vor allem Schering im *BJ* 1912, S. 130 f.) zu bezweifeln. Das erste ist abwegig und bei einigermaßen gründlicher Beschäftigung mit den Bearbeitungen nicht aufrechtzuerhalten (vgl. die positiven — vielleicht sogar zu positiven — Urteile von A. Heuß im *BFB* 1929, S. 59 und F. Smend im *BFB* 1934, S. 55 f.); die Möglichkeit jedoch, daß neben Bach auch andere, vor allem Schüler, an den Bearbeitungen beteiligt sind, kann nicht ohne weiteres bestritten werden. Jedoch sei bemerkt, daß bei mehreren Autoren vor allem die 3. Orgelübertragung — und diese wohl besonders wegen der großen Kadenz — Anstoß erregt hat (Schreyer a. a. O.; H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 68; auch H. Engel äußert (*J. S. Bach*, Berlin 1950, S. 192) einen allgemeineren Zweifel unmittelbar nach der Beschreibung dieser Bearbeitung.); die oben getroffenen Feststellungen machen das hinfällig. Anderen Sätzen, wie dem von Georgii zitierten III. Satz der 5. Klavierbearbeitung, kann man dadurch am besten gerecht werden, daß man sie nicht als „fertige“ Stücke ansieht und unmittelbar mit solchen (etwa der 2. Orgelbearbeitung) vergleicht. Das Unterschiedliche der Umgestaltung verschiedener Konzerte und Sätze läßt sich — vielleicht besser noch als durch die Annahme einer Schüler-Mitarbeiterschaft — dadurch erklären, daß in manchen von ihnen das, worauf es dem Bearbeiter ankam, weitgehend oder völlig festgelegt, in anderen aber gerade nur eine Zusammenfassung der Stimmen als Gerüst aufgezeichnet worden ist; in diesem Fall blieb es dem Spieler — der wohl im allgemeinen mit dem Bearbeiter identisch war — überlassen, das Fehlende improvisierend zu ergänzen. Es sind deshalb in den obigen Ausführungen die Begriffe „Übertragung“ und „Bearbeitung“ nebeneinander verwendet worden, da auf die Gesamtheit der Stücke beide zutreffen.

Diese Entwicklung läßt sich auch in der Melodiebildung der verschiedenen Typen des italienischen Liedes feststellen, der *Frottola*, oft mit Tanzrefrain, welche die kommende iktische Rhythmik vorwegzunehmen scheint, der *Villanella*, und der *Canzonetta*, der 70er Jahre, diese nun mit periodisierter Oberstimmenmelodik und weiter dem späten *Madrigal*. Wie steht es dabei mit der Behandlung des italienischen Verses? Ganz allgemein wird gelehrt, daß der italienische Vers ein „Gleitvers“ sei; daß Widerspruch zwischen dem Versschema, den Versfüßen, die eigentlich nur gezählt werden sollen, die aber doch eine gewisse dynamische, d. i. akzentuierende Bedeutung erhalten haben, und dem Wortakzent unwesentlich sei, weil der Sprecher (und Sänger) nach dem Wortakzent betone wie in der Prosa und über den Versakzent hinweggleite. Dies ist auch der Fall. In dem älteren Stil mit schwebender Betonung können die Komponisten den Wortakzent in frei erfundener Motivik oder Melodik herrschen lassen. Daher kommt auch das häufige Auseinanderfallen von musikalischer Motiv- und Periodengrenze einerseits und der taktischen Abgrenzung, bei moderner Taktstrichsetzung andererseits. Nun zeigt sich, daß die Komponisten im allgemeinen und besonders die den neuen Madrigalstil pflegenden Meister sich bemühen, die Versrhythmik so wiederzugeben, daß selbstverständlich der Wortakzent gewahrt bleibt, daß aber auch der Versakzent wirksam bleiben kann. Die Musik gestattet dies. Mit Überdehnungen des leichten, mit Halbierung des schweren Takteiles und mit der Tonhöhe (Diastematie) wird diese Kunst der Prosodie geradezu virtuos gehandhabt. Die älteren Frottolisten zählten noch einfach die Silben und gaben ihnen gleich lange Noten, wie in den folgenden Jamben, wodurch eine falsche Wortbetonung entsteht:

Im nächsten Beispiel wird aber durch den Hochtön auf der wortbetonten Silben „trópp-“ trotz der Übereinstimmung von Versfüßen und Takt der Wortakzent wiederhergestellt.

In den beiden folgenden Vertonungen derselben Zeile (die von Petrarca stammt, im ersten Fall aber nur als Parodieanfang benützt wird) ist die unterschiedliche Behandlung klar. Im ersten Beispiel werden der Vers und seine Füße beibehalten, bis auf die immer übliche Dehnung des Auftaktes; denn kurze Auftakte gibt es im 16. Jahrhundert kaum. Das Wort „benigna“ ist falsch betont. Im zweiten Beispiel ist der richtige Wortakzent auf der zweiten Silbe erstens durch den Hochtön verbessernd hergestellt, die letzte Silbe kommt nicht oder nicht ganz auf den schweren Takteil zu stehen, sondern durch Überdehnung auf dessen zweite Hälfte. Dadurch ist sowohl der Wortakzent richtig gestellt, als auch das Versschema bewahrt.

Noch deutlicher wird diese Behandlungsweise im folgenden Madrigalanfang. Die ersten zwei Jamben würden falsche Wortbetonung ergeben, die korrigiert wird im ersten Jambus durch Hochton des Auftaktes, im zweiten durch eine Überdehnung der Arsis und Verkürzung der Thesis, wodurch Versakzent und Wortakzent gleichermaßen wirksam bleiben.

Rore

Mia be - ni - gna for tu - - - na

x x x x x x x

Diese verfeinerte Prosodie hat ihre Nachwirkung bis ins 18. Jahrhundert. Im „*Duetto*“ in Mozarts *Don Giovanni* (Nr. 17) werden die Jamben in Zeile nach dem Wortakzent in der Musik vernachlässigt und durch Daktylen ersetzt (im Part des Don Giovanni), während Zerline mit ihren Auftakten Jamben mit richtigem Wortakzent bringt:

Là ci da-rem la ma - no, là mi-di-rai di sì
x | x̣ · x | x̣ x | x̣ x || x | x̣ x | x̣ x | x̣

vor - rei, e non vor - re - i, mi tre - ma un po - co il cor
x | x̣ x | x̣ x | x̣ - x || x | x̣ x | x̣ x | x̣

Aber in der vierten Zeile der dritten Strophe beginnt Zerline mit ihrem Auftakt, der eine falsche Sprachbetonung ergäbe, würde Mozart hier nicht nach dem alten Verfahren durch Überdehnung des Auftaktes, der Arsis, die sprachlich unbetonte Silbe „-to“ nach dem (taktlichen) Iktus bringen:

Pre - - sto non son più for - te
x | x x | x x | x x | x x

Das ist nicht etwa ein einzelner Fall bei Mozart, es gibt viele weitere¹, die beweisen, daß die Komponisten auch in später Zeit die Kunst der Madrigalisten kannten, den Versakzent musikalisch zu beachten und doch den Wortakzent, wo er zum Versakzent im Widerspruch steht, zu bringen. Für die ältere Zeit dürfen wir wohl annehmen, daß nicht nur die Musiker diesen Ausgleich erstrebten, sondern auch die Dichter und Sprecher das Versschema haben durchklingen lassen und nicht einfach ihre Verse als Prosa in allzu gleitendem „Gleitvers“ gesprochen haben².

¹ Ein weiteres Beispiel behandelte ich in der Besprechung des Buches von S. Levarie, *Mozart Le nozze di Figaro*. Mf. VIII, 1955, S. 107.

² Bezeichnenderweise ist im französischen Lied die Kraft des Versakzentes größer gewesen als die des Wortakzentes, denn erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt man, zweihundert Jahre nach Opitz, die Forderung zu stellen, daß der Versakzent mit dem Wortakzent zusammenfallen müsse. Vgl. F. Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, 1954. Dazu Engel, *Mf.* IX, 1955, S. 103.

Eine Sonata con voce von Giovanni Gabrieli

Unter den anonymen Musikhandschriften der Kasseler Landesbibliothek befindet sich ein 20stimmiges Werk über einen freien Andachtstext „*Dulcis Jesu, patris imago et salus nostra qui morte crucis nos omnes redemisti. libera nos, protege nos ab omni malo ut digni reperiatur esse in coelis.*“ Ein Kasseler Kapellinventarium von 1638 weist dieses Werk als eine Komposition von Giovanni Gabrieli aus, und wir dürfen nach Einsicht in diese grandiose Schöpfung keineswegs an dessen Autorschaft zweifeln. Der Titel des Werkes lautet auf 19 Stimmblättern „Sonata“, auf dem Basso continuo „Sonata con voce“ d. i. eine Bezeichnung, die m. W.¹ nicht wieder auftaucht, und die um so mehr an Bedeutung gewinnt, als sie das Werk damit in Verbindung zu Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria* aus der Vesper 1610 setzt. In der Tat finden sich zwischen beiden Werken stilistische Beziehungen. Wie schon der Titel zeigt, ist nicht die Stimme, sondern die instrumentale Fundierung des Werkes das Hauptanliegen des Meisters, wenigstens in dem ersten, größeren Teil der Komposition. Gabrieli faßt die 20 Stimmen in drei Chöre zu zweimal sieben und einmal sechs Stimmen zusammen. Die Instrumentierungsangaben sind spärlich. Nur die hochgeschlüsselten Instrumente in Chor 1 und 2 werden je mit Cornett und Violine vermerkt. Der erste Teil der *Sonata con voce* wird nur von den ersten beiden Chören, also 14stimmig, gestaltet. Als einzige Vokalstimmen sind dem ersten Chor ein Alt, dem zweiten ein Tenor beigegeben; diese bringen entweder nacheinander oder in Engführung über den ersten kurzen Textteil „*Dulcis Jesu patris imago*“ wie in Monteverdis Mariensonate ein ostinates Thema von gregorianischer Prägung

Ich setze dagegen das Vokalthema aus Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria*

Wie bei Monteverdis Mariensonate treten auch in Gabrielis Komposition die Singstimmen vor dem großen Orchesterapparat völlig zurück und haben ebenfalls Cantus-firmus-Charakter. Sie beginnen nach einer 16taktigen instrumentalen Einleitung über einem fortgesetzt reich gestalteten Instrumentalpart, jedoch in der Weise, daß ein rein instrumentales Zwischenspiel *senza voce*, wie es in Monteverdis Sonate doch weite Strecken beherrscht, nur noch einmal für sechs Takte eintritt, d. i. die einzige Stelle des Werkes, in der die beiden Streichinstrumente ein ihnen eigens zugedachtes Motiv haben. Monteverdi bringt den Vokalpart litaneimäßig elfmal in der gleichen Tonlage, bei Gabrieli erscheint das *Dulcis Jesu, patris imago* in einem annähernd ähnlichen Litaneigepräge in beiden Stimmen je siebenmal, aber in modularischem Wechsel, sequenzierend in d-dorisch, e-phrygisch, C-ionisch, jeweils mit Durabschluß. Der Großrahmen ist g-mixolydisch. Wie bei Monteverdi musizieren beide Instru-

¹ Johann Erasmus Kindermann bringt 1653 als Abschluß seiner Sammlung *Canzoni Sonatae* eine *Sonata à 3 overo 4 voci*, das sind 3 Violinen u. (Vokal-) Alto *concertato se piace* mit Bc. Die Komposition kann sowohl rein instrumental als auch mit vokal besetztem Alt ausgeführt werden. Sonst sind mir ähnliche Bezeichnungen nicht begegnet.

mentalchöre in Gabrielis *Sonata* gegen die Vokalstimmen mit eigenen Motiven, zwar ohne Tempuswechsel, aber mit abweichenden rhythmischen Werten: Partien mit überwiegenden Semibreven und Minimen werden abgelöst durch bewegtere in Semiminima- und Fusanotierung, das Vokalthema behält dagegen seine rhythmische Gestalt grundsätzlich bei; erst nach dem oben erwähnten 6taktigen Instrumentalzwischenpiel zum Abschluß dieses 76 Takte langen ersten Teils wird es rhythmisch verkürzt und lebhafter. Dann setzt nach der typisch Gabrielischen Spannungs-Generalpause der 20stimmige große Abschluß in der Länge von 30 Takten ein, und dieses Finale ist nun trotz reichster instrumentaler Unterstützung vokal konzipiert. Ein vierstimmiger Vokalchor und zwei weitere Instrumente treten hinzu, die Instrumentalchöre musizieren nicht mehr mit eigenen Motiven, sondern mit denen der Singstimmen, abwechselnd, in Akkordstützen oder gar oktavierend. Damit wird Gabrielis *Sonata con voce* wieder zur *Symphonia sacra* mit einem inbrünstig flehenden Anruf „*libera nos, protege nos ab omni malo...*“ Gabrieli wollte im Gegensatz zu Monteverdi nicht auf den vollstimmigen Vokalabschluß verzichten, wie zweifellos auch der Aufbau des 1. Teils entgegen Monteverdis *Sonata* mehr Motettencharakter mit aneinandergereihten, immer neuen Instrumentalmotiven trägt. Bei Monteverdi folgt bekanntlich nach einem längeren Mittelteil B die Reprise des ersten Teils A. Ohne Zweifel besteht aber ein Zusammenhang zwischen beiden Werken. Hier seien ihre Gemeinsamkeiten nochmals kurz zusammengefaßt:

1. Die Bezeichnung *Sonata* für eine Komposition mit Vokalstimmen.
2. Die Verkoppelung eines ostinaten Cantus-firmus-Themas von gregorianischer Prägung mit einer Instrumentalkomposition.
3. Die Gegenüberstellung zweier bzw. einer Vokalstimme gegen ein reiches, mit selbständigen Motiven musizierendes Instrumentarium.

Der formale Zusammenhang ist also offensichtlich. Freilich ist die Monteverdische *Sonata* viel instrumentaler gestaltet. Wenn Gabrielis Komposition sich auch von früheren, wie z. B. der *Sonata pian e forte* aus einem kompakten Satz zugunsten einer beweglicheren Instrumentenführung gelöst hat, so fehlt doch, abgesehen von wenigen Ausnahmen, die Berücksichtigung der individuellen Eigenart des Einzelinstruments. Monteverdi hingegen schreibt bis ins Einzelne die Besetzung vor, gestaltet den Satz durchsichtiger, instrumentaler, die Instrumente werden fast solistisch behandelt, zwischen die Absätze der Vokalstimme schiebt er längere rhythmisch wechselnde Zwischenspiele, kurz, der instrumentale Charakter der Komposition tritt noch deutlicher als bei Gabrielis Werk hervor. Gabrieli bleibt — das geht ja auch schon aus der gewaltigen Besetzung hervor — dem venezianisch-großflächigen Al-fresco-Stil verhaftet, während der Cremonenser Meister eine subtile Instrumentalkomposition schuf. Dennoch — und das ist oft genug gesagt worden, ich nenne nur die umfassenden Monteverdi-Studien Hans Ferdinand Redlichs — ist die *Sonata sopra Sancta Maria* ohne Gabrielis *Sonata pian e forte* undenkbar. Daß zwischen diesen beiden Werken von 1597 und 1610 als vermittelndes Zwischenglied nun noch diese *Sonata con voce* steht, läßt uns die bisher in ihrer Form so einzigartig dastehende *Sonata sopra Sancta Maria* in einem neuen Licht erscheinen. Ist doch damit ein neuer Beweis für die enge Verbundenheit zwischen Monteverdi und Giovanni Gabrieli gebracht.

Wesen und Form des *Fichtelbarger*

Die musikalische Volkskunde hat bisher jener gründigen Musikpraxis Mecklenburgs und seiner Nachbargebiete, in der die Begriffe *Fichtelbarger*, *Fidtelbook* und *fidteln* entstehen, keine spezielle Aufmerksamkeit geschenkt. Lediglich Wilhelm Stahl erwähnt die *Fidtelböcker* als Quelle für seine Ausgaben¹ und berichtet, daß die einst so zahlreich vorhandenen Exemplare inzwischen (1921) selten geworden seien².

Bei den drei erwähnten Begriffen handelt es sich um Fachausdrücke der dörflichen und kleinstädtischen Musikanten, die nicht in den allgemeinen niederdeutschen Wortschatz eingehen, so daß sie von den Herausgebern der Wörterbücher bislang nicht berücksichtigt wurden. Die Ausdrücke sind aber noch heute unter der ältesten Musikerschaft Mecklenburgs, die bereits vor dem ersten Weltkrieg in Dorf und Kleinstadt zum Tanze aufspielte, durchaus lebendig. Eine Umfrage ließ erkennen, daß sie sogar der jüngeren Musikergeneration nicht unbekannt sind, wenngleich sich bei ihr die Begriffsinhalte zu verändern beginnen. Die jungen Musiker kennen die Ausdrücke so gut wie nicht mehr.

Die eigentliche Zeit der *Fidtelbarger* waren jene Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, in denen noch kein wohlorganisiertes Verlagswesen durch „Lieferungen“ (vgl. später die sog. „Bismarcker Lieferungen“) von Tanz- und Unterhaltungsliteratur die Musikanten mit Noten versorgte, sondern sie auf ein „eigengemachtes“ Gebrauchsgut angewiesen waren, wenn sie zum Tanze aufspielen wollten. So stellen die *Fidtelbarger* ein heimisches Tanzgut dar, das im Kreise der mecklenburgischen Musikanten selbst entsteht. Eine besondere Rolle scheinen dabei die Lehrmeister der Kleinstadtkapellen gespielt zu haben. Die *Fidtelbarger* umfassen die Tanzarten: *Polka*, *Schottisch*, *Mazurka*, *Polka-Mazurka*, *Rheinländer*, *Galopp*.

Als gründiges musikalisches Handwerksgut, das der Tanzpraxis des Volkes dient, sind sie musikalisch dem mecklenburgischen Volkstanz verwandt, ohne freilich dessen Volksläufigkeit zu erreichen. Ihrer Entstehung wie ihrem Wesen nach bleiben sie an den Kreis der dörflich-kleinstädtischen Musikanten gebunden, zuweilen sogar auf einzelne Kapellen beschränkt. Ihre Textlosigkeit steht ohnehin einer weiteren Verbreitung ihrer Weisen entgegen. Musikhistorisch ist es aber von Interesse, daß sich in dieser gründigen Musikpraxis durch das 19. Jahrhundert noch etwas von der Identität zwischen schaffendem und ausübendem Musiker erhält; auch das Improvisieren spielt in der Praxis des *Fidtelbarger* eine bedeutende Rolle.

Die etymologische Deutung der Begriffe *Fidtelbarger*, *Fidtelbook* und *fidteln* macht Schwierigkeiten; es scheint sich aber meine Vermutung zu bestätigen, daß die drei Begriffe Abwandlungen von „Fichtelberg“ darstellen. Wie ich nunmehr Akten des Mecklenburgischen Landeshauptarchivs entnehmen konnte, bereisten zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine Reihe sog. Bergmannskapellen aus der Nähe des Fichtelbergs Mecklenburg. Diese Bergmannskapellen dürften die vorerwähnten Tanztypen hier modern gemacht und mit ihrer Spielweise den heimischen Musikanten ein Beispiel gegeben haben.

Wie ausgeführt, entstehen die Weisen der *Fidtelbarger* vorwiegend auf heimischem Boden im Kreise der Musikanten; es werden aber auch fremde, beliebte Melodien gehörs-

¹ W. Stahl, *Niederdeutsche Volkstänze*, Hamburg, Flensburg, Kiel 1921, Vorwort.

² Unter den Beständen von Wossidlos Nachlaß befand sich ein Exemplar; vom Verfasser konnten bisher zwei *Fidtelböcker* beigebracht werden, darunter das außerordentlich ergiebige „Grevesmühlener“. Leider ist das Spielbuch des Ribnitzer Musikanten Ewert, das Fritz Jöde noch vorgelegen hat (vgl. Sonderdruck aus der Zeitschrift *Das deutsche Volks-Lied* XLIV 1942 5./6. Heft) inzwischen — nach Auskunft der Familie E. — verlorengegangen.

mäßig in ihr Formschema übernommen, z. B. *Klapp-Figaro* nach Mozarts *Champagner-Arie* (Parchim, Neustadt-Glewe), *Ländlerthema* aus Webers *Freischütz* (Grevesmühlen), *Motive* aus Lanners *Schönbrunner* (Grevesmühlen). Die Weisen der *Fichtelbarger* sind aus dem Klang der führenden Melodieinstrumente Klarinette und Trompete konzipiert und tragen somit einen ausgesprochen instrumentalen Charakter. Sie werden in doppelter Besetzung gespielt: Die sog. *Hurnmusik* mit den Instrumenten: Klarinette in Es, Trompete in B, Alt-Horn in Es (auch Waldhorn in Es), Tuba in F und B, „*de Striekmusik*“ sieht die folgenden Instrumente vor: Klarinette in D (C), Trompete in A, sog. 2. Geige, Streichbaß. Es ist bemerkenswert, daß bei beiden Besetzungen Klarinette und Trompete als Melodieinstrumente bleiben. Die beiden anderen Instrumentenpaare übernehmen die sog. „*Begleitung*“. Die Tuba bzw. der Streichbaß machen „*den' Vörslog*“, d. h. die gute Zeit im Takt, das Althorn bzw. die sog. 2. Geige „*den' Nahslag*“, d. h. die unbetonten Zeiten im Takt. Die Begleitinstrumente haben nie eine Notenvorlage, sondern werden nach harmonischem Einfühlungsvermögen gespielt. Dabei ist zu berücksichtigen, daß sich die Tänze harmonisch und melodisch ganz regelmäßig aufbauen³.

Dem Spiel liegt das *Fichtelbook* zugrunde, das sich der Klarinettist einst in seiner Lehrzeit anlegte. In das Buch sind von ihm in einstimmiger Notierung die Weisen der *Fichtelbarger* eingetragen, wie sie in seiner Lehr-Kapelle üblich waren. Nicht notiert ist das, was der Trompeter zu spielen hat, er improvisiert. Die Tänze bauen sich aus achttaktigen Clausen, die Clause aus einer wiederholten viertaktigen Periode, auf. Die zweite Clause ist in der Regel dem Trompeter vorbehalten, im *Fichtelbook* ist sie nur durch die Ziffer $||: 8 :||$ angedeutet. Der erfahrene Klarinettist benötigt bald das *Fichtelbook* nicht mehr, so daß dann alle vier Musiker ohne Notenvorlage spielen, sie sagen: „*Wi makt dei Däns' ut' n' Hoot*“. Die Tänze in der angegebenen Manier zu spielen, nennen sie *fichteln* und erklären mir: „*Wenn wi nah Noten* (d. h. also Schlager- und Unterhaltungsliteratur) *nich mihr spälen müchten, denn hebb'n wi immer gern eins wedder fichtelt*.“

Die Clausen der Tänze sind melodisch wie auch tonartlich nach dem Rondoprinzip angelegt: Clause A (Ausgangstonart), Clause B (Tonart der Dominante) Clause A (Ausgangstonart), Trio (Tonart der Unterdominante) Clause A (Ausgangstonart).

Die *Fichtelbarger* tragen die Züge einer gesunden, unsentimentalen Volksmusik.

HEINRICH FACK / BRAUNSCHWEIG

Zur Anwendung der Informationstheorie auf Probleme des Hörens

Die Leistungsfähigkeit des Ohres als Nachrichtenempfänger läßt sich durch seine Informationskapazität I kennzeichnen. I ist ein Maß für die Menge von unterscheidbaren Nachrichten. Dieses Maß hängt ab von der Intensitätsunterschiedsschwelle ΔI , der Frequenzunterschiedsschwelle Δf und dem zeitlichen Mindestabstand Δt zweier Elementarsignale.

Bei linearen Systemen — wie sie in der Technik meistens vorliegen oder angestrebt werden — sind Δf und Δt durch die Unschärferelation der Nachrichtentechnik gekoppelt ($\Delta t \sim 1/\Delta f$; [8]). Beim Ohr gilt das nur für Töne verschwindenden Lautstärkemaßes [4]. Im allgemeinen darf Δt eine Mindestzeit von etwa 0,1 s ($1/\Delta t =$ Verschmelzungsfrequenz) nicht unterschreiten.

³ H. Erdmann, *Zur musikalischen Praxis des mecklenburgischen Volkstanzes* im Deutschen Jahrbuch für Volkskunde, Bd. II, 1956, S. 212 ff.

Es zeigt sich, daß beim Ohr I nicht wesentlich von ΔJ abhängt [4]. Es ist

$$I \approx \frac{1}{\Delta t} \mu_{\infty}$$

Dabei ist μ_{∞} die an der Fühl- oder Schmerzschwelle unterscheidbare Zahl von Tönen, die sich aus $(\Delta f)_{\infty}$ ($= \Delta f$ an der Fühlschwelle) berechnen läßt

$$\mu_{\infty} = \int_{f_1}^{f_2} \frac{df}{(\Delta f)_{\infty}} \approx 3000 \dots 4000$$

(f_1, f_2 = Frequenzgrenzen des Hörbereichs)

Mit $1/\Delta t \approx 10$ Hz ist dann $I \approx 3 \cdot 10^4/s \dots 4 \cdot 10^4/s$. Zum Vergleich: für eine Telephonübertragung mit 3,5 kHz Bandbreite und 32 unterscheidbaren Amplitudenstufen erhält man $I = 3,5 \cdot 10^4/s$ [6]. Beim normalen Sprechen wird dem Ohr — abgesehen von individuellen Klangunterschieden — ein Informationsstrom von 60/s angeboten [6].

Das durch ΔJ gekennzeichnete Lautstärkeunterscheidungsvermögen hat jedoch für das Verständnis des Hörvorganges bedeutsame Eigenschaften [4]:

1. Bietet man dem Ohr kurze Töne ($\approx 0,1$ s) an mit hinreichend langer Pause (z. B. 0,5 s) zwischen den Tönen und mißt die Intensitätsunterschiedsschwelle ΔJ , so erhält man bei normalen Schallintensitäten (> 40 dB über der Hörschwelle) wesentlich größere Werte von ΔJ als dann, wenn dem Ohr die Töne längerer Zeit (> 5 s) dargeboten werden. Das Ohr wird, bezogen auf die Schallintensität, mit wachsender Dauer der Schalleinwirkung empfindlicher. Diese Erscheinung ist eine Folge der Adaptation („Ermüdung“). Bezieht man jedoch die Schwelle auf die vom Ohr empfundene Lautstärke L , so bleibt — soweit man das aus vorliegenden Messungen schließen kann — ΔL konstant, wenn man dafür sorgt, daß L konstant ist, indem man mit wachsender Adaptation J vergrößert. Das kann nur so gedeutet werden, daß die Adaptation vor der Schwellenbildung erfolgt. Wie man aus anderen Untersuchungen mit Hilfe des Reizfolgestromes weiß, sind Vorgänge in den Sinneszellen mitbestimmend bei der Adaptation [9, 10].

2. Berechnet man aus ΔJ (besser $\Delta L = \Delta J$ ohne Adaptation) die Informationskapazität I_f für „eintönige“ Nachrichten, die also aus Tönen verschiedener Amplitude aber konstanter Frequenz gebildet sind, und vergleicht dieses I_f mit der Kapazität, die ein System von Nervenfasern haben kann (dessen Anzahl man aus Δf und der bekannten Zahl von Fasern/Sinneszellengruppe berechnen kann), so kann man daraus die von jeder Faser übertragene Zahl von verschiedenen Elementarsignalen erschließen. Es ergibt sich, daß für $f < 1$ kHz jede Faser nur ein Signal (Nervenimpuls) überträgt oder nichts — wachsende Lautstärken müssen dann durch eine wachsende Zahl von Fasern repräsentiert werden —, während für $f > 1$ kHz jede Faser praktisch alle Lautstärkestufen durch eine entsprechende Zahl von Nervenimpulsen/Zeiteinheit übertragen kann. Darin zeigt sich also der Synchronismus der Nervenimpulse mit den Tonschwingungen für $f < 1$ kHz, während für $f > 1$ kHz die Frequenz der Nervenimpulse von der Tonfrequenz praktisch unabhängig ist.

3. Ein bisher ungelöstes Problem ist die Erklärung der Lautheitsskala (sone). Man vermutet einen Zusammenhang mit den Lautstärkeunterschiedsschwellen (ΔL) (s. z. B. [14, 15, 2]). Die Hauptschwierigkeit liegt dabei darin, daß ΔL frequenzunabhängig oder wenigstens annähernd frequenzunabhängig ist; eine möglicherweise vorhandene geringe Frequenzabhängigkeit ist nicht sicher nachgewiesen. Man wird vermuten, daß eine Lautstärkestufe dann er-

kennbar wird, wenn eine weitere Nervenfaser oder Nervenzelle in der Hörrinde erregt wird, und daß zwei Töne verschiedener Frequenz dann als gleich laut erscheinen, wenn sie um gleichviel Lautstärke­stufen über der Hörschwelle liegen. Das widerspricht aber zusammen mit der Frequenzunabhängigkeit von ΔL dem bekannten Verlauf der Fletcher-Munson-Kurven [5].

All diese Überlegungen lassen sich nur dann mit quantitativ zuverlässigen Ergebnissen durchführen, wenn die Werte von ΔJ (bzw. ΔL) hinreichend genau bekannt sind. Das ist bisher noch nicht der Fall. In der Abbildung sind die Ergebnisse von 4 Autoren [7, 14¹, 11, 3] zusammengestellt. Diese Kurven stellen Repräsentanten der 4 Gruppen von auswertbaren Messungen dar, in die man die mir bekannt gewordenen Ergebnisse (14 Arbeiten²) einteilen

¹ Die Meßmethode von Riesz hat v. Békésy [1] kritisiert, dem schließt sich Ranke [12] an und infolgedessen auch [4]. Diese Kritik ist nicht berechtigt, da die beim Riesz'schen Verfahren zugleich mit der Amplitudenmodulation auftretende Frequenzmodulation immer unterschwellig bleibt.

² Die ausführliche Zusammenstellung und Diskussion soll an anderer Stelle durchgeführt werden.

Schrifttum:

[1] G. v. Békésy, Zur Theorie des Hörens. Über die eben merkbare Amplituden- und Frequenzänderung eines Tones. Die Theorie der Schwebungen, in: Phys. Z. 30 (1929), S. 721–745.

kann. Die Meßwerte unterscheiden sich teilweise um mehr als den Faktor 10. Dabei ist schon beachtet, daß in den Originalkurven die Größen J der relativen Unterschiedsschwelle $\Delta J/J$ und der Bezugsschallstärke J/J_0 (J_0 = Hörschwelle) verschiedene Größen bedeuten können. Man kann oft nur aus den Angaben über die Meßmethode und das Meßverfahren die Bedeutung von J erschließen. In der Abbildung sind alle Kurven auf gleiche Skalenmaßstäbe umgerechnet. Es empfiehlt sich in $\Delta J/J$ und $\Delta J/J_0$ für J die Schallstärke $J_{\max}$ des lauten der beiden zu vergleichenden Töne zu wählen, da dann die Kurve $\Delta J/J_{\max}$ als Funktion von $J_{\max}/J_0$ an der Hörschwelle aus theoretischen Gründen mit dem Wert 1 beginnen muß; die Hörschwelle ist als erste Lautstärkeunterschiedsschwelle anzusehen. Trägt man dagegen $10 \log J_{\max}/J_{\min}$ (s. die Skala am rechten Rand) oder $\Delta J/J_{\min}$ auf, so beginnen die Kurven mit unendlich großen Werten.

Trotz der Verwendung gleicher Maßstäbe bleiben erhebliche Unterschiede, die nicht durch die individuellen Unterschiede der Beobachter zu erklären sind. Man kann nur annehmen, daß sie durch die Meßmethode bedingt sind: Dimmick und Olson messen mit kurzen Tönen (1,5 s durch 0,5 s Pause getrennt, die Tonpaare durch Pausen von 5,5 s getrennt), also ohne wesentliche Adaptation. Wie die Messungen von Upton und Holway [16] zeigen, geht diese Kurve bei Messungen mit länger dauernden Tönen in eine Kurve über, die annähernd mit der von Riesz zusammenfällt. Von dieser unterscheiden sich die von Knudsen und Montgomery dadurch, daß die Töne scharf eingeschaltet werden. Ein Grund für den Unterschied zwischen den Messungen von Knudsen und Montgomery konnte bisher nicht ermittelt werden.

[2] H. Davies, *The Determination of the Stimulus — Sensation Relation for Audition from Data on the Minimum Perceptible Changes of Intensity*, in: Phil. Mag. (7) 18 (1934), S. 940—949.

[3] F. L. Dimmick and R. M. Olson, *The Intensive Difference Limen in Audition*, in: J. Acoust. Soc. Amer. 12 (1941), S. 517—525.

[4] H. Fack, *Informationstheoretische Behandlung des Gehörs*, in: *Impulstechnik*, hrsg. von F. Winkel, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956.

[5] H. Fletcher and W. A. Munson, *Loudness, its Definition, Measurement and Calculation*, in: J. Acoust. Soc. Amer. 5 (1933), S. 82—108.

[6] W. Kallenbach, *Das Problem der Schallübertragung im Lichte der Informationstheorie*, in: Phys. Blätter 10 (1954), S. 486—493.

[7] V. O. Knudsen, *The Sensibility of the Ear to Small Differences in Intensity and Frequency*, in: Phys. Rev. 21 (1923), S. 84—102.

[8] K. Küpfmüller, *Über Einschwingvorgänge in Wellenfiltern*, in: ENT 1 (1924), S. 141—152.

[9] E. Lerche, *Der Verdeckungseffekt im Tierexperiment*, in: Pflügers Archiv 255 (1952), S. 417—448.

[10] E. Lerche, *Tierexperimenteller Nachweis eines Recruitment-Phänomens nach akustischer Überlastung des Cortischen Organs*, in: Arch. Ohr- usw. Heilk. u. Z. Hals- usw. 167 (Kongreßbericht 1955), S. 284—287.

[11] H. C. Montgomery, *Influence of Experimental Technique on the Measurement of Differential Intensity*, in: J. Acoust. Soc. Amer. 7 (1935), S. 39—43.

[12] O. F. Ranke, *Physiologie des Gehörs*, in: Lehrbuch der Physiologie, hrsg. von W. Trendelenburg u. E. Schütz, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1953.

[13] R. R. Riesz, *Differential Intensity Sensitivity of the Ear for Pure Tones*, in: Phys. Rev. 31 (1928), S. 867—875.

[14] R. R. Riesz, *The Relationship between Loudness and the Minimum Perceptible Increment of Intensity*, in: J. Acoust. Soc. Amer. 4 (1933), S. 211—216.

[15] S. S. Stevens and H. Davis, *Psychophysiological Acoustics: Pitch and Loudness*, in: J. Acoust. Soc. Amer. 8 (1936) S. 1—13.

[16] M. Upton and A. H. Holway, *On the Psychophysics of Hearing. Differential Sensitivity and Exposure-Time*, in: Proc. Nat. Acad. Sci. 23 (1937), S. 29—32 u. 32—34.

Entsprechend den oben angedeuteten Überlegungen stellt die Kurve der Intensitätsunterschiedsschwelle von Dimmick und Olson zugleich — wenigstens angenähert — die für informationstheoretische Untersuchungen wichtige Kurve der Lautstärkeunterschiedsschwelle dar. Die Kurve von Riesz ist wegen der Adaptation dafür ungeeignet; für diagnostische Zwecke mag das Verfahren wegen der einfacheren Durchführbarkeit nützlich sein. Verfahren, bei denen die Intensität plötzlich geändert wird — auch wenn kein hörbarer Schaltknack auftritt —, sind in jedem Fall abzulehnen.

GEORG FEDER / KIEL

Das barocke Wort-Ton-Verhältnis und seine Umgestaltung in den klassizistischen Bach-Bearbeitungen

Wohl bei keinem Meister ist das Wort-Ton-Verhältnis eingehender untersucht worden als bei Bach. Weniger bekannt aber dürfte sein, daß Bachs Kunst der musikalischen Textausdeutung — und das ist für die geschichtliche Wort-Ton-Forschung nicht ohne Interesse — gerade einer der Gründe für die Krise war, der seine Vokalwerke in der Epoche zwischen seinem Todesjahr 1750 und dem Jahr der ersten Wiederaufführungen der Matthäuspassion 1829 verfielen. Das zeigen die Bearbeitungen seiner Vokalwerke in dieser Zeit. — Nehmen wir Beispiele.

W. Friedemann Bachs Bearbeitung *Gaudete omnes populi*¹ des Eingangschores der Kantate BWV 80 *Ein' feste Burg* ist eine lateinische Parodie. Wenn man auch bei Joh. Seb. Bachs eigenen Parodien hinsichtlich des Wort-Ton-Verhältnisses nicht immer den strengsten Maßstab anlegen kann, so sind die Diskrepanzen in dieser Bearbeitung so stark, daß man von großer Gleichgültigkeit gegen den textinhaltlich bestimmten Charakter der Komposition sprechen muß². Ähnliches gilt für eine gleichartige lateinische Parodie *Da pacem nobis domine* des Eingangschores der Kantate BWV 125, die noch 1836 bei Diabelli erschien, aber vielleicht älter ist (ebenfalls auf Friedemann Bach zurückgehend?).

Zweites Beispiel: Die Motette BWV 231 *Sei Lob und Preis mit Ehren* ist nicht nur eine Umtextierung und Acappellisierung des 2. Satzes der Kantate BWV 28, sondern gleichzeitig eine substantielle Bearbeitung. Es spricht daher gegen die schon von Spitta bezweifelte Echtheit dieses äußerlichen glatten Arrangements, daß schwerwiegende innere Widersprüche stehen geblieben sind. So werden z. B. bei dem für Bach bedeutungsvollen chromatischen Tetra- chord, oft einem schmerzlichen Ausdruck für Christi Erlösungstod, jedenfalls immer von nega-

¹ Abgedruckt in der Ausgabe der Bachgesellschaft (BG) XVIII, S. 381 ff. In der Quelle (BB Mus. ms. Bach P 72, jetzt in der Westdeutschen Bibliothek, Marburg) stammen die Unterlegung des lateinischen Textes, die Trompeten- und Paukenstimmen, aber auch die Orgelstimme, von Friedemanns Hand; das übrige ist von einem Kopisten geschrieben und von Friedemann korrigiert. Der Kopist hatte nur die Instrumentenbezeichnung und die Akkoladenvorzeichnung für die genannten Instrumente (außer für die Orgel, im untersten System) auf der ersten Seite schon selbst geschrieben, fand also diese Stimmen möglicherweise bereits in seiner Vorlage. Daß sich Friedemann aber die Ausfüllung vorbehielt, scheint darauf hinzuweisen, daß er eine Bearbeitung dabei vorgenommen hat und daß der lateinische Text auf sein Konto geht.

² Einzelnachweise und Notenbeispiele für diese und die im folgenden genannten Bearbeitungen in des Verfassers ungedruckter Kieler Diss. 1955 *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950. I. Die Vokalwerke*.

tivem Affekt, die unpassenden Worte gesungen: „daß wir ihm fest vertrauen“ (ursprünglich: „hat dir dein' Sünd' vergeben“)³. In einer neuen, circa 1819 gedruckten Umtextierung⁴ heißt es bei dieser haltlos gleitenden Modulation sogar: „Laß uns auf dich nur bauen.“

Drittes Beispiel: K. Ph. Emanuel Bachs Änderungen in der Kantate BWV 102⁵ zeigen eine deutliche Abschwächung nicht nur der krassen Bildlichkeit des Textes selbst, sondern auch des Realismus seiner musikalischen Interpretation. Bei Sebastian Bach geht die Wahrheit über die bloße Schönheit, bei Emanuel macht sich hier die umgekehrte Tendenz bemerkbar.

Viertes Beispiel: Die ersten Ausgaben der vierstimmigen Choralgesänge in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts waren textlose Arrangements für ein Tasteninstrument. Deshalb konnte später der Affektcharakter der oftmals nur für eine bestimmte Strophe passenden Sätze nicht mehr erkannt werden (bis J. Th. Mosewius 1845⁶ eindringlich darauf hinwies) und ist auch schon von den Herausgebern (Marpurg, Agricola, K. Ph. E. Bach, Kirnberger) mindestens für unwesentlich gehalten worden. Mißliche Strophenunterlegungen, die z. B. an der bildlichen Chromatik der Choralsätze vorbeigehen, finden sich schon in J. G. Schichts Motettenausgabe⁷.

Fünftes Beispiel: In Schichts Motettenausgabe 1802/03⁸ ist der Text stellenweise geändert. Die Zufälligkeit, mit der die Textänderungen mit den Figuren der Musik teils harmonisieren, teils ihnen gleichgültig gegenüberstehen, teils ihnen widersprechen, zeigt, daß dem Bearbeiter das spezifische Wort-Ton-Verhältnis bei Bach unbekannt oder gleichgültig war.

Sechstes Beispiel: Zelters Bearbeitung eines Arioso und einer Arie aus Kantate BWV 45⁹ verändert viele Stellen aus rein musikalischen Gründen in einer Weise, die den signifikativen Sinn der Musik weitgehend zerstört. An anderen Stellen wird Bachs extreme Affektivität der Textvertonung bewußt gemildert. In anderen Bach-Bearbeitungen Zelters entstehen aus bloßen Textänderungen Wort-Ton-Mißverhältnisse.

Letztes Beispiel: J. N. Schelbles Umschreibungen von Evangelistenrezitativen der Matthäuspassion für seine Frankfurter Aufführungen (ab 1829) in den „normalen Recitativstyl“ (Hauptmann) zeigen eine rigorose Glättung der gebrochenen Linienführung Bachs mit dem Ergebnis, daß die ursprüngliche Ausdrucksspannung stark vermindert wird¹⁰.

³ Belegstellen für die absteigende Form des Motivs gibt W. Gurliitt (Zu J. S. Bachs *Ostinato-Technik*, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, S. 242 ff.). In dieser Form kommt es sporadisch auch in BWV 228 auf die Worte „denn ich habe dich erlöst“ vor, ferner in BWV 150, 2 auf die weniger charakteristischen Worte „Nach dir, Herr, verlanget mich“ und koloriert (aber im Continuo unkoloriert) sogar auf die unpassenden Worte „daß sich meine Feinde nicht freuen“, was nicht gerade für die Echtheit dieser umstrittenen Kantate spricht. Auf- und absteigend findet es sich in BWV 78, 1 (die Strophe handelt von Christi Erlösungstod) und in BWV 80, 1 (auf die Worte „sein' grausam' Rüstung ist“). In BWV 28, 2 ist es aufsteigend, ebenso in BWV 245, 23 zu den Worten „ein Übeltäter“.

⁴ *Laß stets dein Reich sich mehren*, in J. D. Sanders *Heiliger Cäcilia*, Berlin, 2. Abteilung, Nr. 30. F. Smend machte auf diesen Druck aufmerksam.

⁵ Diese Bearbeitung wurde von A. B. Marx 1830 als Nr. 2 seiner *Kirchenmusik von Joh. Sebast. Bach* ... Bonn bei N. Simrock veröffentlicht und von W. Rust in BG XXIII, S. XIV ff. als Bearbeitung nachgewiesen.

⁶ *J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen*, Berlin, Trautwein.

⁷ Vgl. den von Schicht an BWV Anh. 159 *Ich lasse dich nicht* gehängten Choral *Dir, Jesu, Gottes Sohn, sey Preis* mit BWV 421 *Warum betrübst du dich, mein Herz*.

⁸ Breitkopf & Härtel.

⁹ Abgedruckt von W. Rust in BG X, S. XVII ff.

¹⁰ Ein Aufsatz des Verfassers über Schelbles wiedergefundene Partitur wird nächstens veröffentlicht.

Und was sagen die literarischen Quellen? Forkel behauptete 1802 fälschlich, Bach habe nicht „den Ausdruck einzelner Worte, wodurch bloße Spielereien entstehen, sondern nur den Ausdruck des ganzen Inhalts“ im Auge gehabt¹¹. Reichardt¹² bestritt das 1806 und tadelte an Bachs Kantatenrezitativen und -arien im Gegenteil „das unnatürliche, gezwungene der Declamation, das jagen nach auffallendem Ausdruck der einzelnen Worte“; ähnlich Nägeli 1829: Bachs „Wortausdruck ist, im Ganzen genommen, einer der gezwungendsten“¹³. Noch Moritz Hauptmann lehnte mit Beziehung auf Schelble bekanntlich die erregte Deklamation des Evangelisten in der Matthäuspasion als der Würde der epischen Bibelsprache unangemessen ab. Auch für Winterfeld war Bachs Wortausdruck an vielen Stellen zu realistisch, unedel und unkirchlich¹⁴, und J. Ch. Lobe¹⁵ meinte, Bach besitze „Kraft und Wahrheit des Ausdrucks . . . Aber Kraft und Wahrheit allein geben nun und nimmermehr ein Kunstwerk voll Schönheit“. Das sind keine kühnen subjektiven Ansichten, sondern Zeugnisse einer allgemeinen klassizistischen Bach-Kritik, die in anderer Beziehung schon zu Bachs Lebzeiten mit Scheibes berüchtigter Polemik begann und noch in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts reichte. Nicht in diesen Zusammenhang, sondern in die von Kritik freie „romantische“ Bach-Bewegung gehört Mendelssohn, der nach den übereinstimmenden Berichten glaubwürdiger Zeugen bei seinen berühmten Aufführungen der Matthäuspasion im Gegensatz zu Zelter und Schelble und entgegen einer noch heute verbreiteten Meinung auf eigentliche Umkomponierung verzichtete¹⁶.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Wenn in der klassizistischen Epoche Bachs Vokalwerke aus formalistischen musikalischen oder aus rationalistischen textlichen Gründen bearbeitet wurden, so ignorierte man weitgehend ihre genaue figürliche Übereinstimmung von Wort und Ton. Darüber hinaus empfand man das Bedürfnis, Bachs universale und realistische Textausdeutung im Sinne eines „erbaulichen“ Andachtsbegriffs und in Richtung auf das zeitgemäße Kirchenmusikideal „edler Simplizität“ umzumodeln.

HELLMUT FEDERHOFER / GRAZ

Zur Einheit von Wort und Ton im Lied von Johannes Brahms

In den Liedern von Franz Schubert und Johannes Brahms läßt sich nicht selten ein Widerstreit zwischen Takt- und Sinnakzent beobachten. Er rührt zumeist aus der Vorliebe beider Meister für die Form des Strophenliedes und die dadurch bedingte Übereinstimmung von Vers- und Taktschema her; er kann aber auch allein durch die musikalische Gestaltung begründet sein, wofür in der Brahmsliteratur gerne auf das bekannte Lied *Wie bist Du meine Königin* als Beispiel verwiesen wird. Es gibt nun scheinbar Fälle, wo ähnlich wie in

¹¹ Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, S. 35 f. K. Hasse (J. S. Bach, Köln 1941, S. 162) machte auf diese Stelle aufmerksam.

¹² Einige Anmerkungen zu Forkels Schrift: Über Joh. Sebast. Bach, in: Berlinische Musikalische Zeitung, hrsg. v. J. F. Reichardt, 2. Jg., S. 201 f. Auf diesen Aufsatz wies E. Schmitz in *Musica* 1950, S. 298 ff. hin.

¹³ Zitiert nach W. Tappert in: *Allgemeine Musik-Zeitung* XXVIII, Charlottenburg 1901, S. 217.

¹⁴ *Der evangelische Kirchengesang* . . . III. Teil, Leipzig 1847, vgl. speziell S. 324, 367, 411 f., 366, 420.

¹⁵ *Musikalische Briefe* . . . Von einem Wohlbekannten (anonym), Leipzig 1852, 2. Tl., S. 8.

¹⁶ Siehe Feder a. a. O., S. 67 ff.

älterer Musik, z. B. in den Monodien Caccinis, eine Versetzung der originalen Taktstriche die Betonungs- und Taktverhältnisse klarstellt. H. Riemann hat dieses Verfahren u. a. an dem Schwalbenlied *Das Mädchen spricht* von J. Brahms erprobt, das aus 2 Strophen zu je 5 Versen besteht. Nach Riemann verraten die Akzente in den beiden letzten Versen dieses Liedes, daß „die Taktstriche wohl nicht ganz ihre Schuldigkeit tun“.

1. Oder / hast du ♪ /jüngst erst ♪ /dich ihm ver / traut?

2. Gelt du / bist wohl ♪ / auch noch ♪ / nicht lange / Braut?

Im steigenden 5. Vers fällt die Hebung auf die zweite Silbe, während in der Vertonung die erste Silbe betont wird; im fallenden 4. Vers stimmen zwar Vers- und Taktakzente überein, aber die Harmonie setzt antizipierend auf die leichte Taktzeit ein und reicht in die schwere hinein. Für die Annahme einer solchen komplizierten Bildung findet Riemann keinen Anlaß vor und verschiebt die Taktstriche um den Wert einer Viertelnote. Dadurch kommt jede Harmonie innerhalb der Taktstriche zu stehen, und im 5. Vers werden Vers- und Taktakzent in Übereinstimmung gebracht. Dagegen werden aber im 4. Vers zwei auf Senkungen fallende Worte, nämlich „du“ und „erst“ in der 1. Strophe, bzw. „wohl“ und „noch“ in der 2. Strophe nunmehr akzentuiert, was weder der Sinnzusammenhang noch die Vertonung motiviert. Aber auch der 5. Vers gewinnt durch die Verschiebung des Taktstriches nichts. Auf seine erste Silbe fällt ein deutlicher Sinnakzent, denn die Worte „Dich“ und „nicht“ sind emotional gefärbt, da das Mädchen in die Fragestellung ja zugleich sich selbst einschließt. Dieser Sinnbetonung wird Brahms gerecht, indem er die beiden Worte an den Taktanfang stellt. Das zeitigt in der zweiten Strophe noch den Vorteil, daß dadurch die leicht zu unfreiwilliger Komik führende Betonung „nicht / lañge Braut /“ (als ob es sich statt des Adverbs um ein Adjektiv handeln würde) vermieden wird.

Die letzte Klarheit ist natürlich nur von der Vertonung her zu gewinnen, die eindeutig gegen Riemanns Taktstrichsetzung spricht. Am Ende des 3. Verses erreicht Brahms mit der Dominanttonart in der Oberstimme e^2 . In den Versen 4 und 5 wird die erreichte Höhe festgehalten, indem jenes e^2 mittels der oberen Nebennoten f^2 und fis^2 gedehnt wird.

f^2 und fis^2 müssen auf den Taktbeginn fallen, weil nur dadurch ihr von Brahms intendierter Vorhaltcharakter deutlich wird. Das durch eine Mollmischung bedingte f^2 wird durch fis^2 der A-Dur-Diatonie widerrufen, das mit fis^1 gekoppelt wird. Die von Riemann empfohlene Taktstrichversetzung stört diesen Zusammenhang empfindlich, weil mit ihr der durch Diminution, Phrasierung und Dynamik verdeutlichte Parallelismus $f^2-e^2 = fis^2-e^2$ und damit auch der Sinnakzent zu Beginn des 5. Verses gänzlich verwischt wird. Die Auskomponierung

¹ H. Riemann, *Die Taktfreiheiten in Brahms' Liedern*, in: *Die Musik*. Bd. 45, 1912–13, S. 17 ff.

der Sinnakzente aber ist ein wesentliches Gestaltungsmittel im Dienste der Einheit von Wort und Ton².

Eine Änderung von Taktstrichen kann wohl bei alten Meistern sinnvoll sein, wo diese bloß äußerliche Orientierungsmittel sind und über die Schwerpunkte nichts aussagen, nicht aber bei Brahms, wo jeder Versuch, von der Wortbetonung her das originale Notenbild zu verändern, zu einer Mißdeutung des Inhaltes führt.

FRITZ FELDMANN / HAMBURG

Mattheson und die Rhetorik

In eine Hamburger Diskussion des Wort-Ton-Verhältnisses auch Mattheson einzubeziehen, bedarf eigentlich keiner Rechtfertigung, wohl aber hat eine — wenn auch noch so kurze — Betrachtung klarzustellen, 1. wie sehr, 2. in welcher besonderen Weise dies Wort-Ton-Verhältnis Matthesons mit der Rhetorik verknüpft ist. Nicht in einem vagen *Deutlichkeitsstreben*¹ erschöpft es sich, vielmehr ist dem führenden Hamburger Theoretiker der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts alle Musik *Klangrede*², selbst die rein instrumentale, und mit dieser extremen Auffassung sind wir bereits bei Matthesons Besonderheit. Nichts kennzeichnet den hier vorliegenden Höhepunkt der Rhetorik-Geltung besser, als diese Einbeziehung des Rein-Instrumentalen und die These Matthesons, daß noch niemand vor ihm ein so vollständiges rhetorisches System der Musik entworfen habe³. Die (eben unter 1 genannte) Frage nach der Intensität des Matthesonschen Rhetorik-Verhältnisses zeigt sich schon in seiner häufigen Formulierung: von Musik reden ohne gründliche Rhetorik-Kenntnisse heißt „mit ungewaschenen Händen“ herangehen⁴. In diesem Sinne kennt und nennt er die Standard-Werke der sprachlichen Rhetorik von Aristoteles, Quintilian, Isidor, über die barocken Erneuerer wie Voss, Lipsius, Putean⁵ bis zu den ihm besonders nahestehenden Verfassern deutscher Rhetoriken Morhof und Weißenborn⁶, aber erst recht erstaunlich groß ist die Zahl der Musiktheoretiker, mit denen er sich irgendwie auseinandersetzt. Hier wiederum bleibt von denen, die seit Burmeister⁷ Rhetorik und Musik verbinden, kaum einer ungenannt. Seine nicht seltene Kritik

² H. Schenker, *Der Tonwille*, H. 1, 1923, S. 47 u. O. Jonas, *Das Wesen d. musikalischen Kunstwerks*, Wien 1934, S. 199 ff. — Auch dort, wo Brahms bewußt altertümelt, wie z. B. mittels der Hemiolien im 9. und 10. Takt dieses Liedes, sind die originalen Taktstriche durch künstlerische Notwendigkeiten motiviert. Dasselbe gilt auch für das Ritornell, in dem Riemanns Veränderung der Taktstriche den Parallelismus der beiden Septimen (T. 1—3 : a²—h¹ = T. 4 fis²—gis¹) zerstört.

¹ So in J. Matthesons *Großer General-Baß-Schule* 1731, I, S. 371, oder im Anhang zum *Kern melod. Wissenschaft*, S. 42; „Deutlichkeit macht keinen Redner, keinen Sänger, vielweniger einen Componisten“.

² J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* [hier VC abgekürzt] 1739, II. Th., 9. Cap., § 6: „In der Melodie als einer Klangrede [welche] ... gemeiniglich die Schrancken einer Arie [!] einnimmt“ ... [Im Register steht unter „Klangrede“ S. 481 statt richtig 181]. Vgl. auch die Diss. von W. Braun, *J. Mattheson und die Aufklärung*, Halle 1951 (Masch. Schr.), S. 100.

³ VC S. 181 (II. Th. 9. Cap. § 2): „so sind die guten Herren doch nur am Rande geblieben“ [bei ihrem Versuch, die Systematik der Rede auf die Musik zu übertragen].

⁴ VC S. 181, § 3.

⁵ VC S. 183, § 35 u. a.

⁶ Morhofs *Teutsche Poeterey* ist im *Beschützten Orchestre* 1717, S. 104 f. zitiert; Weißenborns *Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie* 1711 bzw. 1731 wird VC S. 123 Fußnote genannt.

⁷ Vgl. das *Beschützte Orchestre* ... 1717, S. 99 f. Hieraus geht hervor, daß Mattheson wohl alle Werke kannte.

an ihnen zeigt uns zugleich — im Sinne obiger Frage 2 — das Besondere in Matthesons Rhetorik-Verhältnis: So enthält der scharfe Tadel an Murschhausers *Academia musico-poetica* von 1721 schon 1722 die Forderung einer vollständigen musikalisch-rhetorischen Systematik⁸. „Nichts über incisiones, periodus, punctum, comma, wo und an welchem Ort ist Oratio domina, wo ist sie serva?“ heißt es da. „Wo ist der Inventionskasten und wie ist derselbe zu öffnen, wo die Anleitungen de affectibus movendis, wo die praecepta dispositionis, elaborationis, decorationis, executionis?“ Werden hier die fünf Etappen im „Werden“ einer Rede ausnahmslos auch für die „Klangrede“ gefordert, so folgt zweckmäßig unser Überblick denselben Gesichtspunkten: 1. *Inventio*, 2. *Dispositio*, 3./4. *Elaboratio et Decoratio*, 5. *Executio*⁹ — so weit die gebotene Kürze es zuläßt.

1. Wenn Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* — die *Inventio*⁹ betreffend — über die 11 Weißenbornschen *loci topici* bzw. *dialectici*¹⁰ hinaus 15 aufzählt, so sind dies Erweiterungen des Musikers, der harmonische¹¹, formale¹² Einfälle, ja die Eigenart der ausführenden Künstler¹³ und den Raum¹⁴ einbezieht. Die Kritik an Heinichen, dessen Findkunst sich allzu eng auf den „*locus circumstantiarum*“ gründe¹⁵, beweist beispielhaft Matthesons Bemühen um Vollständigkeit bereits in der Topik. Daß hier, in der *Notatio*, die satztechnische Kunst (mit Umkehrung, Fugen- und Kanon-Technik) als „erster Ort“ und „fast reichste Quelle“¹⁶ genannt ist, zeigt einmal, wie in Matthesons System der Musiker keineswegs zu kurz kommt, wie andererseits 14 weitere „Orter“ seine „Erfindungslehre“ ausmachen. Hier von nun ist der „*locus descriptionis*“ als die „wesentlichste“ Quelle bezeichnet¹⁷. Dies kennzeichnet die Schwerpunktsverlagerung bei Mattheson: Ist doch unter diesem „Ort“ die Affektdarstellung verstanden, weil ja Affekte Abbilder der Natur und höchster Kunstzweck sind¹⁸. Daß bei dem Musiker Mattheson die Aufstellung der Affekte als „*Natur-Lehre des Klanges*“ allem vorangeht, während sie in Weißenborns rein sprachlicher „*Oratorie* . . .“ erst ziemlich spät erscheint¹⁹, gehört in diese Linie. Daher bekämpft Mattheson alle zeitgenössischen Musiker, die nicht das „*affectus movere*“ voranstellen; ja mit seiner Forderung, diese Affekte im Sinne einer „*Zucht-Lehre*“ zu steuern²⁰, bringt er zukunftsweisend bereits klassisches Gedankengut. „Modern“ ist ebenfalls die Bevorzugung der *Inventio* — vor allem im Sinne des thematischen „*Einfalls*“ — als des „*Kapitals*“ gegenüber der *Elaboratio* als der „*Zinsen*“²¹, mag auch die Unlösbarkeit beider betont sein.

⁸ *Critica musica* I. S. 75 (1722).

⁹ VC S. 121 ff., II. Theil, 4. Cap. Von der Erfindung.

¹⁰ In der *Großen General-Baß-Schule* S. 1 kritisiert Mattheson den Ausdruck „*locus topicus*“ als Pleonasmus und verwendet ausschließlich den bei Weißenborn nur koordinierten Terminus „*locus dialecticus*“. S. a. VC S. 123, § 21.

¹¹ Vgl. VC S. 128, §§ 53 ff.

¹² § 65 (S. 129) im VC.

¹³ „Derowegen ist die *Materia circa quam* . . . eines der stärksten Hülfsmittel zur Erfindung . . .“ VC S. 129, § 63.

¹⁴ § 64 auf S. 129 des VC.

¹⁵ VC S. 123, § 21. Mattheson zitiert hier Heinichens *Neue und gründliche Anweisung*, p. 30 bis 88. Vgl. bes. VC S. 131, § 78.

¹⁶ VC S. 124, § 25.

¹⁷ VC S. 127, §§ 43 ff. Auf einer Numerierung der Weißenbornschen 18 „*Affectus boni*“ und 3 „*Affectus mali*“ verzichtet Mattheson im VC. Dafür hebt er (S. 18 § 74) den für die „Klangrede“ besonders „bequemen“ Affekt der „*Hartnäckigkeit*“ („*capricci*“, auch „*perfidia*“) hervor.

¹⁸ VC S. 16 ff.

¹⁹ Weißenborns *Oratorie* . . . Ausg. 1731, S. 236.

²⁰ VC S. 15, § 54.

²¹ *Critica musica*, 1722, S. 72 „*Keiser zum Trost*“ [hier überwiegt Erfindungsreichtum die *Elaboratio*].

2. Bei allem Übertragen rhetorischen Gedankengutes auf die Musik wurde seit Unger²² vor allem die Übernahme der 6 Redeteile mit Recht beachtet. Wohl erwartet Mattheson nicht, daß eine solche *Dispositio* nach dem Muster der Rhetorik bei den „allerersten Componisten“ stets bewußt angebracht ist; aber „gewiegte Meister verfahren ordentlich, wenn sie gleich nicht daran gedencken“²³ und den „Lernenden“ wird ihre Beachtung empfohlen, ja „bey fleißiger Untersuchung sowohl guter Reden als guter Melodien“ könne man „diese Theile wirklich darin antreffen“²³. Nicht etwa die steilige *Chria aphthoniana* oder die 4teilige *Chria practica*²⁴, d. h. die Gliederung eines – wenn auch geschlossenen – Teils der Rede, sondern die Gesamtdispositio aller Chrien, also das Aufbauschema der vollständigen Rede wird erwartet, und zwar bei jeder einzelnen Arie, ja sogar bei ihrem A- und B-Teil jeweils gesondert. Könnte die Selbstständigkeit der Arie stärker betont werden? Unsere heutige Analysis sollte nicht daran vorübergehen, daß die bloße A-B-A-Gliederung von Mattheson als unzureichend erklärt wird²⁵. Die Nachprüfung dieser 6- bzw. 12-Gliedrigkeit der Arien (*Exordium*²⁶, *Narratio*, *Propositio*, *Confirmatio*, *Confutatio*²⁷, *Peroratio*²⁸) bleibt freilich vorest Zukunftsaufgabe.

3./4. Mattheson betont nicht nur einmal²⁹, daß vor ihm „bisher kein Mensch die geringste Regel“ von den *Incisionen* gegeben habe³⁰, daß diese Lehre nichtsdestoweniger „die aller-nothwendigste in der gantzen melodischen Setz-Kunst“ sei. Muß nun zwar dieses von ihm mit viel Feinsinn behandelte Gebiet hier unerörtert bleiben, so gehört es doch zweifellos zu den originellsten Beiträgen Matthesons im Bereiche musikalischer Rhetorik. Viel mehr Vorarbeit traf Mattheson demgegenüber innerhalb der *Decoratio* im Sektor der Figurenlehre an. Es ist darum selbstverständlich, auch hier den uralten rhetorischen Grundgedanken wiederzufinden, daß „ars“ und „virtus“ Freiheiten „excusiere“, die sonst „vitia“ wären³¹ dadurch also zu Figuren werden. Dennoch scheint, gemessen an den ausführlichen Figuren katalogen des 17. Jahrhunderts³², Matthesons Interesse daran nachzulassen. Vor Burmeister und seinen Figuren bekomme ein Unerfahrener das Grauen, heißt es schon 1717³³. Die Zahl von 12

²² H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, S. 42 ff.

²³ VC S. 25 XIV. der Vorrede. Dann II. Th. 14. Hauptstück, S. 235.

²⁴ Weißenborn (vgl. Anm. 6) stellt der *aphthoniana* die *Chria practica* gegenüber.

²⁵ Über die Redeteile „*Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* und *Peroratio*“ vgl. VC, II. Th., 14. Cap., (S. 236 ff.). § 25, S. 240 wird darin das „Verfahren derjenigen“ kritisiert, „die ihren Arien sonst nichts, denn ein ausnehmendes *Da Capo* zu geben wissen“. Wenn Mattheson sagt, daß eine „solche Disposition“ nichts taue, weil sie „mehr auf besondere gantze Theile, als auf das allgemeine Wolwesen des Vortrages gerichtet“ sei, so geht ihm die rhetorische Feingliederung über die zu grobe, rein formal-symmetrische Dreiteilung.

²⁶ „*Exordium est orationis initium, quo scopus indicatur orationis et praeparatur animus auditorum ad auscultandum*“ heißt es im *Plus Ultra* 1754, S. 148.

²⁷ Daß der sonst überwiegend *Refutatio* benannte 5. Redeteil bei Weißenborn und Mattheson *Confutatio* genannt ist, beweist erneut ihre engeren Beziehungen.

²⁸ In der Vorrede des VC – S. 26 – verteidigt Mattheson die abweichend von der Rhetorik dem *Exordium* völlig gleichende *Peroratio* der Klangrede mit dem Hinweis auf Davids 103. Psalm. Die Musikalität und „Wohlredenheit“ des „Königlichen Dichters“ wird hier sogar dem Cicero vorgezogen.

²⁹ So im *Plus Ultra* 1754, S. 323 f.

³⁰ Im II. Theil, 9. Hauptstück (S. 180 f. § 1) des VC.

³¹ Das Wortspiel „aus Virtuosen Viciosen zu machen“ findet sich noch 1751 in den 7 Gesprächen „Weisheit“-„Musik“ (*Panacea* 3), S. 140. Es setzt die Geläufigkeit des umgekehrten Sachverhalts voraus.

³² Vgl. E. Richer, *De figurarum arte*, Paris 1605 oder J. Brenzins, *De figuris*, Argent. 1606. Diese Tendenz in der Geschichte sprachlicher Rhetorik fällt also mit dem Beginn musikalischer Rhetorik (Burmeister) zusammen, mag auch Robortellus 1550 schon Ähnliches aufweisen.

³³ Mattheson, *Das Beschützte Orchestre* ... 1717, S. 99 f.

Wort-³⁴, 17 Satz-³⁵ und 30 Erweiterungsfiguren³⁶ setzt er als bekannt voraus und zählt davon — an den genannten Stellen — nur 9 bzw. 7 und 4 (:30!) auf, von verstreuten Nennungen weiterer Figuren abgesehen³⁷. Gewiß bleibt noch — wie früher bei Ahle³⁸ — die *Anaphora* die „gebräuchlichste“³⁹, die *Epizeuxis* die „gewöhnlichste“⁴⁰ Wiederholungsfigur; vom Beispiel des VC aus gesehen, scheint aber aus der alten Wiederholung von Wort + Melodie⁴¹ eine diminuierende Tonwiederholung — im VC fehlt der Text — geworden zu sein, die in der „*Multiplicatio*“ der vorher langen Note emphatische „Heftigkeit“ erhält. So steht die „*Emphatic*“ überall im Vordergrund. Wehe, wenn die verstärkende Emphasis und damit die Gemütsbewegung durch allzu vieles Wort-Wiederholen entwertet wird! Solche „*Amenbrüder*“, die in 5 Stimmen 200 mal „*Amen*“ singen lassen, sind für ihn altmodisch und darum unmöglich⁴². So werden weder Lasso, noch Praetorius und Hammerschmidt geschont, wenn sie Wiederholungen bringen, bevor „*der volle Wortverstand*“⁴³ vernommen wurde⁴⁴. Ähnlich wie es A. Schmitz bei Scheibe feststellt⁴⁵, werden nicht hinreichend affekthaltige Figuren ausgesiebt, wird zur Vermeidung unwichtiger Bildlichkeitsfiguren geraten⁴⁶. Daß demgegenüber der von Mattheson selbst vorgeschlagene neue Figurenterminus der *Analysis melopoetica*, auf den er mit gewissem Stolz von 1725 bis 1751 immer wieder hinweist⁴⁷, eben die *Emphasis*-Gruppe erweitert, ist darum nicht verwunderlich. All dies kann hier nur angedeutet werden, auch Matthesons Stellung zur *Executio* mit ihrer Gestik⁴⁸, die Unter-

³⁴ VC S. 243, § 45 f.

³⁵ VC S. 243, § 47.

³⁶ VC S. 244, § 52.

³⁷ So wird im *Mitridat* (1749), S. 6 die *Paramologie* genannt, in der *Freuden-Akademie* II. Band S. 201/204 ausführlich über die *Parrhesia* philosophiert. Daß in der *Critica musica* 1722 Bernhards *Quasi Syncope* (S. 77 f.), *Subsumptio praepositiva* (S. 61), im VC S. 310 die *Syncopatio catadrestica* genannt sind, verwundert nicht, zieht doch Mattheson dies Buch „vor allen anderen an“, weil es ihm von einem seiner „*Meister ex speciali . . . donatione* zugefallen“ (*Das Beschützte Orchestre* 1717, S. 104 f.). Auch Printzens „*Relatio non harmonica*“ (*Beschr. Ord.* 1717, S. 112) gehört hierher. Ins Gebiet der Figur fällt auch der reizvolle Vergleich des Arien-B-Teils mit der *Apostrophe*: also nicht nur formaler Kontrast, auch nicht eine vollständige neue „Rede“ setzt hier ein, sondern es wird ein fingierter Wechsel der Zuhörer — d. h. ein rhetorischer Begriff — in den Mittelpunkt gestellt (VC S. 238, § 20).

³⁸ Vgl. A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers* in: *AfMw*, IX, S. 90: „gebreuchlichste Figur“.

³⁹ VC S. 243, § 45.

⁴⁰ VC S. 243, § 45.

⁴¹ Vgl. A. Schmitz *Art. Figuren* in: *MGG* (F. Blume), Sp. 179 f.

⁴² J. Matthesons *Große General-Baß-Schule* 1731 „*An den Leser*“. Auch im VC S. 179, § 43 taucht das spöttische Wort von den „*Amenbrüdern*“ auf, bezeichnenderweise im Kapitel vom „*Nachdruck*“, d. h. der *Emphasis*!

⁴³ „*Non est bonum hominem*“ wird erst 7 mal gebracht, ehe der Wortverstand mit „*esse solum*“ hergestellt wird, tadelt Mattheson in der Vorrede der *Großen General-Baß-Schule*, ähnlich auch im II. Band der *Critica musica*. Am klarsten ist das Verbot vorzeitiger Wiederholungen wohl im § 41 S. 179 des VC ausgesprochen.

⁴⁴ Auch in den *Sieben Gesprächen der ‚Weisheit‘ und ‚Musik‘*, Hamburg 1751, S. 140, wird die „*Zerreißung des Verstandes*“ getadelt.

⁴⁵ A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Schott, Mainz, S. 37 f.

⁴⁶ Das Zurückstellen der *Hypotyposis*-Gruppe gilt natürlich nur, wenn es sich um nebensächliche, vom Grundaffekt ablenkende Bilder handelt. Vgl. *Kleine General-Baß-Schule* 1735, S. 18 f.

⁴⁷ Diese Figur erscheint bereits in der *Critica musica* II, 18, 24; dann im VC S. 180, § 44f. und noch 1751 in der *Neuangelegten Freuden-Akademie*, S. 113. Auch hier ist noch kein „*besserer Name* [von] anderer Seite] dazu erfunden“ worden.

⁴⁸ Die *Geberden-Kunst* ist im VC das 6. Haupt-Stück des I. Theils, d. h. in der „*Betrachtung der zur völligen Ton-Lehre nöthigen Dinge*“ behandelt.

scheidung bloßer „Sing-Manieren“ — *Figurae cantionis*⁴⁹ — von den *Figurae cantus*, die der Komponist anbringt und nicht dem Ausführenden überläßt, ferner das Problem des Rezitativs, das nach Mattheson figurenfrei, also kontrastierend sein soll⁵⁰, schließlich sein Kampf für poetische Texte⁵¹, dies alles kann nur gestreift werden. Noch weniger kann auf die Frage, in welchem Maße Matthesons Rhetorik-Verbundenheit Gemeingut seiner Zeitgenossen war, eingegangen werden. Daß er deren Unwissenheit zuweilen tadelt⁵², läßt Rückschlüsse zu, andererseits aber findet er es höchst „lächerlich“, wollte man darum „die Rhetoric an den Nagel hängen“⁵², d. h. ohne sie komponieren. Gewiß nimmt er in seinem Hauptwerk (VC) die Großeinteilung von rein musikalischen Faktoren wie Melodik (II. Theil) und Harmonik (III.); mit wieviel Stolz er aber noch 1754 auf seinen Beitrag zur Vervollständigung des Systems musikalischer Rhetorik zurückblickt, mag abschließend aus seinen eigenen Worten ersehen werden. „Die große Incisionslehre war unbekannt; die rührende Emphasis lag unter der Bank . . ., ehe der Kern melodischer Wissenschaft ans Licht trat. Siebzehn Jahre sind es schon, da in diesem Vorläufer des vollk. Kapellm. solch die Regeln von der Melopöie stehen, die noch kein Mensch gegeben hatte . . . Unsere ganze musikalische Rhetorik kam darin, ohne Zirkel u. Lineal zum hellen Vorschein“⁵³. So kämpft der 73jährige noch unvermindert für die *Eloquentia verticordia* und gegen die mathematischen Meßkünste, . . . die „nur die Rede-Dicht- und Tonkunst, die über ihren Gesichtskreis gehen, fein in Frieden lassen“ sollen⁵³.

KURT HAHN / BERLIN

Johann Kuhnaus „Fundamenta Compositionis“

Die *Fundamenta Compositionis* bilden den ersten Teil eines insgesamt vier theoretische Schriften umfassenden Sammelbandes (Mus. ms. autogr. theor. Kuhnaus der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin). Unter den übrigen drei Abhandlungen dieses Bandes (Christoph Bernhard, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauch der Consonant. und Dissonantien* und *Von der Singe-Kunst, oder Maniera*; Johann Theile, *Kurtze, doch deutliche Regeln von den doppelten Contrapunten*, hier anonym überliefert) interessiert vor allem der *Bericht*, wurden doch Kuhnaus *Fundamenta* bisher stets mit Bernhard in Verbindung gebracht.

Die Handschriften der vier Werke weisen so viele gemeinsame Züge auf, daß man sie einem Schreiber wird zuordnen dürfen. Ob es sich dabei um ein Autograph Kuhnaus handelt, wie Joseph Müller-Blattau¹ behauptet, ist nach den bisherigen Ermittlungen zumindest

⁴⁹ VC S. 244, § 50. Bezüglich dieser zur Aufführungspraxis bei Mattheson gehörenden Fragen sei auf die in Vorbereitung befindliche Dissertation von Herrn Turnow, Hamburg, hingewiesen, dem auch an dieser Stelle für seine Quellenhinweise bestens gedankt sei.

⁵⁰ Mattheson findet es „deutsch gesagt albern“, wenn im Rezitativ etwa beim Wort „Geisselung“ ein „melisma“ gebracht würde, statt daß „schlechterdings erzehlet“ wird. (Crit. mus. II. 1725, S. 13). Über diese Fragen der damaligen Einstellung zum Rezitativ vgl. F. H. Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jh. unter bes. Berücksichtigung des deutschen Musikschritftums des 18. Jhs.* Phil. Diss. Göttingen, 1955.

⁵¹ Der so bildhafte Vergleich (Anhang zum Kern melodischer Wissenschaft), wo der Prosatext mit dem „Fußgänger *musa pedestris*“ verglichen wird, wohingegen der, „wer sich *musam equestrem* zuleget, viel eher und bequemer zu seinem vorgestreckten Ziel, nemlich der Bewegung der Gemüter“ komme, muß hier genügen. Das Vordringen der deutschen „Poeterei“ — seit dem 17. Jahrhundert — zeigt sich ja eben in den rhetorischen Werken Weises, Weißenborns, Morhofs und Gottscheds.

⁵² So im VC S. 243, § 48.

⁵³ Plus Ultra 1754, S. 323 f. Hier heißt es weiter, daß seine „Rhetorik die Regeln und die Beredsamkeit deren Ausübung auf das genaueste vorschreiben. Der ersten sind 25, und zur andern gehören eine Faustina, ein Bach, ein Benda, ein Quanz etc.“

¹ J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 8 ff.

zweifelhaft. Arnold Scherings² Ansicht, das Werk Kuhnau sei „unvollendet geblieben“ und ginge „über eine wörtliche Kopie des Kompositionstraktats von Christoph Bernhard nur wenig hinaus“, ist unzutreffend. Von Bernhard übernommen (aus dem Anhang zum Bericht, bzw. *Tractatus*) sind lediglich die abschließenden Kapitel über den doppelten Kontrapunkt. In den übrigen Teilen der *Fundamenta*, vor allem den umfangreicheren Kapiteln IV–VIII, ist eine nennenswerte Abhängigkeit von Bernhard nicht nachweisbar. Diese Abschnitte stimmen hingegen größtenteils wörtlich überein (unter Verwendung der gleichen Notenbeispiele) mit Johann Gottfried Walthers *Praecepta der musicalischen Composition*, Weimar 1708³. Zwar kehren einzelne Elementarbegriffe in zahlreichen Kompositionslehren des 17. und frühen 18. Jahrhunderts wieder (wobei insbesondere den Schriften Bernhards⁴ weitreichende Bedeutung zukommt), — aber selbst in diesem Falle steht die Fassung Kuhnau (z. B. in den Einleitungskapiteln) Walther näher als Bernhard.

Hierzu in Kürze der Inhalt der *Fundamenta Compositionis*: Die verhältnismäßig knapp gehaltenen Kap. I–III (*Von denen Intervallis; in Specie aber von denen Consonantien und Dissonantien / Von dem Gebrauch der Consonantien / Von dem Gebrauch der Dissonantien*) bieten noch wenig Vergleichsmöglichkeit. Kuhnau berücksichtigt in seiner Dissonanzlehre nur die *Figurae fundamentales*, d. h. *Transitus* und *Syncopatio* bzw. *Ligatura* (der Terminus „Figur“ erscheint bei Kuhnau nicht). Im Gegensatz zu Bernhard bevorzugt er den *Transitus irregularis*. Die zwei Beispiele für den *Transitus* könnten (stark verändert) aus Bernhards Bericht, Kap. 12, entlehnt sein; fast alle anderen Beispiele dieses Kapitels, wie auch die vollständige Erklärung der *Syncopatio*, stimmen mit Walther überein. Nur das letzte Beispiel ist noch einmal aus Bernhard, Kap. 11, übernommen; es handelt sich hierbei um „einige Progressus, welche zwar wieder obangezogene *Exempla* lauffen, dennoch aber gar viel gebraucht werden“. Kuhnau fügt diesem Beispiel hinzu: *Syncopatio Catadrestica*. — Die Kap. IV–VI (*De Triade Harmonica / Von denen Modis insgemein, und deroelben ambitu, Clausulis und Repercussion / Von denen Modis in Specie*) gleichen weitgehend den entsprechenden Abschnitten der *Praecepta*. Abweichend von Walther (und Bernhard) zählt Kuhnau jedoch in der (seit Zarlino⁵ veralteten) Reihenfolge: 1. *Modus* = dorisch, mithin 11. *Modus* = jonisch. Kuhnau schließt das Kap. V mit kurzen Bemerkungen über die „Eigenschaften und Affecten“ der einzelnen Modi, kommt dann aber in Kap. VI (§ 2) noch einmal ausführlicher auf den *Dorius* zurück, der „allen Modis vorgezogen“ wird: dieser sei „für sehr gravitatisch geachtet“ und „ein *Carmen Heroicum* zu seyn sehr geschickt“. Jeder *Modus* ist, wie in den *Praecepta*, durch eine Anzahl evangelischer Kirchenlieder erläutert, doch gibt Kuhnau die bei Walther gelegentlich eingestreuten lateinischen Hinweise in Übersetzung. — Die Übereinstimmung mit Walthers Text und Beispielen ist in dem kurzen Kap. VII (*De Transpositione et Reductione Modorum*) und in dem umfangreichen Kap. VIII (*De Fugis*) besonders auffällig. Während jedoch Walther den Abschnitt *De Repercussione* (pag. 340 ff.) seiner Fugenlehre voranstellt, fügt ihn Kuhnau seinem Kap. VIII (als 2. Teil) an. — Die Kap. IX–XIV enthalten die Lehre von den doppelten Kontrapunkten (nach Bernhard).

Die Parallelen zwischen den *Fundamenta* und den *Praecepta* sind sehr zahlreich; zuweilen verwendet Kuhnau jedoch auch Termini, die bei Walther an entsprechender Stelle ungebrauchlich sind, z. B. pag. 1: *Quarte* = *Intervallum mixtum*; pag. 17: *Trias harmonica dura* (W. = *naturalis* od. *perfecta*); pag. 25: *Clausula formalis propria* (W. = *essentialis*).

Die Fehler in den *Fundamenta* lassen darauf schließen, daß es sich um eine Abschrift handelt. Diese Versehen wären Kuhnau selbst kaum unterlaufen, z. B. wird Kap. V, § 25, der

² A. Schering, *Musikgeschichte* Leipzigs, II, Leipzig 1926, S. 192.

³ Hrsg. v. P. Benary als Bd. 2 der Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Leipzig 1955.

⁴ Vgl. z. B. A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers*, AfMw IX (1952).

⁵ Vgl. F. Högl, *Bemerkungen zu Zarlinos Theorie*, ZfMw IX (1927).

Cantus durus als *mollis* erklärt, da der Schreiber einige Zeilen ausließ (richtiger Text bei Walther, pag. 300); zu Kap. XIV lautet die Überschrift irrtümlich *Von dem Contrapunct, welcher aus einem Jonico (statt Bicinio) ein Quatuor zu machen pfleget* (das dazugehörige Bsp. ist dorisch!); die wenigen lateinischen Zitate sind zumeist entstellt. Merkwürdig bliebe auch, weshalb Kuhnau die Regeln von den doppelten Kontrapunkten zweimal (Traktat 1 und 2) aufgezeichnet haben sollte.

Ungeklärt ist vorerst noch die Frage, ob der Schreiber dem Schülerkreise Kuhnau angehörte. Müller-Blattau wies in seiner Einleitung (a. a. O.) bereits auf die Verbindung Kuhnau — Stöltzel — Österreich hin. Man wird in diesen Kreis auch den Zittauer Moritz Edlmann einbeziehen müssen, mit dem ja Kuhnau zumindest noch bekannt geworden ist und dessen (verschollener) Traktat *Vom Gebrauch der Con- und Dissonanzen* wiederum auf Bernhard deutet. Ob mit der Person des Schreibers zugleich auch eine Erklärung für die Übereinstimmung zwischen *Fundamenta* und *Praecepta* gefunden wird, muß dahingestellt bleiben. Walther gibt weder in den *Praecepta* (hier ist nur einmal Kuhnau *Quacksalber* zitiert) noch im *Lexicon* einen Hinweis auf die *Fundamenta*. Kuhnau's Werk ist auf dem Titelblatt 1703 datiert, wäre demnach schon fünf Jahre vor Walther's *Praecepta* abgeschlossen gewesen; gegen einen späteren Entstehungstermin (also nach 1708) sprechen mehrere Gründe, — vorausgesetzt, daß Kuhnau tatsächlich der Verfasser dieser Schrift ist. Es ist jedoch gut möglich, daß Kuhnau und Walther aus einer gemeinsamen (älteren) Quelle geschöpft haben.

Die 4 x 4 Bogen, auf denen Kuhnau's *Fundamenta* niedergeschrieben sind, wurden erst nachträglich mit den übrigen Traktaten zusammengebunden (wenn auch dieser Einband schon verhältnismäßig früh erfolgt sein muß). Der Schreiber hat zwei Papiersorten verwendet: nur die *Fundamenta* sind auf Papier I eingetragen, die letzten drei Seiten blieben leer. Der zweite Traktat beginnt (mit dem Titelblatt zu Bernhards *Bericht*) auf der ersten Seite der neuen Lage (Papier II), die übrigen Schriften schließen unmittelbar an. Demnach war der *Bericht* zur Zeit des Einbandes bereits aufgezeichnet. Die alte Paginierung (1—120) reicht von der ersten Seite der *Fundamenta* bis zum Ende des *Bericht*, sie wurde vermutlich bald nach dem Einbinden, aber noch vor Abschrift der *Singe-Kunst*, hinzugesetzt. Auf dem Titelblatt (Papier II) steht an erster Stelle nachfolgende Eintragung: „*Fundamenta Compositionis Jean Kuhnau's. Dir. Mus. Lipsiae. 1703*“⁶. Die Bernhard-Schriften können demnach kein zuverlässiger Anhaltspunkt für die Datierung der *Fundamenta* sein. — Wenn Kuhnau's Traktat an sich auch nur verhältnismäßig wenig neues Material bieten kann, so dürfte einer Klärung der Fragen, auf die es hier aufmerksam zu machen galt, doch allgemeinere Bedeutung zukommen.

FRED HAMEL / HAMBURG

Die Industrieschallplatte als Mittlerin des musikgeschichtlichen Erbes

Als unmittelbar vor der letzten Jahrhundertwende der Grund zur industriellen Verbreitung der Schallplatte gelegt wurde, stellte sie bei einem grotesken Mißverhältnis zwischen Klangausbeute und Störpegel bestenfalls ein Zerrbild der akustischen Realität und damit kaum mehr als ein unterhaltendes Spielzeug dar. Um so erstaunlicher erscheint es heute, wie schnell sie sich die Welt erobert hat und wie konsequent sie sich zugleich innerhalb eines halben Jahrhunderts unter Zuhilfenahme der Elektroakustik, des Magnettonverfahrens, des Mikroschnitts und der Kunststoffchemie dem natürlichen Klangeindruck so weitgehend angeglichen hat, daß heute im wesentlichen nur noch die Raumqualität des Klangbildes zu meistern

⁶ Diese Eintragung wurde von Dr. Harald Kümmerling als Handschrift Georg Österreichs ermittelt.

bleibt — ein Problem, das heute morgen auch in anderem Zusammenhang schon verschiedentlich angeklungen ist. Wer aber hätte vollends noch zu Beginn der zwanziger Jahre zu prophezeien gewagt, daß die Schallplatte dazu berufen sei, sich ein eigenständiges musikalisches Repertoire aufzubauen, sich damit selbst in Konkurrenz zu Rundfunk und Tonband durchzusetzen und zu behaupten, in den alten Kulturländern gleichberechtigt neben die traditionellen Formen des Musiklebens zu treten, sie in den anderen Gebieten sogar weitgehend zu ersetzen, sich bis heute praktisch des gesamten lebendigen musikalischen Kulturguts zu bemächtigen und darüber hinaus in die volle Breite des musikgeschichtlichen Erbes vorzustößen — kurzum, unsere Musikkultur in weitem Umfang umzuwälzen?

Wie hat nun die Musikwissenschaft auf diese Entwicklung des letzten Menschenalters reagiert? Am ernsthaftesten hat sich bisher die physikalisch-akustische Grenzdisziplin mit der Schallplatte befaßt, wie es allein schon dadurch erneute Bestätigung findet, daß dieses Referat unter dem heutigen Generalthema II unseres Kongresses gehalten wird. Die Musikethnologie hat sich der Schallplatte neben anderen Schallträgern gelegentlich zur Sammlung und Auswertung, neuerdings eher zur Verbreitung folkloristischen Musikgutes zu bedienen verstanden. Die historische Musikwissenschaft hat die Schallplatte seit dem Vorgang von Curt Sachs vor 25 Jahren bis vor kurzem im wesentlichen nur als Lehrmittel, als Klangillustration zur Darstellung der Musikgeschichte eingesetzt. Musikpsychologie und Musiksoziologie haben bisher kaum mehr als gelegentliche Ansätze zur Auseinandersetzung mit ihr unternommen.

Hier erhebt sich die Frage, ob mit diesen Maßnahmen der vollen Tragweite des Phänomens der Schallplatte und den ihm innewohnenden Kräften wirklich Rechnung getragen wird. Für das Entwicklungsstadium, wie es bis zum Ende der dreißiger Jahre erreicht war, möchte das zutreffen. Aber in der seitherigen Vervollkommenung hat sich die Schallplatte zu einem ebenso vollwertigen wie neuartigen Mittel der Fixierung des musikalischen Kunstwerks entwickelt, wie es seit der Einführung der Notenschrift vor tausend Jahren sonst noch nie in Erscheinung getreten ist. Und dieses neue Mittel hat dem traditionellen Verfahren schriftlicher oder gedruckter Musikaufzeichnung obendrein wesentliche Eigenschaften voraus: mit ihrer Einbeziehung der klanglichen wie der interpretatorischen Verwirklichung schließt die Schallplatte die empfindlichste Lücke aller bisherigen Musiküberlieferung, wie sie erst dieser Tage wieder beim Händelfestakt so deutlich fühlbar wurde.

Aus diesem fundamentalen Tatbestand die entsprechenden Konsequenzen zu ziehen, ist aber bisher ausschließlich den führenden Musikschöpfern von Richard Strauss und Hans Pfitzner bis zu Strawinsky und Hindemith vorbehalten gewesen, indem sie ihre Werke nach Möglichkeit nicht nur in Partitur, sondern auch in Schallaufnahmen niederlegten. Mit solchen Aufnahmen reichert sich seit dem letzten Menschenalter für die werk- und stilkundliche Methodik der Musikforschung ein neues Quellenmaterial von bisher unerreichtem Authentizitätswert an. Aber auch mit der Leistung ausübender Künstler als solcher überliefert die Schallplatte von den Tagen Enrico Carusos bis zu denen Wilhelm Furtwänglers ein Material von dokumentarhistorischem Wert, das uns gänzlich neue Möglichkeiten einer musikalischen Interpretationsforschung erschließt. Und es fragt sich nur, ob nicht allein hinsichtlich der Sicherstellung des älteren, allzuleicht dem Verfall preisgegebenen Materials heute schon Unwiederbringliches versäumt worden ist¹.

¹ "It must be remembered that these matrices are the commercial property of their makers, who would be fully within their legal rights if they should decide one morning to dump them all in the Atlantic Ocean ... One may sympathize with the dilemma of the companies, who need space and material for other purposes and lack the time and perhaps the knowledge to go carefully and intelligently through the vast accumulation of matrices in their vaults; but one must deplore the fact that decades of musical history can be so gaily consigned to oblivion ..." (Desmond Shawe-Taylor in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Aufl., 1954, Bd. III, S. 753, Artikel *Gramophone*).

Wenn für die Breite der Schallplattenproduktion klassischen Musikgutes ein solcher dokumentarhistorischer oder Authentizitätswert zwangsläufig entfällt, so eröffnet sich hier, zumal angesichts der fortschreitenden Ausweitung auf den Gesamtbereich des musikgeschichtlichen Erbes, ein völlig neues Arbeitsfeld klingender musikalischer Denkmalspflege. Sie ist im derzeitigen Stadium noch mit ähnlichen Anlaufproblemen wie die Druckpublikation älterer Musik zur Zeit Robert Eitners belastet, multipliziert um die klanglichen, stilistischen und interpretatorischen Probleme, die im heutigen Spannungsfeld historischer Erkenntnis und lebendiger Verwirklichung zur Diskussion stehen. Dazu kommt als weitere Komplikation die Notwendigkeit eines wirtschaftlichen Unterbaues, wie er im industriellen Rahmen, also ohne Inanspruchnahme öffentlicher Subventionen, alias des Steuerzahlers, nur durch ausreichende Verbreitung im musikliebenden Publikum errungen und gesichert werden kann.

Sofern eine Schallplattenproduktion, die nicht um materiellen Gewinnes wegen, sondern in kulturellem Verantwortungsbewußtsein als Mittel der Begegnung des Menschen von heute mit der Musik von einst betrieben wird, auf die Dauer lebensfähig bleiben soll, muß sie sich also schon aus Selbsterhaltungsgründen um den Brückenschlag zwischen aufführungspraktischer Erkenntnis und künstlerischer Verlebendigung bemühen, wie ihn Wilibald Gurlitt im *Bach-Jahrbuch* 1951/52 so klar und grundlegend vorgezeichnet hat². Wirksamer als eine Beispielsreihe zur Musikgeschichte vorwiegend instruktiver Tendenz bedient sich eine solche Produktion im Bestreben der Zusammenfassung wissenschaftlicher, künstlerischer, technischer und wirtschaftlicher Ansprüche jedenfalls der naturgegebenen psychologischen Ansprachemittel der Musik selbst, die nun einmal nicht auf Belehrung, sondern im billigsten Falle auf Unterhaltung, im glücklichsten auf das künstlerische Erlebnis abzielen.

In solchem idealen Sinne eingesetzt, trägt die Schallplatte mit den Kulturwerten des musikgeschichtlichen Erbes aber zugleich auch Ergebnisse und Erkenntnisse der Musikforschung weit über die vorhandenen Kenner und Liebhaber hinaus in einen gänzlich neuen Kreis von Menschen hinein, der sich obendrein zusehends unablässig erweitert. Nie haben seit der Scheidung von Ausübenden und Zuhörenden so fruchtbare Voraussetzungen für die soziologische Verbreitung der Musik wie für die psychologische Verbreiterung der Musikkultur bestanden. Und nicht zuletzt im Hinblick darauf bleiben uns die entscheidenden Konsequenzen noch zu ziehen.

ETA HARICH-SCHNEIDER / WIEN

Über die Gilden blinder Musiker in Japan

Auch in Japan wird die volksgebundene Musik in stärkstem Maße durch die moderne Technisierung des Lebens, durch Radio und Schallplatte verdrängt, oder zum mindesten beeinflußt, mit Unterhaltungsmusik durchsetzt und verwässert. Musikwissenschaftler und Anthropologen bemühen sich, das alte musikalische Erbgut von solchen zerstörenden Einflüssen zu befreien, und oft kann man nicht einmal mehr an lebende Tradition anknüpfen und versucht statt dessen zu „rekonstruieren“. Nur vereinzelt finden sich noch hier und da in den Provinzen, fern der Großstädte, Überlebensreste von altem Brauchtum und musikalischem Erbgut, die den modernen Einflüssen noch nicht ausgesetzt waren.

Völlig intakt erhalten hat sich zum Beispiel das musikalische Repertoire der *Goze* in den nördlichen Distrikten von Honshu. *Goze*-Gemeinschaften waren früher über die ganze Hauptinsel verbreitet; jetzt wirken sie noch in den Städten Niigata, Takata und deren Umgebung.

² Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs, S. 16 ff.

Ich hörte die Goze von Takata im Sommer 1955 und konnte ein ziemlich reichhaltiges Repertoire auf Band aufnehmen.

Die Goze sind blindgeborene Frauen, die abgesondert von den übrigen Stadtbewohnern in einem eignen Haus leben und aus Gemeindemitteln versorgt werden. Sie bilden sich durch mündliche Tradition im Spielen des *Shamisen* und im Gesange aus und verfügen über ein interessantes, mehrere Jahrhunderte altes Repertoire. Über Entstehung und genaues historisches Alter der Gilde herrscht Unklarheit. Einige japanische Gelehrte leiten den Namen Goze von dem Worte *Gozen* ab, welches „Edeldame“ bedeutet, und halten es für möglich, daß die Musik der Goze, als ein typisches „gesunkenes Kulturgut“, Reste einer früher höfischen Tradition bewahrt. Aber nichts ist wirklich bewiesen. Die noch heute überlieferten Melodietypen sowie die Art der Begleitung sind aus der Tokugawazeit (1600–1868). Die Melodien setzen sich aus den pentatonischen Stufen zusammen; der temperamentvolle Vortrag sowie der Gebrauch des Tripeltakts (sonst in Japan kaum vorhanden) könnte auf koreanische Einflüsse schließen lassen. Das *Shamisen* ist bekanntlich in Japan verhältnismäßig neu; es kam erst im 17. Jahrhundert auf dem Wege über Okinawa nach Japan.

Obwohl sie dürftig leben, sind die Goze sozial angesehen und geschützt. Während des Sommers leben sie still für sich. Wenn aber der Winter die Landbewohner zwingt daheim zu bleiben, dann beginnt für die Goze die Zeit der Wanderungen. In wattierten Mänteln, die Füße durch Fußlappen und Strohschuhe vor der Kälte geschützt, in der einen Hand einen Bambusstock, im andern Arm das wohlverpackte *Shamisen*, so wandern diese wunderlichen Gestalten tapfer hinter ihrem Führer von Dorf zu Dorf, um den Landleuten mit ihrer Musik die langen Abende zu erheitern. Bevor sie im Spätherbst aufbrechen, werden sie im buddhistischen Tempel feierlich eingesegnet. Die Dorfbewohner pflegen sie mit Jubel einzuholen; es ist Sitte, daß sie im Hause eines der wohlhabenden Bauern einquartiert werden, und jeder bemüht sich, ihnen Ehrerbietung zu erweisen. Sie kommen mit strahlenden, verheißungsvollen Gesichtern; sie fühlen sich als Freudespenderinnen und leben in dem Wahn, mit Schönheit gesegnet zu sein. Mit exquisiter Höflichkeit und Würde nehmen sie Geld oder andere Geschenke entgegen. Ich konnte das beobachten, als sie für mich sangen.

Das Repertoire ist in drei „Stilarten“ eingeteilt, deren zwei nach der Form, eine nach dem Inhalt benannt werden. Die „klassischste“ Art sind die *danmono*, stundenlange Balladen, die in größere Abschnitte (*dan*: Stufe) eingeteilt sind. Sie überliefern alte Tiersagen oder Geistergeschichten, in die oft eine traurige Liebesgeschichte zwischen Mensch und Spuk verwoben ist. Das *danmono* „*Kuzu-no-ha-no-kowakare*“ (Wie Kuzo-no-ha sich von ihrem Kinde losreißt) berichtet in drei Abschnitten (Zeitdauer drei Stunden) von einer Füchsin, die aus Liebe zu einem Mann menschliche Gestalt annimmt, ihn heiratet und ein Kind hat. (Teil I) Aus Furcht vor Entdeckung und Scheu flieht sie endlich zurück ins Moor, aber nicht ohne vorher dem Geliebten ein Gedicht auf den Wandschirm zu schreiben:

Wenn du mich noch liebst
Frage nach mir in Izumi“ (Teil II)

Teil III berichtet dann, wie Mann und Kind die Mutter in der Heide suchen. Endlich erscheint diese, verschwindet aber sogleich im Nebel, und weinend sehen die beiden Verlassenen eine Füchsin durch das Moor dahinjagen. Das Thema dieses *danmono* wird schon in der Romanliteratur des 13. Jahrhunderts verarbeitet.

Aus viel späterer Zeit stammt die zweite Stilart, die *kudoki* oder Liebesgeschichten, die den in Japan so viel besungenen Liebestod junger Paare verherrlichen. Sie sind weit kürzer als die *danmono* und werden viel dramatischer vorgetragen. Die meisten haben dreißig bis vierzig vierzeilige Stenzen, die alle auf dieselbe Melodie abgesungen werden. Die ersten beiden

Zeilen werden in einer Art *parlando* vorgetragen, das den Tonumfang der Quarte nicht übersteigt. Bei der dritten Zeile steigt die Melodie jäh zur Septime auf; bei der vierten Zeile fällt sie auf den Grundton zurück. Je nach Inhalt wechselt der Vortrag vom einfach Erzählenden zum Hochdramatischen. Zwischen den Stanzen wird immer ein der Länge von zwei Liedzeilen entsprechendes instrumentales Zwischenspiel eingelegt. Die *kudoki* sind dem Inhalt nach deutlich als Barockstücke erkenntlich; sie schildern Zustände in den vergnügungssüchtigen wohlhabenden Kaufmannskreisen des 17. Jahrhunderts. Die enthaltenen Schilderungen sind wertvolle soziologische Dokumente. Sie geben Details aus dem Leben der Bauern, der reichen Händler, von Heiratsbräuchen, dem Liebesmarkt, Bestattungen, Gerichtsbarkeit. Sogar Kleidung, Schönheitsmittel, Kochrezepte werden genau im Lied beschrieben.

Die dritte Stilart heißt *ko-uta*, kleine Liedchen. Es sind kleine Liedchen im Volkston, oft sogar Texte auf bekannte regionale Volksmelodien. In ihnen lassen die Goze ihren improvisatorischen Launen, auch ihrem Humor, freien Lauf, indem sie allerhand fantasievollen Unsinn hineinextemporieren. Oft werden diese Liedchen von drei Sängerinnen abwechselnd vorgetragen; der Refrain wird gemeinsam gesungen. Bei diesen Improvisationen mischen die Goze modernes Beiwerk in die alten Texte. Das folgende Beispiel handelt von einem jungen Paar auf der Hochzeitsreise. Zu meiner Überraschung versetzten die Goza das junge Paar in ein Flugzeug; die sehr amüsant in einer Art von *parlando* vorgetragene Unterhaltung mit verteilten Rollen enthielt unter anderem folgende Stilblüte:

„Liebster, was ist die Stadt, die ich dort unten sehe?“
 „Das ist die sibirische Hauptstadt Moskau; und schau nur
 nach Westen, da kannst du auch das englische London
 liegen sehen.“

(Bandaufnahmen: *данмоно* — *kudoki* — *ko-uta*)

WILHELM HEINITZ / HAMBURG

Hamburg und die Vergleichende Musikwissenschaft

Der Umstand, daß der Internationale Mw. Kongreß 1956 der Gesellschaft für Musikforschung in Hamburg stattfindet, mag uns berechtigen, hier in aller Kürze über die *Vergleichende Musikwissenschaft* zu berichten, die hier in Hamburg nach der Beurteilung Rob. Lachs, des damaligen Führers der Wiener Schule, über die Berliner Schule E. von Hornbostels und seiner Mitarbeiter hinaus, eine eigene Hamburger Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft entwickelt hat.

Als hier in Hamburg 1920 die Universität gegründet wurde, durften wir als Erste, damals noch im Auftrage des Direktors des Phonetischen Laboratoriums, musikwissenschaftliche Vorlesungen und Übungen abhalten.

Wir alle wissen, daß die Bezeichnung *Vergleichende Musikwissenschaft* für diesen wohl jüngsten Zweig unserer Disziplin nicht sehr glücklich ist. Man pflegt deshalb auch von *Musik-Ethnologie* zu sprechen. Aber damit wäre zugleich eine Begriffsverengung verbunden. Ethnologie handelt kulturkundlich von der Frühzeit und den Naturvölkern, schließt also eigentlich schon die exotischen Hochkulturvölker aus. Vergleichende Musikwissenschaft umfaßt, wie wir es in Hamburg stets verstanden haben, die wissenschaftliche Erschließung und Vergleichung jeder musikalischen Äußerung, also auch der gegenwärtigen des Abendlandes. Schlimm war es, als wir unsere derzeitige Habilitationsarbeit für Hamburg nur für das Fach

„Musik der Primitiven“ einreichen durften. Daher stammt auch der etwas getarnte Titel *Strukturprobleme in primitiver Musik* (1931).

Bei Carl Stumpf (*Anfänge der Musik*, Leipzig 1911) finden wir eine gute Übersicht über die Forschungsversuche an außereuropäischer Musik, denn auf dieses Gebiet war damals die Vergleichende Musikwissenschaft bewußt beschränkt worden.

Begründer der Vergleichenden Musikwissenschaft ist der Engländer A. J. Ellis, der im Jahre 1885 zuerst umfangreiche akustisch-mathematische Messungen an exotischen Musikinstrumenten vornahm.

Die Erfindung des Edinsonschen Phonographen bot für die Vergleichende Musikwissenschaft eine wichtige Hilfe. Ihr Schwerpunkt blieb indessen bei der frühesten deutschen Schule in Berlin vorwiegend bei physikalischen Messungen stehen. Das Gebiet wurde nach der physiologischen Seite hin wesentlich erweitert durch Rob. Lach in Wien, der das bisher einzige Ordinat für Vergleichende Musikwissenschaft inne hatte. Rob. Lach verfolgte die Probleme bis hinab zu den sprecherisch-sprachlichen Gestaltungen der von ihm behandelten Kulturen.

Im Jahre 1915 wurden wir durch den damaligen Afrikanisten des hamburgischen Kolonial-Instituts, Carl Meinhof, aufgefordert, uns für die sprecherisch-musikalischen Fragen des „Phonetischen Laboratoriums“ (unter Panconcelli-Calzia) zur Verfügung zu stellen. Daraufhin nahmen wir selbstverständlich auch baldigst Fühlung auf mit den Vertretern der Berliner und später der Wiener Schule. Daraus ist die spezifisch hamburgische Arbeit der Vergleichenden Musikwissenschaft entstanden.

Es bildete sich im Laufe der Zeit eine offizielle *Forschungsabteilung für Vergleichende Musikwissenschaft am Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg*. Diese Abteilung wurde 1949 völlig verselbständigt und ist nach unserer Dienstbeendigung mit wertvollem Bücher- und Schallplattenbestand mit dem Musik-Institut der Universität (heute unter Husmann) verschmolzen worden. Der Schwerpunkt der von uns entwickelten Arbeit verschob sich von den nur physikalisch und physiologisch angegangenen Problemen auf das Gebiet einer allgemeinen Musikbiologie, um über diese Methode die Berücksichtigung organischer Ganzheiten zu bewahren. D. h.: es wurden nicht nur die tatsächlichen Befunde auf Schallplatten usw. gewertet und daraus eventuelle physiologische Schlüsse versucht, sondern es wurde das grundsätzliche Verhältnis des Menschen zur Musik in den Kreis der Untersuchungen mit einbezogen. Hieraus entwickelten sich folgerichtig unsere Bewegungs-, Homogenitäts- und unsere Pulsationslehre. Homogenität und Pulsation sind die Kernpunkte unserer Forschung geworden. Homogenität beruht auf der Annahme: „*Je unähnlicher sich zwei Reize rhythmischer Komplexe sind, die wir gleichzeitig oder unmittelbar nacheinander erleben, um so größer (heterogener) ist die motorische Spannung in unserem Körper. Die Heterogenität bewegt sich zwischen ‚Verkrampfung‘ und ‚Störung‘ des körperlichen Gleichgewichts im Spielraum seiner Bewegung.*“ Die Pulsationslehre beruht auf der Annahme, daß alle organischen wie anorganischen Bewegungen quantenmäßig in spezifischen Rhythmen bzw. Rhythmusketten ablaufen. Dieses Verhalten ist durch Kontrolle der Pulsationen (Anzahl der körperlichen Nachdruckbewegungen) meßbar und vergleichbar. Beide Methoden sind lehrbar. Allerdings, wie etwa in der Mathematik, unter den bestimmten Voraussetzungen musikalischer und motorischer Begabung.

Die hieraus entstandenen Ergebnisse sind in einer jüngsten Zusammenfassung von Jaap Kunst (*Ethno-Musicology*) entsprechend gewürdigt worden.

Nachdem wir die Leitung unserer Forschungsabteilung aus Altersgründen niederlegen mußten, und kein Nachfolger in unserem eigentlichen Sinne berufen werden konnte, bekamen wir vom Senat die Genehmigung, unsere früher aufgestellten Ziele aus eigenen Mitteln in einem eigenen privaten Forschungs-Institut weiterzuführen.

Inzwischen hat auch Prof. Husmann viele von ihm bevorzugte Fragestellungen auf dem Gebiet der Vergleichenden Musikwissenschaft eifrig verfolgt. Aus unserer damaligen Forschungsabteilung sind 5 Doktordissertationen hervorgegangen. Sie bezogen sich auf die Themen *Boris Godunoff* (Moussorgski/Rimsky-Korsakoff); *Korrelation von Musik und Bewegung und Problem der geigerischen Nachgestaltung*; *Musikalische Gestaltung und Nachgestaltung im Spiegel der physiologischen Resonanz*; *Homogenitätsuntersuchungen an den Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach*; und endlich auf die *Erforschung lebensgesetzlicher Vorgänge aus der Musik*.

Wir selbst haben etwa 120 Arbeiten, davon mehrere aus benachbarten Grenzgebieten, veröffentlicht.

Für die Promotion auf unserem Gebiet war es in Hamburg erforderlich, daß der Kandidat als eines der Nebenfächer entweder die *Experimentelle Phonetik* oder *Völkerkunde* wählte. Daraus haben sich z. T. sehr fruchtbare Anregungen für beide Seiten ergeben. Und es ist zu hoffen, daß der Vergleichenden Musikwissenschaft in berechtigter Erweiterung nach vielen Nachbargebieten hin noch viele Erfolge beschieden sein mögen.

EDUARD HERZOG / PRAG

Sinnbildung und deren Träger in Sprache und Musik

Eine Aussage in der Sprache sowie eine Melodie in der Musik haben insofern einen Sinn, als sie auf etwas hinweisen, was außerhalb, über oder hinter dem nach einem komplexen System organisierten akustischen Verlauf steht. Durch ein solches System werden verschiedene Seiten des Klanglichen je nach ihrer Beschaffenheit geordnet und treten daher als unterschiedliche Komponenten eines einheitlichen Ganzen auseinander. Soweit es sich um das Auffassen des Sinnes der sprachlichen Aussage oder der musikalischen Melodie handelt, funktionieren nun diese verschiedenen systematisch geordneten Komponenten als primäre Träger eines solchen. Primär will hier heißen, daß die Schichte dieser Komponenten direkt an das Klangliche knüpft, wobei zu beachten ist, daß der ganze Prozeß einer Sinnbildung in einer übereinanderlagerung von faßbaren Bedeutungsschichten besteht, welche, indem sie sich vom rein Klanglichen immer mehr entfernen, die Prägung des Sinnes immer reicher entfalten.

Das Verhältnis der übereinandergelagerten Schichten ist nun so zu charakterisieren, daß eine jede in der Rolle der Bedeutung der ihr untergeordneten, jedoch als Träger der übergeordneten auftritt.

Zu den wichtigsten primären Trägern, wie in Sprache so auch in Musik, gehören Artikulation und Intonation. Im weiteren will ich mich nur auf diese beiden beschränken, sowie ich aus Gründen der Vereinfachung von Musik nur Melodie in Betracht ziehe.

Es ist nun zu beachten, daß Artikulation und Intonation in der sprachlichen Aussage einerseits und in der musikalischen Melodie andererseits eine sozusagen entgegengesetzte Rolle spielen. Wenn wir unter Artikulation die Gliederung und deren Art und Weise, unter Intonation hingegen die Kontinuität der Tonhöhen- resp. Klangfarbenlinie im akustischen Zeitverlauf verstehen, so ist leicht einzusehen, daß die beiden in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis stehen, wobei sie ein gegensätzliches Kräftespiel entwickeln.

Von der Artikulation aus bildet die Sprache ein System von Elementen — das phonologische System, die Artikulation hebt weiter selbständige Bedeutungseinheiten im akustischen Zeitverlauf hervor als Worte des lexikalischen Systems usw. Die Artikulation gibt also die Grundlage der Sinnbildung in der Sprache ab, wobei Intonation diese Elemente zu Ganzheiten ver-

kittet, allerdings nicht ohne daß sie eventuell modifizierend in die Sinngebung eingreift, wie z. B. bei Frage und Antwort, beim Hinweisen auf gewisse Wortbedeutungen im Tonfall usw.

Die Aufgabe der Ausbildung des Systems von Lautelementen, welche in der Sprache der Artikulation zufiel, erfüllt hingegen in der Musik die Intonation durch die Schaffung der Tonsysteme. Es ist weiterhin die kontinuierliche melodische Linie, welche als Produkt der Intonation zur Grundlage der musikalischen Sinnbildung wird. Hier tritt die Artikulation als gliedernde Kraft ein und wirkt allerdings vor allem durch die musikalische Phrasierung modifizierend in den musikalischen Sinn ein.

Aus dieser reziproken Funktion der Artikulation und Intonation in der Sprache einerseits und in der Musik andererseits ergeben sich bemerkenswerte Folgen wie für den Aufbau des Sinnträgers, so auch der Sinnbildung. Nur auf zwei dieser Konsequenzen möchte ich kurz eingehen.

Erstens leitet die sprachliche Artikulation im phonologischen System, die musikalische Intonation im Tonsystem zur Entwicklung von einer sehr fein differenzierten, diskret auseinandergehaltenen, jedoch verschiedentlich durchorganisierten und gereihten Elementenmannigfaltigkeit, wobei Intonation in Sprache und Artikulation in Musik auf wenige im Vergleich zum vorigen ganz grob unterschiedene Mittel sich beschränkt. Das ist meines Erachtens von großer Bedeutung für die Verbindung von Wort und Ton im Gesang, worin sprachliche Intonation der musikalischen und musikalische Artikulation der sprachlichen einen breiten Spielraum zu freier Entwicklung zuläßt.

Zweitens führt Besagtes zu ganz grundsätzlichen Unterschieden des Aufbaues der Sinnbildung im zeitlichen Ablauf. Während für die Sprache von der Artikulation her das Aneinanderreihen von einzelnen Bedeutungseinheiten im Vordergrund steht, erhält in der Musik die Formung des Ganzen, welches im intonierten Zeitverlauf zustande kommt, für die Sinnbildung eine Belastung, welche die musikalische Form in den Vordergrund rückt. Es resultiert daraus, daß für das verstehende Bewußtsein in der Sprache die Bedeutungsstatik, in der Musik hingegen die Bedeutungsdynamik vordringlich ist.

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT / FRANKFURT/MAIN

Die Rostocker Praetorius-Handschrift (1566)

Zusammenfassung¹

Die Rostocker Universitätsbibliothek besitzt unter der Signatur *Mus. Saec. XVI—49¹⁻⁶* eine sechsbändige Musikhandschrift in Stimmbüchern, die den Titel *Opus musicum, excellens et novum* trägt. Diese Quelle ist der Musikforschung bisher fast unbekannt geblieben, obwohl sie zu den umfangreichsten Sammlungen der Reformationszeit gehört. Im Format schließt sie sich jenem Typus der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts an, der die Grenzen zwischen Chorbuch und Stimmbuch weitgehend verwischt, also Foliogröße aufweist. Ihre vorzügliche Erhaltung läßt den Schluß zu, daß sie nie dem praktischen Musizieren gedient hat. Sie wurde von dem Hamburger Organisten Jacob Praetorius im Jahre 1566 angelegt und dem kunstliebenden Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg — Schwerin gewidmet. Die Quelle enthält 204 mehrstimmige, zum Teil sehr umfangreiche geistliche Kompositionen in lateinischer Sprache, von einem deutschsprachigen *Herr Gott, dich loben wir* abgesehen. Nur 48 Werke sind signiert. Nach Vergleichen mit den entsprechenden Drucken und Handschriften der Reforma-

¹ Eine ausführliche Beschreibung der Handschrift nebst einem Katalog erschien in meiner Studie *Das Opus musicum des Jacob Praetorius von 1566*, in: *Acta Musicologica* XXVIII, 1956, S. 96—121.

tionszeit konnten für 44 Stücke vorerst keine Konkordanzen ermittelt werden. Es ist anzunehmen, daß ein Teil davon als Unica anzusprechen ist.

Der Inhalt des *Opus musicum* ist übersichtlich nach liturgischen Gesichtspunkten gegliedert. Die vier getrennten Teile enthalten, jeweils in Ordnung des Kirchenjahres mit der Festbezeichnung versehen, Kompositionen zum *Ordinarium Missae*, *Proprium Missae* und zum *Vespertottesdienst*. Der erste Teil umfaßt 36 Responsorien, von denen 32 von Balthasar Resinarius stammen und offensichtlich dem Rhau-Druck aus dem Jahre 1543 entnommen wurden, 8 teilweise hier singulär überlieferte *Te deum laudamus*-Kompositionen und 19 *Introi-ten*. Von ihnen sind etwa die Hälfte aus den entsprechenden Rhau-Drucken kopiert, 3 in Isaacs *Choralis Constantinus* zu finden, während für 6 Werke keine anderen Quellen nachzuweisen waren. Der zweite Teil der Handschrift enthält 25 Messen, nach Stimmenzahl in 12 vierstimmige, 11 fünfstimmige und 2 sechsstimmige Vertonungen des *Ordinarium Missae* geordnet. Unter den zahlreichen Unica sind die *Missa super Forseulement* von Nicolas Gombert, eine anonyme, nicht mit den gleichnamigen Werken von Leonhard Paminger und Johannes Baston identische Messe über das protestantische Kirchenlied *Bewahr mich Herr* und zwei Transkriptionsmessen von Jachet besonders hervorzuheben. Im dritten Teil stehen 15 *Alleluia* mit Sequenzen, meist von Meistern der Reformationszeit geschrieben, abgesehen von drei wahrscheinlich singulär überlieferten Stücken, 4 winzige Responsionen und 7 überwiegend unbekannte *Benedicamus*-Kompositionen. Der vierte Teil des *Opus musicum* gehört zu den wichtigsten der ganzen Quelle. Neben 23 im Fauxbourdonsatz komponierten Psalmen, fast alle aus Rhau's *Vespertinum precum officia* von 1540 kopiert, enthält er nicht weniger als 43 Hymnen, darunter 15 anderweitig nicht nachweisbare Stücke. 24 *Magnificat*-Kompositionen beschließen die Sammlung. Unter den 3 anonymen Werken scheint das im siebenten Ton von Josquin des Prés zu stammen. Es war bisher nur in der Tenorstimme des zuverlässigen Budapester Manuskriptes *Bártfa* 22 bekannt und ist nicht identisch mit den drei anderen *Magnificat* dieses Meisters².

HELMUT HUCKE / FREIBURG IM BREISGAU

Die beiden Fassungen der Oper „Didone abbandonata“ von Domenico Sarri

Im Februar 1724 wurde als erste Oper Metastasios in Neapel seine *Didone abbandonata* mit der Musik von Domenico Sarri aufgeführt. Sarri ist bei der Betrachtung der „napolitani- schen Schule“ bisher merkwürdig wenig beachtet worden. Er war 1679 geboren, war von 1704 bis 1707 und wieder seit 1725 Vizekapellmeister der königlichen Kapelle, von 1737 bis zu seinem Tode 1744 war er erster Kapellmeister¹. Seit etwa 1706 ist er ziemlich regelmäßig im napolitanischen Opernspielplan vertreten, und bemerkenswerterweise ist er der einzige Komponist der älteren Generation, der seinen Platz auch behauptet, als um 1725 die Generation der Leo und Vinci, die sich ihre ersten Sporen in der musikalischen Dialekt- komödie verdient hat, den Opernspielplan in Neapel erobert.

Sarri hat seine *Didone* von 1724² für eine Wiederaufführung 1730 bearbeitet³. Derartige Bearbeitungen bestehen in der Regel im Austausch von Arien und in der Einrichtung für die jeweils zur Verfügung stehenden Sänger mit Rücksicht auf „l'abilità di chi l'ha da cantare“,

² Das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel besitzt die gesamte Handschrift auf Mikrofilm.

¹ U. Prota-Giurleo, *Breve Storia del Teatro di Corte e della Musica a Napoli nel sec. XVII—XVIII*, in: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952, S. 75 ff.

² Partitur in Neapel, Bibliothek des Konservatoriums.

³ Partitur ebda. Die Jahreszahl 1730 wird vom Schreiber der Partitur auf dem Titel angegeben. Der gleiche Schreiber hat eine ganze Reihe von Opernpartituren aus der Zeit um 1730, die heute in der

wie es gelegentlich in der Vorrede zum Libretto heißt. Aber die Eingriffe, die Sarri 1730 an seiner *Didone* von 1724 vornimmt, sind offensichtlich nur zum geringeren Teil daher bestimmt. Viel mehr wird in der Neufassung das Bestreben deutlich, die Oper — umschreiben wir es zunächst mit einem Schlagwort — zu modernisieren.

Sarri wechselt in der neuen Fassung der Oper 5 Arien gegen andere aus und streicht eine weitere. Die meisten der übrigen 27 Arien und zum Teil auch die *Accompagnati* zeigen in der Neufassung die Spuren einer Überarbeitung, die von kleinen Änderungen bis zur Neuvertonung geht. Außerdem ist der Neufassung die Sinfonia aus Sarris Oper *Siroe Re di Persia* von 1727 vorausgestellt, die gegenüber dem concertohaften Eingangssatz der alten Sinfonia den neuen Reihungssatztypus repräsentiert, wie wir ihn bei Vinci finden⁴.

Verhältnismäßig geringfügige Eingriffe betreffen die Instrumentalbegleitung der Arien und *Accompagnati*: Die Neufassung zeigt gelegentlich eine Verselbständigung der Begleitung durch Einfügung malender, jedoch formelhafter Elemente. Zahlreicher und weitgehender sind die Änderungen an der Singstimme. Als Beispiel seien die beiden Fassungen des Eingangs einer Arie verglichen, die in der Neufassung stärkere Eingriffe aufweist:

(Beispiel A, Nr. 1 und 2).

A)
1.

Sarri, *Didone* 1724

2

Sarri, *Didone* 1730

3.

Vinci, 1727

4

Pergolesi, 1731

Tu mi gui-da al gran di-se-gno ed al tuo sde-gno al

O' nel sen di qual che stel-le o' nel mar-gi-ne di la-te..

So-no Spir'-to im-mor-ta-le Io non so che sia il mori-re, du

tuo de--sio l'ar-dir mio ti scor(gerà).

sia il mo-ri-re...

Bibliothek des Konservatoriums in Neapel liegen, geschrieben. Die Jahreszahl 1730 darf also als gesichert gelten. Ein Libretto der Aufführung ist nicht bekannt, die Jahrgänge der sonst eine wertvolle

1.
1724 ...l'ar - dir mio ti scor-ge - rà.

2.
1730 ti scor-ge - rà.

Der auf die Eingangsphrase folgende melodische Rückgang hat in der Neufassung auf einfache Weise den doppelten rhythmischen Wert erhalten. Damit ist einmal das Tempo des harmonischen Verlaufs verlangsamt worden, zum zweiten hat dieser melodische Rückgang mehr Eigengewicht, er hat zeilenhaften Charakter erhalten. Zum dritten ist damit eine ebenmäßige Gliederung erreicht, und diese ebenmäßige Gliederung wird weitergeführt, indem in der Neufassung der anschließende, sequenzierende Fortspinnungsteil durch Einfügung von Intervallsprüngen in gleichmäßige, zweitaktige Abschnitte gegliedert wird und ein überschüssiger Einzeltakt ausgelassen wird. Zum Schluß wird die Kadenz stärker herausgearbeitet und wiederholt, es tritt eine Doppelkadenz ein.

Wir befinden uns hier mittendrin in der Auflösung der Fortspinnungsarie vom Typ etwa A. Scarlattis. Schon in der ersten Fassung war der Fortspinnung eine abgesetzte Eingangszeile mit einem darauffolgenden melodischen Rückgang vorangestellt worden. Und es sei angemerkt, daß dieses Voranstellen einer Zeile in der Fortspinnungsarie und entsprechendes Vorgehen in der Instrumentalmusik gerade für Sarri bezeichnend ist. So wird die Fortspinnungsarie von vorne nach hinten immer mehr durchgegliedert, das Prinzip der Reihung bricht durch. Wie diese Entwicklung weitergeht, läßt sich gerade an unserem Beispiel gut zeigen, denn eben dieser Arieneingang ist in Neapel sehr beliebt gewesen und mehrfach verwendet worden. Nr. 3 und 4 zeigt die Anfänge zweier Arien aus Leonardo Vincis *Catone in Utica* von 1727⁵ und Pergolesis Oratorium *La Morte di San Giuseppe* von 1731⁶.

Hatte schon bei Vinci die zweite Zeile größere Eigenständigkeit gewonnen, nicht zuletzt auch durch die Korrespondenz ihres Eingangs mit dem der ersten Zeile, so ist das bei Pergolesi noch deutlicher der Fall. Hier handelt es sich nun wirklich um eine ausgeprägte und eigen tümliche Zeile, die selbstherrlich neben der anderen steht. Und während vorher das musikalische Geschehen durch das Kopfmotiv gleichsam vorherbestimmt war, erlangen hier diese und die folgenden Zeilen gleiche musikalische Gewichtigkeit. Dem Fortspinnungsteil oder besser: dem, was früher Fortspinnungsteil gewesen war, sind noch weitere zeilenartige Glieder vorangeschichtet worden. Gleichzeitig wird die Arie damit beträchtlich umfangreicher.

Nur ein einziges Mal wird in der Neufassung von Sarris *Didone* gegenüber der alten Fassung der Arientypus gewechselt, dabei wird ein offensichtlich veralteter Typus durch einen moderneren ersetzt. In allen anderen Fällen bleibt der Arientypus, ja der gleiche Rhythmus

Quelle bildenden „Avvisi“ von 1725 bis 1734 fehlen. — Prota-Giurleo teilt a. a. O. S. 108 eine Meldung der „Avvisi“ vom 22. Januar 1737 mit: „Domenica sera per gli anni di S. M., sul Teatro di S. Bartolomeo andò in scena l'Opera in musica intitolata *Didone*...“ und vermutet, daß es sich um die *Didone* von Sarri handelt. Diese Vermutung ist jedoch eigentlich unbegründet und dürfte schwerlich zutreffen.

⁴ Auch die Rezitative sind teilweise neu bearbeitet, sie müssen jedoch hier außer Betracht bleiben.

⁵ Nr. 8. Partitur in Neapel, Bibliothek des Konservatoriums.

⁶ Nr. 1. Partitur in Florenz, Bibliothek des Konservatoriums; Einsiedeln, Stiftsbibliothek u. a. Die Ausgabe der „*Opera omnia*“, herausgegeben von den Amici della Musica da Camera, Rom 1939, hat den Text der Arie bearbeitet: „*Innalziamo lodi al Signore*...“.

stehen, meist hat man eher den Eindruck einer Neufassung als den einer Neuvertonung. Das Beispiel einer solchen Neufassung gibt das folgende Beispiel B:

B)

1724 Non hairaggion in-gra-to, un cor ab-bando-na-to da chi giu-rò gli fè...

1730

Bei Beispiel A hatten wir es mit einer Fortspinnungsarie zu tun. Neben diesen Fortspinnungsarien stehen jedoch andere, liedhaft gegliederte und durch bezeichnende Rhythmen, durch bestimmten Zeilenrhythmus geprägte. Zu diesen Arien gehört unser Beispiel.

Auffällig an der ersten Fassung (Nr. 1) ist die Expressivmelodik, eine Errungenschaft gerade der um 1680 geborenen Napolitaner; am nachdrücklichsten und intensivsten tritt sie bei Durante hervor. Bei der Neufassung (Nr. 2) spricht vermutlich der Wunsch nach einem brillanten Arieneingang mit. Das Vorbild für den Dur-Eingang mit plötzlicher Mollwendung in der zweiten Zeile dürfte Vinci sein, der den Kunstgriff gern anwendet. Im hier zur Rede stehenden Beispiel wird dadurch das „*core abbandonato*“, das die Situation bestimmt, deutlich hervorgehoben. Gleichzeitig erhält die Eingangszeile „*Tu hai ragione ingrato*“ eigenen Ausdruckswert. Vulgär ausgedrückt könnte man sagen: Didone fängt an zu schimpfen und ihr Ton wird schmerzlich, als sie auf ihr „*core abbandonato*“ zu sprechen kommt. Es sei angemerkt, daß der Ton hinterher abermals umschlägt.

Die Vertonung Zeile auf Zeile mit Blick auf den Text ist für die napolitanische Oper um 1730 weithin bezeichnend. Auch hier zeichnet sich die Auflösung der Bewegungseinheit in der hochbarocken Arie, die Auflösung der Einheitsgestaltung — um einen Begriff Heinrich Beselers zu gebrauchen — ab; es zeigt sich der Zug zur Reihung, zur überschaubaren Gliederung.

Ein Wort noch zum Rhythmus der zuletzt besprochenen Arie: Der Grundrhythmus der alten Fassung ist in der neuen übernommen, er ist lediglich pointiert worden. Auch die Pointierung des Rhythmus, zu der die Vorliebe für lombardische Figuren gehört, ist ein wesentliches Element der napolitanischen Musik um 1730.

Die genannten Beispiele geben eine Vorstellung davon, wie sich die Neufassung der *Didone* zur ersten Fassung verhält. Wegen des beschränkten Platzes muß ich es mir versagen, die Beispiele weiter zu interpretieren und noch weitere Beispiele anzuführen. Zusammenfassend ist folgendes zu sagen:

Die beiden Fassungen der *Didone* von 1724 und 1730 sind in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Sie geben uns wertvolle Hinweise zur Kenntnis der Arientypen, ihrer Bedeutung und Verwendung. Sie zeigen uns an geradezu handgreiflichen Beispielen, wie und in welcher Richtung die Entwicklung verläuft, nämlich:

1. Auf eine Verselbständigung, Differenzierung der Begleitung.
2. Auf die Verlangsamung des harmonischen Ablaufs und Herausarbeitung der Kadenzen.
3. Gliederung, Reihung treten an die Stelle von Fortspinnung, Entwicklung.
4. War die hochbarocke Arie gewissermaßen „kopflastig“, indem bereits durch den Eingang das weitere musikalische Geschehen bestimmt war, so gewinnt jetzt das Folgende musikalische Bedeutung; die Arie nimmt szenenhafte Elemente an.
5. Die Bewegungseinheit, der Einheitsablauf der hochbarocken Arie wird aufgelöst.
6. Der Rhythmus wird pointiert.

Die beiden Fassungen der *Didone* weisen darauf hin, daß sich der Stilwandel in Neapel fast schlagartig um 1725 vollzieht und sich mit großer Schnelligkeit durchsetzt. Damit hängt der modische Charakter des napolitanischen Musiklebens zur Zeit der Stilwende zusammen, dessen Erkenntnis für das Verstehen der „napolitanischen Schule“ bedeutsam ist. Daß Sarri seine *Didone* bereits nach 6 Jahren in der Weise, wie das hier angedeutet wurde, „up to date“ bringt, zeigt, wie stark dieser modische Zug ist, der übrigens nicht nur die Musik betrifft; Giambattista Vico sagt einmal, die Literatenmode wechsele in Neapel wie die der Kleider alle zwei Jahre.

Bei der Konfrontierung des hier Aufgewiesenen mit den Untersuchungen Heinrich Bes-selers⁷ und seiner Schule, so Lothar Hoffmann-Erbrechts⁸, etwa bezüglich Bachs und der Bachsöhne, ist zu beachten, daß eine wertende Gegenüberstellung nicht ohne weiteres möglich ist, weil hier nicht persönliche Leistung, sondern das Typische, das Gemeinsame aufgezeigt werden sollte. Daß die trotz Hermann Abert beinahe traditionelle Unterschätzung der napolitanischen Schule so zu Unrecht besteht, hoffe ich in einer in Vorbereitung befindlichen Arbeit über Pergolesi zu zeigen.

HEINRICH HÜSCHEN / KÖLN

Die Musik im Kreise der artes liberales

Das Thema *Die Musik im Kreise der artes liberales* ist bei weitem zu umfangreich, als daß es sich im Rahmen eines kurzen Referates auch nur annähernd erschöpfend behandeln ließe. Es können hier nur einige wenige Gesichtspunkte hervorgehoben werden, die den Wandel in der Beurteilung und Bewertung erkennen lassen, welche die *artes liberales* im allgemeinen und in ihrem Kreise die Musik im besonderen zu den verschiedenen Zeiten erfahren haben. Bevor jedoch auf das eigentliche Thema eingegangen wird, mag ein orientierender Überblick über die Entwicklungs- und Bedeutungsgeschichte der enzyklischen Fächer gegeben werden.

Die *artes liberales*, auch unter der Bezeichnung *artes ingenuae* oder *artes bonae* bekannt, sind im Bildungswesen des Altertums und des Mittelalters zunächst im allgemeinen Sinne die des freien Mannes für würdig erachteten Kenntnisse und Fertigkeiten im Gegensatz zu den meist mechanischen Beschäftigungen des Sklaven oder Leibeigenen, sodann im besonderen Sinne die zum Trivium zählenden sprachlichen Disziplinen der Grammatik, Dialektik und Rhetorik sowie die zum Quadrivium gehörenden mathematischen Disziplinen der Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik. Die ersten Hinweise auf die Fächer des Triviums und Quadriviums begegnen bei Plato und Aristoteles, bei jenem in seinem Werk *Politeia*, bei diesem in seiner Schrift *Politika* sowie in seinen Abhandlungen über die Dialektik und Rhetorik. Beide Denker heben übereinstimmend den propädeutischen Wert der enzyklischen Disziplinen für das Studium der Philosophie und für die Erkenntnis des metaphysischen Seinsgrundes hervor. Die klassische Antike widmet den freien Künsten vorerst nur insoweit ihre Aufmerksamkeit, als sie der staatsbürgerlichen Erziehung, der Erreichung des politisch-ethischen Bildungsideals der Kalokagathie dienen. Die hellenistische Antike, die von der staatsbürgerlichen Zielrichtung abbrückt und für die Entwicklung von Spezialwissenschaften

⁷ Kongreß-Bericht Lüneburg 1950, Kassel und Basel, o. J., S. 7; Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 108; *Archiv für Musikwissenschaft* 12, (1955).

⁸ *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*. Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 1, Leipzig 1954.

eintritt, beginnt den *artes liberales* bereits größere Bedeutung beizumessen. Zu wirklicher Blüte aber gelangen die *artes liberales* erst in spätgriechisch-römischer Zeit, die ein ausgebauten dreistufiges Unterrichtssystem kennt, in dem für den elementaren Unterricht die Vorschulen, für den enzyklischen die Gymnasien und für den philosophischen die Hochschulen zu Athen, Alexandria, Pergamon und Rom bestimmt sind. Hier erhalten die enzyklischen Disziplinen erstmals den Charakter autonomer Wissenschaften, deren Kenntnis durch das ganze Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit zur Wissensgrundlage jedes Gebildeten gehört hat.

Die erste zusammenfassende Darstellung der enzyklischen Disziplinen stammt von dem in Rom wirkenden Polyhistor Marcus Terentius Varro, der in seinem Werk *De disciplinis*¹ neben den Fächern des Triviums und Quadriviums noch die Medizin und die Architektur zu den freien Künsten rechnet. Die Festlegung der *artes liberales* auf die bis zum Ausgang des Mittelalters gültig gebliebene Siebenzahl erfolgt in der Schrift *De nuptiis Mercurii et Philologiae*² des Karthagers Martianus Capella, dessen Personifizierung der freien Künste für zahlreiche spätere allegorische Ausdeutungen vorbildlich geworden ist. Die für das christliche Mittelalter maßgebende Bewertung der *artes liberales* geht zurück auf Augustin, der als Philosoph vor seiner Bekehrung im Jahre 387 die Bedeutung der enzyklischen Disziplinen für die Erkenntnis metaphysischer Wahrheiten anerkennt, so in seinem Werk *De ordine*³, als Theologe jedoch die freien Künste nur insoweit gelten läßt, als sie für das Studium der heiligen Schrift von Nutzen sind, so in seiner Abhandlung *De doctrina christiana*⁴. Seit Augustin, der seinerseits wiederum durch die griechischen Kirchenschriftsteller, vorzugsweise durch Clemens von Alexandria⁵ und Origenes von Alexandria⁶ beeinflusst ist, beginnen die freien Künste mehr und mehr in den Dienst der Theologie zu treten. Im Sinne dieser neuen Zwecksetzung haben sich mit den *artes liberales* in mehr oder weniger ausführlichen Darlegungen beschäftigt Cassiodor⁷, Isidor⁸, Hrabanus Maurus⁹, Johannes Eriugena¹⁰, Rupertus von Deutz¹¹, Hugo von St. Viktor¹², Johannes von Salisbury¹³, Alanus ab Insulis¹⁴, Robert Grosseteste¹⁵ und Vincenz von Beauvais¹⁶, um nur einige zu nennen. Bei Alanus ab Insulis werden die *artes liberales* durch den „Wagen der Weisheit“ allegorisiert, an dem die Dialektik die Achse, die Grammatik und die Rhetorik die Deichsel, die Arithmetik, die Musik, die Geometrie und die Astronomie die vier Räder bilden. Bei Robert Grosseteste steigt die Musik zum ersten Fach des Quadriviums auf, nachdem sie bei Varro und Capella den vierten, bei Alanus ab Insulis den zweiten Platz unter den quadrivialen Fächern eingenommen hat.

Wie im theologischen und im philosophischen Schrifttum so sind die *artes liberales* auch in der Poesie, in der Malerei und in der Plastik des Mittelalters häufig zum Gegenstand der

¹ Textkommentar von F. Ritschel, Leipzig 1877.

² Textedition von A. Dick, Leipzig 1925.

³ Lib. II cap. 5, Migne, *Patr. lat.* XXXII, 1001.

⁴ Lib. II cap. 39, Migne, *Patr. lat.* XXXIV, 62.

⁵ *Stromata*, Migne, *Patr. gr.* VIII, 685 ff., lib. I cap. 5.

⁶ *Philosophumena*, Migne, *Patr. gr.* XVI, 3009 ff., lib. I cap. 2.

⁷ *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, Migne, *Patr. lat.* LXX, 1149 ff.

⁸ *Etymologiae sive origines*, Migne, *Patr. lat.* LXXXII, 73 ff.

⁹ *De clericorum institutione*, Migne, *Patr. lat.* CVII, 293 ff., lib. III cap. 18–25.

¹⁰ *De divisione naturae*, Migne, *Patr. lat.* CXXII, 439 ff., lib. I cap. 27 und lib. V cap. 4.

¹¹ *De operibus Spiritus Sancti*, Migne, *Patr. lat.* CLXVII, 1571 ff., lib. VII cap. 10–17.

¹² *Eruditionis didascalie*, Migne, *Patr. lat.* CLXXVI, 739 ff., lib. II cap. 16–31.

¹³ *Polycrati*, Migne, *Patr. lat.* CIC, 379 ff., lib. I cap. 6.

¹⁴ *Anticlaudianus*, Migne, *Patr. lat.* CCX, 482 ff., lib. II cap. 7 bis lib. III cap. 5.

¹⁵ *De artibus liberalibus*, ed. L. Baur, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters IX, Münster 1912.

¹⁶ *Speculum doctrinale*, Druckausgabe Nürnberg 1486, lib. XVII cap. 5 ff.

Darstellung gewählt worden. Sie werden von Dichtern wie Theodulf von Orléans, Jean le Teinturier, Henri d'Andeli und Heinrich von Mügeln in Versen besungen sowie von Malern und Bildhauern wie Giovanni und Andrea von Pisa, Luca della Robbia, Francesco Pesellino, Justus van Gent und Bernardino Pinturiccio oftmals in prächtigen Prunkdarstellungen bildhaft gestaltet. Zu den bekanntesten Bildzeugnissen der *artes liberales* im Mittelalter zählt die in der Schrift *Hortus deliciarum* der Äbtissin Herrad von Landsberg befindliche kreisförmig angeordnete Abbildung der freien Künste.

Seit dem 6. Jahrhundert an den Kloster- und seit dem 8. Jahrhundert auch an den Domschulen betrieben, erlangt das Studium der freien Künste namentlich und vor allem im Lehrbetrieb der mittelalterlichen Universität hervorragende Bedeutung. Die Beherrschung der *artes liberales*, die in der nach ihnen benannten Artistenfakultät gelehrt werden, gilt nach der Studienordnung der mittelalterlichen Universität als Grundlage für das Studium der Theologie, Medizin und Jurisprudenz. Für die Dauer von drei Jahrhunderten bestimmen die enzyklischen Fächer als obligatorische Disziplinen weitgehend das Universitätsstudium und bilden die Voraussetzung zur Erwerbung des Magistergrades. Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts aber zeigen sich die ersten Verfallserscheinungen in der enzyklischen Lehrweise, und um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist der Niedergang der *artes liberales* besiegelt; er offenbart sich in dem Verschwinden der musikwissenschaftlichen Lehrkanzeln aus den Universitäten, und wie Johannis de Muris als erster, so kann Henricus Glareanus als letzter bedeutender Musikordinarius des Mittelalters angesehen werden.

Es erhebt sich nunmehr die Frage nach der Stellung, welche die Musik zu den verschiedenen Zeiten im Kreise der *artes liberales* eingenommen hat. Diese Frage läßt sich am besten aus den unterschiedlichen Definitionen und Klassifikationen beantworten, die der Musik im Laufe der Jahrhunderte gegeben worden sind und in denen sich der Wandel ihrer Beurteilung und Bewertung in den einzelnen Epochen mit bemerkenswerter Deutlichkeit widerspiegelt.

Was die Definitionen der Musik angeht, so lassen sich trotz der individuell sehr verschiedenartigen Formulierungen der Musikschriftsteller insgesamt etwa drei Hauptrichtungen erkennen. Eine erste Gruppe von Theoretikern geht von der Klangberechnung (*ratio*) aus und sieht in der Musik hauptsächlich das mathematische Element (*numerus*). Von den Begriffsbestimmungen, die zu dieser Gruppe gehören, sei hier genannt diejenige Cassiodors „*Musica est scientia, quae de numeris loquitur*“¹⁷. Eine zweite Gruppe von Autoren kommt von der Klangempfindung (*sensus*) her und erblickt in der Musik vornehmlich das klangliche Phänomen (*sonus*). Von den Definitionen, die unter diese Gruppe fallen, sei hier erwähnt diejenige Isidors „*Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens*“¹⁸. Eine dritte Gruppe sucht beide Anschauungen gleichermaßen zu berücksichtigen, sowohl die rationale als auch die sensitive. Als Beispiel für diese Richtung kann die Begriffsbestimmung des Boethius gelten „*Musica est facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens*“¹⁹.

Der tiefe Gegensatz, der zwischen beiden Auffassungen, der mathematisch-rationalen einerseits und der klanglich-sensitiven andererseits besteht, taucht keineswegs erst in den Musiktraktaten des Mittelalters, sondern bereits bei den Musiktheoretikern des Altertums auf. Er kommt mit großer Klarheit schon in der scharfen Kontroverse zwischen den pythagoräischen Kanonikern, die in der Musik zuerst das Zahlenproblem sehen, und den aristoxenischen Harmonikern, die in der Musik zunächst das Klangproblem erblicken, zum Ausdruck.

¹⁷ *De musica*, GerbertS I, 15 ff., cap. 4.

¹⁸ *De musica*, GerbertS I, 19 ff., cap. 1.

¹⁹ *De institutione musica*, Migne, *Patr. lat.* LXIII, 1167 ff., lib. V cap. 1.

Für das Mittelalter ist es nun höchst bezeichnend, daß sich der Schwerpunkt des Musikdenkens in einem kontinuierlichen Entwicklungsprozeß von der mathematisch-spekulativen Anschauung zur klanglich-empirischen Auffassung hin verlagert. Dieser Entwicklungsprozeß läßt sich weitaus deutlicher noch als an den vorerwähnten Begriffsbestimmungen von Boethius, Cassiodor und Isidor an der Definition Augustins und ihren mannigfachen Abwandlungen verfolgen.

Die Begriffsbestimmung Augustins lautet „*Musica est scientia bene modulandi*“²⁰. Sie zeigt dem Wortlaut nach eine bemerkenswerte Analogie zu jenen Definitionen, wie sie im Mittelalter für die Grammatik und für die Dialektik begegnen. Die Grammatik beispielsweise wird häufig als „*disciplina sive scientia bene loquendi vel scribendi*“²¹, die Dialektik vielfach als „*disciplina sive scientia bene disputandi vel discernendi*“²² definiert. In der Analogie der Definitionen darf ein ebenso typisches wie charakteristisches Merkmal für die ursprüngliche Grundlageneinheit der *artes liberales* erblickt werden.

In der Begriffsbestimmung Augustins bezieht sich das Verbum *modulari* auf den mathematisch-akustischen Bereich der Musik, d. h. auf ihr Wesen und auf ihr Sein (*essentia*), das Attribut *bene* auf den ethisch-ästhetischen Bereich der Musik, d. h. auf ihre Wirkung und auf ihren Wert (*potentia*). Das Verbum *modulari* oder *moderari*, das sich in anderen Definitionen zuweilen auch durch die Substantive *modulatio*, *moderatio*, *modulamen* oder *moderamen* ersetzt findet, umfaßt entsprechend seiner zweifachen Ableitung von *modus* = 1. Tonweise, Tonsatz, = 2. Maß, Zahl sowohl die akustischen Erscheinungen als auch die mathematischen Gesetzmäßigkeiten, sowohl den sensitiven als auch den rationalen Bereich der Musik. Indem aber die Musik unter dem Aspekt sowohl ihrer mathematisch-akustischen Seinsgegebenheit als auch ihrer ethisch-ästhetischen Wertgebundenheit betrachtet wird, erhält sie einen ausgesprochenen Wissenschaftscharakter, den Augustin mit dem Terminus *scientia* bezeichnet. Es muß hier nachdrücklich betont werden, daß es der durch den griechischen Geist beeinflusste Philosoph, nicht der durch die heilige Schrift beeindruckte Theologe Augustin ist, der zu einer solch umfassenden und tiefgreifenden Musikdefinition gelangt.

Von den zahlreichen Abwandlungen, welche die Begriffsbestimmung Augustins im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, seien an dieser Stelle nur zwei als Beispiel aufgeführt, nämlich die Definition Odos von Cluny aus dem 10. Jahrhundert und die Definition Dietrich Tzweifels aus dem 16. Jahrhundert. Odo definiert „*Musica est scientia veraciter canendi*“²³, Tzwiefel formuliert „*Musica est ars recte canendi*“²⁴.

In der Begriffsbestimmung Odos richtet sich das Verbum *canere* nicht mehr wie das Verbum *modulari* auch auf das ideell-begriffliche, sondern nur noch auf das materiell-stoffliche Sein der Musik, das Attribut *veraciter* nicht wie das Attribut *bene* auf den ethisch-ästhetischen, sondern auf den moralisch-religiösen Wert der Musik. Es kommt Odo nicht in erster Linie auf das Schöne und Gute in der Musik, sondern in erster Linie auf die Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit des Ausführenden im Sinne des „*non solum voce, sed etiam corde*“ an. Und mit dem Terminus *scientia* meint Odo nicht wie Augustin das Wissen des Musiktheoretikers, sondern das Wissen des Theologen um das rechte Singen im Sinne des „*psallite sapienter*“. In der Begriffsbestimmung Tzweifels beziehen sich das Verbum *canere* und das Attribut *recte* lediglich und ausschließlich auf die praktische Ausübung und auf die technische Ausführung der Musik. Bei Odo ist die Musik zur Dienerin der Theologie geworden, bei Tzwiefel von der Stufe hoher Wissenschaftslehre (*scientia*) auf die Stufe reiner Kunstübung (*ars*) herabge-

²⁰ *De musica*, Migne, *Patr. lat.* XXXII, 1081 ff., lib. I cap. 2.

²¹ Vgl. u. a. Cassiodor, *De art.*, cap. 1 und Isidor, *Etym.*, lib. I cap. 2.

²² Vgl. u. a. Cassiodor, *De art.*, cap. 2 und Isidor, *Etym.*, lib. II cap. 22.

²³ *Dialogus de musica*, Gerbert I, 251 ff., cap. 1.

²⁴ *Introductorium musicae*, Druckausgabe Münster 1508, *praefatio*.

sunken. Die hier nur als Beispiel gewählten Musikdefinitionen *Odos* und *Tzwiefels* sind kennzeichnend für die allmähliche Loslösung der Musik aus dem Verbande der *artes liberales* und vermitteln einen Einblick in einen vielschichtigen Entwicklungsvorgang, der sich in seinen einzelnen Phasen an dieser Stelle aus zeitlichen Gründen nicht weiter verfolgen läßt.

Es ist hier der Ort, ein grundsätzliches Wort über die Bedeutung des Begriffs *ars*, durch den im Mittelalter viele Begriffsbestimmungen der Musik eingeleitet werden, zu sagen. Daß der Terminus *ars* im Mittelalter zumindest in der Disziplin der Musik in zwei verschiedenen Bedeutungen benutzt wird, offenbart sich zuweilen schon im Titel eines Traktats. Wenn Theoretiker wie Adelboldus von Utrecht²⁵, Anonymus 3 Mettenleiter²⁶, Johannes Aegidius²⁷ und Anonymus 2 Wolf²⁸ die Musik als Wissenschaft behandeln und ihren Traktaten den Titel *Ars musica* geben, so ist hier der Begriff *ars* in einem weiteren Sinne gemeint. Wenn hingegen Autoren wie Philipp de Vitry²⁹ und Antonio de Lucca³⁰ die Musik als Kunst, zusammengefaßt in bestimmten Regeln und Vorschriften, darstellen und ihren Traktaten den Titel *Ars contrapuncti* und *Ars cantus figurati* voranstellen, so wird in diesem Falle der Begriff *ars* in einem wesentlich anderen, engeren Sinne verstanden.

Der Terminus *ars* bezeichnet zunächst innerhalb der *artes liberales* die Disziplin der Musik im Gegensatz zu den übrigen Disziplinen des Triviums und Quadriviums, sodann innerhalb der Musik die „Kunst“ im Gegensatz zur „Wissenschaft“. Der Begriff *ars* erstreckt sich demzufolge in seiner weiteren Bedeutung sowohl auf die geistige Durchdringung und wesensmäßige Erforschung als auch auf die praktische Erfahrung und technische Beherrschung, d. h. auf das Gesamtgebiet der Musik, in seiner engeren Sinngebung hingegen lediglich und ausschließlich auf die Fähigkeit oder Fertigkeit des praktischen Musikers, d. h. auf ein Teilgebiet dieser Disziplin. Im Gegensatz zum Begriff *scientia*, mit dem immer nur die Wissenschaftslehre in der Musik gemeint ist, bezieht sich der Begriff *ars* entweder gleichzeitig auf die Wissenschaftslehre und auf die Kunstübung oder aber einseitig nur auf die Kunstübung. In keinem anderen der enzyklischen Fächer tritt die Doppeldeutigkeit des Terminus *ars* mit solcher Evidenz in Erscheinung wie gerade in der Musik. Die Doppeldeutigkeit aber verbietet die uneingeschränkte Gleichsetzung des Terminus *ars* mit dem modernen Begriff „Kunst“. Nur seiner zweiten und besonderen Bedeutung, nicht aber in seiner ersten und allgemeinen Sinngebung darf der Terminus *ars*, wie hier deutlich wird, mit dem modernen Begriff „Kunst“ identifiziert werden.

Das Bild von der allmählichen Loslösung der Musik aus dem Verbande der *artes liberales*, wie es sich aus der Betrachtung der verschiedenen Definitionen ergeben hat, wird ergänzt und vervollständigt durch die unterschiedlichen Klassifikationen. Was die Klassifikationen der Musik betrifft, so lassen sich abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, zu denen beispielsweise die ohne Nachfolge gebliebene Einteilung des Johannes de Grocheo³¹ in eine *musica vulgaris* (= Volksmusik), *regularis* (= Kunstmusik) et *ecclesiastica* (= Kirchenmusik) gehört, insgesamt etwa fünf Hauptströmungen unterscheiden. Eine erste Gruppe von Theoretikern teilt die Musik in Anknüpfung an Boethius³² in *musica mundana*, *humana* et *instrumentalis*. Mit der *musica mundana* ist die Harmonie im Weltall oder im Makrokosmos, mit der *musica humana* die Harmonie im Menschen oder im Mikrokosmos und mit der *musica instrumentalis* die klingende Musik, und zwar sowohl die Vokalmusik als auch die Instrumen-

²⁵ *Ars musica*, Gerbert S I, 303 ff.

²⁶ *Ars musica*, ed. D. Mettenleiter, in: *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, 70 ff.

²⁷ *Ars musica*, Gerbert S II, 369 ff.

²⁸ *Ars musica*, ed. J. Wolf, in: *VfMw* IX, 1893, 408 ff.

²⁹ *Ars contrapuncti*, CoussS III, 23 ff.

³⁰ *Ars cantus figurati*, CoussS IV, 421 ff.

³¹ *Tractatus de musica*, ed. J. Wolf, in: *SIMG I*, 1899/1900, 65 ff.

³² *De institutione musica*, lib. I cap. 2.

talmusik gemeint. Diese Einteilungsweise beruht auf dem Zusammenhang der Musik einerseits mit der Kosmologie (Sphärenharmonie), andererseits mit der Ethik (Leibseelenharmonie). Eine zweite Gruppe von Autoren unterscheidet in Anlehnung an Cassiodor³³ zwischen *musica harmonica*, *rhythmica* et *metrica*. Unter der *musica harmonica* wird die klingende Musik, unter der *musica rhythmica* der Rhythmus und unter der *musica metrica* das Metrum der Sprache verstanden. Diese Einteilungsart, aus der das spekulative Element schon weitgehend verschwunden ist, ergibt sich aus der Beziehung der Musik zu ihrer Schwesterkunst, der Poesie, wie auch zu den Fächern des Triviums, der Grammatik, der Dialektik und der Rhetorik. Ein dritter Theoretikerkreis trennt im Anschluß an Regino von Prüm³⁴ zwischen *musica naturalis* und *musica artificialis*. Als *musica naturalis* wird sowohl die Harmonie der Natur, d. h. die Harmonie im Weltall und im Menschen, als auch die Musik der menschlichen Stimme als des natürlichen Instruments, d. h. die Vokalmusik, als *musica artificialis* die Musik des künstlichen Klangwerkzeugs, d. h. die Instrumentalmusik, bezeichnet. In dieser Klassifikation tritt das spekulative Musikdenken boethianischer Prägung wiederum in Erscheinung, hat aber, wie aus den zugehörigen Darlegungen ihres Urhebers eindeutig hervorgeht, nur mehr noch den Charakter einer Reminiszenz. Ein vierter Autorenkreis unterscheidet nach dem Vorbild des Alfarabius³⁵ zwischen *musica speculativa* und *musica activa*. In der *musica speculativa* wird die Harmonie des Weltalls und des Menschen sowie die theoretische Musiklehre, d. h. die *musica theórica*, in der *musica activa* die praktische Musikübung, d. h. die *musica practica* gesehen. Die erneute Tendenz zur spekulativen Musikbetrachtung, wie sie in dieser Einteilungsweise zum Ausdruck kommt, entspringt der aristotelischen Philosophie, die durch Alfarabius in das christliche Abendland gebracht worden ist. Eine fünfte Gruppe endlich teilt die Musik mit Franco³⁶ in *musica plana* und *musica mensuralis*, d. h. in einstimmige und mehrstimmige Musik. In dieser Einteilungsart sind alle Bindungen der Musik an außermusikalische Disziplinen endgültig gefallen.

In gleicher Weise wie die Definitionen so bezeichnen auch die Klassifikationen den Weg der kontinuierlichen Emanzipation der Musik aus dem Kreise der übrigen *artes liberales* und darüberhinaus innerhalb der Musik die Entwicklung von der *scientia* zur *ars*. Bei keinem anderen Fach der *artes liberales* läßt sich diese Entwicklung in ihren einzelnen Phasen mit gleicher Anschaulichkeit verfolgen.

Die Musik ist — und damit mag im Rahmen dieses Referates die Erörterung ihrer Stellung im Kreise der *artes liberales* abgeschlossen werden — gleichermaßen zu den Fächern des Triviums wie auch zu den Fächern des Quadriviums hin orientiert, zu jenen durch ihre Wortgebundenheit, zu diesen durch ihre Zahlengesetzlichkeit. Sie besitzt infolge dieser Eigenschaften unter den *artes liberales* eine nicht zu leugnende Vorrangstellung, eine Anschauung, die von zahlreichen Musikschriftstellern des Mittelalters zum Ausdruck gebracht worden ist, so beispielsweise von Hrabanus Maurus³⁷ und gleichlautend von Giraldus Cambrensis³⁸ sowie von Thomas von Aquin³⁹. „*Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta*“, dieser Ausspruch des Hrabanus Maurus und des Giraldus Cambrensis hat den Charakter einer Devise von zeitloser Gültigkeit. Thomas von Aquin verweist in seinem Musiktraktat auf das Heimatrecht, welches die Musik als einzige Disziplin unter den *artes liberales* in der Kirche erlangt

³³ De musica, cap. 5.

³⁴ Epistula de harmonica institutione, GerbertS I, 230 ff., cap. 4.

³⁵ De ortu scientiarum, ed. C. Baeumker, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters XIX/3, Münster 1916, cap. 4.

³⁶ Ars cantus mensurabilis, GerbertS III, 1 ff., prooemium.

³⁷ De universo, Migne, Patr. lat. CXI, 9 ff., lib. XVIII cap. 4.

³⁸ Topographia Hibernica, ed. J. F. Dimock, London 1867, lib. III cap. 12.

³⁹ De arte musica, ed. G. Amelli, Mailand 1880.

hat „*Musica inter septem artes liberales sola tenet principatum; nulla scientia ausa fuit intrare fores ecclesiae praeterquam ipsa musica*“. Keine von den enzyklischen Disziplinen ist der Musik vergleichbar, sie kommt unmittelbar nach der Theologie, so sagt noch Martin Luther⁴⁰ in seinem bekannten Ausspruch „*Post theologiam nullam esse artem judico, quae musicae possit aequari*“.

SUSI JEANS / DORKING

Geschichte und Entwicklung des Voluntary for Double Organ in der englischen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts

Zuerst möchte ich erklären, was ein *Voluntary for Double Organ* ist. Wenn wir heute von einem *Voluntary* sprechen, handelt es sich gewöhnlich um ein Orgelstück, das vor, während oder nach dem Gottesdienst gespielt wird. Im 17. Jahrhundert hatte das Wort „*Voluntary*“ eine andere Bedeutung. Es handelte sich damals um polyphone Orgelstücke, die als die Nachfolger der alten *Fantasies* angesehen werden können. Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts jedoch erweiterte und änderte sich der Begriff des Wortes „*Voluntary*“, bis es im 18. Jahrhundert zum Sammelnamen für Orgelstücke überhaupt wurde.

Eine *Double Organ* ist eine Orgel, die zwei Manuale besitzt. Ein *Voluntary for Double Organ* ist folglich eine Komposition für eine zweimanualige Orgel. In den letzten Jahren wurde eine Anzahl solcher Stücke aus verschiedenen englischen Handschriften in moderne Notation übertragen. Man fand, daß allen diesen Stücken der gleiche Konstruktionsplan zugrunde lag. Diese Tatsache wurde durch den Manualwechsel, der überall genau bezeichnet ist, bestätigt. Es handelte sich hier offensichtlich um eine in England erfundene und nur dort gepflegte Form der Orgelkomposition.

Die *Voluntaries for Double Organ* wurden während einer Periode von rund 100 Jahren komponiert. Ihre Entwicklung hing von der des englischen Orgelbaues ab und kann in zwei ungefähr gleich lange Perioden eingeteilt werden. Die erste beginnt um 1600 mit dem Bau von zweimanualigen Orgeln und endet mit dem Bürgerkrieg, in dem fast alle Kirchenorgeln zerstört wurden. Die zweite Periode beginnt mit der Wiederherstellung der Monarchie und einem Wiederaufleben des englischen Orgelbaues und endet mit dem Tod von John Blow (1708) von dem die meisten solcher *Voluntaries for Double Organ* stammen.

Die ersten zweimanualigen Orgeln wurden in England kurz nach 1600 gebaut. Es ist erstaunlich, daß solche Orgeln nicht schon früher gebaut wurden. Die Ursache dieser langsamen Entwicklung des englischen Orgelbaues lag in den religionsgeschichtlichen Ereignissen des Landes. Die Kirchenorgel wurde in England schon seit der Reformation als ein Symbol der römisch-katholischen Religion angesehen, und man verlangte ihre Entfernung aus dem Gottesdienste. Auf diese Weise blieb der englische Orgelbau weit hinter dem des Festlandes zurück. Die neuen zwei-manualigen Orgeln waren nur kleine Instrumente, die weder Mixturen noch Zungenstimmen hatten, und wie alle englischen Orgeln hatten sie bis in das 18. Jahrhundert kein Pedal. Das obere und lautere Manual hieß der *Double*, *Bass* oder *Great*, und auf ihm stand der gewöhnlich doppelt besetzte Prinzipal-Chor, der eine Eigenheit des englischen Orgelbaues war. Das untere und leisere Manual wurde *Single*, *Little*, *Tenor* oder *Chair* genannt. Eine typische Orgel aus dieser Zeit ist die im Jahre 1613/14 von Thomas Dallam in der Kathedrale von Worcester erbaute Orgel.

⁴⁰ Brief an Ludwig Senfl, *Luther-Gesamtausgabe*, Briefwechsel V, Weimar 1934, 635.

Great Organ

Two open diapasons (metal) 8'

Two principals (metal) 4'

One recorder (metal, stopped pipes) 8'

One twelfth (metal) 2²/3'

Two small principals or fifteenths (metal) 2'

Chair Organ

One principal (metal) 4'

One stopped diapason (wood) 8'

One flute 'unison to the principal' (wood) 4'

One small principal or fifteenth (metal) 2'

One two-and-twentieth, or 'squealers' 1'

Die *Voluntaries for Double Organ* aus der ersten Periode waren in der Form den im 16. Jahrhundert so beliebten freien Fantasien ähnlich. Wie diese bestanden sie aus mehreren Teilen, die geschickt miteinander verbunden waren und in denen verwandte und doch immer neue Themen verarbeitet wurden. In diese Canzonen-artige Form wurden nun Baß-Soloeffekte eingeführt; die Baß-Solostimme wurde von der linken Hand auf dem oberen und lauterem Manual, dem *Double*, gespielt, wobei auf dem unteren und leiserem Manual, dem *Single*, begleitet wurde. Es handelt sich hier wohl um Versuche, die damals auf der Baß-Gambe so beliebten *Soli* und *Divisions* nachzuahmen.

Zu Anfang jedes Abschnittes der *Voluntaries* spielen immer beide Hände am *Single*, und nach Beendigung des Solos kehrt die linke Hand wieder auf das *Single* zurück.

Beispiel 1. John Luge: *Voluntary No. 2*¹.

1. (Single)

Double

Single

Der Mittelteil stellt eine Art Durchführung vor, und kürzere Themen erscheinen in rascher Folge.

Beispiel 2. John Luge: *Voluntary No. 1*¹.

2. (Single)

Double

(h)

¹ John Luge: *Three Voluntaries for Double Organ*. Edited by Susi Jeans and John Steele. Novello, London. Die originalen Notenwerte sind halbiert.

Gegen Ende der *Voluntaries* werden die Themen wieder länger, die Notenwerte kürzer, und nur in den letzten Takten dürfen und müssen beide Hände am lauterem *Double* spielen.

Beispiel 3. John Luge: *Voluntary No. 3*¹.

The image shows a musical score for a voluntary for double organ. It consists of two systems of music. The first system has a treble staff labeled 'Double' and a bass staff labeled '(Single)'. The second system has a treble staff labeled 'Double' and a bass staff labeled 'Double'. The music is in 4/4 time and features various note values and rests, with some measures containing a '7' indicating a specific rhythm or measure count.

Es ist nicht bekannt, wer der Erfinder des *Voluntary for Double Organ* war. Die wenigen dieser aus der Zeit vor dem Bürgerkrieg erhaltenen Stücke sind von John Luge, Richard Portman und John Hingston. Eine *Fancie for a double Orgaine* von Orlando Gibbons kann meiner Meinung nach nicht in diese Gruppe mit eingerechnet werden. Die einzige Fassung dieses Stückes steht in Benjamin Cosyn's *Virginal Book*. Das Stück ist seiner Form nach eine freie *Fantasy*, ohne die typischen Merkmale des *Voluntary for Double Organ*. Die Manual-Bezeichnungen Bass und Tenor in der Handschrift scheinen mir ganz sinnlos und sind wahrscheinlich von Cosyn selbst hinzugefügt worden. Der Verdacht verstärkt sich, wenn es sich herausstellt, daß Cosyn versuchte, auch das nächste Stück in der gleichen Sammlung in ähnlicher Weise zu bearbeiten, es jedoch sehr bald wegen zu großer Schwierigkeiten aufgab.

Der im Jahre 1642 ausbrechende Bürgerkrieg brachte diese bescheidene Blüte der englischen Orgelkomposition zu einem plötzlichen Stillstand. Der schon seit über 100 Jahren gemachten Forderung, die Orgeln aus dem Gottesdienst zu entfernen, wurde schließlich Folge geleistet. Einem im Jahre 1644 herausgekommenen Parlamentsakt gemäß wurden die Kirchenorgeln entfernt; die meisten wurden bei der Gelegenheit zerstört. Es ist eine traurige Tatsache, daß nicht eine einzige vor 1650 erbaute Orgel erhalten blieb. Mit den Orgeln zusammen wurde auch eine große Menge von Kirchen- und Orgelmusik zerstört, und die Anzahl der Orgelhandschriften, die diese Katastrophe überlebten, ist sehr gering.

Die zweite Periode in der Entwicklung des *Voluntary for Double Organ* beginnt mit der Wiederherstellung der Monarchie im Jahre 1660. Unter der Regierung Königs Charles II. regte sich neues Leben in Kirchenmusik und Orgelspiel. Da es jetzt nach so langer Zeit kaum mehr Orgelbauer gab, wurden ausländische Orgelbauer eingeladen, sich in England niederzulassen. Die bedeutendsten unter ihnen waren der Deutsche Father Smith und der aus Frankreich stammende Renatus Harris. Beide führten neue Register in den englischen Orgelbau ein, und unter ihrem Einfluß bekam die Orgel manchmal ein drittes Manual, das *Echo*. Die neuen Register waren Zungenstimmen wie *Trumpet*, *Clarion*, *Cromhorn*, *Vox Humana* und ein Mixturenregister, das im Baß als *Sesquialtera* und im Diskant als *Cornett* klang. Die Orgeln besaßen aber noch immer kein Pedal.

Die neuen Soloregister wurden nun auch in den *Voluntaries for Double Organ* verwendet. Während es in den vor 1650 komponierten Stücken dieser Art nur Baß-Solopassagen gab, werden jetzt neben den Baß-Soli auch Diskant-Soli verwendet. Wie in den frühen *Voluntaries*

werden alle Solopassagen am *Great* gespielt und die Begleitung erfolgt am leiseren *Chair*, und wie früher spielen nur gegen Ende beide Hände zu gleicher Zeit am *Great*. Die Baß-Soli enden jetzt manchmal mit besonders langen Läufen, wie Beispiel 4 zeigt.

Beispiel 4. John Blow: *Voluntary for the Double Organ*².

Manche dieser *Voluntaries* erscheinen jetzt in einer erweiterten Form, wie die zwei von Christopher Gibbons, die beide in einer kurzen und langen Fassung existieren. Ob die langen Fassungen von Christopher Gibbons selbst stammen, ist fraglich. In der erweiterten Fassung wird anstatt des durchführungsartigen Mittelteiles eine Anzahl von Stücken eingeführt, die nur mit recht dürtigen Übergängen verbunden sind und in denen die Soloregister der Orgel vorgeführt werden. Ein solches *Voluntary* sieht folgendermaßen aus: der erste Teil bringt wie in den frühen Formen Baß- und Diskant-Solopassagen, der zweite Teil Cornett-Soli, der dritte Teil *Sesquialtera*-Soli, der vierte Teil *Trumpet*-Soli, und im letzten Teil wird wieder mit beiden Händen am *Great* gespielt. Manchmal wird noch ein *Edio*-Stück eingeführt, das dann am neuen dritten Manual gespielt wird.

In diesen erweiterten *Voluntaries for Double Organ* zeigt sich der Übergangsstil zu den Orgelvoluntaries des 18. Jahrhunderts, die aus zwei bis sechs oder noch mehr unabhängigen Stücken bestehen, in denen die Soloregister der Orgel verwendet werden. Komponisten der zweiten Periode sind außer Christopher Gibbons noch Matthew Locke, Henry Purcell und vor allem John Blow, bei dem diese Form der Orgelkomposition ihre Vollendung findet.

BERNHARD KAHMANN / NYMEGEN

Über Inhalt und Herkunft der Handschrift Cambridge Pepys 1760

Unter den 3000 Bänden, die Samuel Pepys, Sekretär der englischen Admiralität, bei seinem Tode im Jahre 1703 dem Magdalen College, Cambridge, nachgelassen hat, befindet sich eine Handschrift, der man einen speziellen Wert für die Kenntnis der musikalischen Praxis des ausgehenden 15. und anfangenden 16. Jahrhunderts beizulegen hat. Die betreffende Hs. wird mit dem Sigel Ca 1760 bezeichnet. Bukofzer spricht in seinem *Studies in medieval and renaissance music* von „a little-known ms.“, und das ist sie allerdings, obwohl sie eine der wertvollsten ihrer Zeit war: heißt sie doch nicht umsonst „Henry VII's Music Book“. Sie befindet sich jetzt noch in der Pepysian Library, Magdalen College, und muß vor 1509, dem Todesjahre

² Brit Museum, Add. 31446.

Henry VII., abgefaßt sein. Vorläufig läßt sich behaupten, daß diese Hs. in hohen englischen Kreisen Karriere gemacht hat.

Über den Inhalt ist folgendes zu sagen. Die Bibliothek-Überschrift „*French chansons from the 15. century*“, die der eigentlichen Hs. vorangeht, ist ungenau. Tatsächlich handelt es sich um eine Sammlung von 30 lat. Motetten und 27 Chansons, die alle einen französischen Text haben, mit Ausnahme der letzten, die italienisch ist. Weiter stammen die Kompositionen nicht nur aus dem 15., sondern auch aus dem frühen 16. Jh. Die ersten drei nicht nummerierten Seiten zeigen ein Bild des Samuel Pepys mit seinem Kernspruch „*mens cuiusque is est quisque*“, dann — und das ist bedeutungsvoll — das englische Wappen mit dem „*Honni soit qui mal y pense*“ und gleich darunter die Worte „*In laudem celestis regine*“. Darunter folgt der in drei genauen Abschnitten geteilte Index, jeder Abschnitt mit seiner eigenen Überschrift. Musik und Index sind von derselben Hand eingetragen.

In dem ersten Abschnitt stehen Motetten von Bortel (1), Fevin (7), Gascongne (1), Prioris (3), Therache (1), Bontemps (1), Desprez (5), Mouton (3), Brumel (1) und Richafort (1); zusammen 24. Die ersten 15 sind alle Marienmotetten, unter denen in geschlossener Reihe die fünf Josquin-Motetten für die Vesperantiphone der Weihnachtsoktave. Unter den neun übrigen befinden sich die Lamentationes von A. de Fevin, von denen die zwei ersten im Index dem Robert de Fevin zugeeignet sind, und noch eine Marienmotette von Prioris.

Der zweite, mittlere Teil vom Index ist genau abgegrenzt mit der Überschrift „*Tabula aliorum verborum a 3*“. Er umfaßt sechs verba mit fünf Marien-texten und ein *Parce Domine* von Obrecht. Die Komponisten sind der Reihe nach: Fevin (2), Gascongne (2), Prioris (1) und Obrecht (1).

Als dritter und letzter Teil folgt eine *Tabula carminum*, deren Anzahl 27 beträgt, mit Kompositionen von Fevin (15), Hyllaire (1), Gascongne (7), Brunet (1), Richafort (1), Prioris (1).

Zur näheren Präzisierung dieses allgemeinen Bildes vom Inhalt läßt sich noch folgendes bemerken. Die erste Abteilung enthält nur 4st. Kompositionen, ausgenommen *Dulcis amica Dei* von Prioris für drei Stimmen und der mittlere Lamentationsteil von Fevin, der aber mit seiner Dreistimmigkeit nicht als selbständige Komposition anzumerken ist, weil er zu den anderen Seitenstücken als Kontrast gehört. Seite 2v scheint mit einer schönen Miniatur geschmückt gewesen zu sein, die leider ausgeschnitten worden ist; deswegen ist der erste Kanon von Bortel nicht mehr zu entziffern, obwohl aus einer vierzeiligen Beischrift erhellt, daß es sich um eine recht komplizierte Sache handelte.

Die zweite Sektion der Hs., wie der Index sie einteilt, enthält nur sechs 3st. Motetten. Dann folgen im letzten Teil die 27 carmina für drei Stimmen, ausgenommen die vier letzten.

Auf der Schlußseite der Hs. steht wie ein Ex-libris eine Art Vignette mit zwei Ankern, den Initialen des Pepys, und wiederum ist der Kernspruch da.

Dieser freilich nur materielle Überblick über den Inhalt von Ca 1760 erlaubt uns einige Schlußfolgerungen zu ziehen, die den eigenen Wert der Hs. hervorheben mögen.

Erstens: Es handelt sich hier — man möchte sagen — um eine absichtlich zusammengetragene Marienmotettensammlung. Nicht zufälligerweise steht über dem ersten Teil das Motto „*in laudem celestis regine*“. Von den 30 Motetten aus den beiden ersten Sektionen sind 21 auf marianische Texte, die meisten aus dem streng liturgischen, einige aus dem persönlich-religiösen Bereich. Um so mehr hebt sich die dritte Abteilung von den vorangehenden geistlichen Werken ab, da die 27 Chansons ebenfalls als ein geschlossener Abschnitt dastehen und die Hs. so eine deutliche Zweigliederung geistlichen und weltlichen Charakters aufweist. Quantitativ sind beide Teile nahezu einander gleich, 30—27.

Zweitens: Was die Zahl der Stimmen anlangt, gibt die Aufeinanderfolge ein interessantes Bild. Drei 4st. Canons, die eine besonders feierliche Entree der Hs. bilden, eröffnen

die Reihe der ersten 24 Motetten, dann folgt die Dreistimmigkeit, und zwar für die zweite Gruppe von 6 Motetten, und wiederum dreistimmig sind die ersten 23 Chansons aus dem letzten Abschnitt, denen aber durch eine Schlußgruppe von vier Stücken das Geleit gegeben wird, beziehungsweise mit 4, 5, 4 und 4 Stimmen. Man kann nicht umhin, in dieser quantitativen Verschiebung der Stimmenzahl eine bewußt angestrebte Ordnung zu sehen, wobei Anfang und Ende der Hs. besonders hervorgehoben sind, letzteres namentlich durch die einzige Komposition mit italienischem Text *Consummo la vita mia* von Prioris, die das Ganze schließt.

Von den 10 Motettenkomponisten begegnen sich wiederum 5 in der Chansonabteilung, und es kommen nur zwei neue, Hyllaire Penet und Brunet, hinzu. Es stellt sich heraus, daß die ganze Hs. mit ihren 57 Stücken sich eigentlich auf eine Gruppe von 12 Komponisten beschränkt und so eine Art Florilegium darbietet von geistlichen und weltlichen Werken hauptsächlich aus dem Stilkreise der Josquinzeit, namentlich aus dem Bereich der franco-flämischen Musik.

Drittens: Bemerkenswert ist, daß die meisten Komponisten aus Ca 1760 entweder direkte Beziehungen zur Hofkapelle Ludwigs XII. hatten, oder wenigstens in ihrer Nähe arbeiteten. Die zwei Motetten *Nobilis progenie* und *Adiutorium nostrum* von Fevin, in denen der hl. Remigius und die Namen Ludwigs XII. und der Anna von Bretagne genannt werden, weisen unstreitig in die Richtung des französischen Hofes.

Die Hs. Ca 1760 könnte in gewissem Sinne eine Fevin-Hs. genannt werden, da dieser Ant. de Fevin mit 8 Motetten und 15 Chansons weit mehr als ein Drittel des Inhaltes für sich in Anspruch nimmt. Fast das vollständige Chansonrepertoire des Fevin, insofern es bisher bekannt ist, findet man hier zusammen. Die Lamentationsfragmente, die der Index dem Rob. de Fevin zueignet, sind Werke von Antoine, wie es auch im Text dasteht.

Zum Schluß möchte ich diese Einzelbemerkungen anläßlich Ca 1760 zusammenfassen und zu einer vorläufigen Hypothese hinsichtlich dieser Hs. gelangen.

Die wohlüberlegte Anordnung und Einteilung legt die Vermutung nahe, daß man es hier mit einem absichtlich zu Diensten der kirchlichen und profanen Musizierpraxis angefertigten Manuskript zu tun hat. Der Verfasser hat seinen Stoff planmäßig gewählt und eingeteilt nach Gattungen, Stimmenzahl und dann so, daß am Anfang 15 Marienmotetten hintereinander folgen, und dem geistlichen Teil ein eigenes Gepräge geben. Seine Fundgrube dabei war der Kreis des französischen Hofmusizierens. Es mag also eine Hofmusik-Hs. gewesen sein, ursprünglich für die Kapelle Ludwigs XII. hergestellt und nachher von der englischen Krone übernommen, oder — man beachte den Titel *Henry VII's music book* und das Wapen — im Auftrag dieses Fürsten angefertigt, anläßlich des sich damals unter den Tudors mehr und mehr entfaltenden musikalischen Interesses und eines neuen Bedürfnisses nach kontinentaler Musik. In diesem Sinne bedeutete sie für das Musikleben in England eine Repertoire-Ausbreitung auf geistlichem und weltlichem Gebiete. Letztere Annahme, in musikgeschichtlicher Hinsicht sehr interessant, scheint mir persönlich mehr wahrscheinlich, obschon ich sie nicht als die endgültige vorzulegen wage, solange dafür noch keine schlagenden, einwandfreien Beweise gegeben werden können.

Der Zerfall des Quadriviums in der Zeit von Boethius bis zu Gerbert von Aurillac¹

Den allgemeinen Historiker erfüllt der ihn ehrende Auftrag, auf diesem Kongreß über eine Phase aus der Musikgeschichte zu sprechen, mit einiger Sorge. Kann er es doch nicht vermeiden, Probleme der engeren musikalischen Disziplin, Probleme gleichsam ihres inneren Gefüges zu streifen, obgleich er dazu nicht ausgewiesen ist. Trotzdem hegt er die Hoffnung, in der Weise und aus der Sicht seines eigenen Faches heraus einige nicht ganz unwichtige Beobachtungen auch zur Geschichte der Musik beitragen zu können, indem er nämlich zu betrachten versucht, wie sich in einer gewissen Periode — hier in der Zeit zwischen Boethius und Gerbert von Aurillac — die Musik eingefügt hat in allgemeinere geistige Strömungen, in welches Verhältnis sie zu anderen Disziplinen trat, und in welcher Weise das Gefüge geistiger Tätigkeiten und Disziplinen berührt wurde durch jene großen Veränderungen sehr vielfältiger Art, die aus der Antike und nach der Antike das Mittelalter heraufgeführt haben.

Unsere Frage wird begrenzt und bestimmter gefaßt dadurch, daß uns zu Beginn der ausgewählten Periode die Musik in einem festen Verbande von Disziplinen gegenübertritt, der uns als Ganzes beschäftigt muß. Ich meine das Quadrivium.

Das Quadrivium war ein Schulsystem. Schulsysteme sind zunächst Ausdruck bestimmter geistiger Situationen, bestimmter Ideen oder Ideengruppen, und sie hängen folglich vom Geschick dieser Ideengruppen ab. Verlieren die tragenden Ideen an Kraft, oder werden sie durch andere Ideen überwunden und verdrängt, dann verliert das auf ihnen fußende Schulsystem vor den Augen der in einer neuen Art Denkenden seinen inneren Sinn und Zusammenhang. Trotzdem kann es weiterbestehen, ja hält es sich tatsächlich meist weiter aufrecht aus dem historischen Beharrungsvermögen, das den Institutionen eigen ist. Eine solche, man möchte fast sagen „natürliche“ Entwicklung hat auch das Quadrivium durchgemacht. Hier wird zu zeigen sein, wie früh dabei und aus welchen Ursachen die Sinnentleerung und der Zerfall aufgetreten sind.

Der systematische Zusammenhang, der Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik (schon diese Reihenfolge ist nicht willkürlich!) verband, ist vom Quantitativen her zu begreifen. Sein Ausdruck ist die Zahl. Boethius faßte diesen Sachverhalt in einer geradezu extremen Weise: Alle Disziplinen des Quadriviums handeln von der Zahl: von den Zahlen als solchen die Arithmetik, von den Zahlen in der Ebene die Geometrie, von den Zahlen in der Bewegung die Astronomie und von den Zahlenverhältnissen [in den Dingen], d. h. von den Proportionen, handelt die Musik.

Dieser so gefaßte Zusammenhang des Quadriviums beruht auf der pythagoreischen, dann über den Platonismus weiterwirkenden Idee, daß das Wesen der Dinge in der Zahl liege. Erkenntnis der Zahlen in den Dingen ist also zugleich wesentliche Erkenntnis der Dinge. Um beides, Erkenntnis der Zahl und Erkenntnis der Dinge ins historisch richtige Sinnverhältnis zu bringen, müssen wir sagen: Ziel war die Erkenntnis des Wesens der Dinge, Mittel dazu, weil direkt auf das Wesen der Dinge hinzielend, schien die Erkenntnis der Zahl.

Hier muß man sich daran erinnern, daß für den Griechen die Frage nach dem Wesen der Dinge letztlich eine theologische war, denn sie zielte stets ab auf den letzten Urgrund aller Dinge, der zugleich das Göttliche selbst schien. Theologie und Philosophie deckten sich noch völlig, waren weder nach Stoff noch nach Methode verschieden. So wird die letzte philosophische Aussage zur letzten theologischen, das philosophische Ziel dem theologischen gleich.

¹ Quellen und Literatur werden nachgewiesen in einer umfangreichen Untersuchung zum gleichen Thema, die erscheinen wird in: *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters*, hrsg. von Josef Koch.

Die Grundordnung der Dinge, das Grundgesetz der Welt kann — wie etwa in der Stoa — selbst Zeus genannt werden, der Urahn der Natur. So steht dann vor uns ein nur ganz oberflächlich personifiziertes Grundprinzip des Kosmos als Gottheit. Die gesetzmäßige Ordnung im Kosmos ist das Göttliche.

An diesem Göttlichen aber partizipiert der menschliche Geist, der folglich selbst Göttliches in sich hat — Platon spricht von τὸ ἐν ἡμῖν θεῖον — und aus dieser seiner Eigenschaft wieder das Göttliche, das in den Dingen liegende Grundprinzip erkennen kann.

Hier schließt sich nun die ethische Forderung an, daß der Mensch dieses Höchste, dieses Göttliche in sich betätigen muß, um so sein eigenes Sein möglichst vollkommen zu verwirklichen. Das heißt aber: Er muß sich denkend in die Ordnung des Kosmos einfügen, um schließlich zur letzten Erkenntnis zu kommen und sich so dem göttlichen Urgrund in der Erkenntnis zu vereinigen oder wenigstens zu nähern, so weit er es vermag. Liegt aber das Wesen der Dinge, auch das des letzten Urgrundes oder des höchsten Wesens in der Zahl, dann werden — wie Platon ausführt — die strengen mathematischen Wissenschaften zum Mittel höchster Erkenntnis und zugleich zum Wege höchster menschlicher Selbstverwirklichung. Die mathematischen Wissenschaften erhalten also auch einen hervorragenden ethischen Rang.

Das alles hört man noch heraus aus der Zielsetzung, die Boethius der Geometrie und durch den systematischen Zusammenhang des Quadriviums dem ganzen Quadrivium gab: „Wenn wir diese Wissenschaft streng, mit äußerster Sorgfalt und gezügelmtem Geist“ — man beachte das Ethische dieser Formulierung! — „durchforschen, so . . . erfüllt sie unsere Sinne mit großer Klarheit, daß wir jenes dort oben, nämlich den Himmel, mit dem Geiste angehen, die ganze Maschine des Himmels mit der forschenden ratio anders untersuchen und mit eindringender Feinheit des Geistes gewissermaßen umfassen, daß wir [schließlich] den Bildner (factor) der Welt erkennen.“ Denkende Einordnung und strenge mathematische Wissenschaften führen zur Erkenntnis des *factor mundi*. Der Christ Boethius wiederholt einen Hauptgedanken griechischer Philosophie und Theologie, indem er den Sinn und die Würde des Quadriviums bestimmt. Dessen letztes Ziel ist also ein theologisches: *agnoscere mundi factorem*.

An dieser Stelle müssen wir einfügen, daß der Musik im Quadrivium eine entscheidende Rolle zukommt. Sie, die Lehre von den Proportionen, von den Verhältnissen, ist das Fach der Ordnung, das eigentlich kosmologische Fach. Daher die eigenartige Stoffhäufung in ihr: Die Ordnung in der Sternenwelt (*musica mundana*), die Ordnung im menschlichen Organismus (*musica humana*), dazu die Ordnung der geistigen Kräfte des Menschen, sich ausdrückend in ethischen Überlegungen und Bemerkungen der Literatur *de musica*, schließlich — zuletzt! — die Ordnung in der hörbaren Musik und in den Instrumenten. Wohlgemerkt: Ordnung ist hier Zahlenordnung, ist quantitative Proportion, gleich *musica*, gleich Harmonie. Denn die Zahl ist bestimmend für das Wesen der Dinge. Der Christ Boethius drückt das so aus: Das *primum exemplar* im Geiste des Schöpfers war die Zahl.

Knüpfen wir nun wieder bei der Sinnbestimmung des Quadriviums durch Boethius an und sehen wir zu, was Cassiodor aus diesem Satz gemacht hat. Cassiodor schrieb: „Es erfüllt unsere Sinne, wie die Alten sagen, mit großer Klarheit, wenn wir diese Wissenschaft mit reinem und geordnetem Geiste (hier wieder das ethische Moment!) durchforschen. Das heißt: den Himmel mit dem Geiste anzugehen, die Ganze Maschine des Himmels mit der forschenden ratio zu untersuchen und in gewisser Weise zu umfassen, was dort an Geheimnissen verborgen ist.“

Hier fehlt der Kern des boethianischen Satzes; denn das höchste Ziel des Ganzen, das *agnoscere mundi factorem* ist gestrichen. Cassiodor nahm damit unausgesprochen der Mathesis ihren theologischen Sinn; und es ist höchst bezeichnend: Von nun an erscheint in der Literatur *de quadrivio* keine Spur mehr dieses boethianischen Satzes bis hin zu Gerbert von Aurillac, dem Wiederentdecker des Boethius am Ende des 10. Jahrhunderts. Aber auch Ger-

bert hat den Schritt des Boethius nicht zurückgenommen. Bei ihm nämlich liest man: „Der Nutzen dieser Wissenschaft ist sehr groß. [Sie führt nämlich dazu], die wunderbare Kraft der Natur und ihres Schöpfers, der alles nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet hat, in seiner unaussprechlichen Weisheit zu betrachten, zu bewundern und zu loben.“

Es bleibt also dabei: Das *agnoscere mundi factorem*, die letzte theologische Zielsetzung des Quadriviums, erscheint nicht mehr im vollen boethianischen Sinne.

Wer sich nicht an die Gräzisierung der christlichen Theologie in Patristik und Scholastik als eine dieser Theologie und dem Christentum selbst wesenhaft zugehörige Erscheinung klammert, wird darüber nicht erstaunt sein. Gewiß ist die Verbindung von Christentum und griechischer Philosophie überaus fruchtbar gewesen, jedoch darf man sich nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese griechische Philosophie aus einem anderen religiösen Bereich stammt, als das Christentum. Zugespißt formuliert kann man sagen, daß man es bei griechischer Philosophie und Christentum mit zwei verschiedenen Religionen zu tun hat, die letztlich nicht miteinander zu vereinigen sind. Das Christentum braucht etwa den Erkenntnisgang von den Dingen aus zum letzten Wesen nicht, weil dieses letzte und höchste Wesen — Gott — sich selbst offenbart hat. Außerdem kann ein solcher Erkenntnisgang den Christen niemals bis zu dem Ziele führen, das der Grieche für erreichbar hielt, nämlich zur Erkenntnis der höchsten Wesenheit, weil für den Christen Gott absolut transzendent, weit jenseits auch aller menschlichen Erkenntnisfähigkeit ist. Auch ist Gott nicht lediglich höchstes Grundgesetz der Welt, Prinzip, sondern Person, wollende und handelnde Person. Die Welt ist ihrer Genesis nach nicht Naturvorgang, sondern Schöpfung aus dem Nichts als Willensäußerung Gottes. So ist es auch ethisch sinnlos, sich wie die Griechen denkend einzuordnen in das Gefüge des Kosmos, damit so der Mensch sich selbst verwirkliche und durch Erkenntnis in die Höhe des Göttlichen aufsteige, sondern der Christ muß den Willen des Vaters tun, muß erlöst werden nach dem Willen des Vaters durch das Opfer des Sohnes, braucht den Geist Gottes, da des Menschen Geist nicht genügt. Gott ist eben nur aus seiner Selbstoffenbarung zu erkennen, nicht aus der Natur der Dinge, die er erschaffen hat. Die Betrachtung der Natur kann nur zum Lobe Gottes führen, zum Lobe Gottes, der seine Existenz und seinen Willen offenbart hat, damit der Mensch von ihm weiß, was ohne Offenbarung nicht möglich ist.

Das aber stellt den Sinn des Quadriviums in Frage, und das stellt in der Deutung der überlieferten Lehren und Vorgänge bei christlichen Autoren über das Quadrivium nach Cassiodor die Dinge geradezu auf den Kopf. Daß die Welt nach Zahlen geordnet sei — jene Entdeckung, die die Alten dem Pythagoras zuschrieben —, erscheint seit Cassiodor mehr und mehr als dem Pythagoras vorgegeben durch das Schriftwort Sap. 11, 21, Gott habe alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet. Pythagoras ging also gleichsam der Wahrheit dieses ihm durch die Schrift überlieferten Tatbestandes nach. Das Grundgesetz der Natur fand er nicht aus sich selbst, sondern Gott zeigte es ihm. Zeugen für diesen sich immer klarer ausprägenden Gedanken sind Cassiodor, Isidor, Aurelian von Réomé, Regino von Prüm. Von sich aus, so sagt Regino, konnte Pythagoras die quantitative Bestimmtheit der Intervalle nicht finden, sondern sie wurde ihm von Gott gezeigt. Die Schöpfung des absolut jenseitigen Gottes — so verstehen wir Reginos Satz — kann in ihrer innersten Gesetzmäßigkeit vom Geschöpf selbst nicht erkannt werden.

Dieser Gedanke sprengte schließlich sogar die traditionelle Stoffeinheit der musikalischen Disziplin. Gunzo von Novara verzichtete auf die Behandlung der Sphärenmusik, weil oberhalb der Erde ganz andere Gesetze herrschten als auf der Erde. Allein die *terrestris sonorus* sei Forschungsgebiet des Menschen.

So wurde ein Zweifaches in der Zeit von Boethius bis zum 10. Jahrhundert aufgelöst: Die theologische Bezogenheit der Mathesis und ihre ethische Bezogenheit. Beide Bezogenheiten haben in ihrer alten Form keinen rechten Sinn im Christentum. Daneben aber erkennen wir

eine Entwicklung, an deren Ende auch die Herauslösung der Musik aus dem Verbande der mathematischen Fächer steht.

Schon Boethius, der doch das Quantitative an der Musik so stark betont hatte, kannte die Entdeckung des Archytas von Tarent nicht mehr, daß der Ton quantitativ als Schwingungsfrequenz zu bestimmen sei. Wird auch erst im 10. Jahrhundert durch Gunzo von Novara jener Satz in Frage gezogen, den Boethius zu einem der Axiome der Musik gemacht hatte, daß nämlich das Wesen des Tones in der Quantität bestehe, so sieht man doch sogleich nach Boethius die Dinge sich ändern. Definitionen und Klassifikationen des Tones und der Musik als Ganzes entfernen sich immer weiter vom Quantitativen und quantitativ Proportionalen. Die Hörbarkeit der sensitiven Musik wird zum Charakteristikum von Musik überhaupt, und Harmonie schränkt sich ein auf Harmonie der Töne.

Cassiodor sagte noch, Musik handele von den Zahlen; aber schon heißt es: von den Zahlen, die denjenigen in den Tönen entsprechen. Harmonik als dritter Teil der Musik neben Rhythmik und Metrik meint schon sensitive Harmonie, nicht mehr allgemein Proportion.

Bei Isidor heißt es: Die Musik handelt von den Zahlen in den Tönen. Die *natura* der Töne aber wird unter Modifizierung einer noch näher an Boethius stehenden Cassiodor-Stelle bestimmt durch die Art, wie die Töne hervorgebracht werden, ob vokal, durch Blasinstrumente oder durch Zupf- und Schlaginstrumente. Schließlich bringt Isidor eine zweite, die Tendenz der Entwicklung scharf beleuchtende Definition der Musik: „*Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens*.“ Die Musik ist also die Lehre von den Melodien. Sie ist nicht mehr kosmische Proportionenlehre. Damit hat die Musik innerlich den Anschluß an die Kosmologie verloren, weil sie nicht mehr allgemein mathematische Proportionenlehre ist. Wie sollte aber auch diese mathematische Beziehung zur Kosmologie noch möglich sein, da die quantitative Kosmosauffassung selbst im Schwinden war. Von nun an hat die Astronomie, aber auch die Ethik keinen sinnvollen Platz mehr in der musikalischen Disziplin, wenn auch die literarische Tradition, die Astronomie und ethische Überlegung einbezieht, weiter geübt wird.

Das Absinken der quantitativen Betrachtungsweise manifestiert sich neben anderem in einer sich vom Mathematischen gänzlich entfernenden Einschätzung der Zahl, bedingt durch den Primat der Theologie und speziell einer mit allegorischer Methode arbeitenden Exegese im früheren Mittelalter. Es ist der allegorische Gehalt der Zahl, die fast nur noch als biblische Zahlenangabe behandelnswert erscheint. Die *ratio numeri* sei nicht gering zu achten, schrieb Isidor von Sevilla, denn welch ein Mysterium enthüllen die Zahlen uns in der Schrift. Von Augustinus geht diese gefährliche Entwicklung aus. Im 9. Jahrhundert hatte dann Hrabanus Maurus die genannte Isidor-Stelle vor Augen, als er sein Kapitel *de ratione numeri* schrieb, phantastische Allegorese fernab jeder Mathematik.

Mit dieser neuen *ratio numeri* war der mathematische Zusammenhang des Quadriviums nicht mehr zu retten. Die Zahl in der Musik wird hinfort beschränkt sein auf den engen Bereich, in dem sie experimentell mit Hilfe des Monochords demonstrierbar bleibt, nämlich auf die Intervallelehre.

Von nun an bleiben die Definitionen der Musik — übrigens zum Teil in Verkennung der hier aus Zeitmangel ausgesparten augustinisches Musikdefinition — ganz auf dem Stande der zweiten Musikdefinition Isidors. Dem Verfasser der *Scholia enchiridis* ist Musik betreiben gleich *melos suavi sono moderari*, obgleich dieser Verfasser Augustins 6. Buch *De musica* gekannt hat, wo noch aus der alten quantitativen Auffassung ethische und ontologische Harmonie zwischen Gott und gutem Menschen entwickelt wird. Bei Odo liest man, Musik sei die Kunst *veraciter canendi*, zu singen also, was freilich im rechten Geiste geschehen müsse (*veraciter*). Die Musik ist hier nichts weiter mehr als Dienerin der Liturgie.

Das Quadrivium hat also bis zum 10. Jahrhundert nicht nur sein theologisches und sein ethisches Ziel, damit seine hohe Würde verloren, sondern es ist auch auseinandergebrochen,

da die Musik aus dem Verband der mathematischen Fächer ausschied. So viel wir sehen, ist der boethianische Ausgangspunkt der Entwicklung im weiteren Verlauf des Mittelalters nie mehr erreicht worden, auch da nicht, wo — wie etwa in der Schule von Chartres — die Voraussetzungen dazu sehr günstig lagen. Aber eben nicht die theologischen. Es bliebe weiter zu untersuchen, wie sich die verschiedenen philosophischen Strömungen des hohen und späten Mittelalters, vor allem die verschiedenen Formen des Aristotelismus, auf die Musik und ihr Verhältnis zu ihren Schwesterdisziplinen im Quadrivium ausgewirkt haben. So viel aber steht fest: Die mathematischen Disziplinen und — trotz manchen späteren hohen Lobes, das auf ganz anderen Gedanken beruhte als auf boethianischen — mit ihnen die Musik sanken ab in die Propädeutika und blieben hinter den Fächern des Triviums die Stiefkinder der mittelalterlichen Schulen. Der Grund zu dieser Entwicklung liegt nach unserer Meinung in der christlichen Gottesauffassung und deren Vorherrschaft im Mittelalter. Zum Schluß sei es gestattet darauf hinzuweisen, daß wir uns mit unserer Darlegung weit entfernt haben von der so ansprechenden These, die Gerhard Pietzsch² vorgetragen hatte, es habe sich nämlich mit Gregor d. Gr. neben dem alten „enzyklopädischen“ Musikideal ein neues, ein „asketisches“ erhoben. Dieses „asketische Ideal“ habe die musikalische Disziplin auf die hörbare Musik, speziell auf deren Praxis beschränkt. Wir aber konnten beobachten, daß der Verfall des Quadriviums und das Ausbrechen der Musik aus der Mathesis gerade bei denjenigen Autoren geschah, die Pietzsch zu den Enzyklopädisten rechnet. Der alte enzyklopädische Zusammenhang war eben fragwürdig geworden. Überdies zeigt sich von einem spezifisch asketischen, der historischen Lage der Dinge nach dürfen wir sagen monastischen Musik-Ideal nichts. Gregors Beschränkung der Musik muß als strengste Konsequenz aus der theologisch-philosophischen Lage überhaupt gesehen werden, die skizziert wurde, ganz unabhängig vom Monastischen. Nur die unermeßliche Ehrfurcht vor dem Wissen der Alten hat im früheren Mittelalter noch „enzyklopädische“ Werke *de musica* entstehen lassen, deren innere systematische Schwäche jedoch zeigt, daß sie sich nicht so sehr von dem Geiste der „asketischen“ Schriften *de musica* entfernen, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Der spezifisch monastisch-asketische Einfluß auf die Musikpflege im Mittelalter, der vorhanden war, betraf dann jedoch nicht eigentlich unser Thema, sondern zeigte sich als Einfluß auf die Musik im engeren Sinne, auf die Formen des Musizierens. Diese Einflüsse, sich als Begrenzungen und Beschränkungen zeigend, hielten durch das ganze Mittelalter hindurch an, wurden von monastischer Seite immer wieder erneuert, aber — noch einmal sei es gesagt — sie liegen außerhalb der Problematik, die zum Zerfall des Quadriviums und zum Abscheiden der Musik von den mathematischen Disziplinen geführt haben.

FRITZ KOCH / HAMBURG

Moderne Aufnahmetechnik

Die Aufnahmetechnik im Rundfunk wird durch die Weiterentwicklung der technischen Geräte und die dadurch möglichen höheren Ansprüche der Programmseite laufend vor andere und oft auch schwierigere Aufgaben gestellt. In den Anfangsjahren des Rundfunks war der Rundfunktechnik eine Generallinie gegeben worden. Das Bestreben sowohl der Geräteentwicklung als auch der eigentlichen Aufnahmetechnik sollte darauf hinausgehen, dem natürlichen Klangbild, wie es im Konzertsaal oder in einem Rundfunkstudio bei einer Sendung oder einer Schallaufnahme entsteht, möglichst nahe zu kommen. Die Geräteentwicklung

² Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters, Halle 1932, S. 30 ff., Zusammenfassung S. 136 ff.

war dadurch angehalten, einerseits möglichst den gesamten hörbaren Tonbereich zu übertragen, andererseits die linearen und nicht-linearen Verzerrungen auf einen sehr kleinen Wert zu bringen, was bei dem heutigen Stand der Geräteentwicklung weitgehend erreicht ist. Durch die Verbesserung hauptsächlich der Mikrofone war es bald möglich, von dem stark gedämpften Aufnahmeraum wegzukommen und Räume mit Nachhallzeiten, wie sie bei normalen Konzertsälen üblich sind, zu benutzen. Die Aufnahmetechnik versuchte, den leider meistens notwendigen technischen Eingriff in das, sagen wir einmal, künstlerische Geschehen vor dem Mikrofon, auf das Kleinstmaß zu beschränken (Eingriffe in den dynamischen Ablauf einer musikalischen Darbietung eines größeren Klangkörpers sind auch heute noch nicht zu umgehen) und hatte das Bestreben, eine möglichst kleine Anzahl von Mikrofonen, wenn es die räumlichen Verhältnisse eines Aufnahmeortes gestatten, nur ein Mikrofon zu benutzen. Auf diese Weise kam man dem angestrebten Klangbild, soweit es bei einem ein-kanaligen Übertragungssystem überhaupt möglich ist, schon ziemlich nahe.

Bandbeispiel: Ausschnitt aus der Oper *Die Heimliche Ehe* von Cimarosa (Orchester mit Solist. Aufnahme mit einem Mikrofon.)

Nach dem Kriege wurden dann durch die hauptsächlich von Amerika entwickelte Tanzmusik Aufgaben herangetragen, die mit der bisher geübten Mikrofontechnik nicht bewältigt werden konnten.

Von den Komponisten und Arrangeuren werden in die Partituren Effekte eingebaut, die sich nur durch die Mikrofontechnik und unter Zuhilfenahme von Hallräumen und Nachsynchronisationen erreichen lassen. Im Gegensatz zu der bisher geübten Aufnahmepraxis mußte jetzt bei diesen Tanzaufnahmen das Orchester in seine Klanggruppen und Einzelinstrumente aufgeteilt und jeder Gruppe bzw. jedem Instrument ein Mikrofon zugeordnet werden. Auf diese Weise können bei einer Aufnahme gleichzeitig oder bei der Synchronisation auch zeitlich nacheinander eine Vielzahl von Mikrofonen zur Anwendung kommen. Es entsteht so ein Klangbild, das in seiner Zusammensetzung fast ausschließlich auf dem Mischpult des Toningenieurs entsteht, zwar partiturgerecht ist, sich aber von dem natürlichen Klangbild vor dem Mikrofon weit entfernen kann.

Bandbeispiel: Ausschnitt aus *Carioca*, Filmmusik von Youmans (Soloinstrument Klarinette, gestopfte Trompeten mit Hall synchronisiert, Streicher mit Hall, fünf Mikrofone.)

Somit bestand jetzt für eine gewisse Zeit die bisher geübte Aufnahmetechnik, die bemüht war, das Original-Klangbild möglichst zu erhalten und die das weite Gebiet von der Symphonie über Oper, Operette bis zur leichten Unterhaltungsmusik erfaßte und die Aufnahmetechnik mit bewußter Abkehr vom Original-Klangbild mit geringen Überschneidungen nebeneinander. Im Laufe der Zeit blieben aber auch Kompositionen und Arrangements für Unterhaltungsmusik und moderne Operette, geschrieben für große Orchester, nicht frei von tanzmusik-ähnlichen Effekten, wie Rhythmus-Gruppe, Streicher mit Hall usw., so daß die Aufnahmetechnik mit mehreren Mikrofonen auch bei diesen Klangkörpern immer öfter angewendet werden mußte, natürlich mit einer der Eigenart der Klangkörper gemäß geänderten Mikrofonaufstellung.

Bandbeispiel: Gegenüberstellung zweier Aufnahmen des großen Rundfunkorchesters NDR Hamburg

1. Aufnahme mit einem Mikrofon: Ausschnitt aus der Operette *Polenblut* von Oskar Nedbal
2. Aufnahme mit mehreren Mikrofonen: Ausschnitt aus dem musikalischen Lustspiel *Kiki von Montmartre* von Heymann.

In Einzelfällen werden an die Aufnahmetechnik auch Sonderaufgaben herangetragen, die alle technischen Möglichkeiten ausnutzen. Es werden von einzelnen Rundfunk-Gesellschaften Auftragswerke vergeben, z. B. eine Funkoper zu schreiben, d. h. ein Werk, das nur für die Wiedergabe über Lautsprecher gedacht ist und wobei dann auch Mittel eingesetzt werden

können, die bei einer Aufführung im Opernhaus oder Konzertsaal nicht möglich sind. Ein solches Auftragswerk war beispielsweise die Funkoper von Werner Henze *Ende einer Welt*. Der Komponist hatte in dieser Partitur alle dem damaligen Stande der Technik (1952) entsprechenden Effekte eingesetzt und neben üblichen Mitteln der Synchronisation, Hall, verschiedenen akustischen Räumen für Solisten und Erzähler, stark die Mittel des Magnetofons, wie verschiedenen Bandgeschwindigkeiten und damit Veränderungen der Tonhöhen und des Taktes, Umkehrung des Bandablaufes, um bei rückwärts ablaufender Tonfolge wohl die richtige Tonfolge, aber mit umgekehrt verlaufendem akustischem Bild (vom Ausklingen zum Einschwingen) zu erhalten, Klavierakkorde ohne Anschlag usw. benutzt.

Bandbeispiel: Ausschnitt aus der Funkoper *Ende einer Welt* mit diesen angeführten Effekten.

Für die Zukunft wird sich die Rundfunktechnik, neuerdings angestoßen durch die Filmtechnik, intern auch mit dem Problem der Mehr-Kanal-Aufnahmen beschäftigen müssen. Es sind aber für eine heute überschaubare Zeit noch keine direkten Anzeichen zu erkennen, daß der Rundfunk beabsichtigt, ein Stereo- oder Mehr-Kanal-Programm auszustrahlen.

WALTHER KRÜGER / SCHARBEUTZ

Wort und Ton in den Notre-Dame-Organa

Über die sogenannte Textbehandlung in den drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa schreibt Heinrich Husmann¹: „... Nie aber kommt dem Text irgend ein eigener Wert zu, nie dient etwa die Musik zu seiner Ausdeutung und Verdeutlichung, noch nicht einmal seine Verständlichkeit wird beachtet, — die weitgesponnenen Melismen binden noch nicht ein Wort zu einem Ganzen zusammen, geschweige denn, daß etwa ein Satz zu einer Einheit zusammenträte...“. Andererseits stellt Husmann in rein musikalischer Beziehung eine Analogie zwischen den Notre-Dame-Organa und der musikalischen Klassik fest²: „Es ist im Grunde dieselbe Art des Aufbaues, wie sie in der Klassik ausgebildet wurde...“.

Zwischen beiden Aussagen Husmanns besteht insofern eine Diskrepanz, als die von Husmann beschriebene „Textbehandlung“ als extrem unklassisch zu bezeichnen ist. Denn der klassische Gestaltungswille im überzeitlich-kategorialen Sinne tendiert in jeder Beziehung auf einen Ausgleich von Gegensätzen. Mithin entspricht ihm hinsichtlich des Wort-Tonverhältnisses das Prinzip der Wort-Tonkongruenz, das heißt der Ausgleich zwischen den Gegensätzen einer Wort- und Musikbetontheit³.

Nun ist ja während der Notre-Dame-Epoche diese Wort-Tonkongruenz sowohl in der geistlichen wie weltlichen Einstimmigkeit vorhanden und tritt überdies in der Technik der Organaoberstimmtextierung wie auch in den syllabischen Partien der *Conductus* hervor. So steht der sogenannte „Melismenstil“ der Notre-Dame-Organa vollkommen inselhaft-isoliert in einer Zeit, die nicht nur hinsichtlich des Wort-Tonverhältnisses, sondern auch in jeder anderen Beziehung den klassischen Gestaltungswillen bekundet. Dies feststellen, heißt zugleich die Frage aufwerfen, ob denn überhaupt die Auffassung der Organa-Oberstimmen als Melismen stichhaltig sei.

¹ Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Heinrich Husmann (Publikationen älterer Musik, 11. Jahrg.), Leipzig 1940. S. XXIV.

² a. a. O., S. XXVII.

³ Über den Begriff der Wort-Tonkongruenz vgl. Walther Krüger, *Grundbegriffe und Periodizität in der abendländischen Musikgeschichte*, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 200 ff.

Miniatur Lucca (13. Jahrh.) Bibl. gobernat. cod. 1942. Näheres zu diesem Bild bei Krüger, *Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit*, in: *Die Musikforschung*, X. Jg. 1957, S. 280 f.

In einem in der Zeitschrift „Die Musikforschung“ erscheinenden Aufsatz⁴ bringe ich Argumente vor, die dazu nötigen, die Organaoberstimmen *sine littera* nicht als Melismen, sondern als Instrumentalstimmen aufzufassen. Danach stellen sich die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa *sine littera* als liturgische Kompositionen dar, in denen der Tenor in den organalen Partien von der Orgel, in den Discantuspartien von den Cymbala, die Oberstimmen von anderen Instrumenten (evtl. ebenfalls unter Mitwirkung der Cymbala) ausgeführt wurden, andererseits die Vokalpraxis (*cum littera*) durch syllabische Oberstimmentextierung hinzutrat.

Folgende Thesen stelle ich zur Stützung meiner Auffassung zur Diskussion:

Der Terminus *sine littera* ist nicht mit „melismatisch“, sondern mit „textlos-instrumental“ zu interpretieren.

Der Terminus *organisare* ist nicht mit „mehrstimmig singen“, sondern mit „mehrstimmig spielen“ zu interpretieren.

Der Terminus *organista* ist nicht mit „Organumsänger“, sondern mit „Instrumentenspieler“, im engeren Sinne „Organist“, zu interpretieren.

Der Terminus *organicus punctus* ist nicht im rein satztechnischen, sondern im gegenstandsgebundenen Sinne als „Orgelpunkt“ zu interpretieren.

Für eine instrumentale Organumpraxis zeugen:

1. Theoretikeraussagen, zeitgenössische Berichte und Bilddokumente, unter letzteren z. B. die Miniatur Lucca (13. Jahrh.), Bibl. gobernat., cod. 1942⁵.
2. Die Ligaturschreibweise der Organaoberstimmen *sine littera*.
3. Satztechnische Spezifika, wie sie u. a. folgende Notenbeispiele zeigen:

⁴ *Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit*. 1. Teil: a. a. O., IX, 1956, S. 419 ff.,

1. Fortsetzung: X, 1957, S. 279 ff., 2. Fortsetzung: S. 397 ff. (wird fortgesetzt).

⁵ Vgl. Hans Hickmann, *Das Portativ*, Kassel 1936, Tafel 3, Abbildung 4.

Nr. I: im Duplum fünfmalige Wiederholung einer Viertaktphrase⁶

Nr. II: im Tenor 18, im Duplum 10, im Triplum 3 durch Pausen isolierte Einzeltöne

Nr. III: im Tenor durch Pausen isolierte Dreitonmotive, im Duplum und Triplum Hoquetieren mit Einzeltönen.

Ferner zeugen für die Instrumentalpraxis per analogiam:

4. Die totale, um 1200 maximal ausgeprägte Farbigeit der Kathedralen, der musikalisch die Instrumentalpraxis entspricht.

5. Die Bedeutung der Kathedrale als Abbild des aus Edelsteinen erbauten „himmlischen Jerusalem“ der Vision der Offenbarung des Johannes, der musikalisch wiederum nicht die Monotonie des Vokalklangs, sondern die Instrumentalpraxis gemäß ist.

I. Organum quadruplum Viderunt (H. Husmann, G.-A. s. 12f.)

⁶ Vgl. die ganz ähnliche Viertaktphrasenwiederholung der Grundstimme des von Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig 1913, I. Teil, S. 225 ff., übertragenen zweistimmigen Instrumentalsatzes.

140

II. Organum triplum Quindenis gradibus *W.* Post genitum (G.-A. s. 78 f.)

25

ge - ni - tum

30

35

ge - ni - - trix

40

me -

III. Organum triplum Benedicamus domino (G. A. s. 124)

180

II.

185

190

195

ANNELISE LIEBE / BERLIN

Wortforschung als Methode zur Wesensbestimmung des Tones

Das Wesen des Tons zu bestimmen gilt in der Musikwissenschaft vornehmlich als Aufgabe der Physik und der Tonpsychologie. Mittels exakter naturwissenschaftlicher Methodik wird dabei vom Ton als Objekt ausgegangen und erst sekundär nach der Wirkung desselben auf den Menschen gefragt. Im Vergleich zu diesem Untersuchungsprinzip bedeutet von der Wortforschung ausgehen den entgegengesetzten Weg einschlagen; denn bei der sprachwissenschaftlichen Methode steht die Wirkung des Tons im Vordergrund, und von da aus muß versucht werden, zum Wesenskern vorzudringen.

Nach den Erkenntnissen der Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie gibt Sprache Auskunft über Sinn, Bedeutung und Begriff einer Sache, und nach dieser Grunderkenntnis erscheint es gerechtfertigt, den Aussagewert der Sprache auch über die Beschaffenheit des Tones exakt zu analysieren.

Was Sprache über den Ton auszusagen vermag, begegnet uns in den Bezeichnungen der Eigenschaften, die dem einzelnen Tone jeweils zugesprochen wurden oder die demselben möglicherweise zugeordnet werden können. Wortfülle im Allgemeinen und historischer Wortgebrauch im Besonderen müssen daher gleichermaßen aufgesucht werden; im ersteren Falle eine rein lexikalische Zusammenstellung nach dem *Grimmschen Wörterbuch*¹, dem *Trübnerschen Wörterbuch*², dem *Kluge-Götze*³ oder auch dem *Dornseiff*⁴ u. a. m.; im zweiten Falle aber heißt es eine Befragung der Musikgeschichte nach den jeweils epochentypischen Bezeichnungen für Toneigenschaften. Diese rein sprachliche Untersuchung machte von vornherein eine Beschränkung allein auf die deutsche Sprache notwendig, so aufschlußreich auch immer Vergleiche mit der Ausdrucksweise in anderen Sprachen sein mögen; denn, selbst ohne Berücksichtigung von Dialekten ergab die lexikalische Zusammenstellung eine Wortfülle von rund 1600 deutschen Bezeichnungen für Toneigenschaften.

Interessanterweise enthält diese Zahl nur rund 480 Eigenschaftsworte, die seitens der Germanisten als schall- oder lautmalend charakterisiert werden. Bereits durch solche groben Zahlenangaben wird deutlich, daß der weitaus größte Teil der Toneigenschaften, zumindest ihren sprachlichen Bezeichnungen zufolge, nicht den Bereichen des Klingenden oder Schallenden angehört, sondern auf eine andersgeartete Beschaffenheit des Tones weist.

¹ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854 ff.

² Kluge-Götze, *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin 1953 (16. Aufl.).

³ Trübners *Deutsches Wörterbuch*, Berlin 1954 ff.

⁴ Dornseiff, *Der deutsche Wortschatz*, Berlin 1943.

Allein die Wortfülle bedarf stets der Ergänzung durch den historischen Wortgebrauch. Für die historischen Belege im Grimmschen Wörterbuch mußte allerdings festgestellt werden, daß das spezielle deutsche Musikschrifttum nur gelegentlich, keinesfalls aber systematisch ausgewertet worden ist. Es lag daher um so näher, eben dieses Musikschrifttum hier ins Zentrum der Untersuchung zu rücken. Zudem stellt sachlich das deutsche Musikschrifttum immerhin ein etwas bewußteres Umgehen mit Worten und Termini dar, als wenn man etwa Dichter in ihrer oft phantasiegetragenen Ausdrucksweise aufsuchen wollte.

Mit dieser Materialgrundlage ist zugleich eine weitere stoffliche Begrenzung von selbst gegeben. Einmal gibt es, abgesehen von dem Fragment Notker labeos, ein deutsches Musikschrifttum erst seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts: Schlick, Virdung, Agricola; zum anderen zeigt dann am Beginn des 19. Jahrhunderts dieses Musikschrifttum ein solches Übergreifen ins Schriftstellerische und rein Dichterische, z. B. E. T. A. Hoffmann, daß, setzte man hier keinen Einschnitt, man bereits mit dem Wortmaterial ins Uferlose geraten würde. Um der terminologischen Klarheit willen wurde daher für den historischen Wortgebrauch das deutsche Musikschrifttum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert ausgewertet. In jenem Zeitabschnitt galt auch Musik durchaus als lehrbar und nicht als Eingebung des Genies. Infolgedessen dürfte die Ausdrucksweise terminologisch leichter faßbar sein, haftet ihr doch, gemäß der Grundeinstellung, mehr Typisches als Individuelles oder gar Individualistisches an.

In Ergänzung der Wortfülle von 1600 Bezeichnungen ließen sich aus den genannten drei Jahrhunderten für rund 450 Toneigenschaftsbezeichnungen historische Belege erbringen, Belege, die wiederum ihrerseits einen höchst charakteristischen Bedeutungswandel für einzelne Worte widerspiegeln.

Besonders bezeichnend für einen derartigen Bedeutungswandel sind z. B. die Begriffe „hoch—tief“, die sich von der Bezeichnung melodischer Gerichtetheit innerhalb eines noch begrenzteren Tonraumes am Beginn des 16. Jahrhunderts zur Kennzeichnung eigenständiger Klangbereiche entwickeln; ferner die Begriffe „hell—dumpf—dunkel“, wobei hell, von einer reinen Schallbezeichnung kommend, später zum vorwiegend optischen Gebrauch tendiert (hierauf hatte Hornbostel schon hingewiesen), und dunkel überhaupt erst, vom rein Optischen kommend, in der Mitte des 18. Jahrhunderts zur Toneigenschaftsbezeichnung wird. Merkwürdigerweise findet sich im Grimmschen Wörterbuch kein Hinweis auf einen akustischen Gebrauch von dunkel, so daß eine Prüfung der Wortgeschichte nicht nur von musikalisch-musikwissenschaftlicher, sondern auch von der sprachwissenschaftlichen Seite her eine Ergänzung bieten kann. Doch auf Einzelheiten der Wortgeschichte muß verzichtet werden.

Vom Sprachlichen her lassen sich Tonhöhe und Tonhelligkeit nicht trennen; denn die dem Hellen nach der althochdeutschen und mittelhochdeutschen Wortwurzel zugrunde liegende Hallfähigkeit bildet, zahlreichen historischen Belegen zufolge, den Wesenskern des Tons. Diese Fähigkeit des Hellen oder Hallens begegnet in Abstufungen, und zwar sowohl vom Hohen zum Tiefen als gleichermaßen vom Hellen zum Dumpfen und Dunklen. Ein Vergleich der solche Abstufungen charakterisierenden Benennungen mit den von Albersheim im Vokaldreieck zusammengefaßten Grundwerten der Vokalklänge führt zu dem Ergebnis, daß Tonhöhe die abstrakte Abstufung, und Tonhelligkeit die klangeigene Färbung kennzeichnet, ohne jedoch eines vom anderen trennen zu können. Brummen z. B. besagt zugleich tief, dumpf und dunkel.

Über die Hallfähigkeit hinaus weisen bereits die reinen Schallbezeichnungen auf eine Gegliedertheit des Tones, so anhallen auf den Beginn, hallen selbst trifft das Ganze des Tones, und aushallen oder verhallen erfaßt das Ende. In dieser Weise zeigt die Hallfähigkeit die Gliederung zeitlich. Sobald man aber die übrigen historisch belegten Toneigenschafts-

bezeichnungen in die Untersuchung einbezieht, stoßen wir auf eine Gegliedertheit gleichsam körperhaften Charakters. Worte, wie grob, groß, dick, dünn usw. charakterisieren ein Ganzes, gestoßen oder angestoßen und abgebrochen dagegen Anfang und Ende.

Da sich von den historisch belegten Toneigenschaftsbezeichnungen nur zirka 20 Prozent als reine Schallbezeichnungen erweisen, wird, gleich wie bei der Wortfülle, auch beim historischen Wortgebrauch die außerakustisch bedingte Wesenheit des Tons deutlich. Diese außerakustisch bedingten Eigenschaftsbezeichnungen können in vier große Gruppen geordnet werden:

- I. Die den Ton als Körper kennzeichnenden, wie bereits angedeutet.
- II. Die die Intensität charakterisierenden: Stark, schwach, gelinde, laut, leise u. a. m.
- III. Kennzeichnung des Angenehmen oder Unangenehmen: Lieblich, sanft, anmutig.
- IV. Bezeichnung eines Werturteils seitens des Musikers oder Hörers. Hierher gehören etwa gut, schön, bäurisch, schlecht.

Die mannigfache Anwendung vieler solcher Qualitätsbezeichnungen auf ein und denselben Ton verdeutlicht, inwieweit der einzelne Ton stets als ein komplexes Gebilde genommen wird.

Übrigens lassen sich überraschend leicht diese mittels der Sprache aufgewiesenen vier Bereiche vom Körperhaften bis hin zur Wertung den aus der Philosophie bekannten Dimensionen von Materie, d. h. Körperhaftigkeit, Leben, hier gekennzeichnet durch Intensität, Seele, getragen vom Grade der Annehmlichkeit und Geist, bestimmt durch Wertung, Dimensionen, wie sie von Karl Jaspers und Theodor Litt gegeben sind, zuordnen.

Im Hinblick auf eine solche Komplexheit des Tones erweist sich Wortforschung als eine Methode, die über Physik und Tonpsychologie hinaus die rein ästhetische Seite am Tone aufzuzeigen vermag. Die ästhetische Konsequenz aber, die aus aufgewiesener Wortfülle und historischem Wortgebrauch, somit Systematisches und Historisches verbindend, gezogen werden darf, läßt wohl folgende Definition zu:

Der Ton ist bereits mehr oder minder bewußt und deutlich geformte Materie, und gerade durch dieses Prädikat unterscheidet er sich in seinem Wesen vom bloßen Schall.

WOLFGANG LINHARDT / BRAUNSCHWEIG

Über die Funktionen der verschiedenen Traktursysteme der Orgel

Im folgenden soll ein Beitrag zu der Diskussion über die Vor- und Nachteile der verschiedenen Traktursysteme geliefert werden. Unter Verwendung der elektroakustischen Meßmethoden wurde eine Versuchsanordnung entwickelt, die es gestattet, mit Hilfe eines Mehrstrahloszillographen die Bewegungen der Taste und des Pfeifenventils, sowie den Einschwingvorgang der Pfeife gleichzeitig photographisch zu registrieren (Abb. 1). So konnten zunächst Modelle der mechanischen und der elektropneumatischen Traktur sowie des Barkerhebels untersucht werden. Bekanntlich kann man das Pfeifenventil auf drei verschiedene Arten steuern, nämlich auf mechanischem, pneumatischem oder elektromagnetischem Wege. Die letztgenannten Trakturen erleichtern wohl dem Organisten das Spiel, indem sie ihm mit Hilfe von Bälgen oder kleinen Elektromagneten die Arbeit abnehmen, mit der Fingerkraft die Pfeifenventile zu öffnen. Solche Trakturen lassen sich daher leicht spielen. Allerdings ist der Relaismechanismus etwa einer Röhrenpneumatik mit einer merklichen Verzögerung verbunden. Das führt dazu, daß zwischen Tastenanschlag und Ventilöffnung eine gewisse Zeit

verstreicht. Außerdem werden die Pfeifenventile bei einer derartigen Relaismechanik im allgemeinen immer mit derselben Geschwindigkeit geöffnet, so daß der Einschwingvorgang der Pfeife immer denselben Verlauf hat.

Ganz anders liegen die Verhältnisse bei der rein mechanischen Traktur. Hier wird wegen der mechanischen Verbindung zwischen Taste und Ventil der Zeitverzug verschwindend gering. Außerdem spürt der Organist genau bei Überwindung des Druckpunktes im Verlauf der Tastenbewegung den Zeitpunkt, wann sich das Pfeifenventil öffnet. Dieser Druckpunkt hat seinen Grund einmal in dem toten Gang der Traktur, zum anderen in der Überwindung des auf dem Pfeifenventil liegenden Winddruckes. Kurz nach Öffnung des Ventils hört der Widerstand der Taste, den der Organist spürt, auf, da in diesem Moment auf beiden Seiten des Ventils der gleiche Druck herrscht. Dieser Druckpunkt macht sich, falls er nicht zu stark ist, günstig bemerkbar. Durch ihn tritt eine mechanische Rückmeldung des Toneinsatzes über die Fingerspitzen des Spielers ein, welches die Präzision des Spieles sehr erhöht.

Was bewirkt nun das je nach Phrasierung schnelle oder langsame Öffnen des Pfeifenventils mit Hilfe der mechanischen Traktur? Da Öffnungsgeschwindigkeit des Ventils und Einschwingvorgang der Pfeife zeitlich in derselben Größenordnung liegen, muß eine Beeinflussung des Einschwingvorganges der Pfeife bei verschiedenen Öffnungsgeschwindigkeiten erfolgen. Dies tritt besonders bei der Ausbildung und Stärke des Vorläufertones vieler Labialregister in Erscheinung. Dieser Vorläuferton liegt bei Prinzipalen in der Nähe des 2. Obertones. Seine Intensitätsspitze tritt zeitlich vor dem Einschwingen des Grundtones auf seine volle Stärke auf.

Solche Vorläufertöne sind ein wichtiges Element zum Spielen von polyphoner Musik auf der Orgel. Sie bewirken einen deutlich bemerkbaren Artikulationsvorgang¹. Die vorliegenden Versuche beweisen, daß es möglich ist, mit Hilfe des Anschlages, also der Schnelligkeit der Tasten- und damit der Ventilbewegung eine Beeinflussung der Ausbildung der Vorläufertöne herbeizuführen². Sie treten dann am stärksten auf, wenn die Taste sehr schnell heruntergedrückt wird. Drückt man sie langsam herunter, so kann man eine Anschlagsart erreichen, daß der Vorläuferton ganz ausbleibt, und sich nur der Grundton mit seinen Harmonischen stetig aufbaut. Diese Erscheinung kann man sogar bei dem Barkerhebel beobachten. Albert Schweitzer wies bereits vor 50 Jahren auf die Vorteile des Barkerhebels gegenüber der Röhrenpneumatik hin. Er schrieb in seiner Veröffentlichung *Deutsche und französische Orgelbaukunst* (1906): „Die Barkerlade ist künstlerischer und elastischer als die Röhrenpneumatik, da sie mit dem pneumatischen Hebel operiert und also alle künstlerischen Vorteile der reinen Traktur in die Pneumatik hinübergerettet hat.“

Die Versuche (Abb. 1 b) zeigten, daß beim Barkerhebel die Öffnungsgeschwindigkeit des Pfeifenventils durch die Tastenbewegung beeinflusst werden kann. Außerdem kann man auf den Oszillogrammen die Beeinflussungsmöglichkeiten des Klangeinsatzes durch schnellen oder langsamen Anschlag bei der mechanischen Traktur (Abb. 1 a) und dem Barkerhebel gut verfolgen, wohingegen bei der elektrischen Traktur (Abb. 1 c) diese Beeinflussungsmöglichkeit naturgemäß nicht gegeben ist. Hier ist das Bild des Einschwingvorganges unabhängig von der Schnelligkeit der Tastenbewegung immer dasselbe.

Diese Ergebnisse wurden durch Beispiele vom Tonband erläutert. Die Beeinflussungsmöglichkeit des Klangeinsatzes konnte dabei auch subjektiv gut wahrgenommen werden.

¹ Trendelenburg, Thienhaus, Franz, *Akust. Z.* 1 (1936), S. 59; 3 (1938), S. 7.

² W. Lottermoser, *AfMw* 9 (1952), S. 154.

1a Mechanische Traktur

Infolge des toten Ganges der Traktur tritt ein geringer Zeitverzug zwischen Tasten- und Ventilbewegung auf. Bei schnellem Anschlag ist der Vorläuferton im Oszillogramm des Einschwingvorganges wegen seiner höheren Frequenz deutlich sichtbar.

1b Barkerhebel

Die Ventilbewegung ist gegenüber der Tastenbewegung merklich verzögert. Es ist aber eine Beeinflussung der Öffnungsgeschwindigkeit des Ventils durch die Tastenbewegung durchaus möglich. Auch hier ist bei schnellem Anschlag der Vorläuferton deutlich sichtbar.

1c Elektrische Traktur

Hier setzt die Ventilbewegung erst ein, wenn der Tastenkontakt geschlossen ist. Ganz unabhängig vom Anschlag bleibt bei der elektrischen Traktur die Ventilöffnungsfunktion immer dieselbe, so daß eine Beeinflussung des Einschwingvorganges ausgeschlossen ist.

V. = Ventilbewegung
T. = Tastenbewegung
E. = Einschwingvorgang

Abb.: Beeinflussungsmöglichkeiten des Klangeinsatzes bei drei verschiedenen Traktursystemen (nach den Originaloszillogrammen durchgezeichnet)

Semantische Elemente der Musik

Das Problem von Inhalt und Form in der Musik wird seit Jahrhunderten diskutiert und ist bis heute nicht gelöst. Immer entschieden philosophische Prinzipien und die Art der musikalischen Praxis darüber, wie dieses Problem jeweilig gelöst wurde. In einer Zeit starker Wandlungen der Konstruktionsmittel in der Musik trat das Problem der Sinnbedeutung der Musik in den Hintergrund, in den Schatten gerückt durch die Probleme der neuen technischen Mittel. Neue Mittel sind indessen immer das Resultat von zweierlei Momenten: der Entwicklung des Bewußtseins, also der in der Kunst zum Ausdruck gebrachten Inhalte, und der Entwicklung der Aufführungspraxis. Wenn nur die Mittel im Brennpunkt der Ästhetik einer Zeit stehen, dann kann es so aussehen, als verlöre ihre eigentliche Funktion — die des Ausdrückens nämlich — ihre Aktualität. Wenn man die Musik genetisch betrachtet, so sieht man, daß im Kausalverhältnis dieser beiden Faktoren der Ausdrucksfaktor immer das Primäre war.

Läßt man die Kausalverbindungen zwischen den Klangerscheinungen und den heteronomen Erscheinungen, die sie determinieren, außer acht, dann beraubt man die Musik ihres sozialen Sinns und macht es auch unmöglich, sie wissenschaftlich zu erklären. Die Frage nach dem Charakter und Bereich der heteronomen Erscheinungen, die in jeder Epoche die Normen der Musik determinieren, sowie danach, wie diese Erscheinungen in klanglichen Ganzheiten in Erscheinung treten, harrt noch ihrer Lösung. Sie kann nur durch das Zusammenwirken von Musikgeschichte, Soziologie und Psychologie weitergeführt werden.

Das Problem, das ich hier aufwerfen möchte, ist folgendes: Wie weisen musikalisch sinnvolle Ganzheiten auf etwas hin, das unabhängig von ihnen selbst besteht, oder mit anderen Worten: Wie tritt ihre inhaltliche Tiefendimension in Erscheinung?

Die Logik unterscheidet bekanntlich dreierlei Formen der Präsentation einer Erscheinung durch eine andere: das Darstellen, Ausdrücken und Bezeichnen. Husserl definiert die Präsentation, d. h. die Anzeige, folgendermaßen: „In ihnen finden wir ... als ... *Gemeinsames den Umstand, daß irgendwelche Gegenstände oder Sachverhalte, von deren Bestand jemand aktuelle Kenntnis hat, ihm den Bestand gewisser anderer Gegenstände oder Sachverhalte in dem Sinne anzeigen, daß die Überzeugung vom Sein der einen von ihm als Motiv erlebt wird für die Überzeugung oder Vermutung vom Sein des anderen*“¹. In der ersten Form der Anzeige, in der Darstellung, vollzieht sich ein innerer Zusammenhang zwischen dem darstellenden Gegenstand und seinem Designat, d. h. dem dargestellten Gegenstand. Die zweite Form wäre hier zu untersuchen. Die dritte ist nur eine konventionelle Verbindung; der soziale Sinn der Sprache, der Zeichen der Mathematik oder Logistik z. B. fußt eben auf diesem dritten Typ der Präsentation.

In den Künsten treten die beiden ersten Funktionen zutage. Je nach dem, welche von ihnen dominierend ist, unterscheidet die Ästhetik zwischen darstellenden und ausdrückenden Künsten. Die bildenden Künste gehören im Wesentlichen zum Typ der darstellenden, obwohl die moderne abstrakte Kunst ein Symptom der Verlagerung der Präsentation von der Darstellung zum Ausdruck hin ist. Die Musik war und ist die Domäne der Ausdrucksfunktion, obwohl auch in ihr gewisse darstellende Elemente zu Worte kommen. Nur insofern können wir von semantischen Elementen in der Musik sprechen. Betrachtungen darüber, auf welchen Wegen die Funktionen der Präsentation in der Musik zustande kommen können, sind das Thema meines Versuches.

In der modernen Ästhetik dominiert die Überzeugung, die Musik sei eine asemantische Kunst, d. h. weder die einzelnen Klangstrukturen noch das Werk als Ganzes könnten inten-

¹ E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. 2. S. 25.

tionelle Funktionen erfüllen. Es scheint uns jedoch, daß gewisse Funktionen dieses Typs von den musikalischen Strukturen erfüllt werden können, sie können also auf etwas hinweisen, das unabhängig von ihnen selbst besteht. Ein musikalisches Werk ist ein Gebilde, deren Strukturen die Funktion der Präsentation haben oder nicht haben können, d. h. es besteht aus solchen, die die Intention des Hörers auf etwas außerhalb ihrer selbst Liegendes und durch sie nur Angezeigtes richten, und aus anderen, die diese Funktionen nicht erfüllen.

In der Musik jener Epochen, in der bereits Klangstrukturen thematischen Typs auftreten, können diese Funktionen der Präsentation übernehmen. Ihre Varianten schaffen im Verlauf des Werkes einen Faktor, der die intentionalen Funktionen des gesamten Werkes verstärkt. Während die präsentierenden Strukturen ein Resultat der *ars inventiendi* sind, entstammen die zweiten der *ars combinatoriae*. Beide Arten des Schaffensprozesses sind dabei an jeder von ihnen beteiligt und wirken in jeder Komposition zusammen. In verschiedenen Entwicklungsperioden der Musik ist aber das Verhältnis der beiden zueinander ein anderes: während z. B. von der Romantik bis zum Expressionismus einschließlich die Funktionen des Präsentierens für die Einstellung des Komponisten entscheidend sind, so dominiert in der Zeit der niederländischen Schulen oder auch der Zwölftonmusik eine nichtintentionale Einstellung.

Die präsentierenden Funktionen werden in der Musik anders verwirklicht als in anderen Künsten. Aus Zeitmangel können wir hier keine Vergleiche ziehen. Wir können nur feststellen, daß diese Funktionen in der Musik auf zwei verschiedenen Wegen zustande kommen. Ein Musikwerk ist immer mehr als nur der Ablauf klanglicher Ganzheiten und ihrer akustischen Eigenheiten. Worin also besteht die Tiefendimension dieser Ganzheiten? Um unseren Gedankengang so kurz wie möglich darzulegen, stellen wir fest: Klangliche Strukturen können ihre Ganzheitsqualität aus der Analogie zu der Gestaltsqualität nichtmusikalischer Erscheinungen beziehen. Das Erfassen dieser Bewegungsanalogien durch den Hörer bildet einen wichtigen Koeffizienten der musikalischen Aufnahme. Die Filmmusik bietet uns besonders viele Beispiele dieser Analogie der Gestaltsqualitäten zwischen den visuellen und klanglichen Verlaufsstrukturen². Die Übertragung der Gestaltsqualität von dem Designat auf die musikalische Erscheinung ist hier ein wichtiges Element des Schaffensprozesses. Das Resultat dieser Übertragung ergibt jedoch eine mehrfunktionelle, begrifflich nicht eindeutige Klangstruktur. Sie präsentiert die Erscheinung nur *in specie*, aber doch insofern, daß die Klangstruktur eine intentionelle Funktion erfüllen kann. Unterstrichen werden muß, daß die Präsentation dieses Typs einzig und allein auf Grund von Gestaltsanalogien der (visuellen, motorischen und akustischen) Verläufe zustande kommt, nicht dagegen direkt auf Grund gemeinsamer gegenständlicher Eigenheiten, wie bei der Darstellung in den bildenden Künsten. Und darin kommt die für die Musik spezifische semantische Funktion zur Geltung.

In Klangstrukturen dieses Typs können wir also zwei Schichten unterscheiden: a) klangliche Ganzheiten mit spezifischer Struktur und b) deren Designate, die nur durch die Analogie der Bewegungsgestalt, als der Grundlage für die Verbindung beider Schichten, gegeben sind. Der Hörer kann natürlich solchen Ganzheiten gegenüber eine semantische oder eine asemanticke Stellung einnehmen, d. h. er kann sie intentionell oder auch völlig unintentionell erleben. Text, Titel, Programm oder Kommentar zum Werk fördern die semantische Einstellung. So erzog z. B. Spitta³ die Hörer zu einem antiintentionellen Verhältnis den Werken Bachs gegenüber, während die Forschungen Scherings⁴ zu beweisen versuchen, in welchem starkem Grade die Bachsche Musik dennoch eine intentionelle Auffassung verlangt.

Der zweite, für die Musik wesentlichste Typ der Präsentation ist das Ausdrücken. Den klanglichen Ganzheiten dieses Typs gegenüber kann der Hörer ebenfalls eine intentionelle Stellung

² Z. Lissa, *Muzyka i Film, Studia z pogranicza estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwow 1937.

³ Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Leipzig 1921.

⁴ A. Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941.

einnehmen, d. h. gleichzeitig mit den Klangstrukturen erlebt er gewisse psychische Inhalte als ihren Ausdruck. Worauf eigentlich dieser Typ der Präsentation in der Musik zurückzuführen ist, ist bis heute nicht geklärt. Schering nimmt an, daß in der Musik — in unserer Terminologie gesprochen — die symbolische Präsentation eine beträchtliche Rolle spielt. Das jedoch gilt es zu analysieren.

Cassierer⁵ definiert das Symbol als „ein Sinnliches als Träger eines Sinnhaften“. In bezug auf unser Gebiet bedeutet das also: a) eine sinnlich erfaßbare Klangstruktur kann eine Anzeige einer sinnlich nicht erfaßbaren psychischen Erscheinung sein, b) zwischen diesen beiden Schichten kann es keine Ähnlichkeiten der anschaulichen Eigenheiten geben. Daraus jedoch läßt sich folgern, daß es hier noch irgend eine dritte vermittelnde Schicht geben muß, die bewirkt, daß eine solche Klangstruktur die Intention des Hörers auf einen Ausdruck von ganz bestimmtem Typ lenken kann.

Kurt⁶ behauptet, der Ausdruckscharakter der klanglichen Ganzheiten gehe daraus hervor, daß er auf der Analogie zwischen dem dynamischen Ablauf der Emotion und dem Ablauf der Klangstruktur fußt. Doch scheint es, die Analogie der Verlaufsdynamik allein kann die Qualität der zum Ausdruck gebrachten psychischen Phänomene nicht zum Vorschein bringen. Hier könnte die Hypothese von Bahle⁷ und Flach⁸ behilflich sein. Zwischen der klanglichen Struktur nämlich und dem von ihr präsentierten Ausdruck vermittelt das Bindeglied der Ausdrucksbewegungen. Diese sind auf Grund einer historisch gewordenen allgemeinemenschlichen Konvention und gleichzeitig vielleicht auch auf Grund physiologischer Erscheinungen — das ist bisher aber noch nicht bewiesen — zu Zeichen für ganz bestimmte Typen emotionaler Größen geworden. Diese Erklärung der Ausdrucksthemen läßt sich mit Leichtigkeit auf die klassische und romantische Musik anwenden; ob und inwiefern sie für alle historischen Perioden gültig ist, müßte noch untersucht werden.

Auch in diesem Falle ist die Mehrdeutigkeit, d. h. die ausdruckshafte Mehrfunktionalität für die Präsentation in der Musik spezifisch. Keiner der mannigfaltigen Typen der Ausdrucksbewegung (die motorischen, akustischen und visuellen) erhebt Anspruch auf begriffliche Eindeutigkeit, doch sind sie eben das gesuchte Mittelglied der symbolischen Präsentation. Denn: zwischen der Gestaltsqualität der Klangstruktur und dem Charakter der psychischen Erscheinung kann es keine gestaltliche Analogie geben; zwischen der Ausdrucksbewegung jedoch und einer musikalischen Struktur ist das dagegen wohl der Fall.

Damit wäre also diese Art der präsentierenden Klangstrukturen ontologisch dreischichtig: 1. die Klanggestalt bringt auf Grund von Gestaltsanalogien den Charakter der 2. Ausdrucksbewegung zum Vorschein, diese aber ist 3. auf Grund einer Bezeichnungsfunktion mit einer bestimmten emotionalen Erscheinung verbunden. In der Sprache des Vaters der neuzeitlichen Ästhetik, Christian Wolff⁹ gesprochen: die Klangstrukturen — *signa artificialia* — können auf diesem vermittelnden Wege ihre *vis significandi* realisieren. Die Struktur des Ausdrucksthemas oder -motivs ist also das Resultat einer Widerspiegelung der Gestaltsqualität der Ausdrucksbewegung im musikalischen Stoff (in jeder Epoche im Einklang mit ihren Konstruktionsnormen), die ihrerseits wieder ein, seit Jahrhunderten verständliches Zeichen der Emotion ist. Das wäre also die psychologische Grundlage der *ars inventiendi* in der Musik.

Eine völlig adäquate Anordnung der klanglichen Gestalten und der Ausdrucksbewegung ist unmöglich. Daher die vielfältigen individuellen Formen des Ausdrückens, aber auch der Aufnahme typischer Emotionen in der Musik. Die Ausdrucksbewegungen als vermittelndes Glied

⁵ E. Cassierer, *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, in: *Zeitschrift für Ästhetik* 1927, Bd. 21.

⁶ E. Kurth, *Musikpsychologie*, 1930.

⁷ J. Bahle, *Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens*, in: *Archiv für Psychologie*, Bd. 74, 1930.

⁸ A. Flach, *Zur Psychologie der Ausdrucksbewegung*, ebenda, Bd. 65.

⁹ Chr. Wolff, *Psychologia empirica*, Marburg 1732.

entgehen meist der Intention des Hörers, dessen semantische Einstellung sich direkt über die Klangstruktur auf deren Ausdruck lenkt.

Also nur innerhalb dieser Grenzen können wir von semantischen Funktionen der Musik sprechen. Die Spezifik der Präsentation in der Musik liegt darin, daß sie nicht eindeutig ist, und daß sie nie so stark in den Vordergrund tritt wie in den eigentlich intentionalen Kunstarten. Darüber hinaus sind sie, wie bereits gesagt, zweierlei Typs: Die erste Art der Präsentation hat die Zweischichtigkeit der klanglichen darstellenden Strukturen als Voraussetzung, die zweite die Dreischichtigkeit der klanglichen ausdrückenden Strukturen. Die Musik kann die dritte semantische Funktion, die der Bezeichnung, niemals erfüllen, eben weil die Präsentation in ihr nicht eindeutig ist. Begriffliche Elemente kann sie daher im Husserlschen Sinn nicht „anzeigen“.

Obige, notwendigerweise sehr kondensierte Ausführungen können uns zu wichtigen Folgen für stilkritische, also historische Untersuchungen führen. Untersucht werden müßte auch das Problem, wie diese beiden Funktionen in den einzelnen Musikgattungen und den einzelnen Perioden der Musikgeschichte verwirklicht werden. Dies wäre jedoch gesondert zu behandeln.

WERNER LOTTERMOSER / BRAUNSCHWEIG

Akustik und Musik

Dieser Bericht enthält einen Überblick über die hauptsächlichen Ergebnisse der letzten Jahre auf musikalisch-akustischem Gebiet unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Arbeiten. Ziel solcher Forschungen ist, wie auch sonst bei naturwissenschaftlicher Betätigung, einmal die Herbeiführung technischer Fortschritte, aber auch die Gewinnung tieferer Einblicke in die Natur der Klänge. So alt die Musikausübung auch ist, nur stetig und organisch gewinnen wir physikalisch-akustische Erkenntnisse über das Wesen der Instrumental- und Vokalklänge und deren Auswirkungen auf unser Gehör. Wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit war eine erschöpfende Darstellung des Gebietes unmöglich. Nur einige wenige Arbeiten, die im vorliegenden Zusammenhang besonders wichtig erschienen, sollen hier behandelt werden.

Schallwiedergabe und -aufnahme.

Die Schallwellen, die unsere Musikinstrumente erzeugen, werden von ausgedehnten schwingenden Flächen ausgestrahlt. Diese Erscheinung ist besonders auffallend bei Orchestern, in denen viele Spieler mitwirken. Die Wiedergabe durch nur einen Lautsprecher muß schon deshalb unvollkommen bleiben, weil dieser eine Schallquelle großer Konzentration darstellt. Kösters und Harz¹ haben einen Lautsprecher mit mehreren Systemen angegeben, welche nach allen Richtungen gleichmäßig abstrahlen. Eine Lokalisierung auf die Schallquelle hin, ist bei dieser Anordnung wegen der Reflexionen an den Wänden nicht mehr möglich. Es entsteht der sog. Raumklang, wie er bei geringerem Aufwand auch bei modernen Rundfunkgeräten auftritt. Buchmann² hat die Randdämpfung von Lautsprechermembranen durch Aufbringung zäher Kunststoffe erhöht und die parabelförmige Mantellinie des Membrankonus als besonders wirksam zur Vermeidung von Untertönen gefunden. Durch Benutzung von Zusatzlautsprechern auf elektrostatischer, piezoelektrischer und anderer Basis³ gelang es, die obere Übertragungsgrenze bis über 15 kHz zu verlegen.

¹ H. Kösters und H. Harz, *Technische Hausmitteilungen des NWDR*, 3 (1951), S. 205.

² G. Buchmann, *Acustica* 4 (1954), S. 63.

³ W. Kuhl, *Acustica* 4 (1954), S. 82. W. Kuhl, Gr. Schodder, F. K. Schröder, *Acustica* 4 (1954), S. 519.

Zur Schallaufnahme bzw. -wiedergabe stehen hochwertige Tonbandgeräte bereit, deren Frequenzumfang sogar bei der langsamen Bandgeschwindigkeit von 9,5 cm/s selbst bei akustischen Untersuchungen befriedigt. Um die zu messenden Schallvorgänge für die Suchtonanalyse⁴, die einige Minuten erfordert, vorzubereiten, schneidet man das interessierende Stück aus dem Tonband heraus, klebt es zu einem Ring und tastet diesen fortlaufend ab. Neuerdings hat Springer⁵ Geräte zur zeitlichen Dehnung und Raffung von Schallaufnahmen unter Beibehaltung der Tonhöhe mittels rotierender Abtastköpfe angegeben. Dadurch erübrigt sich das Herausschneiden von Tonbandstücken.

Zur völlig naturgetreuen Wiedergabe wird die stereophone Technik angewandt. Dabei dienen mehrere im Abstand aufgestellte Mikrophone zur Aufnahme. Über entsprechend viele Kanäle erfolgt die Aufzeichnung auf gleich viele Tonspuren, die bei der Wiedergabe über getrennte Kanäle auf entsprechend aufgestellte, gleich viele Lautsprecher arbeiten. Dieses Verfahren wird in großem Maßstab beispielsweise bei dem Cinemascope verwendet, wobei sich auf dem Bildstreifen mehrere Magnettonspuren befinden. Über grundsätzliche Fragen der stereophonen Übertragung hat u. a. Vermeulen⁶ berichtet.

Stimmttonfrage

Zu einer in den beteiligten Kulturländern verbindlichen Stimmttonfestsetzung liegt eine gedruckte Empfehlung der ISO (*International Organization for Standardization*) vor, durch welche die Stimmttonhöhe des eingestrichenen a auf 440 Hz festgesetzt wird. Ob die daran anknüpfenden Bemühungen des deutschen Stimmttonausschusses, der vor einigen Tagen das Norm-Stimmttonblatt verabschiedet hat, zum Erfolg führen werden, hängt von der Einsicht und dem guten Willen der ausübenden Musiker und Dirigenten ab. Unter dem bisherigen Höherentreiben des Stimmtons litten vor allem die Sänger. Schon wegen der natürlichen Grenzen, welche der Stimme gesetzt sind, dürfte eine Stimmttonfestsetzung von Wichtigkeit sein, abgesehen von der Notwendigkeit, daß alle Musikinstrumente so gebaut werden, daß sie den Empfehlungen entsprechen.

Um zu erfahren, wie groß die Abweichungen von der Stimmttonfrequenz sind, bevor und während musiziert wird, wurden Messungen mit dem Südwestfunk-Orchester durchgeführt⁷, deren Ergebnisse Bild 1 zeigt. Im Diagramm unten links erkennt man die Frequenz des von verschiedenen Instrumenten gespielten Stimmtons. Auf der Abszisse ist die Zeit, auf der Ordinate die Frequenz aufgetragen, wobei der Abstand von Linie zu Linie 2 Hz beträgt. Die Aufnahmen geschahen mit einem Pegelschreiber. Einzelheiten über das Meßverfahren sind der angegebenen Originalarbeit zu entnehmen. Aus der Aufnahme wird deutlich, daß einige Instrumente das a' von 440 Hz wirklich treffen (1. Geige, Cello, Klarinette). Andere wie 2. Geige und Bratsche, Trompete und Tuba weichen bereits bis 2 Hz vom Stimmtton ab. Nach dem Musizieren der Tragischen Ouvertüre von Brahms geben manche Instrumente wieder die gleiche Frequenz wie beim Einstimmen ab. Andere wie Klarinette und Tuba sind durch die Erwärmung beim Spiel bis 4 Hz höher geworden. Viel stärker als diese Unterschiede sind diejenigen während des Musizierens, wie man aus dem oberen Bild erkennt. Wenn alle Instrumente mitwirken, wie auf den oberen beiden Zeilen, schwankt das a' um maximal ± 5 Hz mit verschieden großer Schnelligkeit. Dies hat seinen Grund in der Beteiligung verschieden hoch intonierender Instrumente, wie auch im Vibrato der Streicher. H. Meinel⁸ hat mit Recht auf die Stimmungsschwankungen hingewiesen, die sich durch das Spielen in nicht temperierter

⁴ z. B. K. Tamm u. J. Pritsching, *Acustica* Beih. 1 (1951), S. 43.

⁵ A. M. Springer, *Acustica* 5 (1955), S. 279.

⁶ R. Vermeulen, nach *Acustica* 4 (1954), S. 682.

⁷ W. Lottermoser und H. J. v. Braunmühl, *Acustica* Beih. 5 (1955), S. 92.

⁸ H. Meinel, *Acustica* 5 (1955), S. 284.

Abb. 1. Messungen der Stimmtonhöhe a' vor, während und nach dem Musizieren (nach Acustica, Beih. 5 [1955], S. 92)

Stimmung ergeben. Bemerkenswerterweise sind die Schwankungen dann besonders gering, wenn wie im Takt 205 ff. und 281 ff. vorwiegend die Blechbläser mitwirken. Rechnet man die gemessenen Frequenzabweichungen in das cent-Maß um, so erhält man Werte von ± 19 cents. Bekanntlich betragen die Abweichungen der temperierten von der reinen großen Terz 14 cents. Die gemessenen Tonhöhenschwankungen sind also größer als diese Stimmungsunterschiede. Aus dem vorliegenden Untersuchungsbefund kann geschlossen werden, daß es wenig sinnvoll ist, die Musizierstimmung zu normen, sondern lediglich die Frequenz des Ein- und Nachstimmens. In Westdeutschland stehen außer Stimmgabeln zwei Typen von Stimmtongeneratoren für diese Zwecke zur Verfügung⁹.

Raumakustik

Aufschlußreiche Meßreihen zur Ermittlung der günstigsten Nachhallzeit großer Musikstudios verdanken wir Kuhl und Mitarbeitern¹⁰. Die Nachhallzeit ist bekanntlich nach Sabine als diejenige Zeit in Sekunden definiert, in welcher der Schalldruck während des Abklingens auf den 1000. Teil seines Anfangswertes abgesunken ist. Früher bereits hatten Knudsen¹¹ und andere auf Grund von Erfahrungswerten in bekannten Sälen und Kirchen angegeben, daß z. B. zur Orgel- und Oratoriumsmusik längere Nachhallzeiten über etwa 2 Sek., für Sprache ungefähr 1 Sek. günstig wäre. Zur Gewinnung genauerer Angaben über Orchestermusik ließ Kuhl 28 kurze, jeweils gleiche Ausschnitte aus Orchesteraufnahmen, die aus 20 verschiedenen Räumen stammten, durch etwa 150 Musiker und Ingenieure an verschiedenen Orten begutachten. Dadurch ergab sich als optimale Nachhallzeit für die Jupiter-Symphonie von Mozart etwas über 1,5 Sek., für die 4. Symphonie von Brahms 2,1 Sek., und für *Le sacre du printemps* von Strawinsky etwas weniger als 1,5 Sek. Diese Werte sind bemerkenswerterweise unabhängig von der Raumgröße.

Untersuchungen über die *Diffusität*, d. h. die Schallverteilung in Räumen, stammen von Furrer und Lauber¹². Unter dem Begriffe der Diffusität versteht man den Grad der Schalldurchmischung. Man gewinnt dafür ein Maß dadurch, daß man im Raume die Unterschiede der Maxima und Minima des stehenden Schallfeldes ausmißt und durch deren Anzahl dividiert. Barockräume zeichnen sich beispielsweise infolge der starken Aufgliederung ihrer Wände durch eine besonders hohe Diffusität aus. Mit einem Mikrophon sehr starker Richtwirkung (Hohlspiegel) hat Thiele¹³ die *Richtungsdiffusität* in verschiedenen Räumen gemessen. In einem Hallraum ist die Richtungsdiffusität gleich 100%, was bedeutet, daß dort infolge der Reflexion an den Wänden der Schall an jedem Punkte des Raumes aus allen Richtungen gleichmäßig einfällt. In den untersuchten Kirchen und Konzertsälen liegen die mittleren Werte zwischen 13 und 66%.

Stark beachtete Versuche über die Bemerkbarkeit von Echos hat H. Haas¹⁴ angestellt. Er fand, daß solche Echos, welche nach 30 ms nach der primären Schallfront am Ohr eintreffen, gesondert gehört und dadurch als störend empfunden werden. Solche Echos, welche mit weniger als 30 ms Zeitdifferenz ankommen, tragen lediglich zur Lautstärkeerhöhung bei und wirken daher im erwünschten Sinne. Allgemein gilt, daß eine Schwächung der Echo-Intensität um 5 dB eine Verdoppelung der kritischen Laufzeitdifferenz zur Folge hat.

⁹ Fa. Franz/Lahr, Fa. Wandel und Goltermann/Reutlingen.

¹⁰ W. Kuhl, *Acustica* Beih. 4 (1954), S. 618.

¹¹ V. O. Knudsen, *J. Acoust. Soc. Am.* 2 (1931), S. 434; Fr. Watson, *J. Frankl. Inst.* 198 (1924), S. 73. S. a. die diesbezüglichen Veröffentlichungen in d. *Gravesaner Blättern*.

¹² W. Furrer und A. Lauber, *Acustica* 4 (1954), S. 29 und 2 (1952), S. 251.

¹³ R. Thiele, *Acustica* Beih. 3 (1953), S. 291.

¹⁴ H. Haas, *Acustica* 1 (1951), S. 49.

Akustik der Musikinstrumente.

Durch ausgedehnte Messungen¹⁵ gelang es, die Ursachen für die hervorragende Klangwirkung berühmter Barockorgeln zu ergründen und die Ergebnisse bei modernen Orgelbauten zu verwerten. Klanglich hochwertige Orgeln unterscheiden sich von anderen besonders durch die folgenden Eigenschaften:

1. Bei Verwendung der Tonkanzelle (Schleiflade) erfolgt das Einschwingen des Plenumklanges infolge der Kopplung der Pfeifen untereinander schneller als bei der Registerkanzelle. Hohe Frequenzkomponenten sind bei der Tonkanzelle mit großer Anfangsteilheit rascher aufgebaut, wodurch der Eindruck eines Anschlages entsteht, der an den des Cembalos erinnert. Bei der Registerkanzelle, bei welcher eine Kopplung unter den Pfeifen derselben Taste durch die gleiche Kanzelle fehlt, entstehen weniger präzise, etwas verwaschene Einsätze der Plenumklänge, die denjenigen des Harmoniums ähnlich sind. Darüber hinaus erlaubt die mechanische Traktur, den Verlauf des Ansprechens der Pfeifen zu beeinflussen (s. den Beitrag von W. Linhardt).
2. Im stationären Klang treten bei klanglich wertvollen Orgeln neben kräftigen Teiltönen niedriger Ordnung solche höherer Frequenzlage mit auffallender Systematik auf. Sie werden durch lautstärkemäßig fein abgeglichenen Mixturen, Scharffs oder Cymbeln hervorgerufen, wodurch den Klängen formantähnliche Farben und Helligkeiten verliehen werden.

Abb. 2 zeigt je 3 Beispiele der nun schon bewährten Methode der Oktavsiebanalyse in räumlicher Darstellung¹⁵. Links sind die Diagramme von drei untersuchten süddeutschen

Abb. 2. Oktavsiebanalysen von Orgel-Plenumklängen, links drei süddeutsche Barockorgeln, rechts drei moderne Orgeln (Nach *Acustica*, Beih. 3 [1953], S. 129)

Barockorgeln wiedergegeben. Rechts wurden die Ergebnisse an drei modernen Orgeln dargestellt. Die Frequenz ist dabei jeweils nach rechts logarithmisch als Siebnummer aufgetragen. Über der jeweiligen Siebnummer bzw. Siebmitte wurde der hinter dem zugehörigen Oktavsieb gemessene Schalldruck in μbar linear aufgetragen und die dadurch gewonnenen Endpunkte miteinander verbunden. Die Kurven der Gruppen sind den zugehörigen Tasten entsprechend schräg nach oben aufgetragen, pro Oktave sind 4 Kurven vorhanden. Wegen

¹⁵ W. Lottermoser, *Acustica* Beih. 3 (1953), S. 129; s. a. Beitrag in *Klangstruktur der Musik*, Berlin 1955.

Abb. 4 Die neue Prätorius-Organ in der Aula der Universität Freiburg i. Br. Hinter dem Gitterwerk in der Mitte: das Haupt- und Brustwerk, rechts und links Prospektpfeifen des Untersatz 16' im Pedal, in der Brüstung Rückpositiv mit Prinzipal 4' im Prospekt. In der Decke Gitterwerk zur Verbesserung der Abstrahlung.

Ort: Lübeck

Orgel: St. Marien

Erbauer: Kemper

Baujahr: 1955/56

Register:

Plenum HW

Quintade 16"

Prinzipal 8"

Oktave 6"

Oktave 2"

Mixtur 6-10f-----

Ort: Lübeck

Orgel: St. Marien

Erbauer: Kemper

Baujahr: 1955/56

Register:

Plenum BW

Bedacht 8"

Quintade 4"

Scharff. 4f-----

Abb. 5 Oktaveanalysen der neuen Chor-Orgel in St.-Marien/Lübeck. Jeweils oben links: die das Plenum zusammensetzenden Register, gestrichelt: gemischte Stimmen allein (die Maxima übertreffen in manchen Fällen die Plenumkurven, weil beim Zuzug der Grundstimmen die Schalldrücke der gemischten Stimmen geringer werden).

Abb. 6 Die neue Totentanz-Orgel in St. Marien/Lübeck. Mitte Hauptwerk, vorn Rückpositiv, dazwischen Brustwerk.

weiterer Einzelheiten des Meßverfahrens muß auf die Originalarbeit verwiesen werden.

Man erkennt bei den berühmten Barockorgeln (links) entsprechend ihrer geringeren Lautstärke niedrigere Niveaus, entsprechend ihrer größeren Farbigkeit höher liegende Maxima, die sich mit steigender Grundtonhöhe systematisch verschieben.

Diese Klangfarbenwandlung ist wichtig für die Durchsichtigkeit des polyphonen Spiels. Den Kurven der modernen Orgeln (rechts) fehlen diese höheren Maxima. Dagegen ist die Intensität in tieferen Frequenzbereichen besonders groß, so daß die Orgeln dunkel und stark klingen. Ihre Verwendungsfähigkeit für polyphones Spiel ist dadurch stark beschränkt.

Unter Benutzung der angedeuteten Ergebnisse wurden mehrere moderne Orgeln geplant, nachgemessen und abgeglichen¹⁶. Hier sollen aus der Reihe der Vorhaben nur die Prätorius-Orgel in Freiburg (erbaut von E. F. Walcker u. Cie / Ludwigsburg auf Veranlassung von Prof. D. Dr. Gurlitt) und die Totentanz-Orgel (erbaut von E. Kemper u. Sohn / Lübeck unter Beratung durch Prof. Kraft) in St. Marien—Lübeck als charakteristische Beispiele erläutert werden. Im Allgemeinen führen zwei Wege zu dem Ziele, Klänge gewünschter Zusammensetzung zu erhalten:

- a) In Freiburg¹⁷ beispielsweise lagen die Messuren durch Überlieferung und durch die Angaben von Pfarrer Rößler vorher fest, und es handelte sich darum, die Raumakustik so zu gestalten, daß die Klänge der Orgel die oben genannten Eigenschaften erhalten.
- b) Im Fall der Marienkirche¹⁸ lag die Raumakustik vor dem Orgelbau fest. Die Messuren wurden den besonderen raumakustischen Verhältnissen angepaßt, wobei sich interessanterweise Übereinstimmung zwischen neuer Planung und überlieferter Dimensionierung ergab.

Beide Orgeln haben Schleifladen und mechanische Traktur. Sie besitzen einen ähnlichen Werkaufbau: Hauptwerk, Rückpositiv, Brustwerk und Pedal. Die Prätorius-Orgel hat 27, die Totentanz-Orgel 42 klingende Stimmen. Bei ersterer sind Haupt- und Brustwerk vom gleichen Manual aus spielbar, während in St. Marien 3 selbständige Manuale vorhanden sind.

- a) Die Aula in der Freiburger Universität zeichnet sich durch einen elliptischen Grundriß aus, welcher störende Echo- und Fokussierungs-Erscheinungen verursacht. Im ursprünglichen Zustand genoß der Raum den traurigen Ruf einer äußerst schlechten Akustik¹⁹. Durch sägezahnförmige Aufgliederung der Wände wurde eine größere Diffusität erreicht. Durch Einbau von Schluckanordnungen für tiefere Frequenzen wurde ein Verlauf der Nachhallzeit erreicht, bei dem sowohl Sprache wie auch Orgelmusik zu befriedigender Wirkung gelangten. Zur Verbesserung der Abstrahlung des Pfeifenwerkes wurden Maßnahmen zur Schallreflexion wie zum Durchtritt des Schalles durch die Decke (s. Abb. 4) getroffen.

- b) In St. Marien wurden zunächst Nachhallmessungen angestellt, deren Ergebnis Abb. 3a zeigt. Danach beträgt die Nachhallzeit bei tiefen Frequenzen ca. 9 Sek. Sie nimmt mit wachsender Frequenz stark ab. Um ein Maß dafür zu bekommen, in welcher Weise der Raum auf die Ausbreitung des Schalles einwirkt, wurde an die Stelle der zu erbauenden Orgel ein nach allen Richtungen gleichmäßig abstrahlender Lautsprecher gesetzt, der ein sog. weißes Rauschen abstrahlte, also ein Geräusch, in welchem alle Frequenzen mit nahezu gleicher Amplitude, statistisch verteilt, vorkommen. An mehreren Orten in der Kirche wurde die Zusammensetzung dieses durch den Raum beeinflussten Geräusches analysiert. Entsprechend dem Verlauf der Nachhallzeit zeigte sich die geringste Abnahme mit der Entfernung bei tiefen

¹⁶ W. Lottermoser, *Zeitschrift f. Naturforschung* 11a (1956), S. 515.

¹⁷ Über die Prätorius-Orgel soll ein Sonderheft, herausgegeben v. Prof. D. Dr. W. Gurlitt/Freiburg, erscheinen.

¹⁸ Unveröffentlichte Berichte der PTB.

¹⁹ Nach F. Trendelenburg, *Akustik*, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1950, S. 241.

Frequenzen. Dagegen war die gemessene Schwächung hoher Frequenzen, besonders hinter abschattenden Säulen, sehr groß. Die Abb. 3b zeigt die spektrale Schalldruckabnahme in Oktavsieben im dB-Maß an den Meßstellen. Durch diese Messungen wurde geklärt, wie stark die Veränderungen der zu erwartenden Orgelklänge im Raum sein würden. Es wurde daraus geschlossen, daß eine Beschallung des Raumes bei tiefen Frequenzen weniger intensiv zu sein brauchte als bei hohen Frequenzen, wenn im Raume die als typisch für barocke Orgeln gefundenen Klänge auftreten sollten. Das bedeutet aber, daß die Baßpfeifen eine verhältnismäßig enge Mensur besitzen müssen, daß aber die hohen Pfeifen relativ weitere Durchmesser bekommen (Abb. 6). Es darf aber darauf hingewiesen werden, daß für andere Räume mit anderen akustischen Verhältnissen durchaus andere Dimensionierungen notwendig sein können.

Das Ergebnis der Messungen am fertigen Instrument zeigt Abb. 5. Die Totentanz-Orgel ist das erste durchgemessene moderne Instrument, bei dem die gleichen Schalldrücke, Klangspektren sowie Einschwingvorgänge festgestellt werden konnten, wie an den barocken Meisterinstrumenten. Die Diagramme zeigen, daß das Ziel, barocke Klänge mit den diesen eigenen Spektren zu erzeugen, erreicht wurde. Die Profile besitzen in fast allen Fällen Doppelmaxima, welche einerseits durch kräftige Grundtöne, andererseits durch formantbildende Mixturen, Scharffs und Cimbeln hervorgerufen werden. Die Plena dieser Werke zeichnen sich deshalb durch außerordentlich gesangreiche, farbige Klänge aus. Gestrichelt wurden die Meßergebnisse der gemischten Stimmen allein eingetragen, woraus man ihren Anteil an der Bildung der oberen Maxima erkennt.

Auf Untersuchungen an anderen Musikinstrumenten wie Glocken²⁰ und Geigen²¹ kann hier nur hingewiesen werden. Ebenfalls sei wegen einer Beurteilung der elektronischen Musikinstrumente vom Standpunkt des Akustikers auch auf eine Veröffentlichung des Verfassers aufmerksam gemacht²². Grundsätzlich darf angegeben werden, daß diese Instrumente in der Lage sind, die stationären Vorgänge der überlieferten Instrumente nachzubilden und sogar neuartige Klänge zu erzeugen, dagegen fehlen ihnen die mannigfaltigen und wirksamen Einschwingvorgänge der überlieferten Instrumente, sofern das Instrument nicht selbst gestattet, die Ausbildung des Einschwingvorganges dem Spieler zu überlassen²³. Bei Tasteninstrumenten Einschwingvorgänge nach Art der Pfeifenorgel nachzubilden, dürfte möglich, aber sehr aufwendig sein.

Abb. 3a. Raumakustische Messungen in St. Marien/Lübeck
Nachhallzeit in Abhängigkeit von der Frequenz

²⁰ E. Thienhaus, *Acustica* Beih. 2 (1952), S. 251.

²¹ W. Lottermoser, erscheint demnächst in *Acustica*.

²² W. Lottermoser, *AfMw* 4 (1955), S. 249.

²³ wie z. B. bei dem Electronium der Fa. Hohner, Trossingen.

Abb. 3b. Raumakustische Messungen in St. Marien/Lübeck
Verhalten des Schalldrucks in verschiedenen Abständen von der Orgel, angegeben als Schwächung in dB je Oktavsieb bezogen auf den Schalldruck in 1 m Abstand von der Schallquelle

Physiologisch-musikalische Akustik

Bei der Messung der Lautstärke, des Maßes für die Empfindungsstärke von Klängen und Geräuschen wurde und wird vorwiegend die phon-Einheit zugrunde gelegt. Es gibt eine Reihe von Lautstärkemeßgeräten, deren Anzeige direkt in phon kalibriert ist, was dadurch erreicht wird, daß die sog. Ohrbewertungskurven²⁴ elektrisch im Gerät nachgebildet sind. Bei der Messung sehr heterogen zusammengesetzter Schalle, also u. U. von Klängen, zeigte es sich, daß eine solche phon-Messung indessen in manchen Fällen nicht der tatsächlichen Empfindungsstärke entspricht. Es wurde daher zur besseren Angleichung an die Gehörsbewertung das sone-Maß eingeführt, das auf der Messung der Lautheit²⁵ beruht. Diese Funktion gibt das Anwachsen der Lautheitsempfindung bei Steigerung des Schallstärkepegels genau wieder, während das phon-Maß die Gültigkeit des Weber-Fechnerschen Gesetzes, also rein logarithmisches und damit idealisiertes Verhalten, voraussetzt. Bei 1000 Hz beispielsweise entspricht dem Schallstärkepegel von 20 dB die Lauteinheit von 0,1 sone, bei 40 dB von 1 sone usw. Bei der objektiven Ermittlung von der Wirklichkeit entsprechenden Lautstärkewerten mißt man die dB-Beträge in Sieb-Bereichen, rechnet sie in sone-Werte um, addiert dieselben und gewinnt einen Gesamtbetrag in sone, der sich leicht in phon umrechnen läßt. Eine solche Lautstärkenangabe entspricht dem wirklichen Empfindungswert wesentlich besser.

Weitere Fortschritte in der Erkenntnis des Hörvorganges verdanken wir G. v. Békésy, welcher in zahlreichen Untersuchungen an Ohrpräparaten und Modellen die Funktionen des Mittel- und Innenohres studierte²⁶. Es zeigen sich einerseits Wirbel in der Schneckenflüssigkeit, deren Lage frequenzabhängig war, andererseits konnten Amplituden der Schnecken-trennwand beobachtet werden, die sich mit wachsender Erregungsfrequenz vom Helicotrema zu den Fenstern hin verschieben. Diestel²⁷ hat an einem mechanischen Modell des Innenohres diese Zusammenhänge bestätigt. Die Vorstellung von Helmholtz²⁸, daß jeder Frequenz eine Stelle maximaler Erregung auf der Basilarmembran zugeordnet ist, wird durch diese Ergebnisse erhärtet, wenn sich auch auf diese Weise nicht erklären läßt, wie das Gehör eine so selektive Tonhöhenunterscheidung von ca. 3 Hz bei 1000 Hz zu treffen vermag. Es ist zu vermuten, daß diese Schärfe vielleicht durch den Rhythmus der Nervenimpulse ermöglicht wird, die im Takte der erregenden Frequenz erfolgt, wenn mehrere Nervenfasern zusammenwirken.

Wichtige Arbeiten über die Hörbarkeit nichtlinearer Verzerrungen bei der Übertragung von Musikinstrumenten-Klängen, über die Grenzen der Hörbarkeit der Amplituden- und Frequenzmodulation von Tönen, über die Größe der Elementarstufen der Tonhöhenempfindung und Lautstärkeempfindung und über das merkwürdige nichtlineare Verhalten des Ohres, das bei kleinen Schalldrücken eine kubische Übertragungscharakteristik besitzt, sind durch Feldtkeller und Zwicker²⁹ veröffentlicht worden.

²⁴ H. Fletscher und W. A. Munson, *J. Acoust. Soc. Am.* 5 (1933), S. 82.

²⁵ S. S. Stevens u. H. Davis, *J. Acoust. Soc. Am.* 8 (1936), S. 1.

²⁶ G. v. Békésy, *J. Acoust. Soc. Am.* 19 (1947), S. 452.

²⁷ H. G. Diestel, *Acustica* 4 (1954), S. 421.

²⁸ H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschwg., 5. Auflage 1896, S. 225 ff.

²⁹ R. Feldtkeller, *Acustica* 4 (1954), S. 70; *dass. Beih.* 3 (1953), S. 97; *dass. Beih.* 2 (1952), S. 117. E. Zwicker, *Acustica Beih.* 5 (1955), S. 67; *dass. Beih.* 3 (1953), S. 274.

Wort und Ton

1.

Das Gemeinsame von Sprache und Musik liegt, von der Sprache her gesehen, dem Ästhetischen voraus. Sprache wie Musik bilden Gestalten, denen ein „Sinn“ innewohnt, im Medium der Zeit; sie sind nicht überschaubar, sondern „überhörbar“ kraft des zeitbezogenen Vermögens der Erwartung und der Erinnerung. Der Hörende verfolgt sie mit erwartender Spannung („wie geht's weiter?“), bis kurz vor dem Ende der Periode oder mit ihrem Ende das „Erledigungszeichen“ (Hönigswald, *Grundlagen der Denkpsychologie*, 1921) eintritt („hier ist es aus!“). Und von der Periode geht es weiter zum Abschnitt, zum Zusammenhang eines größeren Verlaufes, wobei der Anspruch an Spannung und Erinnerungsvermögen immer höher wird. Der einzelne sprachliche Satz wird noch als etwas Einheitliches produziert und aufgenommen, seine „Überhörbarkeit“ wird durch das Formans der Syntax und der zu ihr gehörenden Satzmelodie gesteuert. Bei größeren Sprachkomplexen beruht ihre Erinnerbarkeit vor allem auf den Inhalten, die in ihnen ausgesagt wurden. Auch in der Musik wird man unmittelbar überhörbare Gestalten von größeren Komplexen, welche durch die Erinnerung zusammengehalten werden, unterscheiden müssen. In ihr kann sich die Erinnerung nicht auf Inhalte stützen; sie hält sich in der Regel an die Wiederkehr gleicher oder ähnlicher musikalischer Motive, Themen oder Klänge. Ihre Strukturen werden dadurch meist einfacher als die der Sprache.

In der Sprache, wie auch in der Musik ursprünglich, wird die Periode in ihrem Zeitverlauf durch die Atemlänge gesteuert, aber nicht durch sie begrenzt. Sprache und Musik bedienen sich eines Komplexen aus verschiedenerlei Faktoren: Länge und Kürze, Stärker und Schwächer, Hoch und Tief, Klangfarbe und Klangmischung, jeweils in anderer Auswahl. Die Sprachen unterscheiden sich untereinander durch die Auswahl, die sie treffen. Die rhythmische Gliederung kann bald vornehmlich durch Lang und Kurz, bald durch Stärker und Schwächer, bald durch Hoch und Tief bewirkt werden. Jede Sprache hat ihre eigene Auswahl der in ihr wiederkehrenden und trotz einer gewissen Streubreite als gleich wiedererkannten, artikulierten Klänge, der sogenannten Phoneme. Ziel der Sprache ist das Bedeuten von Wort und Rede. Auch der akustische Verlauf, der zwischen Spannung und Erledigung spielt, hat als „Syntax“ daran teil; denn der rhythmisch-melodische Vorgang im Sprechen ist ja die hörbare Seite der Syntax, die Ausdrucksgebärde der Sprache. Sie kann sich in einzelnen Sprachen in einem unverrückbaren Bedeutungszusammenhang festigen, in anderen die Freiheit occasioneller Varianten gestatten. Die Auswahl, die die verschiedenen Sprachen aus den sprachmöglichen klanglichen Faktoren treffen, die verschiedenen Funktionen, die sie ihnen geben, all dies wird auch für die Begegnung von Sprache und Musik nicht ohne Bedeutung sein. Nicht jeder Sprache steht jede Musik an.

Die musikalische Periode trifft eine andere Auswahl. Ihr fehlt in der Regel die Bindung an das „Bedeuten“ der Einzelteile und des Ganzen, worin der Sinn der Sprache liegt. Sie legt ihre Töne und Tonfolgen in einem nach verschiedenen Kulturen wechselnden System fest, unter wesentlich anderer Auswahl, als die Sprachen ihre Phoneme festlegen. Das „Gesetz der Muttersprachlichkeit“ gilt in der Musik nicht in der gleichen Weise wie dort, ihre Sprache bleibt über weitere Bereiche verständlich, räumlich wie zeitlich, vielleicht kann sie aber auch in einem Maße unverständlich werden, wie die Sprache im engeren Sinne nie. Auch ihre Rhythmenfolgen legt die Musik oft einfacher und starrer, jedenfalls aber bemerkbarer fest als die Sprache. Satzmelodie und Prosarhythmus sind in der Sprache muttersprachlich gebun-

den, sie bleiben dem Sprecher und Hörer in der Regel unbewußt. Die Musik macht ein ästhetisches Spiel daraus. In der Sprache hat das Bedeuten das Primat, in der Musik der (ästhetische) Ausdruck.

2.

Das Material, mit dem Sprache und Musik umgehen, hat manches Gemeinsame, aber Sprache und Musik haben daraus ihre besondere Auswahl getroffen. Wird Sprache zur Kunst, etwa durch den Vers, so nähert sie sich der Musik, Faktoren, welche für die Musik konstitutiv sind, werden es nun auch für die Sprache. Damit tritt ein Komplexes zu einem andern Komplexen in Proportion. Diese Proportionen können sich je nach dem Stil der Sprachen oder den Zeitstilen decken oder zueinander in Spannung treten. Der altgermanische Vers z. B. scheint sich in genauer Deckung um die melodisch-rhythmischen Höhepunkte des Satzes zu legen; er läßt keine occasionelle Syntax und deshalb wohl auch keine occasionellen Betonungen zu. Der altdeutsche Reimvers bis zu seinen modernen Abarten hin verfährt da ganz anders.

Tritt zum Vers die Melodie (in früheren Zeiten gehört fast immer das eine unlöslich zum andern), so mischt sich ein drittes Komplexes ein, und es entstehen neue, vielfältige Proportionen: zwischen der Satzsyntax und der Syntax (den Ordnungs- oder Spannungsabläufen) der Melodie, der Sprachrhythmik und der musikalischen Rhythmik, dem Melodiebau und dem sprachlichen Periodenbau. Da öffnet sich der Beobachtung ein weites Feld, und die Fragestellungen und Ergebnisse werden von Fall zu Fall verschieden sein: Welche Proportionen werden bei diesem oder jenem Fall stilbestimmend? Wo wird Deckung, wo Spannung gesucht? Welche Faktoren fallen auf der einen oder der andern Seite ins Gewicht, von welchen wird abgesehen? Nationalstile, Epochenstile und Gattungsstile müßten sich nach diesen und ähnlichen Gesichtspunkten ermitteln lassen.

Jedenfalls für die neueren Zeiten der europäischen „Ton“-Kunst (ich wähle die Bezeichnung als gemeinsamen Namen für Musik und Dichtung) scheint zu gelten, daß gespannte Proportionen als ästhetisch befriedigender empfunden werden als die glatte Deckung von Sprache, Vers und Melodie. In der Regel ist die Versmetrik einfacher als die musikalische Metrik, die Musik kann den Vers reicher rhythmisch auslegen, als er es von sich aus tut, oft auch reicher, als ein Sprecher der Verse es wagen dürfte. Goethe schreibt 1788 aus Italien an Herder über die liedhaften vierhebigen Trochäen von Erwin und Elmire: „Dieses Silbenmaß ist zur Musik vorzüglich glücklich, und der Componist kann es durch mehrere Tact- und Bewegungsarten dergestalt variiren, daß es der Zuhörer nie wiedererkennt“ (Italiänische Reise, Weimarer Ausgabe 32, S. 211). Goethe sah darin einen ästhetischen Reiz, den der Dichter freistellte und der Komponist wahrnehmen sollte. Immerhin tritt da noch eine metrische Ordnung mit einer andern in Proportion, wodurch eine anmutige Verwirrung entsteht. Beim prosahaften Deklamieren von Versen im modernen Liede hört man keine Verse mehr; die Proportion von Vers- und Musikmetrik ist da ganz unterbrochen, andere Proportionen treten an die Stelle, und darin eben kündigt sich ein neuer Stil an.

Ein Beispiel erläutere die Proportionsbildung zwischen Versmetrik, Musikmetrik und Satzbau: Schubert rhythmisiert die Trochäen

Was vermëid ich denn die Wëge
Wo die ändern Wãndrer gëhn . . .

bekanntlich auftaktig; das entspricht in diesen ersten Versen auch dem Sprachrhythmus. Die Prosodie bleibt einigermaßen im Gleichgewicht (ich übergehe einige Abweichungen, die auch der Interpretation wert wären) bis zum Beginn der dritten Strophe:

Wëiser stëhen àuf den Wëgen,
Wëisen àuf die Stãedte zù . . .

Wenn Schubert auch hier den auftaktigen Rhythmus beibehält, so scheint diesmal die musikalische Form über die Prosodie der Sprache Herrschaft zu gewinnen und sie zu verwalten. Aber es scheint nur so: in Wahrheit wird nur die Spannung zwischen den beiden Ordnungen größer, die Proportion fühlbarer. Die Stelle gibt dem Sänger auf, die Spannung auszugleichen dadurch daß er den Auftakt verlangsamt und durch die Tönung seiner Stimme etwas von der vom Wort geforderten Sprachmelodie mit hineinnimmt. Und indem er das tut, erfüllt er zugleich die musikalische Form, denn der agogisch verlangsamte Auftakt leitet den Übergang in das nun wiederkehrende Moll des Anfangs, das durch das Maggiore der zweiten Strophe unterbrochen worden war, sinnvoll ein. Diese glückliche Lösung hat etwas vom Zufallstreffer an sich. Aber Zufallstreffer solcher Art — und Schubert ist groß darin! — entscheiden geradezu darüber, ob und in welchem Grade innerhalb dieser Gattung (des Strophenliedes und des varierten Strophenliedes) die Form erfüllt worden ist.

Die sprachliche Periodisierung hingegen ist in neuerer Zeit meist reicher und vielfältiger als die metrische Gliederung und die musikalische Periodenbildung. Dadurch kommt es zu einem höchst reizvollen Mit- und Gegeneinanderspiel von Wort und Ton. Schöne Beobachtungen lassen sich da am Kirchenlied machen. Johann Crügers Weise zu Paul Gerhards *Fröhlich soll mein Herze springen* folgt in der ersten Strophe sehr genau der Deklamation und Sprachmelodie der Worte; es ist kein Zweifel, daß die Melodie für die erste Strophe gemacht worden ist. Am Abgesang wird das besonders deutlich:

Die andern Strophen wandeln die Gliederung ab, doch so, daß das Zusammenspiel von Melodie und Text immer sinnvoll bleibt, die Melodie durch die andere Kolongliederung des Textes, der Text durch die Rhythmik und die Spannungsverhältnisse der Melodie jeweils neu und überraschend ausgelegt wird:

Hier ist die Kolongrenze verlegt. Das *wird* bekommt durch die Melodie einen Nebenton und damit deklamatorisches Gewicht. Das Anheben der Melodie am Zeilenende läßt den syntaktisch hier abgeschlossenen Hauptsatz gleichsam mit einem Doppelpunkt in die nächste Zeile übergehen. Und so wechseln die Proportionen bis hin zur letzten Strophe, wo das *Dir* vom Dichter dreimal an metrisch verschiedene Stellen gesetzt wird, in den Reim, in die erste Hebung der Trochäenzeile, und dann mit einer gewissen metrischen Drückung in die Senkung. Die Melodie aber fängt die metrische Drückung durch ihre eigene Deklamation auf:

Die Variabilität des eben geschilderten Verhältnisses von Wort und Ton, die häufig von Strophe zu Strophe zunimmt, mitunter zu Ende des Liedes in die Proportionen des Anfangs zurückkehrt, hält die Deklamation des Kirchenliedes durch die vielen Strophen mit ihren wiederkehrenden, einfachen Melodien lebendig. Besonders eindrucksvoll zeigt sich das bei den schlichten Vierzeilern. Paul Gerhards *Nun laßt uns gehn und treten* ist darin ein besonders Meisterwerk.

Den Literaturhistoriker könnte es reizen, von den Proportionen, die in der nachopitzianischen, alternierenden Strophik aufgesucht werden, auf die Wort-Ton-Auslegung zurückzugreifen, die die voropitzianische silbenzählende Dichtung im gesungenen Liede erfährt; denn die Ästhetik des vermeintlich tonbeugenden Silbenzählers ist uns noch immer ein Rätsel. Reiches, aber schwieriges Material bieten die Gesängsbücher der Böhmisches Brüder; ohne Berücksichtigung der lateinischen und der tschechischen Prosodie und Metrik ist ihren Liedern aber nicht beizukommen. Einfachere Ergebnisse scheint der Psalter von Lobwasser zu bieten. Der Dichter hatte die Melodien des Goudimelpsaltes im Ohr, als er die Texte verdeutschte, und es scheint eine gewisse Relation zwischen der Deklamation des Textes und der Melodien zu bestehen: metrische Drückungen des Textes können ausgeglichen werden entweder durch die deklamatorischen Längungen der Melodierhythmik oder durch melodische Spitzen. Die Statistik darüber, die mir in einem Seminarreferat vorgelegt wurde, scheint zu zeigen, daß die „Treffer“ mehr als zufällig sind.

3.

Die Begegnung von Dichtung und Musik beschränkt sich nicht nur auf das gesungene Wort. Irgendein „Sinn“ drückt sich ja auch in der absoluten Musik aus, so unmöglich es ist, ihn in Begriffe zu fassen. So ist zu erwarten, daß eine gewisse Analogie besteht zwischen der Dichtung und den Groß- und Kleinformen der absoluten Musik, über die es sich von beiden Seiten her nachzudenken lohnt.

Auf dieser Analogie beruht das Wechselspiel zwischen literarisch-musikalischen Formen auf der einen, rein musikalischen und rein dichterischen Formen auf der andern Seite. Die literarisch-musikalische Szene in der Oper, der Kantate, dem Oratorium, dem Monodrama scheint in der neueren europäischen Geschichte der „Ton“künste eine Schlüsselstellung innezuhaben. Sie wird bewußt oder unbewußt zum Formmuster für absolute Musik, besonders wenn sie in „Suiten“ oder „Sonaten“ in zyklischer Reihung von gegensätzlichen und doch aufeinander abgestimmten Stücken einen Vorgang ablaufen läßt (besonders in der Frühzeit dieser Formen, etwa bei Rosenmüller, ist das Vorbild der Kantate unverkennbar); auch einzelnen Sätzen in Sonaten, Sinfonien oder Konzerten merkt man dies Formmuster an, auch wenn sie sich nicht ausdrücklich durch die Überschrift „In Form einer Gesangsszene“ verraten. In ähnlicher Weise aber wirken die Oper und die ihr verwandten Gattungen auch auf die lyrischen und dramatischen Vorgangsformen der Wortkunst. Eine Geschichte der neueren Lyrik läßt etwas aus, wenn sie die Beziehungen zur Kantate, zum Monodrama und zu deren Formen Rezitativ und Arie vernachlässigt, und eine Geschichte des neueren Dramas, welche die Oper übersieht, muß vollends unvollständig werden.

In Goethes *Faust* ist die Nähe zur Oper nicht zu übersehen. Aber schon da wird der Libretto-Stil, indem er mit andern Dramenstilen vermischt oder ihnen konfrontiert wird, so sehr zum Formsymbol, daß der *Faust* für seine Zeit und auch späterhin unkomponierbar blieb, obwohl Goethe selbst an die Möglichkeit glaubte. Denn was der Komponist hinzutun könnte, ist so sehr schon im Wort enthalten, daß jenem nicht mehr genügend Freiheit für seinen Teil bleibt. Goethe hat es eben doch nicht fertig gebracht, „die Poesie der Musik zu subordinieren“, er hat die Musik als Idee schon in seine Worte aufgenommen. Der *Faust* ist ein extremer Fall, aber auch das nicht so deutlich opernhafte Versdrama läßt immer wieder opernähnliche Verläufe erkennen.

Das beruht nicht nur auf historischem Zusammenhang, sondern auch auf einer tiefer liegenden Analogie der literarischen zu der musikalischen Form. Auch einem Drama Shakespeares wird man einen „inneren“ musikalischen Verlauf anhören können, und man merkt es einer Shakespeare-Aufführung ebenso gut wie einer Aufführung des *Faust*, der *Iphigenie* oder der *Penthesilea* an, ob Regisseur und Schauspieler etwas von der inneren Musikalität des Dramas gespürt haben oder nicht. Die Aufgabe des Dramenspielleiters ist in der Hinsicht viel schwieriger und verantwortungsvoller als die des Dirigenten. Der literarische Text legt das Klangbild nicht fest, es muß durch eine einführende Interpretation gewonnen werden, der der Dichter eine erhebliche Variationsbreite gewährt.

Es ist nicht verwunderlich, daß die Termini, deren wir uns bei der Interpretation bedienen, auf die Musik und auf die Dichtung oft in gleicher Weise passen. Wir sprechen von „Exposition“, „Verwicklung“ („Durchführung“) und „Lösung“, von „Thema“, „Gegenthema“ und „Seitenthema“, von „Motiv“ und „Leitmotiv“, von „entfalteten“, „fortgesponnenen“ oder aus festen Bausteinen „komponierten“ Strukturen. Es wird notwendig sein, sich einmal genau darauf zu besinnen, wie weit wir mit diesen Termini etwas Ähnliches meinen und wo die Unterschiede liegen. Die Poetik würde dabei viel gewinnen, und die Musikästhetik würde vielleicht erkennen, wie stark ihr Gegenstand, gerade die „absolute Musik“, gewissermaßen literarisiert ist. Bei der Interpretation von Dichtung müssen wir es mitunter sogar wagen, rein musikalische Termini wenigstens metaphorisch zu gebrauchen: „Engführung der Themen“, „Basso ostinato“, „Orgelpunkt“, „Variation“, „Transposition in eine andre Tonart“ u. dgl.; es steckt darin etwas, was nicht nur über ihre spezielle, technische Verwendung hinausgeht, sondern auch über ihre geschichtliche Reichweite.¹

Die Besinnung auf die Form in der Musik (etwa in W. Wioras Artikel „Absolute Musik“ und in dem Artikel über „Form“ und „Formen“ von Fr. Blume und J. Müller-Blattau in der MGG) ist für den Literaturwissenschaftler ungemein anregend und nötigt ihn, darüber nachzudenken, was er dem von seiner Seite gegenüberstellen kann. Eine Reihe von Grundbedingungen und Formfaktoren würden wohl auf beiden Seiten gemeinsam sein. Aber die Musikästhetik hat es einfacher als die Poetik. Das Formsystern der Dichtung würde gegenüber dem der Musik mehrdimensional sein müssen, da zu dem formal-sprachlichen Vorgang sein Bedeuten hinzutritt, das Gedanken, Stimmungen und die vielfältigen Vorstellungen von den Gestalten der Dichtung, ihrer Umwelt, ihrer Geschichte usw. erweckt; und all dies prägt sich der Erinnerung auch wieder als Strukturen ein, setzt sich also in Form um². Wieviel von solcherart andern Dimensionen auch in die Musik hineinwirken kann, bleibt immerhin zu fragen.

Was die Einzelformen betrifft, so sind sie in der Musik regelmäßiger und mehr auf die Wiederholung des Gleichen oder Ähnlichen gestellt als in der Dichtung. Das trägt vor allem bei zu der wunderbaren Symbiose von Wort und Ton im Liede: der Melodiebau kann die Regelmäßigkeit der Form weiterführen, wo dem Wort Grenzen gesetzt sind. Der Bestand

¹ Otto Ludwig hat die Form von Shakespæredramen durch den Sonatensatz interpretiert, lange bevor die Musikwissenschaft Beethovensche Sonatenformen an Shakespeare erläuterte. Erst wenn genauer als bisher bestimmt ist, wie weit die Analogie musikalischer und dichterischer Form geht, und wo sie aufhört, wird man in der Richtung vielleicht weiterkommen. O. Walzel (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Neubabelsberg 1923, S. 347–367) griff nicht fest genug zu. Der Aufsatz von Hans Klein, *Musikalische Komposition in deutscher Dichtung* (Dt. Vjschr. f. Lit.-wiss. u. Geistesgesch. 8, 1930, S. 680–718) ist eine fesselnder Versuch, der aber in der Anwendung musikalischer Kategorien auf Dichtung weit übers Ziel schießt. Schöne Anregung zum Weiterdenken geben die Vorträge von Emil Staiger (*Musik und Dichtung*, Zürich 1947). Die musikalische Ästhetik, die in den letzten Jahrzehnten eindrucksvolle Ergebnisse erreicht hat, wird der Poetik auf ihrem ungemein schwierigen Gelände ein gut Stück weiterhelfen können.

² Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931.

an Formen ist in der Musik leichter zu überschauen, und Formmuster können in ihr eher wiederholt werden. So feste und ihrem innersten Wesen nach gültige Bauformen wie „Sonatensatz“ oder „Rondo“ wird man im Literarischen nicht finden.

Das Wichtigste aber ist dies: Auch bei der Dichtung steckt ihr eigentlicher „Sinn“ nicht in dem Bedeuten ihrer Worte, nicht in der Geschichte und den Gestalten, die sie darstellt, nicht in den Gedanken, die sie ausspricht, und den Stimmungen, die sie auslöst, sondern in ihrer Form. Die Sätze Fr. Blumes (MGG IV 538) treffen wortwörtlich auch für die Dichtung zu: „Form und Inhalt sind eins. Die Seele der Musik (auch der Dichtung!) ist ihre Form.“ Damit gerät die Interpretation von Dichtung in eben die gleiche Aporie, die der wissenschaftlichen Interpretation von Musik so viel zu schaffen macht, daß sie sich nämlich um eine Hermeneutik bemühen muß, wo ihr Gegenstand im Grunde unübersetzbar ist. Es ist keineswegs so, daß man bei der Dichtung dieser Aporie entgeht, weil Dichtung ja eine Sprache spricht, die konkret etwas bedeutet; gerade dadurch gerät man nur um so tiefer in sie hinein, denn auch das sprachliche Bedeuten mitsamt all den Vorstellungen, die es erweckt, enthält in der Dichtung auch einen formalen „Sinn“, der ihre eigentliche „Seele“ ist. Ich glaube nicht, daß jemand es für möglich hält, den formalen Ablauf eines musikalischen Geschehens bis ins letzte zu fassen und so zu beschreiben, daß damit die „Seele“ dieser Musik ein für allemal bloßgelegt wäre. Wenn das gelänge, würde niemand mehr Musik hören oder spielen mögen. Bei der Dichtung ist es ebenso unmöglich. Wir können nur jeweils auf diese oder jene sinnhaltige Struktur hinweisen, und bei jeder neuen Begegnung wieder auf andere. Worin der Sinn, die „Seele“ liegt, das können wir bestenfalls andeuten, niemals benennen. Und das Mitverstehen müssen wir denen überlassen, die Ohren haben zu hören.

HANS JOACHIM MOSER / BERLIN

Der melodische Mehrterzenverband

Als Wolfgang Schmieder in seiner Heidelberger Dissertation über Neithart von Reuenthal dem Begriff des gebrochenen Dreiklangs möglichst den Beigeschmack des primär Harmonischen, Akkordlichen nehmen wollte, prägte er den Namen *Zweiterzenverband*. Ich möchte im Folgenden einem (zunächst wenigstens) von allem Akkordlichen unabhängig zu denkenden Melodiephänomen, dem mit der Bezeichnung „gebrochener Septimenakkord“ ein entsprechend wesensfremdes Symbol des Funktional-Mehrstimmigen aufgeprägt würde, den Namen „Dreiterzenverband“ geben: also einem Gebilde von drei Terzsritten in gleicher Richtung, gleichgültig ob auf- oder abwärts, dem hierdurch die Septime (groß und klein) als Rahmenintervall gesetzt ist — etwas, das schon durch dies Überschreiten des Guidonischen Hexachords das Gepräge des nicht ganz Alltäglichen innerhalb der mittelalterlichen Melodik erhält. Es wird später der Begriff noch weiter zu nehmen sein, weshalb ich dann noch allgemeiner von „Mehrterzenverband“ sprechen werde.

Ich reihe hier zunächst eine Kette prägnanter Belege auf, um deutlich zu machen, was ich meine — Schlußfolgerungen, die das Material dem nachdenklichen Betrachter aufdrängt, sollen anschließend besprochen werden.

Da seien zunächst (unter Ausschaltung gregorianischer Paradigmen) aus der berühmten Motette des 13. Jhs. *Brumans est mors*, die sich nur in deutschen und spanischen Quellen erhalten hat, folgende Tongänge herausgehoben¹ (Mittelstimme Takt 37/38):

¹ Brückner im *AfMw* X (1953), S. 80.

kurz vor diesem Schlußhöhepunkt:

Einen schönen Beleg bietet ferner die von Friedrich Gennrich betreute Schallplatte von Fred Hamels Archiv-Produktion, Tänze des 12.–14. Jahrhunderts, mit einem Lied aus dem vatikanischen *Königin-Christina-Fonds*, Hs. 1725, die *Ronde*, (Tonart nur relativ):

die deutlich zeigt, wie der Septimenbau durch Kombination eines steigenden und eines um eine Terz höher beginnenden, fallenden Zweiterzenverbandes zustande kam².

Sodann Belege aus dem späten 15. Jahrhundert: Arnold Schmitz hat aus dem *Cantionale von Neumarkt* (bei Breslau) im 1. Band des *Archivs für Musikforschung* (1936) S. 385 ff. Beispiele wie diese geboten:

aus dem *Rundellus* S. 391:

Im *Chorwerk*, Heft 57, gab H. Osthoff drei geistliche Motetten von Josquin erstmalig heraus, von denen die erste, *O bone et dulcissime Jesu*, in Takt 26 das Motiv a-c-e-g bzw. e-g-h-d durch alle vier Stufen engführt (zum Septimenrahmen auch Takt 17 ff.). Ferner in Buxtehudes *Gambentrio* II 6 (DDT XI, S. 142 u. 146):

Lento

Eine dritte Gruppe aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts: da hat der Freiherr v. Dittfurth aus einem seither wieder verschollenen *Haßfurter Liederbuch* als Nr. 23 seiner *Fünzig ungedruckten Balladen und Liebeslieder* (Heilbronn 1877) folgende recht bemerkenswerte Liedweise veröffentlicht:

² Bürk Mangold, der Hausmelodist des Hugo v. Montfort, nimmt die Tonfolge d' c' a f g schier als Grundmotiv seiner zehn Weisen. — Vgl. auch Ursula Aarburg im *Lüneburger Kongreßbericht* 1950, S. 63; von ihr steht noch 1957 eine Weiterentwicklung minnesingerlicher Beispiele im AfMw in Aussicht.

Mein Lieb ist wie der mor-gen-stern, so hoch am Him-mel strah-let.
die Mor-gen-röth, so nah und fern den him-mel gül-den ma-let.

Al - - so tief in mein herz hin-ein strahlt mir der ed le

Lie - bes-schein, der mich so hoch be - glü - cket.

Ein weiteres Paradigma stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts: das Andantethema der gewaltigen f-moll-Klaviersonate des jungen Brahms op. 5, die 1854 veröffentlicht worden ist:

Hier haben wir sogar einen Fünfterzenverband vor uns!
Sehr ähnlich auch in Brahmsens 3. Violinsonate d-moll, dem Seitenthema des H-dur-Trios (2. Bearb.), 1. Satz und dem Intermezzo op. 119 Nr. 1.

Das Zustandekommen solcher melodischen Gebilde ist am ehesten vorstellbar durch das gegenseitige Verhaken zweier ab- oder aufsteigender Zweiterzenverbände, also gebrochener Dreiklänge, die untereinander durch eine Terz Abstand haben, also aus der nicht seltenen Figur

z. B. in Senfls Cf. (Rhaw 1544, DDT 34, S. 177) *Der ehlich Stand ist billig gnannt ein Sacrament:*

8 von Herz und Gier, drum daß er mir nach b'schlossenem

8 Rat be-schaf-fen hat mein hold-se-li-ge Ja-ko-be.

Dasselbe kommt auch aufsteigend vor und gelegentlich sogar als Vierterzenverband, also im Nonenrahmen, wenn beide Grunddreiklänge durch Quintabstand getrennt sind; so merkwürdig die Kombination von Molltonika und Durdominante in dem berühmten Davids-lamento von Heinrich Schütz (Baß und 4 Posaunen, *Sinf. sacrae I* 1629 Nr. 13):

Der übermäßige Mitteldreiklang bildet das Mittelscharnier, der Akkordkern ist

Dieser Tonikanonakkord hat dem (nicht eben sehr wissenschaftlichen!) Buch von Giovanni Minotti *Die Geheimdokumente der Davidsbündler*, Steingräber 1934, zum Leitgedanken gedient.

Eine nonenakkordliche, dreifache Quintverhakung abwärts zeigt Schützens Splitterrichter-Evangelienmusik in den *Sinfoniae sacrae III* von 1650:

Oder bei Schütz die „Glockenquinten“, *Sinfoniae sacrae III* Nr. 6:

Und in seiner Matthäuspassion auf- und abwärts:

Wozu bei Schütz noch jene eigentümliche Behandlung der Septime innerhalb der „germanischen“ Choraltradition der Lektionstöne gestellt sei, die die Septime als nicht auflösungsbedürftiges Klangphänomen betrachtet, so gleich beim Rezitativbeginn der Auferstehungshistorie von 1623:

was erst kürzlich Hermann Grabner in seiner schönen Kantate *Und als die Zeit erfüllt ward* (1949) mehrfach von hier übernommen hat. S. Scheidt, *Tab. nov. II 3* (Fuga, DDT I 102, 3. Akkol.) kombiniert aus Tenor und Baß folgende Fundamentlinie in breiten Ganzen: d c a f, d c A F D (G).

Man müßte, um den damit aufgerührten Fragenkomplex um das Hören von derartigen Rahmenintervallen zu klären, eine ganze „Geschichte des Septimenintervalls von der Gotik bis zum Barock“ schreiben, des kleinen wie des großen.

Denn wenn es z. B. im *Lothamer Liederbuch* heißt:

— ist dann ein „immanentes“ Denken im Dreiterzenverband zu unterstellen? Oder die Summe von zwei Quartan, wie in Luthers Lied, zu dem ich Vorläufer schon aus dem 15. Jahrhundert kenne,

oder muß man nicht an die gebrochenen Dominantseptimen aus der von Johs. Wolf aus demselben 15. Jahrhundert (*Liliencronfestschrift* 1910) veröffentlichten (Darmstädter Hs.) Eberliweise denken:

(wozu sogar ein Spielmann Eberli gehören mag, den Pirro aus Pariser Akten um 1420 ausgehoben hat).

Greifen wir auf jenes möglicherweise frankonische *Brumans est mors* zurück, in das wir von heutigem funktionellem C-dur-Hören leicht einen großen Septakkord der 4. Stufe f-a-c-e heraushören möchten, also eine Unterdominante, so wäre jene Zeile, obwohl sie als tonus mixtus vel compositus den Oktavambitus innehält, guidonisch nicht ohne eine Mutation solfeggierbar, also im *Hexachordum molle* und dann *Hexachordum naturale*

so lockt dieser Dreiterzenverband mit großer Septime, auf jenes Lied der Mondseer Hs. des Münchs aus dem Ende des 14. Jhs. hinüberzuschauen, das so ganz selbständig mit der Leittonseptime einsetzt und dieselbe als Dominantertz zum Spitzenton nimmt, wo jedes „*una voce supra la semper est canendum fa*“ völlig wesensfremd eingreifen würde — aber das Gebilde stammt aus einer völlig andersartigen Melodienwelt als die Guidonische Hexachordik: ich meine jenes kostbare Überbleibsel aus der Stoffwelt dessen von Kürenberg:

NB

Ich het zu hant ge - lo - ket mir ain fal - cken wai - den - lei - chen
das hat ver - lo - ren al sein gir und tuet sich von mir strei - chen

NB

het ics ge - spaist nach mei - nem muet es wär als willd nye wor - den usf.

Ähnlich bei Oswald von Wolkenstein:

NB

Nu huss sprach der Mi - chel vom Wol - cken - stein

Es ist schon von Bessler (AfMw VIII) die Frage angeschnitten worden, ob jene Dreiterzenwendung in *Brumans* nicht ein deutscher Zug sein könnte? Stellt man dazu unsere schlesischen Cantionenzitate und beachtet, daß Schlesien, insbesondere Breslau und Krakau Ende des 15. Jahrhunderts, kunststilistisch genommen, „fränkische“ Außenbastionen waren, und fügt noch jenes hassfurtische Septimenkettenstück *Mein Lieb ist wie der Morgenstern* hinzu, erinnert sich auch daran, daß von dem Kölner Franko gemeint worden ist, er sei aus dem „Osten“ gekommen, so liegt die Schlußfolgerung nicht fern, es handle sich um einen mainfränkischen Zug, Franko sei wirklich ein „Franke“ gewesen, und seine vermutete Verfasser-schaft zu jenem einzigen mit deutschem Teiltext versehenen Motetus gewönne von daher an Wahrscheinlichkeit. Aber — ernstlich! — dazu ist doch die Beweiskette vorerst viel zu faden-dünn und müßte noch durch mehrfache andere Argumente gestützt werden, um einigermaßen haltbar dazu beitragen zu können. Immerhin: die Eberli-Buntschuh-Weise kann wohl auch als „fränkisch-schwäbisch“ beansprucht werden, während Schütz und Brahms stammlich ins ober- und niedersächsische Gebiet fallen und hier das rein Lineare immer mehr ins Akkordische als Primär-Boden übergeht.

Zum Schluß noch etwas zu Brahms. Ein Lied von ihm nach Daumer (der Hafis nur vor-schützt) scheint mir in singulärer Weise den Terzenverband und Terzenabstand ins Kaden-tielle hinüberzuspielen: *So stehn wir, ich und meine Weide, so (leider!) miteinander beide* (op. 32, 8). Das Nachspiel hat mir als jungem Menschen lange große „Hörmühe“ bereitet, um die Schlußfähigkeit zu begreifen, die ganz ohne Quintverwandtschaften auskommt und die allein benutzten Terzabstände der Dreiklänge vielleicht aus dem Studium altniederländischer Behandlung der Akkordfolgen gewonnen hat:

pp dim.

Vorstehende Zusammenstellung von Beispielen, die auf den ersten Blick vielleicht nur wenig innere Verwandtschaft zeigen, hat offensichtlich dennoch gezeigt, daß die angeschnittene Frage nach Herkunft und Natur des Mehrterzenverbandes doch einen großen, hintergründigen Zusammenhang spüren läßt. Trotz des späten Wechsels von rein einstimmigem und horizon-talem zu akkordlich-funktionellem Hören und allem gemäß dieser Einsicht nötigen Vorbehalt

scheint mir doch erlaubt, ja geboten, immer wieder auch auf die bedeutsamen, von solcher Umstellung nur am Rande mitgetroffenen Continua der Hörvorstellung hinzuweisen, die über 700 Jahre weg Brücken schlagen. Freilich ist auch immer wieder Vorsicht geboten, daß nicht Scheinähnlichkeiten für wirkliche Verwandtschaften gehalten werden; wie in der Biologie so auch in der Musikforschung dürfen Phäno- und Genotyp nicht verwechselt werden. Aber aus Sorge vor Mißbrauch darf man auch nicht tatsächlich legitime Deszendenzen übersehen oder gar als vermeintlich illegitim zu unrecht deklassierend abwerten.

LUDWIG MÜLLER / KÖLN

Das optische Bild akustisch guter Räume

An den Anfang dieser Reihe von Kurzreferaten über das Thema Musik und Akustik wurde ein raumakustisches Thema stellt, und ich vermute, es geschah deshalb, weil mit dem Raum die Problematik jeder Art von Musikübermittlung beginnt. Hat eine Komposition auf ihrem Weg von der Partitur bis zum tönenden Instrument die Stationen menschlicher Gestaltung glücklich durchlaufen, dann trifft sie in dem Raum, in welchem sie erklingen soll, erstmalig auf ein — sagen wir — technisches Übertragungsglied, welches nicht mehr die mögliche Behutsamkeit, nicht mehr das ehrliche Bemühen menschlicher Interpretation besitzt. Was der Stab des Dirigenten und die Hand des Musikers, der sicheren Intuition folgend, hervorgebracht haben, kann der starre Raum sogleich wieder verderben. Dieser Raum nämlich entbehrt nicht nur der Anpassungsfähigkeit, sondern er hat — und das ist weit gefährlicher — immer einen unwandelbaren, fest ausgeprägten eigenen Charakter.

Ob ein Raum akustisch gut oder schlecht ist, offenbart sich in der Art und Weise, wie er das ihm anvertraute Klanggut formt. Ein schlechter Raum beispielsweise läßt hohe oder tiefe Tonlagen lauter als die übrigen erklingen, oder er läßt diese oder jene Tonlagen zu lang, andere dagegen zu kurz nachhallen. Es leuchtet ein, daß solche Verbildungen der Nachhalldauer und der Lautstärke zu einer weitgehenden Umbildung des Klangbildes und der gewollten Klangdichte führen. In einem solchen Raum wird der Autor klagen: So war es nicht gemeint! Jüngere, weniger erfahrene Komponisten werden vielleicht glauben, anders instrumentieren zu müssen. Auf jeden Fall wird sich ein unbestimmtes Unbehagen des Musikers bemächtigen, unbestimmt deshalb, weil er den Grund für die empfundene Klangumbildung nicht entdecken kann.

In allen Sparten des Lebens wird Unbehagen gemildert durch die Kenntnis seiner Ursachen, und somit komme ich zum Kern dieser Ausführungen. Ich will versuchen, eine Brücke zu bauen zwischen Ohr und Auge, damit Sie die Ursachen eines gehörten Raumfehlers optisch erkennen können, denn dem geschulten Auge offenbart sich der akustische Charakter eines Raumes in dessen formalem und dekorativem Äußeren.

Zwei Faktoren bedingen die Raumakustik. Erstens das Material aller Raumbegrenzungsflächen, dazu gehört auch das Publikum und die Möblierung. Zweitens die Raumform im großen Ganzen und im Detail. Das Material der Raumbegrenzungsflächen ist lediglich verantwortlich für den Nachhall, das bedeutet musikalisch gesehen, für die Klangfarbe, die Tonlage und Länge des Ausklingens. Die Raumform bestimmt im wesentlichen die Form des Abklingens, bewirkt im positiven Fall ein weiches, kontinuierliches Abklingen, im negativen Fall ein stoßähnliches, tremolohaftes unsauberes Abklingen.

Die Physik der Klangbildung in geschlossenen Räumen ist höchst interessant, aber sie kann wegen der Kürze der Zeit hier nicht erörtert werden. Ich muß deshalb in gänzlich unakademischer Weise fertige Ergebnisse vorsetzen, indem ich jeweils ein akustisches Klangbild und das zugehörige optische Bild des Raumes vor Augen führe.

Zur Demonstration von Klangverfärbungen und Ausklingvorgängen eignen sich hervorragend ganz einfache Schüsse aus der Pistole. Der Schuß nämlich enthält alle Tonlagen des Hörbereichs, spricht deshalb den Raum in sämtlichen Tonlagen an und wird, je nach dem Charakter des Raumes, normal, zu hoch oder zu tief erklingen und verschieden lang aushallen. Bei der Betrachtung der Raumausstattungen mögen Sie als wesentlich nur zwei Bauelemente ansehen, nämlich einmal die harten, glatten, mitschwingenden Verkleidungen, wie Holz und alle holzähnlichen Plattenverkleidungen und zum anderen die weichen, porösen Stoffe, wozu physikalisch gesehen auch das Publikum gehört.

Durch sinnvolle Mischung dieser beiden Ausstattungsmaterialien lassen sich in jedem Raum optimale Nachhallverhältnisse schaffen. Betreten Sie einen Konzertsaal, dessen Bodenfläche nahezu ganz mit Publikum besetzt wird, und Sie sehen eine der Bodenfläche etwa gleich große Fläche mit Holz oder holzähnlichen Platten verkleidet, dann dürften die Nachhallvorgänge annähernd richtig sein. Annähernd nur deshalb, weil eine solche Faustregel natürlich das erforderliche Fingerspitzengefühl und die exakte Berechnung übergeht.

In den folgenden Bildern soll mit „halb Holz, halb Stoff“ diese optimale Mischung gemeint sein. In einem solchen Raum wird z. B. ein Schuß in seiner natürlichen Klangfarbe hörbar und klingt in allen Tonlagen gleichmäßig aus. Enthält die Raumauskleidung zu viel Holz oder holzähnliche Platten und zu wenig weiche Stoffe, dann klingt der Schuß stark höhenbetont und hallt in den Höhen länger nach als in den Tiefen. Ist umgekehrt zu wenig Holz und zu viel weicher Stoff vorhanden, dann klingt der Schuß zu tief und hallt tief aus. In einem Raum mit zu viel Holz und ebenfalls zu viel Stoff besitzt der Schuß so wenig Nachhall, daß er stumpf und abgerissen erscheint (schalltoter Raum). In Räumen, welche fast nur Putzflächen zeigen, also zu wenig Platten und zu wenig weiche Stoffe enthalten, hallt der Schuß sehr lang und tief aus (Hallenbad-Akustik). Schließlich kann sich bei falschen Holzkonstruktionen, das sind meist zu tief absorbierende Hölzer, eine Überbetonung in mittleren Tonlagen ergeben.

Die jeweils zusammengehörigen akustischen und optischen Bilder wurden bei dem Vortrag vom Tonband und an der Tafel vorgeführt. Sie werden in folgenden Tabellen gegenübergestellt:

Optisches Bild	Klangbild
1. halb Holz, halb weiche Stoffe	Klangfarbe: echt Nachhall: richtig
2. zu viel Holz, zu wenig weicher Stoff	Klangfarbe: zu hell Nachhall: zu lang i. d. Höhen
3. zu viel weiche Stoffe, zu wenig Holz	Klangfarbe: zu dunkel Nachhall: zu lang i. d. Tiefen
4. zu viel Holz und zu viel weiche Stoffe	Klangfarbe: echt, aber stumpf Nachhall: zu kurz
5. kein Holz, wenig weiche Stoffe	Klangfarbe: zu dunkel Nachhall: zu lang
6. halb Holz, halb weiche Stoffe, aber zu dickes Holz und zu starkes Lattenwerk	Klangfarbe: mittlere Tonlage betont Nachhall: in mittlerer Tonlage zu lang
7. wie 1. und profilierte Wände	Klangfarbe und Nachhall: richtig Abklingform: weich und kontinuierlich
8. wie 1 und glatte Wände und Decke	Klangfarbe und Nachhall: richtig Abklingform: leicht tremoloartig

Ars musica — ars poetica — musica poetica

Die Umwandlung, die die akademische Musiklehre des Mittelalters zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfuhr, ist zwar aus den musiktheoretischen Quellen erkennbar. Zum tieferen Verständnis dieser Entwicklung ist es jedoch notwendig, über sie hinaus nach den geistigen Kräften dieses Umformungsprozesses zu fragen. Zu seiner Verdeutlichung möchte ich einen konkreten Einzelfall heranziehen.

Nicolaus Wollick schreibt 1501 in dem Widmungsbrief seines *Opus aureum*, daß er „non solum in artibus, quod vulgo dicitur, sed etiam in musica et poetica“ täglich Vorlesungen gehört habe¹. Das allgemeine Herauswachsen der humanistischen Musiklehre an der Universität aus dem Rahmen des Quadriviums erlangt hier dadurch einen besonderen Aspekt, daß die *ars musica* zusammen mit der *ars poetica* den althergebrachten *artes, quod vulgo dicitur*, oder — wie Wollick in Übereinstimmung mit dem Kölner Professor Ortwin Gratus sagt² — den *graviore disciplinae* gegenübergestellt wird. Diese Anschauung entsprach dem Studiengang der *Bursa Cornelianae*, den Wollick gerade mit dem Magisterium abgeschlossen hatte³. Die vier Kölner Bursen waren um 1500 einerseits wie üblich Vorbereitungsschulen für die Artistenfakultät, also mit den Fächern des *studium particulare*, sie waren aber gleichzeitig auch integrierender Bestandteil der Artistenfakultät, des *studium generale*⁴. Die folgenschwere Sonderstellung der Kölner Bursen resultierte aus ihrer gegenseitigen Verselbständigung. Sie wurde im wesentlichen herbeigeführt durch die heftige Kontroverse zwischen Thomisten und Albertisten am Ende des 15. Jahrhunderts⁵, in deren Folge sich die verschiedenen ausgerichteten *Gymnasien*, wie sie jetzt heißen, von dem allgemeinen Lehrbetrieb der Artistenschule zurückzogen und auch die Vorlesungen in die Gymnasien verlegt wurden. Sie wurden dadurch Hauptträger des gesamten artistischen Unterrichts. Die Zusammenfassung des propädeutischen Zuges mit dem eigentlichen artistischen Lehrstoff zu einem ungetrennten Bildungsgang in den Gymnasien führte mit dem Eindringen des poetisch-literarischen Humanismus zu einem völlig neuen Unterrichtssystem. In seinem Aufbau, der nun nicht mehr mit den mittelalterlichen Begriffen Trivium und Quadrivium charakterisiert werden kann, nahmen Poetik und Rhetorik eine zentrale Stellung ein⁶.

Das Erstarken dieser eng verwandten Disziplinen wurde kompensiert durch eine Vernachlässigung der mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächer, worüber unter anderen auch der Mitautor am *Opus aureum*, Melchior Schanppecher, in seiner astronomischen Einführungsschrift wenige Jahre später klagt⁷. Von dieser Entwicklung wurde natürlich auch die Musiklehre betroffen, wie sie sich im *Opus aureum* und den anderen Traktaten der Kölner Schule von Cochläus, Bogentantz und Glarean darstellt. Durch die neue Rang- und Wertfolge der *artes* unter Betonung der *poetica* führte die Eliminierung der traditionellen spekulativen Gebiete auf der Grundlage des *numerus sonorus* innerhalb der quadrivialen

¹ Vgl. den Abdruck bei K. W. Niemöller, *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat*, Beitr. z. rh. Mg., H. 13, Köln 1956, S. 289 f.

² O. Gratus, *Orationes quodlibeticae*, Köln 1508, Widmungsbrief.

³ 13. Mai 1501.

⁴ Vgl. F. J. von Bianco, *Die alte Universität Köln*, Köln 1855, S. 253 ff. — J. Kuckhoff, *Die Geschichte des Gymnasiums Tricoronatum*, Köln 1931, S. 10. — H. Keussen, *Die alte Universität Köln*, Fs. zum Einzug in die neue Univ., Köln 1934, S. 344 f.

⁵ Vgl. M. Grabmann, *Mittelalterliches Geistesleben*, Bd. II, München 1936, S. 380 f. — C. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendland*, Bd. IV, Leipzig 1927, S. 223 ff.

⁶ Vgl. F. J. von Bianco, a. a. O., S. 349 ff. — H. Keussen, a. a. O., S. 349.

⁷ Widmungsbrief des *Computus vulgaris perutile in astronomiam continens introductionum*, Köln 1506.

ars musica konsequent zu einer Emanzipierung der *musica practica* als Universitätsfach⁸. Die *ars musica* verließ den Verband des Quadriviums und näherte sich in ihrem Wesen der *ars poetica*. In beiden Gebieten wird zunächst — ganz allgemein — an Stelle der spekulativen Durchdringung die tatsächliche artifizielle Ausformung betrachtet sowie regel- und systemhaft abgehandelt. Jedoch begnügten sich die Humanisten nicht mit der Kenntnis der klassischen Poeten, sondern nach ihrer Ansicht mußte sich damit die Fähigkeit verbinden, selbst als Dichter hervorzutreten. Die Dichtkunst wurde als lehr- und lernbar aufgefaßt⁹. Nach damaliger Anschauung war dazu vor allem eine Beherrschung kunstvoller Versmaße und eleganter Ausdrucksweisen notwendig, die *ars poetica* war in ihrem Kern als Lehrfach eine *ars versificandi*, wie die didaktischen Werke dieser Zeit zeigen. Es sind Lehrbücher der Metrik und Prosodie, angereichert durch Beispiele mythologischer Metaphern, poetischer Epitheta und eleganter Periphrasen. Ein solches Lehrbuch ist in unmittelbare Beziehung zu Nicolaus Wollick zu bringen. Das *Aerarium aureum* wurde gleichzeitig mit dem *Opus aureum* im Sommer des Jahres 1501 von Heinrich Quentel in Köln gedruckt. Sein Autor, Jacobus Magdalius von Gouda, war ebenfalls aus dem Gymnasium Cornelianum hervorgegangen, und Hutten bezeugt, daß er auch ein Kenner der Musik war, während Wollick umgekehrt seine Kenntnisse in der Poetik betont und durch Verse im Traktat demonstriert¹⁰.

Auch diese eben skizzierte Auffassung der *ars poetica*, die von dem erwähnten Ortwin Gratius gegenüber den *reliquae artes liberales* als *mirum artificium* herausgehoben wurde¹¹, mußte auf die in ihre Nähe gerückte *ars musica* Einfluß nehmen. Sie wurde nun gleichfalls als lehr- und lernbar aufgefaßt. So enthält das *Opus aureum* als Universitätslehrbuch nicht zufällig mit der Unterscheidung von *compositio* und *sortisatio* den ersten Ansatzpunkt einer Kompositionslehre in Deutschland, die nun als Stoffgebiet die Stelle der *musica speculativa* einnimmt. Auch ihr wird in Analogie zur Poetik die technisch-handwerkliche Seite untergeordnet: der Kontrapunkt als Satz- und Klausellehre. Die weitere Entwicklung des 16. Jahrhunderts führte dann in der Kompositionslehre auch zu einer terminologischen Verkoppelung der als Schwesterkünste aufgefaßten *ars musica* und *ars poetica* zur *musica poetica*; eine Entwicklung, deren Wurzeln bereits im Mittelalter liegen. Sie spiegelt sich in zwei Definitionen wider: Dominicus Gundissalinus definiert in der Mitte des 12. Jahrhunderts: „*ars poetica est scientia componendi carmina metricè*“¹² und in der Mitte des 16. Jahrhunderts definiert Gallus Dreßler: „*musica poetica est ars fingendi musicum carmen*“¹³. Erst auf dem Hintergrund einer konkreten Erfassung solcher geistesgeschichtlichen und zugleich pädagogisch-didaktischen Einwirkungen ist der Wendepunkt von der mittelalterlichen zur humanistischen Musiklehre an der Universität zu verstehen, wie sie sich im *Opus aureum* erstmalig dokumentiert und mit ihren weiteren Attributen über die Kölner Schule für das gesamte 16. Jahrhundert verbindlich wurde.

⁸ Vgl. W. Gurlitt, *Musik und Rhetorik* in: *Helicon*, Bd. V, 1940, S. 74.

⁹ Vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 155, 160, 464 f. u. 478.

¹⁰ Vgl. E. Böcking, *Ulrichi Hutteni Opera*, Bd. III, Leipzig 1862, S. 74 und Suppl. Bd. II, 2, 1870, S. 374 ff.

¹¹ O. Gratius, a. a. O., Titelblatt.

¹² Vgl. L. Baur, *Dominicus Gundissalinus: De divisione philosophiae*, Münster 1903, S. 54.

¹³ Vgl. W. M. Luther, *Gallus Dreßler*, Göttingen 1941.

Das Räuber-Volkslied in dem Gebiet des Tatra-Gebirges

Die Vielfältigkeit des slowakischen Volksliedes vom Standpunkt der Form und des Inhaltes gibt dem Interessenten der Musikkultur der Slowaken die Möglichkeit, mit der nicht großen Anzahl von Liedern bekannt zu werden, die eine Widerspiegelung der alten Sehnsucht nach Freiheit, Gleichberechtigung und Selbstbestimmung sind. Wie stark diese Sehnsucht war, erfahren wir vor allem aus den Volksliedern mit Räuber-Thematik, wo das Volk die Helden besang, die nicht nur für diese Ideale kämpften, sondern auch bereit waren, ihr Leben zu opfern. Die stärkste Erinnerung im Herzen des Volkes ließ Juro Jánošík zurück, welcher der Führer der Räubergruppe im 18. Jahrhundert war und über den allgemein bekannt war, daß er gegen die Ungerechtigkeit, den Frevel und die Willkür der Herren kämpfte und daß er „den Reichen nahm und den Armen gab“, wie es die Sage erzählt. Jánošík und seine Räubergruppe gaben dem slowakischen Volk das Sujet für eine der schönsten, künstlerischen Leistungen.

Die Bergregion der Tatra erstreckt sich über die Slowakei als höchstes Bergmassiv der Karpathen. Ein Teil dieses Massivs erreicht eine Höhe bis über 2 600 Meter. In den in verschiedenen Höhenlagen verstreuten Tälern siedelten sich im 14. Jahrhundert walachische Gruppen an. Sie waren in diesem Gebiet die ersten Hirten. Aus den einzelnen frei lebenden Hirtengruppen bildeten sich nach einiger Zeit ganze Dörfer, die uns bis heute erhalten geblieben sind und jetzt größtenteils die reichsten Quellen für Räubervolkslieder sind.

Im ganzen waren die Verhältnisse der Bauern und Hirten bis zu Ende des 15. Jahrhunderts in der Slowakei erträglich. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts begann die feudale Oberherrschaft die Arbeitspflichten zu erhöhen, die Existenzmöglichkeiten der Untertanen zu bedrohen und ihre wirtschaftlich-gesellschaftlichen Lebensbedingungen zu verschlechtern. Der wachsende Druck rief bei dem unterdrückten Volk einen verschärften Widerstand hervor, der so weit führte, daß die Untertanen in ein anderes Herrschaftsgebiet überliefen, in die Berge flüchteten, wo sie die Grundlage für die ersten Räubergruppen gegen den feudalen Adel und andere Ausbeuter des unterdrückten Volkes bildeten. So wird diese durchschlagende Veränderung im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Teil der Bevölkerung auf weitem Gebiet der Tatra zu einer der Hauptursachen der Entstehung des Räubertums in der Slowakei.

Die Räuber aber erreichten nicht viel, da ihr Widerstand nicht die Massen organisierte, und sie kein klares Ziel hatten. Und so geschah es, daß die Räuber auf dem Galgen endeten, ohne eine Änderung des wirtschaftlichen Lebens herbeizuführen. Sie schrieben sich nur in das Herz des Volkes ein. Trotzdem erfüllte das Räuberlied eine große soziale Sendung, vielleicht die wertvollste von allen Arten des slowakischen Volksliedes.

Aus Abschnitten des Inhalts des Räuberliedes wird uns der wahre Grund bekannt, warum der Untertan in den Kampf gegen den Feudalherrn zieht.

Moderato (♩=200)

Hei, ich muß ein Räu-ber sein, denn das Un-glück ist groß.

Un - ge - recht die Her - ren, Wahr - heit bei den Räu - bern,

Un - ge - recht die Her - ren, Wahr - heit bei den Räu - bern.

Der Glaube des Volkes an die Unbezwingbarkeit und Kraft der Räuber ließen dieses Lied entstehen:

Allegro (♩ = 144)

2. *Hei, es kommen die Burschen*
Aus Pol'ana, Tatra
||: Zittert nur ihr Herren
Bis die Feuer brennen :||

Von der Zusammengehörigkeit und der Solidarität, den wichtigsten Eigenschaften des slowakischen Räubers, zeugt dieses Lied:

Parlando - rubato (♩ = 176)

2. *Wenn sie mich auch schmoren*
Und auf das Rad flecten,
||: Doch niemals werde ich
Die Burschen verraten :||

Von der Liebe und Dankbarkeit zu den Burschen aus den Bergen zeugt am besten dieses Lied:

Lento (♩ = 80)

2. *Das Glück, oh Gott, das Glück*
Morgens und auch abends
||: Und in solchem Maße
Wie Gott es uns auch gibt. :||

So wie alle Karpathenräuber, endet auch das Leben des Kapitäns der Bergburschen, Jánošík, tragisch, obwohl die Volkspoesie seine unbesiegbare Kraft, die in seinem Gürtel und seiner Axt steckte, besang:

Moderato (♩=92)

Was ge - schah wohl Neu - es, Auf dem Hof von Lip - tow?

(♩=108)

Ja - no - šík der ward ge - fan - gen, In der Lieb - sten Kam - mer.

2. Als sie ihn ergriffen
So sprachen sie zu ihm:
: Willkommen, Vogel Jánošík,
Jetzt lassen wir dich nicht. :	7. Ich bitte euch, ihr Herren,
Ich bitt' zum zweitenmal,
: Erlaubt mir, noch mal den Gürtel
Nochmal umzubinden. :
3. Als sie ihn ergriffen,
Gleich sie fest ihn banden,
: Und in die schöne Stadt Mikuláš
Schnellstens sie ihn sandten. :	8. Sie gaben ihm ihn nicht,
Denn sie fürchteten ihn.
: Sie erlaubten nicht, den Gürtel
Nochmal umzubinden. :
4. Die Liptauer Herren
Begrüßten ihn freudig,
: Willkommen, Vogel Jánošík,
Jetzt lassen wir dich nicht. :	9. Ich bitte euch, ihr Herren,
Ich bitt' zum drittenmal,
: Erlaubt, das Liebchen mir nochmal,
Nochmal zu umarmen. :
5. Ich bitt' euch, ihr Herren,
Ich bitt' zum erstenmal,
: Erlaubt mir, noch einmal die Axt
In die Hand zu nehmen. :	10. Sie gaben sie ihm wohl,
Sie fürchteten ihn nicht mehr.
: Sie gaben ihm seine Liebste
Nochmal zu umarmen. :
6. Sie gaben sie ihm nicht,
Denn sie fürchteten ihn.
: Sie gaben ihm die kleine Axt
Wohl gar nicht in die Hand. :	11. Es rauschen die Berge,
Daß man Hänschen foltert
: Und noch mehr werden sie rauschen,
Wenn man ihn hängen wird. :
12. Es rauschen die Berge,
Es rauscht auch die Espe.
: Nie und nimmer wird vergehen
Der Name Jánošík. :	

Musikalisch hängt das slowakische Räuberlied mit dem Hirtenlied zusammen, denn es entstand in demselben Milieu und in derselben Zeit. Seine melodische Linie deckt sich mit der melodischen Linie des Hirtenliedes, das auf der kurzen und langen Hirtenflöte, der Fajara, gespielt wird. Die Räuberthematik tritt als historisch umrissene Erscheinung am markantesten in der Epik auf, wir treffen sie jedoch auch in der Lyrik und teilweise sogar im Volksdrama an. Die Heldengestalt Juro Jánošíks und seiner Gruppe hielt das Volk auch im Volkstanz, in der bildenden Kunst, in vielen Bildern, in der Skulptur und im reichen plastischen Holzschnitt fest. Seit Ende des 19. Jahrhunderts dringt die Jánošík- und Räuberthematik in das künstlerische Musik- und Tanzschaffen und in die bildende Kunst ein und wurde so im wahrsten Sinne des Wortes nationales Eigentum.

„Unsere Krieger ziehen aus dem Kampfe heim“ — ein altsorbisches episches Lied

Die slawische Epik bot bisher im Reichtum ihrer Formen ein besonders ergiebiges Feld sowohl der ethnologischen Musikforschung als auch der Slawistik. Die russischen Bylinen, ukrainischen Kosakendumen, bulgarischen und serbokroatischen Guslarenlieder wurden namhaften Forschern (Jagić, Gebauer, Soerensen, Wollmer, Trautmann, Wunsch etc.) zum Gegenstand musiksystematischer, metrischer und historisch-vergleichender Studien. Ist auch die Tatsache, daß diese Arbeiten vorwiegend die süd- und ostslawische Epik zum Vorwurf haben, bedingt durch das Material, so wäre doch falsch, anzunehmen, die Westslawen, insbesondere die Elbslawen, deren Rest die heutigen Sorben in der Lausitz bilden, hätten keine epischen Traditionen. Gewährte auch bereits J. E. Schmalers sorbische Volksliedersammlung 1841–43¹ manchen Einblick in jahrhundertealte Überlieferungen der sorbischen Volksepik, so wurde doch erst 1893 in Ewald Müllers volkskundlichem Buche *Das Wendentum in der Niederlausitz* ein bisher unbekanntes sorbisches episches Lied *Unsere Krieger ziehen aus dem Kampfe heim* veröffentlicht, welches der Sielower Kantor Riese dem Autor des Werkes einsandte mit der Bemerkung, „daß Text und Melodie des vorstehenden Liedes einen urwüchsigen Charakter tragen und ohne Zweifel den allerältesten Zeiten angehören. Zwischen Strophe 3 und 4 sei wahrscheinlich ein Teil des Liedes verlorengegangen.“ Tatsächlich spricht schon der Umstand, daß im Laufe systematischer Inventarisierungsarbeiten der niedersorbischen musikalischen Folklore im letzten Jahr zahlreiche Varianten des als „Kriegslied“ (*Wojnski kjarliž*) bezeichneten Volksliedes aufgefunden werden konnten, von vornherein gegen die Annahme, es könnte sich um ein Falsifikat nationaler Romantik handeln. Varianten aus der sprachlich und ethnisch unterschiedlichen Oberlausitz bezeugen dasselbe, indem sie ihr hohes Alter, das aus weitgehendsten Umformungen unter den besonderen Bedingungen der Variantenbildung, der Kontamination und des Zersingens ersichtlich ist, dokumentieren.

Schon in tonaler Hinsicht ist das „Kriegslied“, dessen Variantenkomplex sich in zwei Kreise teilt, aufschlußreich. Stellt der eine Variantenkreis ein Resultat des Zersingens unter Einfluß des deutschen Volksliedes *O wie wohl ist mir am Abend* dar — der Sänger hatte infolge gleicher Bewegungsrichtung der Intervalle zu Beginn des Liedes die emotionalere deutsche Melodie der nüchterneren aber vitaleren sorbischen übergeordnet —, so bietet der zweite, primäre Variantenkreis Einblick in archaisches Tonbewußtsein. Dem fragmentarisch-monothematischen musikalischen Geschehen in geraden rhythmischen Werten liegen sowohl tonale modi der anhemitonischen Pentatonik als auch primitive Stufenmelodik eines alten, vordiatonischen quintakkordalen Systems zugrunde.

Das Auftreten einiger Variaten als Kinder- und Wiegenlieder erhellt die bekannte Tatsache der Konservierung archaischen Musikgutes im kindlichen Tonalitätsempfinden. Auch Nebentöne oder Wechselstufen in jüngeren Varianten des Liedes bestätigen stets nur die genannten tonalen Grundlagen in ihrer logischen Evolution.

¹ Anastatischer Neudruck, Akademie-Verlag, Berlin 1953.

Der Inhalt des Liedes weist in die Zeit der Kämpfe zwischen Elbslawen (Sorben) und Deutschen vor dem XIII. Jahrhundert, die den Inhalt bekannter mittelalterlicher Chroniken (Helmold, Thietmar, Widukind, Saxo-Gramaticus etc.) bilden. Ein sorbischer Fürst, in Varianten auch „alter mächtiger Pan“ oder gar namentlich „Pan Pišic“ genannt, kehrt aus siegreichem Kampf heim. In altertümlichen Sprachformen, Metaphorismen und Epitheta, die in altslawischen Heldenliedern ihre Entsprechungen finden, gegliedert durch steigende Wiederholungen, vermittelt der Text ein prägnantes, realistisches Bild der genannten Situation. Im Erzählerstil des epischen Volkssängers heißt es:

Herrin, willst du von der Schlacht hören,
 huj, von der Schlacht hören,
 mußt du unsre Burschen fragen,
 huj, Burschen fragen.
 Wie der Donner niederschlägt,
 so des Herren schwere Keule!

Eine philologische Analyse des Textes unter besonderen Gesichtspunkten der Syntax und der Ethymologie des Wortschatzes zeigt durchaus altslawisches Formen- und Wortgut ohne wesentliche Entlehnungen aus dem Deutschen und führte außerdem zur Mutmaßung, ein ursprünglich zehnsilbiges Metrum, wie es besonders für alte südslawische Heldenlieder typisch ist, habe im Laufe der Entwicklung der Sprache und deren syllabischen Struktur dem Achtsilber Platz gemacht. Der Ausdruck „Pan“ für Herr anstatt des heute üblichen sorbischen „knjez“ ist in den ältesten Denkmälern sorbischen Schrifttums aus dem XVI. Jahrhundert schon nicht mehr enthalten und viel älter als diese.

Die Burschen führen des Herren Pferd

heißt es da und weiter:

Die Krieger kommen zum Fluß,
 huj, zum Fluß,
 sie waschen das Pferd unseres Herrn
 huj, das Pferd unseres Herrn.

Betont ist das Pferd als Eigentum des Herrn. Ohne den unsicheren Boden der Hypothese betreten zu wollen, können wir schlußfolgern, eine Widerspiegelung jener frühfeudalen Gesellschaftsverhältnisse vor uns zu haben, die uns die historischen Quellen vermitteln, wenn sie z. B. bei den sorbischen Daleminziern eine berittene Kriegerkaste, die *vithasii*, belegen. Desgleichen tragen alle im Liede genannten Umstände, Beziehungen, Gegenstände (Sattel, Keule als Waffe, Beute etc.) den Stempel des authentischen, historisch und archäologisch Nachweisbaren. — Eindringlich kehrt in jeder Strophe die Interjektion „huj, huj“ wieder, welche jedoch in ihrer Funktion als Kriegsruf einen völlig neuen Aspekt bedingt, unseren historischen Einblick vertieft und gewissermaßen konkretisiert. Als Kriegsruf der Ungarn wird der Ausruf in Berichten des Mittelalters (Luitprand, Engelhus) über deren Kämpfe gegen Heinrich I. im Jahre 933 erwähnt: „Ex eorum turpis et diabolica hui, hui frequenter auditur.“ Die Ungarn waren bekanntlich von den Sorben um Hilfe zum Schutz ihrer Westgrenze an der Saale gegen Herzog Otto und dessen Sohn, König Heinrich I., gerufen worden und drangen, von den Daleminziern geführt, im Jahre 906 zum ersten Mal in Sachsen ein. Größte Wichtig-

keit gewinnt in diesem Zusammenhange eine Variante des „Kriegsliedes“, vom melodisch-tonalen Standpunkt aus die älteste, in welcher die Ungarn (Hunnen) selbst erwähnt werden:

Auf dem Pferde sitzen Hunnen,
huj, sitzen Hunnen.
Die Hunnen haben goldene Ringe,
huj, haben goldene Ringe.

Die Kämpfe der verbündeten Sorben und Ungarn gegen König Heinrich I. waren so erfolgreich, daß dieser sich genötigt sah, durch Tributzahlungen von 924 bis 932 einen Waffenstillstand von seinen Gegnern zu erkaufen. Dieser einmalige Triumph, die Demütigung eines deutschen Königs, mußte sich tief ins Gedächtnis des sorbischen Volkes eingraben. Die dritte Strophe des Liedes wird erst so recht begreiflich, wenn sie fordernd ausspricht:

Deutscher König huldige dem Herrn!
Huj, unserem Herrn huldige!

Sind somit die wesentlichsten Komponenten einer musik-theoretischen und historischen Analyse des Liedes in aller kürzester Form zusammengefaßt, so um zu demonstrieren, daß wir die Reste eines ehemals umfangreicheren altsorbischen epischen Liedes vor uns haben, welches in der Folklore der Lausitzer Sorben über Jahrhunderte erhalten geblieben ist, wie manch andere ethnographische Besonderheit. Der Vergleich mit der anfangs erwähnten süd- und ostslawischen Volksepik, deren älteste Denkmäler chronologisch nicht vor dem XI. Jahrhundert einzuordnen sind, beglaubigt das niedersorbische „Kriegslied“ — *Unsere Krieger ziehen aus dem Kampfe heim* als das älteste slawische epische Lied überhaupt. Eine systematische Studie zu diesem Thema, die noch 1956 in der *Jahresschrift des Instituts für sorbische Volksforschung bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften/Berlin* veröffentlicht wird, möchte ich hierdurch der freundlichen Aufmerksamkeit aller Fachleute empfohlen haben.

GILBERT REANEY / READING

„Quid est musica“ in the *Quatuor principalia musicae*

The *Quatuor principalia musicae*¹ is not only a most important English musical treatise. It is also, and perhaps more particularly, valuable in relation to continental musical theory and practice. Indeed, for various reasons², I feel it was probably based on musical instruction imparted in Paris some time after the middle of the fourteenth century. Certainly the classification of music, as I have mentioned before³ and as Pietzsch has clearly indicated⁴, is largely based on the purely continental work of Lambertus⁵, erroneously printed by de Coussemaker

¹ C. E. H. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series* (CS), 4 vols., Paris 1864—76 and reprints, IV, S. 200—298. Anonymous I of CS III is identical with the fourth *principale*.

² For instance, the close acquaintance with Philippe de Vitry's works and doctrines and the statement that the minim was invented in [college of] the Navarre, CS IV, S. 257.

³ Gr. Reaney, *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047 in: Musica Disciplina* VIII (1954), S. 73, note 51.

⁴ G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto*, Halle 1929, S. 113 f.

⁵ CS I, 251—281.

under the name of Cuiusdam Aristotelis⁶. A certain amount of additional information has been added by the compilers of the later treatise and the order of some sentences and paragraphs has been changed, but essentially Lambertus' classification has been retained.

In spite of the fact that there are only four complete manuscripts of Lambertus' treatise⁷, his influence spread far and wide during the later Middle Ages, witness not only the *Quatuor principalia* in England but also the St. Emmeram anonymous⁸, the Hungarian Szalkai⁹ and the Pole Szydlowita¹⁰. His name suggests Liège origin, but various facts point to his teaching in Paris, where one of the Paris mss of his treatise was doubtless seen by Jacobus of Liège¹¹. The important thing however is that his classification of music is impressive and comprehensive, still more so the version of the *Quatuor principalia* which arranges Lambertus' originally uninterrupted text into admirably concise chapters. To be precise, 19 of these chapters form the first of the four *principalia*.

As well as the obvious references to Boethius, Pietzsch has noted the large-scale borrowings from Gundissalinus in Lambertus¹², while Smits van Waesberghe, with his interest in the school of Liège, pointed out certain points of contact with John of Afflighem (Cotto) and Johannes Hollandrinus¹³. However, I do not think it sufficient to leave it at that. Pietzsch shows how Gundissalinus draws on Al-Farabi for his important division of music into theoretical (or speculative) and practical¹⁴, but does not point out that this is undoubtedly derived from Aristides Quintilianus¹⁵. Lambertus, and hence the *Quatuor principalia*, employ this division repeatedly, not only to classify music in general but also with regard to the *instrumentum*, the *artifex* and the *officium musicae*¹⁶. While the main definition of music is „*musica est liberalis scientia potestatem canendi subministrans*“ (variant in Lambertus: ... „*scientia perite cantandi copiam subministrans*“), with its Boethian division into *musica mundana*, *humana* and *instrumentalis*¹⁷, *musica instrumentalis* is divided into *armonica*, *rithmica* and *metrica*, again derived from Aristides¹⁸, not merely Cassiodorus, as Pietzsch¹⁹ and Hüschen²⁰. Indeed Aristotle himself was well acquainted with the three terms²¹.

Pietzsch has already pointed out the interesting fact that, with the rise of mensural notation, the concept of rhythm has changed. Rhythm in the musical sense of division into longs and breves is placed under the harmonic division, while the rhythmic division according to Lambertus and the *Quatuor principalia* is concerned with the scansion of words only²².

⁶ See note 3, op. cit.

⁷ Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 6755 (2); Paris, Bibl. Nat., fonds latin 11266; Erfurt Bibl. Amploniana 8° 94; Siena, Bibl. Pubblica L. V. 30.

⁸ H. Sowa, *Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat* 1279, Kassel, BVK, 1930.

⁹ D. von Bartha, *Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai* 1490, Budapest 1934, S. 53 ff.

¹⁰ W. Gieburowski, *Die Musica Magistri Szydlowite*, Posen 1915, S. 94 f., 96 f., 107, 114.

¹¹ See note 3, op. cit.

¹² *Die Klassifikation* . . . , S. 29 f.

¹³ *Some Music Treatises and their Interrelation. A. School of Liège (c. 1050–1200)?* in: *Musica Disciplina* III (1949), S. 112; *Musikgeschichte der Niederlande* I, Tilburg 1936–39, S. 222, 382.

¹⁴ *Die Klassifikation* . . . , S. 83.

¹⁵ Cf. R. Schäfke, *Aristides Quintilianus, Von der Musik*, Berlin 1937, S. 167.

¹⁶ CS I, 253a, 254a; CS IV, 205a–b.

¹⁷ Cf. G. Friedlein, *Boetii De institutione Musica*, Leipzig 1867, S. 187.

¹⁸ Schäfke, *Aristides* . . . , S. 168.

¹⁹ *Die Klassifikation* . . . , S. 85.

²⁰ H. Hüschen, article *Ars musica* in: MGG I, 1949, Sp. 700.

²¹ W. Vetter, article *Aristoteles* in: MGG I, Sp. 642.

²² *Die Klassifikation* . . . , S. 86 f.

He has not shown however that the consideration of music as modal or non-modal has been omitted in the later treatise, a distinction which, according to Waite²³, applied to discantus and organum respectively. Admittedly this omission is not surprising in the midfourteenth century. More important is Lambertus' own change of the conception of rhythm. It suggests that musical rhythm before the Notre Dame epoch had much in common with poetic rhythm, as we suspected from Guido of Arezzo and others²⁴.

Lambertus' division of practical instruments into natural and artificial, according to whether they are parts of the human body or manufactured, is as usual derived from Gundissalinus as well as copied by the *Quatuor principalia*²⁵. But it is again classical in origin, as we can see from Aristides' division of theoretical music in general into natural and artificial²⁶.

Finally, as we are studying the place of music in the seven liberal arts, let us notice that Lambertus and the *Quatuor principalia*, via Boethius and Gundissalinus, consider music takes first place among the liberal arts, and is more liberal, more refined, more pleasant, more joyful and more lovable than any other²⁷.

HANSPETER REINECKE / HAMBURG

Akustik und Musik

Die Akustik als Teildisziplin der Physik dient neben der Erforschung unmittelbarer physikalischer Probleme weitgehend auch Nachbardisziplinen quasi als Hilfswissenschaft, um Probleme klären zu helfen, die zum Teil weit außerhalb einer physikalischen Gesetzmäßigkeit liegen. Ein Gebiet dieser Art, dessen Durchdringung eine ganze Vielzahl wissenschaftlicher Disziplinen erfordert, das vor allem aber auch für die Musikwissenschaft gleichfalls eminente Bedeutung besitzt, ist das Problemfeld der Hörwahrnehmung.

Die erste Voraussetzung für die Erforschung der sich hierbei ergebenden Teilprobleme wird in Angriff genommen durch die exakte Untersuchung sowohl der Klangerzeugung wie auch der Vorgänge im Schallfeld, d. h. der in dem den Wahrnehmenden umgebenden physikalischen Raum auftretenden akustischen Strukturen. Diese Probleme werden bewältigt durch die physikalische Akustik, vor allem durch Klangfarbenphysik und Raumakustik.

Ein sehr wesentlicher Teil der Fortpflanzungs- bzw. Umwandlungsvorgänge der Schallenergie vollzieht sich dann im menschlichen Ohr, gerät damit also in den Bereich physiologischer Forschung. Die Physiologie hat es gegenüber der physikalischen Akustik nun insofern sehr viel schwerer, als sich exakte Messungen nur unter sehr eingeschränkten Bedingungen durchführen lassen. An dieses kleine und empfindliche Organ ist außerordentlich schwer heranzukommen, und zudem vollzieht sich in einer verwickelten anatomischen Struktur eine Vielzahl außerordentlich schwer zu fassender, ineinandergreifender physikalischer und chemischer Umwandlungen.

²³ W. G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony, Its Theory and Practice*, New Haven Connecticut 1954, S. 110 ff.

²⁴ Cf. the famous reference *quasi metricis pedibus cantilena plaudatur* in Guido's *Micrologus*, new ed. by J. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1955, S. 164.

²⁵ Cf. Pietzsch, *Die Klassifikation . . .*, S. 30.

²⁶ Cf. Schäfke, *Aristides . . .*, S. 168.

²⁷ CS I, 253a—b; CS IV, S. 205b—206a.

Daß trotzdem seit den grundlegenden Arbeiten von Hermann von Helmholtz¹ auf diesem Gebiet große Erfolge zu verzeichnen sind, ist das Verdienst einer Reihe von Forschern, an deren Spitze u. a. die Namen G. von Békésy, H. Davis, O. F. Ranke, S. S. Stevens und E. G. Wever stehen². Auf diese Forschungen im einzelnen einzugehen, ist aus Zeitgründen nicht möglich. Ich will den gegenwärtigen Stand in seinen wichtigsten Ergebnissen wie folgt zu charakterisieren versuchen:

Es gilt heute als gesichert, daß der Schall, nachdem er den Energie-Transformations-Mechanismus des Mittelohres durchlaufen hat, entsprechend seiner Frequenz charakteristische Stellen der Basilarmembran erregt und daß die Nervenfasern ihrerseits elektrochemische Impulse in die Nervenbahn senden. Diese Nervenregungen erfolgen nach dem „Alles oder Nichts“-Gesetz, so daß sich über die Nervenbahn nur bedingt dem Schall frequenzgleiche Impulsfolgen, vielmehr aber den Reizstellen auf der Basilarmembran adäquate Nervenströme ausbreiten, deren Impulsfrequenz sicher nicht in erster Linie die tonhöhenbestimmende Bedeutung zukommt. Es ist also für das Tonhöhenempfinden nicht mehr der Charakter des Einzelreizes selbst verantwortlich zu machen, sondern vielmehr seine Lage auf der Basilarmembran³.

Diese Annahme wurde u. a. jüngst wieder erhärtet durch Versuche, die G. von Békésy an der Harvard-Universität vor kurzem durchführte, indem er ein vergrößertes Modell der Schnecke mit der Haut des Unterarmes in Berührung brachte und bewies, daß Wanderwellen auf der Schneckemembran eine scharfe Lokalisation auf derselben erlauben⁴.

Die durch die Schallreize ausgelösten Tonempfindungen sind Korrelate psychologischer Natur, deren Eigengesetzlichkeit nicht zwingend an die physikalischen Reizstrukturen gekettet ist, wie die ältere sog. Psychophysik noch annahm. Auf die diesbezüglichen vielfältigen Untersuchungen u. a. über Tonhöhen-, Lautheits- und Klangfarbenempfindungen bzw. deren wahrnehmungsmäßige Verknüpfungen kann hier nicht näher eingegangen werden. Als wichtigste Tatsachen mögen lediglich die drei musikalischen Dimensionen der Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe in ihren wahrnehmungsmäßigen Funktionen erwähnt werden:

1. Die Tonhöhen-Empfindung hat als Wahrnehmungs-Korrelat das, was von Hornbostel „Tonigkeit“ nennt, die den musikalischen Oktavzyklus charakterisierende Gestalteigenschaft⁵.
2. Der Lautheits-Empfindung—der des Reizintensitätsniveaus—entspricht gleichfalls eine Dimension höherer Wahrnehmung, ich würde sie „Wahrnehmungslautheit“ nennen. Gemeint ist die Tatsache, daß die Lautheitsvorstellung eines Klangablaufes nicht unmittelbar von der auf das Ohr treffenden Schallenergiegröße abhängen muß. So wird z. B. der *ff*-Klang eines

¹ H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1. Aufl., 1862.

² Vgl. O. F. Ranke, *Physiologie des Gehörs*, in: *Lehrb. der Physiol.*, hrsg. v. W. Trendelenburg und E. Schütz, Berlin-Gött.-Heidelbg. 1953; ferner: E. Skudrzyk, *Die Grundlagen der Akustik*, Wien 1954, Kap. XXV: *Das menschliche Ohr*.

³ Vgl. L. Cremer, *Über die ungelösten Probleme in der Theorie der Tonempfindungen*, in: *Acustica* 1 (1951), S. 83.

⁴ G. von Békésy, *Beitrag zur Frage der Frequenzanalyse in der Schnecke*, in: *Archiv für Ohren-, Nasen- und Kehlkopfheilk.*, 167 (1955), S. 238 ff.

⁵ Vgl. hierzu: E. M. Hornbostel, *Psychologie der Gehörerscheinungen*, in *Bethes Handb. d. norm. u. path. Physiol.*, XI, Berlin 1926, S. 701 ff.

A. Wellek, *Die Aufspaltung der Tonhöhe...*, in: *ZfMw.* XVI, (1934), S. 481—496 und 537—553.

G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern 1946, S. 64 ff., 67 ff., 74 ff., u. 87 ff.

J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 42 ff., 373 ff., 377 ff.

H. Scholte, *Tonpsychologie und Musikästhetik*, Göttingen 1930, S. 21 ff.

H. Husmann, *Eine neue Konsonanztheorie*, in: *AfMw* IX (1952), S. 219 ff.

ders., *Vom Wesen der Konsonanz*, Heidelberg 1953.

ÜBERTRAGUNGSWEG AKUSTISCHER REIZE

SCHALLQUELLE
FREQUENZ = m Hz
DRUCK:

$$x = A_m \cos \omega_m t$$

KUGELFÖRMIGE
SCHALLAUSBREITUNG:

$$y_a = \frac{1}{r^2} x$$

MUTMASSLICHE NICHTLINEARITÄTEN
TEWEILS $y' = a_0 + a_1 x + a_2 x^2 + a_3 x^3$

NICHTLINEARE REIZTRANSFORMATION IM OHR

$$y_i = a_0 + a_1 x + a_2 x^2 + a_3 x^3 + \dots + a_8 x^8$$

Abb. 1

Orchesters nicht dadurch zum *pp*, daß man den Rundfunkempfänger leise stellt. Es lassen sich die Beispiele hierfür beliebig vermehren⁶.

3. Der Begriff der Klangfarbe zuletzt muß in der höheren Wahrnehmung gleichfalls zum alles Klangtypische umfassenden Begriff, etwa der „Klanggestalt“, erweitert werden, da auch dieser Dimension analoge Gestalteigenschaften zugrunde liegen⁷.

Es soll hier versucht werden, auf eine charakteristische physikalische Eigenschaft innerhalb der Kette der Reizübertragung von der Schallerzeugung bis zum Klangerlebnis einzugehen. Diese gilt in der Akustik allgemein als ein Nachteil, ist m. E. in diesem Zusammenhang aber, d. h. im Hinblick auf den Hörvorgang, als eine organische Funktion mit charakteristischen Auswirkungen anzusehen. Gemeint ist das nichtlineare Verhalten des Ohres, vor allem des Mittelohres, in bezug auf die Transformation der Schallenergie.

Dazu seien einige Erläuterungen gegeben. Wir haben eine Schallquelle (Abb. 1), welche eine Sinusschwingung erzeugt, d. h. eine harmonische Schwankung des Luftdruckes im Bereich zwischen 16 und 20 000 Perioden pro Sekunde, welche darstellbar ist durch die Beziehung der Sinus- bzw. Cosinusfunktion. Diese Schwingung breitet sich zunächst im Schallfeld aus, indem sie sich der Form nach nicht verändert, der Intensität nach in bestimmter Weise abnimmt. Unter der Voraussetzung eines freien Schallfeldes ohne Reflexionen gilt bei kugelförmiger Schallausbreitung für die Energieabnahme die Beziehung

$$y = \frac{1}{r^2} x, \quad (1)$$

wobei r gleich dem jeweiligen Abstand von der Schallquelle ist, also dem Radius.

Dringt diese Welle nun in das Ohr, so tritt etwas ein, was die Schwingungsform des Schalles charakteristisch verändert: Auf Grund der Struktur des Mittelohres wird er nunmehr nicht-linear verzerrt. Er gehorcht also nicht mehr der einfachen Beziehung

$$y = a x \quad (2.1)$$

(wobei $x = A \cos \omega t$), sondern vielmehr der folgenden Beziehung:

$$y_1 = a_0 + a_1 x + a_2 x^2 + a_3 x^3 + \dots + a_8 x^8. \quad (2.2)$$

Erst nach dieser Verzerrung seines Druckverlaufes gelangt der Schall ins Innenohr und löst die dem Tonerlebnis adäquaten Nervenimpulse aus.

Was ergibt sich daraus nun für die Reiztransformation? Diese Verzerrungsgleichung⁸ besagt, daß die Sinusschwingung nicht nur in ihrer Frequenz übertragen wird, sondern daß sich außerdem die Schallenergie auf zusätzlich entstehende Oberschwingungen verteilt, deren Anzahl den Ordnungen der angegebenen Potenzreihe entspricht. Für das Ohr heißt das also, daß bei der Darbietung einer einzelnen Sinusschwingung mindestens acht Harmonische entstehen.

Wie kommt es nun zu der Aufstellung der Nichtlinearitäts-Gleichung? Obwohl es nicht gelingen kann, die Potenzreihe mit genauen Koeffizienten zu versehen, da sich keine Möglichkeit zu objektiver Messung ergibt, läßt sich immerhin in folgender Weise verfahren:

Man kann dadurch, daß man nicht eine einzelne, sondern gleichzeitig zwei Schwingungen bestimmten Abstandes zu Gehör bringt, die sich bildenden zusätzlichen Kombinationsfrequenzen beobachten und daraus Schlüsse ziehen in bezug auf das nichtlineare Verhalten des Ohres.

⁶ E. Mohrmann, *Lautheitskonstanz im Entfernungswechsel*, in: Z. f. Psychol. 145 (1939), S. 145 ff.
H. Reinecke, *Über den doppelten Sinn des Lautheitsbegriffes beim musikalischen Hören*, Diss. Hamburg 1953.

⁷ Vgl. H. Reinecke, a. a. O.

⁸ Vgl. die genaue mathematische Behandlung bei H. Husmann, *Vom Wesen der Konsonanz*, S. 61 ff.

ABB. 2

NICHTLINEARE VERZERRUNG DES OHRES :

„SUBJEKTIVE“ OBERTÖNE DER FREQUENZ „m“

$$y = a_0 + a_1 x + a_2 x^2 + a_3 x^3 + \dots + a_8 x^8$$

$$x = A_m \cos \omega_m t$$

$$= \cos m$$

———— = 1. ORDNUNG

----- = 2. " "

..... = 3. " "

- . - . - = 4. " "

———— = 5. ORDNUNG

----- = 6. " "

..... = 7. " "

- . - . - = 8. " "

Abb. 3

NICHTLINEARE VERZERRUNG DES OHRES:

„SUBJEKTIVE“ OBERTÖNE DER FREQUENZ „n“

$$y = a_0 + a_1 x + a_2 x^2 + a_3 x^3 + \dots + a_8 x^8$$

$$x = A_n \cos \omega_n t \\ = \cos n$$

— = 1. ORDNUNG

— = 2. "

— = 3. "

— = 4. "

— = 5. ORDNUNG

— = 6. "

— = 7. "

— = 8. "

ABB. 4

NICHTLINEARE VERZERUNG DES OHRES:

„SUBJEKTIVE“ KOMBINATIONEN DER FREQUENZEN „m“ UND „n“

$$y = a_0 + a_1 x + a_2 x^2 + a_3 x^3 + \dots + a_8 x^8$$

$$x = A_m \cos \omega_m t + A_n \cos \omega_n t \\ = \cos m + \cos n$$

	= 1. ORDNUNG		= 5. 5. ORDNUNG
	= 2. "		= 6. "
	= 3. "		= 7. "
	= 4. "		= 8. "

ABB. 5

BEOBACHTUNGEN VON KOMBINATIONSTÖNEN:

✦ = STUMPF ✕ = KRÜGER ● = EIGENE VERSUCHE

--- = QUADRATISCHER UND KUBISCHER DIFFERENZTON
FAST IMMER DEUTLICH HERAUSZUHÖREN

Dieses Verfahren soll kurz demonstriert werden. Wir haben zunächst eine einzelne Frequenz m mit ihren charakteristischen acht (bis zehn) Harmonischen, wie sie hinter dem Mittelohr — entstanden aus einer reinen Sinusschwingung — objektiv vorhanden ist (Abb. 2). Diese Frequenz bleibt für eine bestimmte Zeitdauer in gleicher Höhe. Wir haben andererseits den Einzelton n , dessen Höhe in der entsprechenden Zeitdauer von der Größe der Frequenz m bis $2m$ verändert wird (Abb. 3). Die Bilder der beiden Einzeltöne sind übersichtlich und unkompliziert. Treffen diese beiden Schwingungen nun aber gleichzeitig auf das Ohr (Abb. 4), so bilden sich nicht nur die eben dargestellten Harmonischen, sondern die Schallenergie verteilt sich auf eine nicht unerhebliche Anzahl von Kombinationsfrequenzen, so daß das Hörfeld auf ganz breiter Basis erregt wird. Daß diese Kombinationstöne aus dem Gesamtklang nicht alle einzeln herausgehört werden können, ist evident. Vor allem die oberhalb der Primärtöne liegenden Frequenzen verschmelzen und bilden m. E. unter anderem die Ursache für die Verdeckungserscheinungen von Klängen. Diejenigen Kombinationen allerdings, welche unter oder in die Nähe der Primärtöne fallen, sind z. T. direkt oder indirekt — indem sie in der Nähe von Kreuzungspunkten miteinander schweben — zu beobachten. Sie lassen sich vor allem dann besonders gut heraushören, wenn man die Tonhöhe der Primärtöne so wählt, daß die zu beobachtenden Kombinationstöne in den Bereich der größten Hörempfindlichkeit fallen.

Beobachtungen dieser Art wurden vor allem von Felix Krüger⁹ und Carl Stumpf¹⁰ durchgeführt. Neben anderen elektroakustischen Untersuchungen dieser Art wurden u. a. von mir systematische Beobachtungen angestellt, die eine ganze Reihe von Kombinationen als objektiv vorhanden ergeben haben (Abb. 5). Hieraus ergibt sich nun mit Sicherheit eine Nichtlinearität des Ohres bis zur achten Potenz und höher, wie sie Husmann schon aus den Krügerschen und Stumpfschen Beobachtungen abgeleitet hat¹¹. Daraus resultiert nun gleichzeitig, daß die quadratischen und kubischen Verzerrungen¹² außerordentlich groß sein müssen, was oft beobachtet, aber nie recht geglaubt wurde, weil es im scheinbaren Widerspruch steht zur großen Empfindlichkeit des Hörorgans gegenüber objektiven Verzerrungen¹³. Hier findet sich m. E. nicht nur kein Widerspruch, sondern im Gegenteil die Erklärung für die Verzerrungsempfindlichkeit des menschlichen Ohres.

Aus dieser Tatsache lassen sich mehrere Vermutungen folgern, auf die jedoch nicht näher eingegangen werden kann. Einerseits scheint für die Tonhöhen-Empfindung weniger eine Stelle maximaler Erregung auf der Basilarmembran als vielmehr der Abstand der entstehenden vielfältigen Erregungsstellen verantwortlich zu sein¹⁴. Andererseits müssen die Wirkungen der Eigenverzerrungen des Ohres auch bei der Lautheits- und Rauigkeitsempfindlichkeit des Gehörs eine besondere Rolle spielen.

Nun zu den Beobachtungen, die zu der Folgerung einer starken Nichtlinearität des Ohres führten: Dieses Phänomen spielt u. a. eine besondere Rolle bei dem Problem Konsonanz — Dissonanz.

⁹ F. Krüger, *Beobachtungen an Zweiklängen*, in: Phil. Studien 16 (1900), S. 307 u. 568 ff.

ders., *Zur Theorie der Kombinationstöne*, in: Phil. Studien 17 (1901), S. 185 ff.

ders., *Differenztöne und Konsonanz*, in: Arch. f. d. ges. Psychol. 1 (1903), S. 205 ff. u. 2 (1904), S. 1 ff.

¹⁰ Carl Stumpf, *Beobachtungen über Kombinationstöne*, in: Z. f. Psychol. 55 (1910), S. 1 ff.

¹¹ H. Husmann, a. a. O.

¹² durch welche die bekanntesten Kombinationen entstehen: $m \pm n$ (quadratisch), $2m \pm n$ und $m \pm 2n$ (kubisch).

¹³ E. Skudrzyk (a. a. O., S. 600 ff.) spricht von einem mutmaßlichen Klirrfaktor von etwa 100 % auf Grund der beobachteten Intensitäten der Kombinationstöne, glaubt aber, daß die Ursache hierfür im Physiologischen zu suchen sei.

¹⁴ Wie schon J. R. Ewald (*Pflügers Archiv* 93 (1903), in seiner Schallbildertheorie vermutete, der allerdings von ganz anderen Voraussetzungen ausging, die sich in dieser Form als nicht haltbar erwiesen haben.

Nachdem H. von Helmholtz und Felix Krüger versucht hatten, die Konsonanz gewissermaßen negativ aus dem Wegfall der Störungen zu erklären, die sich bei Verstimmungen gegenüber ganzzahligen Intervallen bilden, argumentierte Husmann, daß bei Wegfall von Störfrequenzen zwar der Dissonanzgrad, nicht aber das Phänomen der Konsonanz erklärt sei. Wären bei nicht ganzzahligen Intervallen Schwebungen der Obertöne und Störungen durch Kombinationsfrequenzen die Ursachen des Wegfallens der Konsonanzempfindung, d. h. wären Konsonanz und Dissonanz zwei Extreme einer Ursache, dann müßten bei Wegfall dieser Voraussetzungen jede Unterscheidungsfähigkeit zwischen konsonanten und nichtkonsonanten Intervallen verschwinden. Diese Bedingungen wurden geschaffen durch binaurale Darbietung zweier Klänge. Es wurde also je ein Ton auf je ein Ohr gegeben. So konnten im Ohr wohl „subjektive“ Obertöne entstehen, wie sie in Abb. 2 bzw. 3 dargestellt sind, nicht aber konnten beide Frequenzen gemeinsame Kombinationstöne bilden (Abb. 4). Desgleichen war die Möglichkeit von Schwebungen ausgeschaltet. Nun bleibt bei diesen Versuchsbedingungen selbst bei Sinusschwingungen geringster Intensität im mittleren Hörbereich die Fähigkeit der mathematisch genauen Aussonderung ganzzahliger Intervalle bis etwa zum Schwingungsverhältnis 8 : 9, der großen Sekunde, erhalten, wenn auch die Beurteilung der objektiven Intervallgrößen unsicher wird. Husmanns Folgerung daraus ist die Trennung der beiden Phänomene Konsonanz und Dissonanz¹⁵, da die erste ohne die zweite nachweisbar vorhanden ist. Es zeigt sich nämlich, daß das Empfinden der stärkeren Unreinheit bei sonst dissonant klingenden Intervallen in binauraler Darbietung völlig wegfällt und gelegentlich sehr irreführend wirken kann, so daß z. B. eine große Sekunde zuweilen für eine reine Terz o. ä. angesehen wird.

Husmann verlegt die Entstehung der Voraussetzungen für das Konsonanzerleben in den physiologischen Bereich, indem er annimmt, daß die von den sich bildenden „subjektiven“ Obertönen ausgelösten Nervenreize innerhalb der Nervenbahn übereinanderfallen und so ein unmittelbarer Vergleich möglich wird. Die physiologischen Voraussetzungen scheinen ihm hierfür im mittleren Kniehöcker gegeben zu sein.

Es handelt sich also nach Husmanns Koinzidenztheorie der Konsonanz um die Fähigkeit, die Konsonanzeigenschaften ganzzahliger Intervalle zu erkennen, unabhängig von den der Dissonanz zugrunde liegenden Störungen, lediglich auf Grund des Übereinanderfallens von Teiltonreizen der einzelnen Primärtöne. Dieses hat mit dem Phänomen der Dissonanz unmittelbar nichts zu tun¹⁶. Nun zeigt eine Modifikation binauraler Versuche überraschende Ergebnisse in bezug auf das Problem des Konsonanz- oder Distanz-Hörens im musikalischen Sinn. Es wurden von mir Hörversuche unter folgenden Bedingungen gemacht:

Den Versuchspersonen wurden binaural verschiedene Intervalle gleichzeitig in ungefährrer Größe dargeboten und ihnen — im Gegensatz zu den Husmannschen Versuchen — ausdrücklich die Intervallgröße angegeben, auf welche nun die Frequenzverhältnisse eindirigiert werden sollten. Die VP sollten also auf Grund ihrer erinnerten Vorstellung ohne Hilfe durch die erwähnten dissonanten Störungen die angegebenen Intervallwerte einstellen. Hierbei stellte sich für die meisten Intervallgrößen die bekannte Treffsicherheit des reinen Schwingungsverhältnisses ein, und zwar dem Grade der Einstell-Sicherheit nach bei folgenden Intervallen:

¹⁵ H. Husmann, a. a. O.

¹⁶ Die Husmannsche Theorie wurde von W. Stauder (*Musikforschung* VIII (1955) S. 369 ff.) angezweifelt, der von der Voraussetzung ausging, daß Nichtlinearitäten — und damit Obertöne — erst bei großen Intensitäten zu erwarten sind, daß das Ohr bei geringen Schallintensitäten aber linear arbeitet und damit die Grundvoraussetzung für die Theorie H.s entfalle. Diese Annahme ist — abgesehen von den beschriebenen Beobachtungen durch Arbeiten von Janowski (1929), von Békésy (1934) und Zwicker (1955) hinreichend widerlegt.

8 : 9 große Sekunde

2 : 3 Quint

5 : 6 kleine Terz

3 : 5 Sext

3 : 4 Quart

Vollkommen aus dem Rahmen fiel die Bewertung der großen Terz, die fast ausnahmslos zu groß eingestellt wurde, und zwar auf den Wert des temperierten Intervalls mit 400 Cents¹⁷. Von mehreren VP wurden in aufeinander folgenden Versuchen beide Werte einer großen Terz, also 386 C. einerseits sowie 400 C. andererseits abwechselnd genau eingestellt. Offenbar fand hier ein regelrechter Wettstreit statt zwischen dem Phänomen der Konsonanz einerseits — als Hervorhebung mathematisch reiner Intervalle — und der Gewöhnung an die gleichschwebend temperierte Skala. Es handelte sich hierbei nicht etwa um ein Schwanken um diese beiden Werte als Grenzwerte, sondern um jeweils genaue Einstellungen. In einigen Fällen wurden Sext, Quart und Quint gleichfalls temperiert angegeben, vornehmlich — was bezeichnend sein mag — von Tasteninstrumentalisten.

Es lassen sich aus diesen Beobachtungen nun mehrere Schlüsse ziehen:

1. Das an sich fundamentale Prinzip der Konsonanz scheint auch im europäischen Musikerleben nicht so stark und unmittelbar zu sein, daß es das Distanzempfinden, welches offenbar das ursprünglichere ist, immer überwiegt.
2. Die Gewöhnung an die gleichschwebende Temperatur hat diese durch ständigen Umgang aus der Stellung einer gewissermaßen harmonischen Kompromißlösung zur — wenn auch begrenzt — autonomen Skala von Intervallschritten erhoben.
3. In der Bewertung von Intervallgrößen findet nun offenbar zuweilen ein Wettstreit statt zwischen Konsonanz und Temperatur, dessen Entscheidung je nach dem Leitbild mehr zum skalenhaften oder zum vertikal-harmonischen Klangempfinden hin tendieren mag.

KURT REINHARD / BERLIN

Tanzlieder der Turkmenen in der Südtürkei

Auf zwei Reisen, die ich 1955 und 1956 nach der Süd-Türkei durchführte, suchte ich bäuerlich schlichten Musizierformen nachzugehen, die vermutlich am echten türkisch sind. Ich besuchte dabei vor allem Turkmenen, die auch rassisch am wenigsten vermischt sind und daher den ersten türkischen Einwanderern wohl am nächsten stehen.

Unter den insgesamt etwa 700 Tonaufnahmen, die ich machte, befinden sich 247 von Turkmenen gesungene Lieder. Diese lassen sich stilistisch in zwei Gruppen einteilen. Die Lieder der größeren Gruppe sind mehr oder weniger in dem üblichen ornamentenreichen, in besonderer Singmanier dargebotenen und in allen islamischen Ländern verbreiteten Stil arabisch-persischen Ursprungs gehalten. Die kleinere Gruppe umfaßt Hirten-, Tanz- und Spiellieder und repräsentiert die gesuchte Unterschicht. Die Tanzlieder, die uns hier beschäftigen sollen, haben einen erstaunlich einheitlichen Charakter und fallen gegenüber dem Gros der anderen Gesänge durch ihre völlige Andersartigkeit sofort auf. Man singt sie zu den Männertänzen während der Hochzeitsfeiern, oder zu den selteneren Tänzen der Frauen bzw. den noch selteneren Gemeinschaftstänzen. Teils singen die Tanzenden selbst, teils begleiten die Umstehenden; man singt im Chor ebenso wie solistisch oder im Wechsel.

¹⁷ Die Schwankungswerte betrugen jeweils etwa 4 bis 6 C. Sie konnten mit Hilfe eines mit der unteren Primärfrequenz synchronisierten Zweistrahloszillographen sehr genau abgelesen werden.

Während die Strophenzahl der Tanzlieder unterschiedlich ist, und die Zahl der Zeilen zwischen zwei und vier wechselt, steht die Zahl von 7 Silben für jede Zeile fest. Diese Siebensilber begegnen — zumindest in meinem Material — überhaupt nur in den Tanzliedern. Unverbindlich ist auch die Verwendung von Refrainzeilen. In manchen Liedern fehlen sie ganz, in anderen folgen jeder Strophe, Halbstrophe oder gar Zeile ein oder zwei ebenfalls siebensilbige Refrainzeilen bzw. auch Einschübe mit mehr oder weniger Silben. Gelegentlich wird durch vorgesetzte oder eingeschobene Ausrufe der eigentliche Text verlängert. Der Grund dafür ist meist musikalischer Art, zum Beispiel dann, wenn die Melodie in gleichen Notenwerten abläuft und acht Tönen sieben Silben unterlegt werden sollen. Oft werden einzelne Zeilen wiederholt, ohne daß auch die Melodie wiederholt wird. So verknüpft man beispielsweise gelegentlich die einzelnen Strophen, indem die neue Strophe mit der letzten Zeile der vorhergehenden beginnt. Endreime finden sich keineswegs in allen Liedern. Manchmal sind sie nur durch ähnlich klingende Silben angedeutet, manchmal haben sie die übliche Form oder werden in sehr primitiver Weise durch wörtliche Wiederholungen erreicht. Inhaltlich handelt es sich bei den Tanzliedern größtenteils um Liebeslieder. Ihre Sprache ist sehr bilderreich und oft von einer für unsere Begriffe an Obszönität grenzenden Eindeutigkeit. Gleichnisse, dialektische Wendungen und die Vieldeutigkeit vieler türkischer Worte machen den Sinn der Texte oft schwer verständlich.

Musikalisch fällt sofort die rhythmisch-metrische Straffung und Prägnanz ebenso auf wie die fast ornamentfreie und zumeist syllabische Melodiebildung. Der gerade Takt herrscht naturgemäß ebenso vor wie die Zwei-, Vier- oder gar Acht-Taktigkeit der Perioden. Nur zwei Ausnahmen kann ich durch Beispiele belegen: Einmal eine Satzbildung durch drei $\frac{2}{4}$ -Takte, die zusammen auch als ein $\frac{3}{2}$ -Takt notiert werden könnten, und ein andermal einen $\frac{7}{8}$ -Takt. Die Notenwerte sind nicht sehr vielfältig, meist kommen die Melodien mit zwei Werten aus, zum Beispiel mit Achteln und Vierteln.

Wir erkennen profilierte, wenn auch oft sehr schlichte Motive, die in klarer Formung nach den verschiedensten Kombinationsmöglichkeiten gereiht werden. Folgende Strophenaufteilungen konnten festgestellt werden: a-a, a-b, a-b-a, a-b-b, a-b-c, a-a-a-b, a-b-b-b, a-a-b-c, a-b-c-b, a-b-c-d.

Die Stufen der zugrundeliegenden Skalen werden relativ genau genommen. Vor-heptatonische, also pentatonische oder vor-pentatonische Leitern sind nicht selten. Der Umfang der Melodien erreicht nur in einer der Aufnahmen eine Oktave, der durchschnittliche Ambitus ist etwa eine Quinte. Die in den Liedern der genannten größeren Gruppe herrschende Abwärtstendenz der Phrasen findet sich in den Tanzliedern nur sehr selten, meist verläuft die Melodie in einem Bogen oder wellenförmig. Selbstverständlich werden die einzelnen Strophen meistens mehr oder weniger abgewandelt. Die Varianten verändern aber keinesfalls die metrische und formale Struktur und auch die Melodie nur unerheblich.

Nach dieser Darlegung der wesentlichsten Charakteristika turkmenischer Tanzlieder aus der Südtürkei kann bei den nun folgenden Beispielen auf umfangreichere Analysen ebenso verzichtet werden wie auf eine Schlußzusammenfassung.

Das erste Lied hat noch gelegentliche Melismen, auch zeigt es mit der in zwei Etappen absteigenden Linie noch einen stärkeren Zusammenhang zu anderen Liedtypen. In den zwei-zeiligen Strophen wird die erste Zeile wiederholt und eine Zeile mit sinnfreien Silben angehängt, so daß die Melodiefolge vierteilig, a-a¹-b-c, werden muß. Die erste Zeile wird jeweils durch den Ausruf „vay“ aufgefüllt, in der zweiten ist die 7. Silbe gedehnt und die dritte Zeile geht vorzeitig in den Refrain über. Der Text der ersten Strophe heißt:

*Winke nicht von drüben,
Liebste, mach mich nicht verrückt.
Nin, nin, nin ninniler*

Aufn. 293. 1. Strophe. ♩=76

Kar - şı - dan el ey - le - me (vay), Kar şı dan el ey - le - me, yâr
be - ni de - li'ey - le - me nin, nin, nin, nin, nin, nin, nin - ni - ler.

Ausrufe stehen im nächsten Lied zu Anfang jeder der vier im übrigen siebensilbigen Zeilen. Da diese jeweils aus sechs Achteln und einem Viertel bestehen, verlängern sich die Phrasen auf das ungewöhnliche Maß von sechs Vierteln. Durch den vierten Ausruf, der melodisch abweicht und noch eine Terz über den sonst nur benötigten Quartraum setzt, kommt

*Ihr Mädchen im roten Gewand, ihr drei, die ihr geht, seid schön,
Ihr Mädchen im roten Gewand, euer Haar ist schön,
Ihr Mädchen im roten Gewand, ach möchtet ihr sterben.
Auf, komm du, die du nachts so verführerisch bist.*

Aufn. 294. 1. Strophe. ♩=96, accel. bis 104

Al - lı-lar gi-de-nin ü - çü gü-zel, Al - lı-lar ar-din-da sa - cı gü-zel,
Al - lı-lar sa - cı ba-şı-nı ye - sın, Hay-di gel ge-ce cil-ve-si gü-zel.

Abgesehen von einer eingeworfenen Silbe sind die vier siebensilbigen Zeilen des folgenden Beispiels durch nichts unterbrochen, ja, sie rücken so dicht aneinander, daß häufig $\frac{7}{8}$ -Takte zustande kommen. Diese und das Gegeneinanderwirken sprachlicher und musikalischer Akzente führen zu reizvollen metrischen Gebilden.

*Aus der Ferne komm, aus der Ferne,
Aus der Ferne komm zu unserm Haus!
Wieder liebt ich eine Liebste
von der Farbe ach des Kaffees.*

Aufn. 503. 1. Strophe. ♩=166

En - gin-den gel en - gin-den, (Ha) bi-zim e - vin den-gin-den,
(Ha) bi-zim e - vin den-gin-den(ha), Yi-ni-ce bir yâr sev-dim,
Yi - ni - ce bir yâr sev - dim (ha), Kah - ve - nin ren - gin - den,
(Ha) Kah-ve - nin ren - gin - den (ha).

Der fünfsilbige Refrain, der jeder der beiden Zeilen in den Strophen des nächsten Liedes angehängt wird, bedingt unterschiedliche Notenwerte und führt so zu belebenden Motivkontrasten. Der Umfang ist hier schon auf eine allerdings noch diatonisch ausgefüllte Quarte beschränkt.

*In der Festung drunten ist der Ofen, gehe hin zum schönen Knaben,
(oder): gehe nach Livan (?)
Laß ihn brennen, oh mein Gott, gehe hin zum schönen Knaben.*

Aufn. 576. 2. Strophe. Original $1\frac{1}{2}$ Ton höher. $\text{♩} = 104$

8 Ka - le - nin al - ti tan - dir, Lı - van - da yö - rü,
8 yan - dir al - la - him yan - dir (-da), cı - van - da yö - rü (-e).

Das durch seine ständige Wiederholung eines rhythmischen Musters viel monotonere folgende Beispiel gehört zu einer Gruppe von Tanzliedern, die als *Leylim*, als „nächtlich“, bezeichnet werden. Zwei Refrainzeilen, die eine davon achtsilbig, folgen auf die vier sieben-silbigen Textzeilen. Es ist ein sehr drastisches Liebeslied, in dessen Refrain ein Mädchen namens Meyremo angerufen wird.

*Drunten in der Festung legt ich mich an deine Brust,
Als ich die nicht fand, die in goldnem Troge wäscht.
Meyremo, Meyremo, Meyremo schaut in den Spiegel.*

Aufn. 538. 1. Strophe. Original $1\frac{1}{2}$ Ton tiefer. $\text{♩} = 100$

8 Ka - le - nin al - ti bu - yan, Al - tin test - te don yu - yan,
8 E - li - me geç - mez i - ken, Koy - nu - na gir - dim u - yan,
8 He - le Mey - re - mo Mey - re - mo Ay - nıya ba - kar Mey - re - mo.

Als Urform dieses Liedes, mit dem es auch textlich eng zusammenhängt, und als urtümlichstes Lied unserer Sammlung überhaupt muß der folgende *Leylim*-Tanz angesehen werden. Seine Melodie füllt den Quartraum nur durch die drei Töne d—e—g aus. Diese Folge mit der Spannung zwischen Ganzton und kleiner Terz begegnet uns in aller Welt und darf wohl als Vorstufe der pentatonischen Leiter betrachtet werden, zu der sie sich durch Wiederholung im höheren Tetrachord entwickelt.

In diesem letzten Beispiel fehlt der Refrain, an dessen Stelle die wörtliche Wiederholung der von einer Frau gesungenen zweizeiligen Strophe durch eine Gruppe von Männern tritt. Ein

stärkerer Gegensatz zu den arabisch-persisch beeinflussten Liedtypen läßt sich wohl kaum denken als dieses schlichte Tanzlied.

Im Winter bleibe ich in Kala,
Schwer ist die Arbeit an dem Tuch.

Aufn. 537. 5. Strophe. ♩ etwa 126

Vorsängerin

Wiederholung
durch Chor
von Männern

Ben Ka - la - da kış - la - rım, a - ğır men-dil is - le - rim.

HELMUT REINOLD / KÖLN

Grundverschiedenheiten musikwissenschaftlichen und soziologischen Denkens und Möglichkeiten zu ihrer Überwindung

Wenn die Musikwissenschaft immer wieder Forschungen musiksoziologischer Natur gefordert hat und es bis heute im wesentlichen doch nicht über programmatische Ansätze hinausgekommen ist, muß das tiefere Gründe haben. Denn nie ist bestritten worden, daß zwischen Musik und Gesellschaft Zusammenhänge bestehen, wenn man sich vielleicht auch nicht immer darüber im klaren war und ist, wie tief diese Zusammenhänge über alles Funktionelle der Musik hinaus auch in ihren ureigensten geistigen, ästhetischen und seelischen Bereich eingreifen.

Musiksoziologie müßte musikwissenschaftliche und soziologische Elemente vereinen. Eine Forderung, leicht auszusprechen, aber ungleich schwerer zu erfüllen. Denn in Musikwissenschaft und Soziologie begegnen sich ja nicht nur zwei Wissenschaften, die vom Gegenstand her grundverschiedener Natur sind. Jede dieser beiden Wissenschaften hat auch ihre eigene und zwar höchst charakteristische Entwicklung und damit eine eigene Mentalität, ihren Gegenstand zu sehen. Musikwissenschaft erwuchs aus der Besinnung auf die Vergangenheit, Soziologie aus der Auseinandersetzung mit blutigen und unblutigen, aber stets höchst gegenwärtigen Revolutionen. Als Krisenwissenschaft ist sie daher stets Gegenwartswissenschaft¹, was ihre Denkweise ebenso bestimmt wie die Mentalität der Musikwissenschaft davon geprägt wurde, daß ihr Ausgangspunkt der historischer Besinnung war.

Ist somit Ansatz der Soziologie der Querschnitt durch eine Situation, der der Musikwissenschaft indes der Längsschnitt durch eine Entwicklung, wobei die Soziologie aus ihrer Mentalität das Allgemeine, eben das Soziale, in den Vordergrund rückt, während die Musikgeschichte sich an einer Folge schriftlich überlieferter Einzelleistungen, also letztlich an etwas Individuellem orientiert, so ist in beiden Disziplinen im Lauf ihrer Entwicklung die natürliche Neigung zu erkennen, den Querschnitt durch Hinzunahme des Längsschnittes und umgekehrt den Längsschnitt durch Einbeziehung eines sich gewissermaßen durch die Historie mitverschiebenden Querschnittes zu ergänzen, oder, wenn diese Vereinfachung hier gestattet ist: systematisches Sehen historisch und historisches Sehen systematisch zu schärfen.

Dieser Weg vom Schnitt- zum Koordinatendenken aber muß in beiden Wissenschaften einen tiefgreifenden Wandel hervorgerufen und, ob Musikwissenschaft und Soziologie sich fruchtbar begegnen werden, hängt letztlich davon ab, wie weit sich diese Entwicklung in ihren Denkweisen niederschlägt.

¹ Vgl. R. König, *Soziologie heute*, Zürich 1949, S. 10–12.

Indes ist dies nur ein erster Schritt. Verhängnisvoll nämlich wäre zu übersehen, daß soziologisches Denken allein, um ideologischer Verunklarung zu entgehen, wenigstens im Ansatz nie wertend sein darf — nicht zufällig ist Comte, der Vater des Positivismus, auch einer der Begründer der Soziologie —, während musikwissenschaftliches Denken, einem im Kunstwerk letztlich ästhetischen Gegenstand zugewandt, selbst, wo es im rein Historischen verharret, zwangsläufig, und wenn nur in der Auswahl der Dinge, zunächst von bewußten oder unbewußten Wertungen ausgehen wird.

Ist es hier auch unmöglich, die Ebene des „Musikalischen“ wie die des „Sozialen“ in einem allgemeinen wissenschaftslogischen System der Bezüge anzusiedeln und zu präzisieren, um beide Begriffswelten in einer legitimen Weise einander zuordnen zu können, so sei hier doch wenigstens festgehalten, daß die soziale Komponente ästhetischer Dinge nur dann sichtbar werden kann, wenn man den Mut hat, soziologischerseits nach Feststellen der in einer sozialen Situation exakt beschreibbaren Zusammenhänge auch nach deren Sinn zu fragen und diesen Sinn zu werten, und umgekehrt seitens der Musikwissenschaft im ästhetischen Gegenstand auch die vor- und außerästhetischen Züge zu sehen. Denn als ein Idiom hat die Musik zweifellos Schichten, die wertfrei erfaßt werden können und müssen. Daß das Klangidiom subjektivere Schichten anspricht als das Wortidiom, damit bereits im vorästhetischen Bereich auch des Kunstwerkes seine besonderen Möglichkeiten und Funktionen der Mitteilung enthält und aus seiner nicht begriff-fixierten Natur dann die erstaunlichen sozialisierenden Fähigkeiten herleitet, hat nun weitreichende Folgen. Zunächst, daß es wie jedes Idiom nur dann erfassbar und damit auch wertbar wird, wenn man es auf die bezieht, die sich seiner bedienen. Das nimmt ihm natürlich den Charakter eines Absoluten, aber solche Relationierung liegt ja bereits im Wesen jedes Idioms, das eben kein Absolutes ist, sondern nur eine Ausdrucksweise von bestimmten Grenzen und Möglichkeiten, also ein Mittel, das es gestattet, gewisse Inhalte mitzuteilen, aber letztlich nicht mit diesen Inhalten gleichgesetzt werden kann, die auf einer übergeordneten Ebene liegen.

Mehr noch als der Schritt vom Schnitt- zum Koordinatendenken zeigt dieses Zusammenreffen rein feststellender und wertender Möglichkeiten gegenüber dem Idiom Musik, daß Musiksoziologie nicht ein Nebeneinander soziologischer und traditionell musikwissenschaftlicher Denkschemata sein kann, sondern nur auf einer dritten, eben übergeordneten Ebene denkbar ist. Für den Soziologen nämlich ist die Musik ganz naiv Klang. Als Klang tritt sie zwischen den Menschen in Erscheinung. Die Soziologie fragt also, was dieser Klang mitteilen kann, wie er sich mitteilt, wie er auf das Verhalten der Menschen wirkt, mentalitätsbestimmend und Mentalität bestimmend. Nicht zufällig sucht daher der Soziologe die Musik zunächst vom Idiom der Sprache abzugrenzen². Diese Fragen beantworten zu können aber setzt voraus, daß wir wissen, welche Möglichkeiten der musikalische Klang innerhalb der Grundgestalt des Menschen hat. Denn Musik ist ja nur möglich und im Leben des Einzelnen wie der Gesellschaft sinnvoll, weil wir hören können. Das musikalische Hören als eine der höchsten menschlichen Fähigkeiten steht damit als ein Kernproblem im Hintergrund auch einer Musiksoziologie, denn vom Tonsystem, Klang und Wirkung der Instrumente über die Möglichkeiten des Melos, des Zusammenklangs und des Rhythmus, ja der musikalischen Form bis in die historisch fixierbare Situation ist ja letztlich alles von der wunderbaren Tatsache bestimmt, daß wir hören können³. Dies festzustellen ist ebenso simpel wie schwerwiegend und muß für eine Soziologie der Künste wie Musiksoziologie und Musikwissenschaft weitreichende Folgen

² Vgl. den Artikel *Music* von Ch. Seeger in der Seligmannschen *Encyclopedia of Social Sciences*, Bd. XI, S. 143 ff.

³ Zu den theoretisch-anthropologischen Voraussetzungen des musikalischen Hörens vgl.: H. Reinold, *Zur Problematik des musikalischen Hörens*, in: *AfMw*, Jg. XI (1954), S. 154–187.

haben. Zunächst zeigt sich, wie gefährlich und einfach falsch es wäre, die Künste soziologischerseits auf einer einzigen Ebene zu koordinieren. Jede der Künste wendet sich letztlich zwar an einen unserer Sinne, und doch sind alle Künste in ihren Möglichkeiten an das wunderbare Prinzip der allgemeinen Synästhesie gebunden und damit einer Skala unterschiedlicher Bewußtseinssebenen zugeordnet. Wie die moderne Sinnesphysiologie uns gelehrt hat, sind nämlich die verschiedenen Sinnesqualitäten nicht einfach nebeneinander zur Gesamtheit unserer Sinnlichkeit aufgereiht, sondern einander auf der „Skala der Sinne“ zugeordnet, die sich vom Pol der subjektbezogenen Sinnesqualitäten zu dem der objektbezogenen spannt und innerhalb der, wie es Székely fixiert hat, der auditive Modus sich an dem höchst charakteristischen und bedeutenden Punkt findet, der es dem Hören gestattet, nicht nur dem Bereich des Subjektiven, sondern ebenso dem des Objektiven zugeordnet zu sein. Daraus ergibt sich, daß die Musik auf einer ganz anderen Ebene als die übrigen Künste sozial wirksam werden muß, da sie ja in das soziale Leben aus einer ganz anderen Sphäre eingreift als etwa die Malerei.

Wird die Soziologie daraus ihre Folgerungen zu ziehen haben, wenn sie die soziale Funktion der Musik im Gefüge der Künste erfassen will, so wird indes die Musikwissenschaft in der Musik neben dem Historischen und Ästhetischen auch das Idiom anerkennen müssen, wenn sie Musiksoziologie betreiben will. Das bedeutet natürlich auch für ihr historisches Darstellen und Denken, ein Beziehen ihres Gegenstandes auf die übergeordnete Ebene einer allgemeinen Anthropologie, also die Eingliederung in jenen Denkvorgang, der sich, wenn auch in verschiedenen Spielarten, ganz allgemein in der Entwicklung des wissenschaftlichen Denkens der letzten Jahrzehnte bis in die Naturwissenschaften, etwa die Medizin, hinein abzeichnet. Für eine Wissenschaft, die gewohnt ist, ihren hörbaren Gegenstand, nämlich die Musik, bisher im wesentlichen nur über die Transposition auf die Ebene des Sichtbaren, nämlich das Notenbild, zu sehen, muß das ein schwieriger Schritt sein, freilich wert, getan zu werden, weil er ihre Möglichkeiten ja nur erweitern kann.

Hier ist nicht darauf einzugehen, wo und inwieweit dieser Voraussetzungen bereits, vor allem etwa in der Denkweise der vergleichenden Musikwissenschaft, erfüllt sind. Dies wäre eine zweite Fragestellung. Hier beschäftigen uns nur einige der logischen Voraussetzungen einer Musiksoziologie. Überschaute man das musikwissenschaftliche, soziologische und psychologische Schrifttum der letzten Jahrzehnte, so ist man überrascht von der Fülle des Materials, das zu einer Musiksoziologie, wenn auch meist nur als Vorstudie wertbar, weit versprengt vorliegt, und erkennt leicht, daß die eigentlichen Schwierigkeiten nicht seitens der musikalischen Sozialgeschichte, geschweige denn von den so subtil gewordenen Methoden der modernen Soziologie zu erwarten sind, sondern vielmehr im Bereich der sogenannten musikpsychologischen Fragen, die ihr letztlich anthropologisches Sujet meist allzusehr einengen. Denn die einzigartige Stellung des Hörens im Ganzen der menschlichen Natur ist ja das Entscheidende, das letztlich bedingt, warum Musiksoziologie niemals bei der musikalischen Statistik herkömmlicher Art stehenbleiben kann, ebensowenig aber reine Ideologiekritik oder eine besondere Form der Wissenssoziologie sein wird, da sich in der Musik eben nicht nur ideologische Momente spiegeln, sondern sie über ihre, in den Möglichkeiten des Hörens liegenden besonderen Formen der Geistigkeit hinaus zum großen Teil Ausdruck von Gefühlen ist, die bis in die Tiefen des Unbewußten hinabreichen.

Hier kann nicht die Frage aufgeworfen werden, ob eine Soziologie des musikalischen Bewußtseins ernstlich denkbar ist oder ob die Welt dieser Zusammenhänge sich letztlich in seltenen Augenblicken doch nur dem Dichter erschließt, also auf einer anderen künstlerischen

⁴ Vgl. H. Reinold, *Zur Bedeutung musiksoziologischen Denkens für die Musikgeschichte*, in: Festgabe für K. G. Fellerer Köln 1953 (maschinenschr.).

Ebene sichtbar werden kann. Aber dies ist der Hintergrund, von dem musiksoziologisches Denken auch im historischen Bereich einzig denkbar bleibt. Er liegt an den Grenzen der Wissenschaft. Und damit verhüllt die Musik, auch wenn wir wissenschaftlich ihrem Wesen und Wirken auf diesem Wege näher kommen sollten, letztlich wieder ihr Geheimnis vor ehrfürchtigen und nicht ehrfürchtigen Händen.

LUKAS RICHTER / BERLIN

Platons Stellung zur praktischen und spekulativen Musiktheorie seiner Zeit

In unserem Sprachgebrauch hat sich das Wort „Musiktheorie“ vom ursprünglichen Sinn *θεωρία* = Schau entfernt, versteht man doch darunter die aus der Praxis abstrahierte und auf die praktische Anwendung abzielende Handwerkslehre (etwa Harmonie- oder Kompositionslehre). Davon wäre eine eigentliche theoretische oder spekulative Musiktheorie zu unterscheiden, die das Wesen ihrer Untersuchungsobjekte um der Erkenntnis selbst willen unabhängig von der praktischen Nutzbarmachung betrachtet und somit den Charakter der Wissenschaft besitzt.

Diese beiden Spielarten, die im Mittelalter als *musica practica* und *musica speculativa* figurieren, sind in der griechischen Musiklehre der Jahrhunderte vor Aristoxenos ziemlich rein ausgeprägt in den Gruppen der Pythagoreer und der sogenannten Harmoniker. Die pythagoreischen Philosophen, welche die Zahl als Wesen des Kosmos auffaßten (*Mathesis universalis*), bemühten sich um die den Schallphänomenen zugrunde liegenden objektiv-zahlhaften Gesetze; im Zentrum ihrer Theorie standen die Zahlenverhältnisse der Konsonanzen, die auch den Ausgangspunkt zur Konstruktion von Tonleitern abgaben. Diese Denker bildeten ein mathematisch-physikalisches Spezialfach heraus, das Harmonik (*ἁρμονική*) genannt wurde und etwa mit dem Arbeitsgebiet unserer Akustik gleichzusetzen wäre; ihre Untersuchungen liegen außerhalb der Belange der praktischen Kunst. Dagegen befaßten sich ausübende Musiker, nämlich Komponisten der archaischen Zeit, mit den Elementen des Melos und Rhythmos, aus der Praxis und für die Praxis. Als im Zuge einer Arbeitsteilung sich bei manchen unter ihnen das Schwergewicht von der produktiven auf die pädagogisch-theoretische Seite verlagerte, wird der Sammelname Harmoniker (*ἁρμονικοί*) für die Lehrer der auf das aktuelle Melos abzielenden Tonartenkunde aufgekommen sein. Die scheinbare terminologische Widersprüchlichkeit, daß das Fach der pythagoreischen „Akustik“ *ἁρμονική* genannt wurde, dagegen die Exponenten der „Melodielehre“ *ἁρμονικοί* heißen, erklärt sich aus zwei Hauptbedeutungen, die das Wort *ἁρμονία* in musiktechnischer Hinsicht besitzt: harmonisches Zahlenverhältnis und horizontale Tonreihe¹.

Die beiden Theoretikergruppen bieten der heutigen Forschung noch größte Schwierigkeiten. In der Überlieferung über die Pythagoreer ist es kaum möglich, spätere, d. h. platonische oder neupythagoreische Schichten vom alten pythagoreischen Gut abzutragen. Die ältesten sicheren und ausführlichen Referate ihrer Metaphysik sind in den kritischen Auseinandersetzungen des Aristoteles enthalten, die Quellen der mathematischen Fachliteratur stammen zumeist aus der Spätantike. Von den Persönlichkeiten, die in der Zeit zwischen dem Schulgründer Pythagoras und Platon sich mit akustischen Dingen befaßten — es sind dies vor allem Hipposas, Philolaos, Archytas —, tritt uns nur der letztere, bereits ein Zeitgenosse unseres Philosophen, einigermaßen profiliert gegenüber. Unsere Kenntnis der Harmoniker gründet

¹ Vgl. B. Meyer, *APMONIA. Bedeutungsgeschichte des Wortes . . .*, Diss. Freiburg i. d. Schweiz 1932, S. 31 ff.

sich vorwiegend auf einige Anspielungen des Aristoxenos, der im ersten Traktat seiner Harmonielehre, den Ἀρχαί, die Vorgänger (Lasos, Epigonos, Eratokles, Pythagoras von Zakynth, Agenor) kritisch erwähnt. Ferner sind zwei bei Porphyrios im Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios wiedergegebene Berichte (der Ptolemaïs und des Didymos) zu nennen, welche die griechischen Musikschulen vom Blickpunkt der Kriterienlehre charakterisieren.

Die seit Generationen von den Vertretern der klassischen Altertumswissenschaft geführte Diskussion über die Pythagoreer-Frage ist eigentlich nie unterbrochen worden; die Besonderheit der pythagoreischen Musiktheorie haben die Publikationen P. Tannérys², E. Franks³, schließlich L. van der Waerden⁴ herausgearbeitet (wobei bemerkt werden muß, daß den Thesen Franks, der sich weitgehend von Tannéry abhängig zeigt, von vielen Gelehrten widersprochen wurde, u. a. von L. van der Waerden). Mit den Harmonikern hat sich nach den Aristoxenos-Kommentaren von P. Marquard, R. Westphal, H. Macran und der umfassenden, wenn auch revisionsbedürftigen Darstellung von L. Laloy⁵ die einschlägige Forschung weniger beschäftigt. R. Schäfke ignoriert ihre Bedeutung gegenüber den Pythagoreern und der Ethoslehre Damons⁶; andererseits verleibt K. Schlesinger das pythagoreische Zahlenfach der Lehre der Harmoniker ein⁷, und in ähnlicher Weise rechnet jetzt F. Lasserre einzelne Doktrinen der Pythagoreer dem Lasos und Damon als Zentralfiguren der archaischen Musiktheorie zu⁸.

Vielleicht ist es angesichts dieser widerspruchsvollen Ergebnisse ratsam, nach Auskunft über die Harmoniker und ihr Verhältnis zu den Pythagoreern bei Platon zu suchen, dessen Schriften die frühesten Reflexe enthalten, wenngleich der Philosoph nicht nur als Reflektor anzusprechen ist, da er die seinem Denksystem entsprechenden Maßstäbe anlegt — infolge seiner Autorität konnten seine Wertungen entscheidend für die Folgezeit sein. Wenn sich nun Übereinstimmungen zwischen der Charakterisierung Platons und derjenigen des Aristoxenos finden lassen, dann dürfte man hoffen, einigermaßen sichere Aufschlüsse zu gewinnen. Hier sei auf drei platonische Stellen hingewiesen.

1. Der substantivische Sprachgebrauch des Wortes ἁρμονικός ist durch den Phaidros überhaupt zum ersten Male in der griechischen Literatur belegt. Im zweiten Hauptteil des Dialoges verlangt Platon von der Rhetorik logische und psychologische Kenntnisse, d. h. Einsicht in die Natur des Gegenstandes der Rede und Einsicht in die seelische Beschaffenheit dessen, an den sie sich wendet, also philosophische Bildung, der gegenüber die technischen Vorschriften nur als elementare Voraussetzungen zu gelten haben. Zur Illustration führt er (neben der Medizin) die Musenkunst an (268 A ff.): Wenn ein Musiker (μουσικός) mit einem Mann zusammenträfe, der sich einbildet, ein Harmoniker (ἁρμονικός) zu sein, da er die höchste und die tiefste Tonstufe [des Tetrachordes] zu erzeugen vermag („δευτάτην καὶ βαρυτάτην ποιεῖν“)⁹, würde er ihn höflich zurechtweisen, denn dieser verstünde sich ja nur auf die notwendigsten Vorkenntnisse der ἁρμονία, aber nicht auf die ἁρμονικά selbst (268 D₆—E₆). In ähnlicher Weise, wie im Phaidros die Lehre von den Strukturelementen des

² P. Tannéry, *Mémoires scientifiques*, publiés par I. L. Heiberg et H. S. Zeuthen. III: *Sciences exactes dans l'antiquité*, Toulouse-Paris 1915.

³ E. Frank, *Plato und die sogenannten Pythagoreer*, Halle 1923.

⁴ L. van der Waerden, *Die Harmonielehre der Pythagoreer*, Hermes 78 (1943), S. 163—199.

⁵ L. Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, Thèse Paris 1904, bes. S. 77—136.

⁶ R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, Berlin 1934, siehe etwa S. 95 ff., 148 ff., 160 ff.

⁷ K. Schlesinger, *The Greek aulos*, London 1939, S. 190 ff., vgl. auch S. 31, 57 ff., 212 ff.

⁸ F. Lasserre (ed.), *Plutarque De la musique. Texte traduction commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Olten-Lausanne 1954, bes. S. 34—44, 53—79, vgl. auch S. 50, 84.

⁹ So möchte ich mit I. Düring, *Erano* 43 (1945), S. 81, den Passus Phaidr. 268 D₆—E₁ auslegen, der von den meisten Übersetzern auf das „Spannen“ bzw. „Stimmen“ der Saiten bezogen wird.

Melos, d. i. die Tonartenlehre des Harmonikers, nur als handwerkliche Vorkenntnis gilt, wird im *Symposion* 187 B–D der Einsicht in die tonalen und rhythmischen Faktoren der Musik ein geringerer Grad von Meisterschaft beigemessen als der richtigen, d. h. ethisch angemessenen Anwendung, wovon der schaffende und ausübende Musiker Kunde haben soll.

Daß Platon die eigentliche Aufgabe der praktischen Musiklehre als das Wissen vom rechten Gebrauch der musikalischen Wirkungsmittel begreift und sich dabei von den Anschauungen Damons leiten läßt, ist ferner aus der Rede gegen die Harmoniker zu entnehmen, die in den Hibe-Papyri fragmentarisch enthalten ist¹⁰. Deren anonymen Verfasser sucht die Ethoslehre, wie er sie in der Damon-Schule vorgefunden haben mag, zu relativieren, ihre philosophisch-pädagogischen Untersuchungen bekämpft er als unvereinbar mit den Aufgaben des Harmonikers, der im Zuge der Trennung zwischen Praktiker und Theoretiker das Gebiet der musikalischen Handwerkslehre übernommen hatte. Im Sinne Damons tadelt Platon dagegen die Beschränkung auf die technischen Dinge der Tonartenlehre als handwerkliche Vorstufe, während der wahre Musiker Einsicht in die gesollte ethische Wirksamkeit der Mittel besitzen soll, wie sie aus der Einsicht in Natur und Bestimmung des Menschen resultiert. In späterer Zeit kritisiert wohl Aristoxenos vom fachwissenschaftlichen Blickpunkt aus in seiner Lehrschrift über die Harmonik die einzelnen musiktechnischen Doktrinen der Harmoniker als zurückgeblieben und provisorisch, in den fragmentarisch erhaltenen Tischgesprächen jedoch greift er auf Platon – Damon zurück und stellt das Idealbild des vollkommenen Musikers gegenüber der Spezialisierung des Harmonikers hin (Plutarch, *De Musica* 1143 C, F, 1144 C = § 379, 336, 350 Weil-Reinach).

Ein Gegensatz zwischen der praktischen Musiktheorie der Harmoniker und dem pythagoreischen Fach der Akustik ist in ihrer verschiedenen Stellung zur Ethoslehre gegeben. Da die Tonarten die Träger des Ethos sind¹¹, mußte eine Tonartenlehre ohne Berücksichtigung der rechten Ethoswirkung den Befürwortern einer Bildung des ganzen Menschen als unvollständige Elementartheorie erscheinen. Dagegen besitzen die Konsonanzen kein Ethos (Ps.-Aristot. *Problemata* XIX 27 p 93, 9–10 Jan)¹², somit bleibt das (wohl erst durch die Forschungen des Archytas konstruierte) physikalisch-mathematische Spezialfach der Akustik außerhalb der Auseinandersetzungen der Ethoslehre – diese Feststellung schließt nicht die andere aus, daß die alten Pythagoreer neben ihren zahlentheoretischen Lehren auch die Auffassung von der seelenreinigenden und -heilenden Kraft der Musenkunst (kathartisch-therapeutische Musikanschauung) vertreten haben. Da innerhalb der praktischen Musiklehre die Damon-Schule von den eigentlichen Harmonikern sich nicht hinsichtlich ihres Untersuchungsfeldes unterscheidet, sondern nur in der vorrangigen Berücksichtigung eines besonderen Aspektes („Hermeneutik“, „Stilkritik“)¹³, sei vorgeschlagen, die Leute, die sich mit der tonalen Struktur des Melos befaßten, als musiktechnisch orientierte Harmoniker, die Anhänger der Damon-Schule dagegen als musikethisch orientierte Harmoniker zu bezeichnen.

2. Platons Stellung zum Harmonia-Begriff der Pythagoreer tritt seit dem *Phaidon* stärker in den Vordergrund, am aufschlußreichsten dafür dürfte sein letzter Dialog, der *Timaios*, sein. Mit ihrem Spezialfach der Akustik setzt er sich im Zuge der Erörterungen über die Bildung der Philosophenherrscher in der *Politeia* auseinander (die begreiflicherweise der Platon-

¹⁰ Die *Phaidros*-Stelle ist von W. Crönert, *Hermes* 44 (1909), S. 520–521, zur Datierung der Hibe-Rede herangezogen worden. Gegen seine Interpretation des ἀρμονικός: H. Abert, *Bursians Jahresberichte* 193 (1922), S. 44–45.

¹¹ Vgl. dazu etwa O. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939 [Neudruck 1951], S. 136 ff.; R. P. Winnington-Ingram, *Mode in ancient Greek music*, Cambridge 1936, passim.

¹² Siehe dazu C. Stumpf, *Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik*, in: *Abh. Berl. Ak., Phil.-hist. Kl.* 1896, S. 62 ff.

¹³ Vgl. R. Schäfke, *Musikästhetik*, S. 93 ff., über Damon als Begründer der Ausdrucksästhetik.

Forschung eine Fülle von Diskussionsstoff geboten haben). Als Wissen, welches die Kraft besitzt, die Seele von der Welt der Sinnestäuschung zur Schau der Ideen, vom Werden zum Sein hinzulenken, stellt er im siebenten Buch die Mathematik hin und grenzt sie von den Gegenständen der traditionellen Erziehung, der Gymnastik und der — nur ethisch wirksamen, aber nicht wissenshaltigen — Musenkunst ab (521 C ff.). In einer Revue der mathematischen Fächer Arithmetik (521 C — 526 C), Geometrie (526 C — 527 D), Astronomie (528 E — 530 C), Harmonik (530 C — 531 C), also des späteren Quadriviums, wird er nicht müde, ein Betreiben zum praktischen Nutzen zu verwerfen; diese Fächer haben in ihrer Gesamtheit nur die Funktion, auf die höchste Erkenntnisstufe der Dialektik vorzubereiten (Propädeutik).

Platon faßt 530 C Astronomie und Harmonik als Zahlwissenschaften der Bewegung zusammen; hinsichtlich der Verschwisterung dieser Fächer beruft er sich auf die Pythagoreer¹⁴. Es liegt nahe, hierbei an Archytas zu denken, der (Porphyrios *In Ptol.* 56, 4 ff. Düring = *Vorsokratiker* 47 [35] B 1) die Erkenntnisse der Mathematiker lobt, d. h. wohl der Pythagoreer früherer Generationen, die sich mit Geometrie, Zahlenlehre (Arithmetik), Sphärik (Astronomie), Musik befaßt haben, Fächern, die verschwistert zu sein scheinen¹⁵. Während Platon die Zusammengehörigkeit von Astronomie und Musik dadurch begründet, daß er die Sinnesorgane Auge und Ohr den entsprechenden Arten der zahlenmäßigen Bewegung zuordnet (vgl. *Cratyl.* 405 CD, *Tim.* 47 B–E), bezieht sich Archytas auf die „beiden verschwisterten Urgestalten des Seins“ (wahrscheinlich = Zahl und Größe, vgl. *Nikom. Introd. arithm.* c. 2–3). Anschließend entwickelt er die Lehre, die den Schall vom Anschlag bewegter Körper ableitet und die wahrgenommene Tonhöhe von der Geschwindigkeit der Fortbewegung abhängig macht (vgl. *Sectio canonis* 148–149 Jan, *Theon* 61, 11 ff. Hiller = *Vors.* 47 [35] A 19, Adrast bei *Theon* 50, 4 ff.). Diese kinetische Schalltheorie, an die sich Platon auch anderwärts angeschlossen hat (*Tim.* 67 AC, 80 AB)¹⁶, gibt den Schlüssel für die Auffassung des Tones als Bewegung, die in dem Politeia-Abschnitt wohl vorausgesetzt, aber nicht näher erklärt wird: vermutlich ist sie ihm durch den unteritalienischen Politiker, Feldherrn und Mathematiker vermittelt worden. Obgleich Platon im Sachlichen die Harmonielehre der Pythagoreer akzeptiert, betrachtet er ihr Fach nur als Hilfswissenschaft für die Dialektik, denn selbst die mathematischen Tatbestände, auf welche diese die Klangphänomene reduzieren — charakterisiert wird ihr Verfahren 531 A 1–3 als „Aneinandermessen“ der wahrgenommenen Konsonanzen und Töne, 531 C 1–2 als Aufsuchen von Zahlen, die in den gehörten Konsonanzen liegen, also den akustischen Phänomenen immanent sind¹⁷ —, besitzen für ihn nur den vorläufigen Wert eines anschaulichen Modells, aber nicht den eines intelligiblen Urbildes.

Wissenschaftlich völlig unhaltbar nennt er aber ein Verfahren gewisser Musikkenner, durch Versuche an Saiteninstrumenten die Töne (gewisse *πυκνώματα* = identisch mit *πυκνά* = Vierteltöne?) gehörmäßig zu messen, wobei sie aber schon über die Wahrnehmung des kleinsten als Maßeinheit anzusetzenden Intervalls uneins seien, denn die einen behaupteten, noch einen Zwischenklang zu vernehmen, der als gesuchte Einheit anzusetzen sei, während

¹⁴ Interpretation des Abschnittes 530 C — 531 C: P. Tannéry, *Revue philosophique* 10 (1880), S. 521 ff.; Kommentar von J. Adam zur *Republik*, Cambridge 1902, vol. II, S. 132 ff. und Appendix, S. 163 ff., ferner (besonders detailliert) E. Frank, a. a. O., S. 150 ff.

¹⁵ Zur Gestaltung und Erklärung des Textes: F. Blass, *De Archytas Tarentini fragmentis mathematicis*, Mélanges Graux Paris 1884, S. 574 ff.

¹⁶ An neuerer Literatur dazu sei nur genannt: E. Frank, a. a. O., passim; L. van der Waerden, a. a. O., S. 173 f., 198–199; F. M. Cornford, *Plato's cosmology*, London 1937, S. 320 ff., P. Kucharski, *Revue Philosophique*, Année 76, tome 141 (1951), S. 46 ff.; derselbe, *Revue des Etudes Grecques* 67 (1954), S. 376 ff.; J. Handschin, *Der Toncharakter*, S. 136 und passim.

¹⁷ Deutung des ersten Begriffes als „Wechselwegnahme“ bei L. van der Waerden, a. a. O., S. 176; zur pythagoreischen Zuordnung von Zahl und Klang: J. Handschin, a. a. O., S. 133 ff., 156–157.

hingegen die anderen diesen Unterschied leugneten (531 A B). Der technische Gehalt dieser Worte ist nur durch ein Heranziehen der älteren Belege über das Vierteltonproblem zu erschließen (etwa der Philolaos-Fragmente, Vors. 44 [32] A 26, B 6 und Zusatz); wie problematisch die Stelle ist, zeigen die bisherigen Interpretationsversuche¹⁸. Wenn nun Aristoxenos den Viertelton zum Ausgangspunkt seiner Intervallberechnung macht, so ist anzunehmen, daß er auf Anschauungen zurückgreift, die Platon als Charakteristikum für die den Pythagoreern entgegengesetzte Richtung anführt (vgl. ferner Aristoteles *An. post.* A 23.84b 37 ff., *Met.* J. 1.1053a 12 ff., 2.1053b 34 ff., N 1.1087b 33 ff.)¹⁹. Mag man auch die „additive“ Auffassung der Intervalle als Streckengrößen bei Aristoxenos „atomistisch“ nennen, sie von Demokrit abzuleiten, wie es Frank tut, ist nicht gerechtfertigt²⁰. Die prinzipienhafte Bedeutung, die der peripatetische Theoretiker im Gegensatz zu den Pythagoreern der subjektiven Gehörswahrnehmung zuschreibt, gemahnt an den Grundzug des Tonbestimmungsverfahrens, den Platon bei den empirischen Musikkennern tadelt; schon im Altertum hat man die platonische Sentenz „dem Ohr mehr trauend als der Vernunft“ („ᾧ τῷ οὐρὶ προσθησάμενοι“ 531 B1) auf Aristoxenos angewandt (Adrast bei Proklos *In Tim.* 192 A ed. Diehl II 169, 31 ff.). Wenn es auch nicht schwerfällt, die von Platon den Pythagoreern konfrontierten, aber nicht beim Namen genannten Theoretiker mit den Harmonikern zu identifizieren (vgl. mit der Platon-Stelle Theophrast bei Porph. *In Ptol.* 62, 1–3 und Aristoxenos 46, 20 ff.), so ist damit für eine historische Lokalisierung noch nichts gewonnen, und bei dem Mangel an anderen zeitgenössischen Zeugnissen, die man heranziehen könnte, dürfte auch nicht viel Hoffnung bestehen, der Stelle mehr als die Schilderung eines Gegensatzes zu entnehmen, der seitdem die Geschichte der griechischen Musiktheorie durchzieht.

3. Die induktive Arbeitsweise der handwerksmäßigen Theoretiker, die Platon im Staat kritisiert, ist kaum verschieden von den Gepflogenheiten der Musikpraxis überhaupt, die laut dem platonischen Spätdialog *Philebos* 55 D ff. nicht als gültige Möglichkeit einer Wissenschaft angesehen werden kann, da sie die Tonstufen nur nach instinktiver Treffsicherheit, aber nicht nach einem exakten Maß zu bestimmen weiß. Im Exkurs über die Dialektik 14 C ff. des gleichen Dialoges jedoch gelangt Platon zur Anerkennung einer Musiklehre, welche die Tonwirklichkeit zahlenmäßig ordnet, aber nicht akustisch orientiert ist. Daß bei dem logischen Verfahren der *Dihairesis*, d. h. der Gewinnung einer Definition durch Aufspalten eines Begriffes in seine Unterarten, die Anzahl der Mittelglieder zwischen Einheit und unendlicher Vielheit ausschlaggebend sein soll, wird durch das Beispiel des Grammatikers und Musikers illustriert (17 B ff., anschließend Gleichnis vom Sprachordner Theut 18 B – 19 A, vgl. *Soph.* 252 E – 253 B)²¹. Der sachverständige Grammatiker faßt die „Stimme“ (φωνή = Laut und Ton, vgl. die Unterscheidung zwischen kontinuierlichen und diskreten Stufen der Tonhöhe bei Aristoxenos 4, 11 ff., 10, 32 ff. und den meisten späteren griechischen Musiktheoretikern) nicht als Einheit oder unbegrenzte Vielheit auf, sondern weiß, wie viele und wie beschaffene Laute dazwischen liegen. Der sachverständige Musiker gliedert das phänomenale Klangreich nach Arten: er geht von den Tonregionen aus (Unterscheidung nach Tiefe, Höhe, Mittellage, ähnlich auch in der späteren Theorie, vgl. die Kritik des Aristoxenos an den Vorgängern 4, 25 ff.)²², bestimmt die Intervalle hinsichtlich der Tonhöhe nach Zahl und Beschaffenheit und ebenso auch ihre Grenzen („ὅποσα ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς δέξυται ὅς τε περὶ καὶ

¹⁸ P. Tannéry, *Mémoires* III, S. 225; E. Frank, a. a. O., S. 153 ff.; J. Regner, *Platos Musiktheorie*, Diss. Halle 1924, S. 75–76; A. Ahlvers, *Zahl und Klang bei Platon*, Diss. Bern 1952, S. 51 Anm. 1.

¹⁹ Dazu L. Laloy, a. a. O., S. 106 ff., 141, 185 ff.; J. Handschin, a. a. O., S. 146, 149.

²⁰ E. Frank, a. a. O., S. 153 ff., vgl. ferner S. 10 u. Anm. 22, 23, S. 339.

²¹ Zur Interpretation: J. Stenzel, *Zahl und Gestalt*, Leipzig–Berlin 2 1933, S. 11 ff. (vgl. Handschin, a. a. O., S. 366–367); H. G. Gadamer, *Platos dilektische Ethik*, Leipzig 1931, S. 89 ff., bes. S. 97–99.

²² Vgl. die Sammlung späterer Belege bei P. Marquard, *Die Harmonischen Fragmente des Aristoxenos*, Berlin 1868, S. 211 ff.

βαρύτητος, καὶ ὅποια καὶ τοὺς ὄρους τῶν διαστημάτων“), bis er bei den Reihenbildungen der Tonarten (συστήματα, von den Vorfahren ἀρμονίαι genannt, vgl. Aristoxenos 52, 21–23)²³ angelangt ist und schließlich das rhythmische Gebiet dem tonalen beordnet (17 C–E).

Eine Reduktion der Intervalle auf Zahlenverhältnisse als deren Ursachen oder Entstehungsbedingungen vorzunehmen, ist durch die Analogie zu den Buchstaben wohl ausgeschlossen²⁴; daher können die Intervalle hier nur als nach ihrem Abstand meßbare Raumgrößen gemeint sein, welche durch die Zahl nach Maßeinheiten gezählt und somit aus der Mannigfaltigkeit der möglichen Bildungen herausgehoben werden. Bekanntlich hat Aristoxenos das Intervall als Abstandsgröße aufgefaßt²⁵; daß er jedoch diese Auffassung bei den Harmonikern vorgefunden haben wird, ist aus seiner Kritik an Lasos und den Anhängern des Epigones zu ersehen, die dem Ton eine „Breite“ zuschrieben (4, 21–23). Unter Anzahl der Intervalle wäre demnach ihre Aufzählung nach der unterschiedlichen Distanz zu verstehen (vgl. Aristoxenos 22, 16, 22 ff., 64, 17 ff.), unter der Beschaffenheit die Lagerung der Teilintervalle innerhalb der Distanz des Gesamtintervalles (vgl. Aristoxenos 6, 23 ff.), unter der Abgrenzung die Grenzpunkte des Intervalls (vgl. Aristoxenos 20, 25–27)²⁶.

Eine Übereinstimmung zwischen Platons Anordnung und der, zweifellos differenzierteren, Gliederung des Arbeitsgebietes im ersten Traktat der Harmonielehre des Aristoxenos (Inhaltsangabe 4, 11–10, 25; Ausführung 10, 32 ff.–42, 33), der sich nahezu bei jedem zu behandelnden Gesichtspunkt mit den Vorgängern auseinandersetzt, läßt darauf schließen, daß Platon sich an einen Lehrgang zeitgenössischer Harmoniker gehalten hat. Der Philosoph bezieht sich in methodischer Hinsicht, um ein wissenschaftliches Verfahren zu veranschaulichen, auf die systematisch vorgehende Betrachtung des phänomenalen Klangreiches, innerhalb eines ontologischen Zusammenhanges dagegen werden an einer benachbarten Stelle (23 C – 26 E) neben der Erscheinungsweise des Klanges noch die Ursachen seiner Existenz genannt (wenn P. Kucharskis Interpretation des „Schnellen und Langsamen“ in 26 A recht hat)²⁷. Damit wäre das mathematische Arbeitsgebiet der Pythagoreer angedeutet und eine Abgrenzung zwischen den Objekten der spekulativen und der praktischen Musiktheorie sichtbar geworden.

Abgesehen von der Philebos-Stelle, auf Grund deren man vielleicht von einer wissenschaftlichen Rehabilitierung der Harmoniker sprechen könnte, ergibt sich für Platons Stellung zur praktischen Theorie folgendes: Der Philosoph bewertet die Beschäftigung der Harmoniker mit den Strukturelementen des Melos, gemessen an der Ethoslehre Damons, als bloße handwerkliche Vorstufe, ihr subjektiv-experimentelles Tonbestimmungsverfahren, gemessen an der pythagoreischen Reduktion der Klangphänomene auf mathematische Sachverhalte, als vor der Pforte sicherer Erkenntnis stehend. Als legitime Wissenschaft gilt ihm allein die mathematisch-physikalische Harmonielehre der Pythagoreer, freilich nur bedingt, da er die Forschungszweige der Mathematik seinem Denksystem unterordnet.

Auch Aristoteles stellt das Spezialfach der Harmonik nicht in Frage, wenngleich er es durch seine abweichende Auffassung der Mathematik anders motiviert. Aus seiner Kritik des pytha-

²³ Siehe hierzu R. P. Winnington-Ingram, a. a. O., S. 60–61.

²⁴ J. Stenzel, a. a. O., S. 14.

²⁵ Siehe (außer den Aristoxenos-Interpreten Marquard, Westphal, Laloy, Macran) bes. J. Handschin, *Tondarakter*, S. 137 ff., 148 ff.

²⁶ Zum Terminus ὄρος: P. Cauer, *Rhein. Mus.*, 73 (1924), S. 171–172; B. Einarson, *Amer. Journ. of Philology*, 57 (1936), S. 34 f., 156.

²⁷ P. Kucharski, *Revue Philosophique* 1951, S. 38 ff.

Eine eingehende Diskussion der behandelten Textstellen findet sich in der Dissertation des Verfassers dieses Beitrages *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlin 1956 (Masch.).

goreisch-platonischen Zahlenbegriffes sollte Aristoxenos (ebenso wie Theophrast) die Konsequenzen für die Musiklehre ziehen. Er klammert die mathematisch-physikalischen Untersuchungsgegenstände aus dem Bereich der Harmonik als sachfremd aus und übernimmt das Arbeitsgebiet der Harmoniker, deren praktische Melodielehre er dem aristotelischen Methodenideal gemäß zur Fachwissenschaft ausbaut. Seine Nachfolger eliminieren jedoch die philosophischen Bestandteile seiner Theorie und bieten nur ein vereinfachtes Gerüst der technischen Doktrinen; dadurch sinkt die nichtmathematische Lehre von der Harmonik wieder auf den Zustand einer Handwerkskunde zurück, aus dem Aristoxenos sie gerade emporgehoben hatte. Fortan besteht ein Antagonismus zwischen der praktisch orientierten Richtung der Aristoxenere und der Richtung der spekulativen Mathematiker, bei denen pythagoreisches und platonisches Gut schwer zu trennen ist. Schließlich erringt die mathematische Harmonik die Vorherrschaft über ihre Konkurrenten und findet Eingang ins Mittelalter.

PETER SCHMIEDEL / LEIPZIG

Ein unsymmetrisches Tonsystem

Dieser kleine Beitrag betrifft die Koinzidenztheorie und soll nicht unmittelbar in die Diskussion über Berechtigung oder Fehlerhaftigkeit dieser Theorie eingreifen. Er soll vielmehr die Koinzidenz schon als anerkannt voraussetzen und mit ihrer Hilfe ein bislang wenig beachtetes Tonsystem dem allgemeinen Verständnis näherbringen. Er soll zeigen, was die Koinzidenztheorie im Hinblick auf Tonsysteme zu leisten vermag, wenn sie anerkannt ist; wie sie unser Wissen um getroffene Tonauswahlen zu beeinflussen vermag. Das gleiche Ziel verfolgte schon ein Aufsatz im AfMw, 13. Jg. 1956, H. 2, über die Frage der Dur-Moll-Polarität, der die Zusammengehörigkeit und gegenseitige Bezogenheit des Dur- und Mollklanges aufgrund der Koinzidenz neu zu klären versuchte.

Hier soll an ein Tonsystem erinnert werden, das Kathleen Schlesinger 1939 in ihrem Buch über den griechischen Aulos entwickelt. Sie berichtet, daß sowohl die griechischen Auloi als auch viele historische und heutige Oboen, Schalmeyen und Flöten exotischer Völker, ja sogar einige schottische Dudelsäcke Grifflöcher haben, die in gleichen Abständen gebohrt sind. Solche gleiche Grifflochabstände ergeben aber ungleiche Intervalle, denn, je mehr Löcher bereits geöffnet sind, um so größer ist die prozentuale Verkürzung der noch schwingenden Luftsäule bei Öffnung eines weiteren Griffloches. Die entstehende Tonleiter hat also in der Höhe große Intervalle, in der Tiefe kleine, gerade umgekehrt wie die Obertonreihe und, eingehender betrachtet, tatsächlich auch genau reziprok zur Obertonreihe. Die aus gleichen Grifflochabständen entstehende Leiter ist stets ein Ausschnitt aus der Untertonreihe, wenn dieser Ausdruck der Kürze halber gestattet sei. Soweit zunächst K. Schlesinger. Ich fand diese Tatsache an einer chinesischen Flöte gleichen Grifflochabstandes durch den Oszillographen bestätigt.

Die Meinung war bisher die, daß die Grifflöcher aus außermusikalischen Gründen in gleichen Abständen gebohrt seien, sei es aus religiösen Gründen, sei es aus Unvermögen oder Unkenntnis der Tatsache, daß dadurch keine gleichen Intervalle entstehen. Das Ergebnis, ein Teilabschnitt der Untertonreihe, sei zufällig, könne nicht beabsichtigt sein, da die Untertonreihe im Gegensatz zu ihrem bekannten Spiegelbild in Natura nicht existiert, man also keinen anderen Grund hat, sie ohne Vorbild, ohne Anhaltspunkt zu erzeugen, als nur einem außermusikalischen, instrumentalbautechnischen.

Die Koinzidenztheorie würde diese Ansicht ändern. Denn alle Töne der Untertonreihe haben einen gemeinsamen Koinzidenzpunkt, sie bilden ein einheitliches Koinzidenzbüschel,

wie ich es im Archiv nannte. Die Töne einer Pfeife mit gleichen Grifflochabständen haben stets einen allen gemeinsamen Oberton, nämlich den, dessen Luftsäule die Größe gerade eines Grifflochabstandes hat. Der Ton, der einen Grifflochabstand groß ist, ist der allen gemeinsame Koinzidenzpunkt.

Die Skalentöne sind also alle unmittelbar, im 1. Grade verwandt, bilden einen ganz geschlossenen Skalenleib, der an der gemeinsamen Obertonfrequenz aufgeknüpft ist (die hängenden Leitern der Griechen!); aber in diesem Leib unterscheiden sie sich durch die Partialtonnummer, mit der sie koinzidieren. Partialtöne sind Klangfarbe (die Instrumentaltöne werden durch die Partialtonverhältnisse farbig), also werden die Leitertöne Farbunterschiede zeigen; der betreffende Partialton, der gerade koinzidiert, wird seinem Primärton seine Intervallfarbe zuordnen, sei es die 7 (septisch), 8 (oktavisch), 9 (doppelquintig), 10 (terzig) usw.

Welcher dieser Töne der Skalengrundton ist, der wird seine Farbe auch dieser seiner Leiter vermitteln, und die Lage des Tones 8, der Unteroktave des Koinzidenzortes innerhalb des Skalenleibes, wird fernerhin der Skala das Gepräge geben, ebenso wie das Intervall zwischen Grundton und diesem Ton 8. Diese Leitern werden der Koinzidenz zufolge also nicht aus außermusikalischen, sondern aus den angeführten musikalischen Gründen erzeugt. Sie schildern also farbig, farbig in sich, und farbig in der gegenseitigen Unterscheidung.

Anders die pythagoreische Skala. Nur je zwei Quintnachbarn koinzidieren direkt, jedes Paar mit anderem Koinzidenzpunkt. Alle weiteren Tonbeziehungen richten sich nach der Zahl der zwischenvermittelnden Koinzidenzpunkte = Zahl der Quintreihentöne. Sie sind nach der Verwandtschaftsstärke, dem Verwandtschaftsgrad gegeneinander abgestuft, bilden eine Quinthierarchie.

Sind die Reihen der Schlesinger durch ihre unmittelbare Verwandtschaft und Farbigkeit naiv erfühlbar, vielleicht kann man sogar sagen triebhaft, so die Quintleitern nur mit einem Schuß Intellekt, mit einem logischen Gefühl für Hierarchie zu erleben, auch wenn das unbewußt bleiben sollte.

Wenn dieser Gegensatz der Leitern an den Gegensatz Aulos-Kithara geheftet ist, dann läßt sich der Kampf verstehen, den die Griechen um ihn führten.

In diesem vorgetragenen Falle also würde die Koinzidenztheorie zu schwerwiegenden psychologischen Folgerungen über ein historisch als auch geographisch offenbar weit verbreitetes, uns aber bisher wenig bekanntes und wenig anerkanntes Tonsystem führen.

MARIUS SCHNEIDER / KÖLN

Entstehung der Tonsysteme

Tonsysteme sind Organismen, welche die Beziehungen der einzelnen Töne innerhalb einer Melodie nach einer bestimmten Ordnung regeln. Die Anzahl dieser Beziehungen wechselt von System zu System. Kein System aber ist primär. Primär sind nur die Motive, die, wenn sie eine gewisse Konstanz der besonders ausgezeichneten Töne aufweisen, mit der Zeit bestimmte tonale Gewohnheiten schaffen und dadurch systembildend wirken. Daß ein tonales Empfinden schon bei primitivsten Völkern besteht und daß dieses Empfinden je nach der Kultur sehr verschieden sein kann, verbürgen uns die zahlreichen Melodien, die (innerhalb des Repertoires eines gegebenen Volkes) der gleichen tonalen Struktur angehören.

Auf die Tatsache, daß kein primitives Motiv durch bewußte Selektion einzelner Töne aus einem präexistierenden Tonsystem entsteht, sondern das es die Struktur des Motivs ist, welche die Bildung eines Tonsystems bestimmt, hat bereits E. M. v. Hornbostel¹ hingewiesen. Von diesen Überlegungen ausgehend schuf er später die typologischen Begriffe *enge Melodik*,

¹ E. M. von Hornbostel, *Melodie und Skala*. JbP 19 (1913).

Treppenmelodik, Fanfarenmelodik, Pendelmelodik, die von M. Schneider² weitergeführt wurden. Leider gab v. Hornbostel schon von 1932 ab diesen Versuch, das Wesen einer Melodie begrifflich anzudeuten, wieder auf, zum Teil weil er durch die methodischen Mängel seines Verfahrens selber in große Schwierigkeiten geraten war, zum Teil weil er glaubte, sich mit starren und groben Strukturformeln den vielen „unmusikalischen Musikwissenschaftlern“ (dies sind seine eigenen Worte) leichter verständlich machen zu können als mit den feineren Vorstellungen der Bewegungsdynamik. Er wurde sich dabei, aller Warnungen zum Trotz, leider nicht darüber klar, daß er damit das beste an seiner Ideologie (das Wesen einer Melodie aus ihrer Dynamik zu erkennen) preisgab. Indem er die Dinge so vereinfachte, verloren seine früheren dynamischen Differenzierungen, wie z. B. *Pendelmelodik* oder *Fanfarenmelodik*, ihren eigentlichen Wert und fielen beide unversehens unter den gleichen, dynamisch völlig undifferenzierten Strukturbegriff: *Dreiklangsmelodik*.

Die Hauptschwierigkeit der Hornbostelschen Auffassung lag darin, daß bei der Wahl der Kriterien nach keinem einheitlichen Nenner gesucht wurde, aufgrund dessen die Dinge untereinander vergleichbar geworden wären. „Ich klassifiziere die Melodien nach den mir jeweils am stärksten in die Augen springenden Eigenschaften“, sagte er noch 1933 in einer Diskussion mit Robert Lachmann und dem Verfasser. Aus diesem Grunde konnte er auch Elemente wie *Treppenmelodik*, *kanonische Imitation* und *enge Melodik* als Unterscheidungsmerkmale für verschiedene Kulturen nebeneinanderstellen, obgleich diese Elemente aus ganz verschiedenen Begriffsebenen gewonnen worden waren. Als *enge Melodik* bezeichnete er sowohl eine Motiveigenschaft wie deren Durchführungsweise. Mit *Treppenmelodik* oder *kanonischer Imitation* charakterisierte er lediglich eine Melodieform oder besser gesagt die Fortführungsart des Motivs durch Transposition oder melodische Imitation, nicht aber das Motiv selbst. (Das Motiv der Treppenmelodik konnte sowohl weit als auch eng sein.) Seine Theorie scheiterte daran, daß er Exposition und Fortführung nicht voneinander trennte und auch nicht den Versuch machte, das Substantielle vom Akzidentiellen zu scheiden.

Als er in seinen Vorlesungen an der Universität Berlin versuchte, diese Begriffe im Sinne der Kulturkreislehre zu ordnen, schrieb er die enge Melodik (deren Rahmen in der Regel die Größe einer Sekund oder Terz, höchstens die einer Quart erreichen sollte) anfangs den primären Stammkulturen überhaupt und später speziell P. Schmidts S.-O.-australischer Kultur zu. Dadurch, daß er aber später nur noch den Begriff der engen Melodik ernstlich verteidigte, während er die anderen Typen nur noch gelegentlich streifte, entstand bei vielen Musikwissenschaftlern die (allerdings etwas erstaunliche) Auffassung, als ob die enge Melodik die Mutter aller Systeme wäre, indem sich aus einem zweitonigen System allmählich ein dreitoniges, aus einem dreitonigen allmählich ein viertoniges, entwickelten. (Ein solcher Zusammenhang würde übrigens Völker aneinanderreihen, die überhaupt keine Beziehungen zueinander aufweisen, selbst wenn man alle diejenigen Stämme zurückstellte, bei denen die enge Melodik keine Grundform sondern nur eine archaisierende oder besonders selektionierte Form bildet.) Diese extreme Zuspitzung widerspricht auch jeder echten Formulierung v. Hornbostels, aber sie ist doch eine eindeutige Folge der Tatsache, daß v. Hornbostel auf Grund seiner überzeugten Vertretung der Kulturkreislehre selbst ein Phänomen wie die Dreiklangsmelodie letzten Endes doch nicht gerne als ein musikalisch ursprüngliches Phänomen, sondern nur als ein späteres historisches Phänomen ansehen wollte, dem (entwicklungsgeschichtlich) einmal eine enge Melodik vorausgegangen wäre.

Fügte man zu dieser Auffassung noch die Tatsache, daß ein Tonsystem in erster Linie durch das Motiv bestimmt wird, so war die Annahme einer Monogenese der Tonsysteme aus

² M. Schneider, *Ethnologische Musikforschung* in: Th. Preuss, Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1939, S. 145. In der völlig umgearbeiteten Neuauflage (Adam, Lehrb. der Völkerk., Stuttgart, voraussichtlich 1957) mußte der Verfasser aus Raumbeschränkung die Erörterung dieser Fragen unterlassen.

der engen Melodik fast unvermeidlich. V. Hornbostel hat diesen Schritt allerdings nicht getan, weil er den Ursprung der Systeme vor allem in den melodischen Quart- und Quintverwandtschaften suchte. Es muß zur Verteidigung unseres Altmeisters der vergleichenden Musikwissenschaft allerdings gesagt werden, daß er seit 1929 nur noch wenig phonographisch arbeitete und ihm nur ein kleiner Teil des Bestands des Berliner Phonogrammarchivs genauer bekannt war, weil die beschränkten Mittel des Instituts damals die Galvanisierung der Originale kaum erlaubten. Aber selbst von den technisch zwar verunglückten, aber immerhin konsultierbaren Aufnahmen P. Schebestas der Ituri-Pygmäen hat er kaum noch Notiz genommen.

Nun scheint sich aber doch beim jetzigen Stand der Forschung eine Möglichkeit zu finden, das Problem neu aufzugreifen, indem man die Melodiegestalten, welche innerhalb bestimmter Bewegungsmodelle vorkommen, als Grundlage nimmt. Die Melodiegestalt wächst aus den Bewegungsmodellen, die für ein Volk (oder für mehrere einander ähnliche Völker) charakteristisch sind und die sich sowohl in der Motivexposition wie auch in der Motivfortführung mit bestimmten tonalen Strukturen verbinden. Wenn wir nun die Motivexpositionen und Motivfortführungen in den Naturvölkerkulturen unter dem Gesichtspunkt der Tonsystembildung betrachten, so stellen wir zunächst fest, daß die Zahl der verschiedenen Bewegungsmodelle ganz erheblich ist und daß innerhalb jedes Modells eine erstaunlich starke Neigung zur Stereotypisierung der tonalen Gewohnheiten vorhanden ist. Es ist allerdings in der außereuropäischen Musik sehr fragwürdig, im Schlußton einer Melodie immer die Tonika erkennen zu wollen. Die indische Musiktheorie scheidet grundsätzlich den Schlußton vom Hauptton, der zwar auch Schlußton sein kann, aber keineswegs sein muß. Bei der Musik primitiver Völker hat man jedenfalls sehr oft den Eindruck, als ob es überhaupt keine eindeutige Tonika gäbe. Ihre Melodien scheinen sich in der Tat oft (mit oder ohne markanten Mittelton) zwischen zwei mehr oder weniger ebenbürtigen Polen hin und her zu bewegen. Deswegen ist es wohl auch am richtigsten, ihre Skalen so zu notieren, daß dieses Pendeln zwischen zwei ebenbürtigen Polen auch zum Ausdruck kommt.

Moderne Auffassung		Alte Auffassung
1. F		C
2. C		G
3. G		D
4. D		A
5. A		E
6. E		H

In diesem Schema sind sechs Skalenreihen angegeben, deren mehr oder weniger gleichwertige Schwerpunkte durch Fermaten bezeichnet sind. Modal würden diese Reihen nach heutigem europäischen Empfinden vorwiegend nach der zweiten Fermate von rechts empfunden (z. B. Reihe 2 als c-Modus), während sie außerhalb Europas und zum Teil auch im frühen Europa bis zum 16. Jahrhundert nach der ersten Fermate von links eingegliedert werden. (Reihe 2 als G-Modus, d. h. als ein Modus, der nicht wesentlich durch seine Dominante sondern durch seine Subdominante C und die Doppelsubdominante F bestimmt wird. Diese Doppelquartenstruktur ist ein ganz wesentliches Kennzeichen der Gewichtsverteilung in den früheuropäischen und nichteuropäischen Tonarten.)

Cum grano salis könnte man sagen, daß jede größere ethnische Einheit ihre Bewegungsform hat, die sich in bestimmten Melodiestructuren festigt und aus denen wir dann das latent vorhandene Tonsystem deduzieren können. Die melodischen Ausgangsintervalle für diese tonalen Strukturen können konsonant sein (melodische Quart- oder Quintschritte); sie brauchen es aber nicht zu sein. Sekunden jeder Art, kleine, neutrale, große und übergroße Terzen sind fast noch häufiger als größere Intervalle.

Wir müssen aber je nach der Dichtigkeit der funktionellen Beziehungen grundsätzlich zwei Systeme auseinanderhalten: eine Materialleiter kann viele Töne aufweisen, ohne daß von den funktionalen Möglichkeiten, die durch die große Zahl von Tönen gegeben sind, Gebrauch gemacht wird. Wenn z. B. einige dieser Töne tonal sehr unbestimmt bleiben oder nur als melodische Durchgangsstufen ohne funktionelle Bedeutung auftreten, so ist das System der tonalen Beziehungen längst nicht so groß, wie es die reine Materialleiter vermuten ließe. Andererseits gibt es Materialleitern, in denen jeder Ton den Ausgangspunkt einer oder mehrerer tonaler Beziehungen bildet. Infolgedessen unterscheiden wir *Makro-* und *Mikrosysteme* je nachdem sich innerhalb der gegebenen Materialleiter viele verschiedenartige oder nur wenige tonale Funktionsgruppen mit Deutlichkeit ausprägen; d. h. je nachdem die Auswertung der in einer Materialleiter gegebenen Möglichkeiten groß oder klein ist.

A) Mikrosysteme (2–5 tonig)

Wir verstehen unter *Mikrosystemen* zwei- bis fünftönige Organisationen, deren innere Strukturen sehr einfach, d. h. aus einem sehr unkomplizierten Motiv oder aus der Fortsetzung dieses Motivs abzuleiten sind. Die in der Folge angeführten Notenbeispiele sollen keine Verbreitungsangaben über das geographische Vorkommen des betreffenden Systems darstellen, sondern nur den Bewegungstyp an einem konkreten Fall exemplifizieren.

I. Systeme, die bereits durch die Motivexposition abgegrenzt sind.

Bewegungstypen. 1. bei stark durchbrochenem Tonraum

a) ohne festen Mittelpunkt (schwebend)

Nasioi (Hornbostel)

kreisend

Baining (Schneider)

fanfarenhaft

Awembiak (Kunst)

c) mit Schleudertönen

Awembiak (Kunst)

C. Eskimo (Roberts)

Lahti (Schneider)

2. Bei ganz oder teilweise dichtem (engstufigem) Raum:

a) im Sext-, Terz- oder Quartrahmen

Yamana (Hornbostel)

Sialum (Kolinski)

Kotokoli (Schneider)

Eine Bemerkung zur zwei- bis viertonigen Melodik ist hier notwendig. Eine solche Melodik ist nicht ipso facto älter als die Pentatonik. Die landläufigen, ohne jede ethnographische oder kulturhistorische Rücksichten gemachten Zusammenstellungen von 2-, 3- oder 4tonigen Liedern, die (ihrer Tonzahl entsprechend) als Belege für zwei- bis vierstufige Tonsysteme gelten sollen, sind von sehr fragwürdigem Wert, wenn die einzelnen Lieder in den Kulturen, welchen sie entnommen sind, nur vereinzelte Phänomene darstellen. Es geht nicht an, z. B. ein dreitoniges Lied als Vertreter einer dreitonigen Skala anzusprechen, wenn die übrigen Gesänge dieses Kulturkreises alle penta- oder heptatonisch sind. Die Vermutung mag vielleicht akzeptabel sein, falls von einem solchen Lied wirklich nachgewiesen werden kann, daß es

einem anderen (in dreitonigem System musizierenden) Kulturkreis entstammt. In den meisten Fällen aber können unter den oben erwähnten Umständen dreitonige Lieder niemals einem dreitonigen System, sondern nur einer defektiven Leiter eingereiht werden; d. h., daß ihr „System“ auf einer Selektion aus dem herrschenden fünf- bis siebentonigen System beruht. Nicht alles, was dreitonig ist, ist primitiv und viele Brauchtumslieder, die leicht für solche theoretische Zwecke zitiert werden, sind erst durch das Zersingen oder durch ihren Übergang zum Kindermund so ärmlich in der Struktur geworden.

b) verschiedene Bewegungstypen mit eindeutigem Grundton

C. York Eskimo (Schneider)

Hube (Schneider)

Semang (Kolinski)

II. Systeme, deren einfache Strukturen sich durch die Motivweiterführung (Motivwiederholung) erweitern:

1. Durch Gebrauch von Wechseltönen

Kotokoli (Schneider)

2. durch Kadenzsenkung

Patagonier (Fischer)

Bakongo (Schneider)

3. durch Spitzenüberhöhung

Kumana (Schneider)

4. durch Transposition

Makurap (Schneider)

Moki (Gilman)

B) Makrosysteme (3–8 tonig)

Makrosysteme sind Organisationen, in denen die Materialleiter zum Aufbau komplizierterer tonaler Strukturen in größerem Ausmaß ausgewertet wird als in den *Mikrosystemen*.

I. Im Motiv:

Reichhaltige Strukturformeln liegen oft schon in den Motiven oder Themen vor und ändern sich kaum oder gar nicht bei der Fortführung beziehungsweise Motivwiederholung.

1. Auf weitem Raum:

a)

Buschmann (Kirby)

b)

Pygmäen Ituri (Schneider)

2. Auf relativ gedrangtem Raum:

a)

Wogulen (Vaisanen)

b)

Bismark-Archipel (Schneider)

c) bei Tonsprachenmelodien

Duala (Schneider)

II. In der Fortführung:

In vielen Fällen scheinen die Makrosysteme durch Überwucherung der Mikrosysteme entstanden zu sein.

1. Durch Transposition.

Osage (Fletscher)

2. Durch mutierte Transposition.

Hausa (Schneider)

3. Durch Kadenzsenkung.

Omaha (Fletscher)

4. Durch progressive Tieferlegung des melodischen Gewichts.

Duala (Schneider)

5. Durch Sequenzierung.

Ewe (Schneider)

Überprüft man nun die reicher strukturierten Skalen nach der Zahl und der Art ihrer Funktionsbeziehungen, so stellt man fest, daß der Funktionsreichtum vom e-Modus über die Modi a, d, g, c bis zum f-Modus progressiv abnimmt. (Siehe Beispiel 1)

Die Vielheit der Strukturen in den komplexen Modi (d, a und e) ist im Gegensatz zu g, c und f offenbar dadurch bedingt, daß die komplexen Modi die funktionsärmeren Modi (d, c und f) in sich schließen, und zwar so, daß die Tonika jeder Tonart in der folgenden (um eine Quint höher liegenden) Tonart zur Subdominante wird. Mit anderen Worten: die einzelnen Modi hängen (insbesondere in Kulturen, die keine Modulation zum Zweck der Transposition eines gleichen Modus kennen) aufs engste miteinander zusammen. Die Einschätzung der einzelnen Modusreihen, die wohl früher in Europa nicht anders war als in den übrigen Kontinenten, hat sich bei uns seit dem 16. Jahrhundert allerdings grundlegend geändert. Sicher ist, daß man ursprünglich auch in Europa die Tonarten „plagaler“ empfand als heute, d. h., daß, wenn man überhaupt einem der zwei oder drei Haupttöne ein leichtes Übergewicht gab, dieses Übergewicht eher der Subdominante als der Dominante zukam.

Diese rein phänomenologische Erkenntnis des funktionalen Zusammenhangs aller Modi unter sich dürfte auch in der Erforschung der europäischen Musik bis 1600 manche Frage, die man bis jetzt historisch, lokal oder völkisch zu erklären sucht, in ein anderes Licht rücken³. Sie zeigt zum mindesten die elementaren, rein musikalischen Gegebenheiten auf, mit denen sich z. B. die Musiktheoretiker des Mittelalters auseinanderzusetzen hatten, als sie ohne Rücksicht auf den musikalischen Gesamtorganismus, dem jeder Modus unterworfen war (Beispiel 1), versuchten, den Schlußton jedes Tonsatzes zum modalen Grundton zu erklären und die *Repercussio* in allen Modi nach einem unveränderlichen Schema (Oberquint oder Finalis) festlegen wollten. Gerade was dieses Dominantschema betrifft, so läßt sich von unserem Ge-

³ M. Schneider, *Existen elementos de música popular en el Cancionero de Palacio?* in: Anuario musical VIII, Barcelona 1953 u. *Geschichte der Mehrstimmigkeit II.*, Berlin 1935, S. 62–64.

sichtspunkt aus klar erkennen, warum die *Repercussio* im e-Modus in erster Linie c sein muß. Die Forderung nach einem h konnte in einem so dominantschwachen Modus nur dem Einfall eines Thoretikers entspringen, dem es offenbar nicht schwer fiel, eine elementare Forderung des musikalischen Sinns einem reinen Formelparallelismus (*Repercussio* in der Dominante) einfach zu opfern.

WINFRIED SCHRAMMEK / JENA

Das Buxheimer Orgelbuch als deutsches Liederbuch

Das Buxheimer Orgelbuch ist die bei weitem umfangreichste und wichtigste deutsche Orgeltabulatur aus dem 15. Jahrhundert. Der 175 Blatt starke Kodex stammt wahrscheinlich aus Süddeutschland, vielleicht „aus dem Kreise Konrad Paumanns in München“¹, und befindet sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München². Der Bärenreiter-Verlag machte 1955 durch eine Faksimile-Ausgabe die wertvolle Handschrift leicht zugänglich³.

Wie fast alle deutschen Orgeltabaturen des 15. Jahrhunderts enthält auch das Buxheimer Orgelbuch neben Fundamentumstücken, Orgelmessensätzen und freien Orgelwerken klaviergerechte Umgestaltungen vokaler Vorlagen. Die meisten dieser auf der Vokalmusik basierenden Orgelstücke sind deutscher Herkunft, und zwar handelt es sich dabei um Bearbeitungen einstimmiger deutscher Liedtenores sowie um Übertragungen mehrstimmiger deutscher Tenorlieder. — Insgesamt gehen 117 der rund 250 Stücke des Buxheimer Orgelbuches auf deutsche Lieder bzw. deutsche Liedsätze zurück. Die Zahl der verwendeten deutschen Vorlagen beträgt jedoch nur 78, da 19 Vorlagen mehrfach zu Orgelstücken bearbeitet bzw. übertragen worden sind.

Die Tatsache, daß die deutschen Orgeltabaturen häufig deutsche Liedvorlagen verwertet haben, die uns völlig unbekannt sind, läßt ohne weiteres den Schluß zu, daß das deutsche Liedrepertoire des 15. Jahrhunderts wesentlich reicher gewesen sein muß, als es aus den wenigen bis heute erhaltenen Liederbüchern zu ersehen ist. Bereits in den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts versuchte man daher, aus den Orgeltabaturen sonst unbekannte deutsche Lieder zurückzugewinnen. Besonders bemüht um die Lösung dieser zweifellos sehr reizvollen Aufgabe war Otto A. Baumann in seiner bei Arnold Schering angefertigten Dissertation *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabaturen*, Berlin 1934. Baumann umreißt sein Rekonstruktionsverfahren mit den Worten: „In Orgelsätzen, für die keine Vorlage bzw. Vergleichsquelle bekannt ist, wurde das Herausschälen der Liedweise versucht nach Analogie der Fälle mit Vorlage. Die c. f. mußten dann von ihren offensichtlichen Kolorierungen befreit werden“ (S. XXIII). Baumann unterscheidet nicht zwischen Bearbeitung und Übertragung, sondern versucht, aus deutsch überschriebenen Orgelstücken ohne Berücksichtigung ihrer Form den jeweiligen c. f. zu „eruierten“. Dieses Verfahren läßt sich jedoch bei den Bearbeitungen keinesfalls durchführen. Denn jeder kritische Vergleich einer Orgelbearbeitung mit ihrer einstimmigen deutschen Liedvorlage zeugt nicht nur von dem handwerklichen Geschick, sondern vielmehr von der schöpferisch-künstlerischen Leistung der Intabulatoren, die sich zwar an gewisse Grundgesetze hielten, im übrigen aber ihrer Phantasie sehr viel Spielraum gaben. Die Grundgesetze der Bearbeitungs-

¹ So Bertha Antonia Wallner, vgl. ihre Forschungen nach der Herkunft des Orgelbuches in ihrem Nachwort zur Faksimile-Ausgabe (bibliographische Angaben siehe Anm. 3).

² Die Signatur lautet: Bayerische Staatsbibliothek München, Cim. 352b (vormals Ms. mus. 3725).

³ *Das Buxheimer Orgelbuch*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von B. A. Wallner, in: *Documenta musicologica*, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Heft 1, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955.

praxis sind bekannt (Dehnung sowie Zeilenschluß- und Intervallaussspielung des Vorlagetenors, freie Hinzufügung einer virtuos-klavieristischen Oberstimme) — diese Kenntnis ermöglicht es aber nur, aus einer Orgelbearbeitung die Grundanlage der Liedvorlage vermutungsweise zu erfassen. Auch die objektiven Musterbeispiele der Fundamenta sind nur als Leitfaden durch das Prinzip der Bearbeitungstechnik, nicht aber als Nachschlagewerk für die Übersetzung von vokalen Wendungen in instrumentale Klauseln anzusehen. Es läßt sich zwar eine Reihe von typischen Formeln finden, die von den Bearbeitern bevorzugt angewendet werden, jedoch genügen diese Anhaltspunkte keinesfalls zur vollständigen Rekonstruktion der Vorlage. — Ein „Herausschälen“ des einer Orgelbearbeitung zugrunde gelegten Liedtenors ist also wegen der vielen künstlerischen Freiheiten, die die Bearbeitungsmethode dem Intabulator gestattet, ja sogar nahelegt, unmöglich. Man muß Walter Salmen voll zustimmen, wenn er sagt: *„Mit wissenschaftlichen Mitteln, mit analytischem Vorgehen kann man lediglich das Gerippe, die Halte- und Schwerpunkte des Melos extrahieren, wobei aber selbstverständlich nur tote Relikte zurückbleiben können ohne wirkliche Impulse, Form und Gehalt“*⁴.

Zu einem ganz anderen Ergebnis führt jedoch der Vergleich von Orgelübertragungen mehrstimmiger deutscher Tenorlieder mit ihren entsprechenden Vorlagen. Das Buxheimer Orgelbuch weist nämlich in seinem Bestand an deutsch überschriebenen Orgelstücken 11 Konkordanzen mit mehrstimmigen deutschen Liedern des Schedelschen und 6 Konkordanzen mit mehrstimmigen deutschen Liedern des Lochamer Liederbuches auf. An Hand dieses Vergleichsmaterials kann die Übertragungstechnik gut studiert werden. Durch den Konkordanzvergleich wird klar, daß die Übertragung (im Gegensatz zur soeben besprochenen Bearbeitung) ein vornehmlich handwerklich-schematisches Verfahren ist. Mehrstimmige deutsche Tenorlieder werden von den Intabulatoren als vollendete Kunstwerke aufgefaßt und ohne wesentliche Kürzung, Veränderung oder Hinzufügung lediglich für Tasteninstrumente spielbar gemacht. Dies geschieht ganz einfach durch das Übertragen des zwei- oder dreistimmigen Liedsatzes aus der Chorbuchnotation in die Orgeltabulatur, d. h. aus einer vornehmlich für Vokalmusik gebrauchten Notenschrift in die partiturähnliche Notierungsweise für Tasteninstrumente. Eine schöpferisch-künstlerische Bearbeitung der Vorlage findet dabei nicht statt; der Liedsatz wird entweder völlig notengetreu oder mit nur unbedeutenden Variierungen der Melodik und Rhythmik in die Tabulatur übertragen. Derartige Variierungen sind zumeist handwerklich-schematischer Art, sie lassen Tenor und Kontratenor in der Regel unberührt und zielen fast ausschließlich auf die virtuos-klavieristische Auszierung der Oberstimme ab. Fünf Übertragungsformeln werden hierzu in erster Linie benutzt, nämlich der Auftaktsdoppelschlag als freie Verzierung vor Beginn der eigentlichen Übertragung, der Unterterztriller als virtuose Auszierung der Subsemitonium- oder Unterterzkadenzen, der Trillerdoppelschlag und die Tonrepetition als klaviergerechte Belebung langgedehnter Notenwerte sowie die Zeilenschlußpassage als pausenersetzende virtuose Verbindung zweier Liedzeilen. — Diese aus dem Konkordanzvergleich gewonnenen Erkenntnisse ermöglichen zunächst in den Tabulaturen die sichere Feststellung auch von solchen Orgelübertragungen, deren mehrstimmige Liedvorlagen unbekannt sind. Darüber hinaus läßt sich bei derartigen Übertragungen durch die Erkenntnisse des Konkordanzvergleichs mit sehr großer Wahrscheinlichkeit sagen, wie die offensichtlich verschollene Vorlage ausgesehen haben muß. Eine Rückübertragung der auf unbekannten mehrstimmigen deutschen Liedern beruhenden Orgelstücke ist durch die regel- und sinngemäße Abänderung der Übertragungsformeln grundsätzlich möglich und zumeist sehr leicht durchzuführen. Aus dem Buxheimer Orgelbuch lassen sich auf diese Weise 40 mehrstimmige deutsche Tenorlieder des 15. Jahrhunderts zurückgewinnen. Diese bisher unbekannten deutschen Lieder

⁴ W. Salmen, *Das Lochamer Liederbuch, eine musikgeschichtliche Studie*, Leipzig 1951, S. 74.

können den Anspruch erheben, als wesentliche Bereicherung für den deutschen Liedschatz des 15. Jahrhunderts gewertet zu werden⁵.

Allerdings muß hier eingeräumt werden, daß in einigen Übertragungen auch freie, nicht formelhaft-schematische Oberstimmenverzerrungen vorkommen, deren Rückübertragung Schwierigkeiten bereitet. Die Differenzen zwischen mehreren Rückübertragungslösungen dürften jedoch kaum größer sein als die Abweichungen, die die handschriftlichen Quellen des 15. Jahrhunderts häufig aufweisen, sofern sie ein Musikstück mehrfach überliefern. — Viel zahlreicher als derartige Übertragungen mit freien Auszierungen sind im Buxheimer Orgelbuch jedoch die Übertragungen vertreten, die überhaupt keine Übertragungsvarianten zeigen. Für diese Stücke besitzt die Buxheimer Tabulatur geradezu primären Quellenwert, ja, sie hat durch die original eingezeichneten Akzidentien und Taktstriche hier sogar noch größere Bedeutung als die Liedquellen in Chorbuch- oder Stimmbuchnotation. Einige dieser Buxheimer „Klavierspartierungen“, deren Rückübertragung nur eine Umschrift in moderne Notenschrift ist, zeigen zweifelsfrei Taktwechsel an und bestätigen so die Ergebnisse der Forschungen, die in den letzten Jahren zum deutschen Tenorlied des 15. Jahrhunderts gemacht worden sind.

Gerade die „notengetreuen“ Übertragungen des Buxheimer Orgelbuchs sind es auch, die es verbieten, diese Handschrift als „Tabulatur“ abzuwerten und nur als Nebensache zu behandeln; das Buxheimer Orgelbuch gehört vielmehr (trotz der bis auf Anfänge und Überschriften fehlenden Liedtexte, deren Ergänzung bei den Unika bisher nicht gelang) in den engsten Zusammenhang mit den Hauptquellen zur deutschen Kunstmusik des 15. Jahrhunderts, dem Lochamer, dem Schedelschen und dem Glogauer Liederbuch. Wie diese Quellen ist auch das Buxheimer Orgelbuch vor allem wegen seines reichen Bestandes an Bearbeitungen und Übertragungen deutscher Lieder als ein deutsches „Lieder- und Musikbuch“⁶ anzusehen; es zeugt von einem hochentwickelten bürgerlichen Musikleben, das in dem mehrstimmigen deutschen Tenorlied die charakteristische künstlerische Ausdrucksform, in dem Fundamentum die schulmäßige Grundlage und in einer virtuosen Tastenkunst die Befriedigung seiner Musizierfreudigkeit fand, darüber hinaus aber durch Intabulierungen ausländischer Kompositionen auch den Musikleistungen anderer Völker große Aufgeschlossenheit entgegenbrachte⁷.

WALTER SENN / INNSBRUCK

Der Wandel des Geigenklanges seit dem 18. Jahrhundert

Im Instrumentarium der Gegenwart nimmt die Geige (in allen ihren Stimmlagen) eine Sonderstellung in zweifacher Hinsicht ein: 1. durch ihre seit mehr als dreieinhalb Jahrhunderten nahezu unverändert gebliebene äußere Gestalt und 2. als einziges Klangwerkzeug, für das die Musizierpraxis nicht neue, sondern historische Instrumente bevorzugt. Dadurch wird der Anschein erweckt, als ob bei der Geige ein Kontinuum des Klanges vorliege — eine Frage, die

⁵ Der Verfasser dieses Referates hofft, die durch Rückübertragung aus dem Buxheimer Orgelbuch erhaltenen 40 deutschen Liedsätze in Kürze herausgeben zu können. Gleichzeitig soll eine eingehende Untersuchung der Orgelbearbeitungs- und Orgelübertragungstechnik im 15. Jahrhundert veröffentlicht werden.

⁶ Diesen Terminus prägte Walter Salmen für das „Glogauer Lieder- und Musikbuch“, vgl. W. Salmen, *Glogauer Liederbuch*, in: MGG 4, Sp. 299 ff.

⁷ Während der Verlesung des Referates wurden den Anwesenden Notenbeispiele zur Einsicht vorgelegt, die eine Bearbeitung mit ihrer einstimmigen Liedvorlage (Bux 85/Loch 27), eine Übertragung mit ihrer mehrstimmigen Liedvorlage (Bux 12, 13 / Loch 16) sowie formelhaft veränderte und notengetreue Buxheimer Übertragungen mit den kommentierten Rückübertragungen des Verfassers (Bux 6, 9, 126 und 173) zeigten.

nicht allein die Instrumentenkunde und Aufführungspraxis, sondern auch die Entwicklung der Klangfarben, ein bisher kaum beachtetes Gebiet der Stilbetrachtung, berührt.

Den Klangcharakter bestimmen einerseits das für die „Schule“ des Erbauers typische Modell, andererseits die wenig auffälligen variablen Komponenten am Organismus der Geige: Baßbalken, Stimmstock, Steg, Besaitung, deren Länge und Spannung, sowie der Streichbogen.

Im Geigenbau zeichnen sich zwei Hauptrichtungen ab: die ältere, vorgebildet durch die Füssener und die frühen Cremoneser Meister, erreicht ihren Höhepunkt im Österreicher Jakob Stainer (ca. 1617–1683), an den sich zwar keine Schule, aber zahllose Nachahmer – in allen europäischen Ländern, selbst in Italien, und in ihren Ausläufern bis in die Gegenwart reichend – anschließen. Der „Stainer-Geige“ ist ein weicher, anmutig-lyrischer Ton mit Flötencharakter eigen, in der Höhe silberhell, während sich die tieferen Lagen der Atmosphäre der Viola nähern. Die zweite Richtung des Geigenbaues wird durch die jüngere Cremoneser Schule, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, repräsentiert, mit den Hauptvertretern Antonio Stradivari und den Mitgliedern der Familie Guarneri, die auf einen pastosen, durchdringenden Ton mit klarinettenartigem Timbre hinzielen. Bis in die Zeit der Romantik verkörpern die Instrumente J. Stainers das Ideal des Geigenklanges; neben Belegen von Theoretikern geben Instrumentenpreise Aufschluß über die Relation der Bewertung: so ist z. B. 1775 in der Korrespondenz des Conte Cozio di Salabue über den Ankauf von Geigen Antonio Stradivaris um 10 Gigliati und von Nicola Amati um 12 Gigliati die Rede, während 1801 ein Instrument Jakob Stainers mit 100 Gigliati bewertet wird¹.

Die Instrumente der großen Cremoneser Meister waren zu deren Lebzeiten, abgesehen von den mit Intarsien reichverzierten Geigen Stradivaris, in die Hand des kleinen Musikers und des Volksmusikanten gelangt, wie häufige Fundorte in Dörfern Italiens bestätigen. Erst spätere Generationen von Virtuosen eröffneten ihnen, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, allmählich den Konzertsaal; zunächst fand die Geige Stradivaris Eingang, auf den mit Abstand mehrerer Dezennien Josef Guarneri del Gesù und dann die anderen Meister dieser Schule folgen. Die erst mit dem Ende des 19. Jahrhunderts abgeschlossene Umstellung von der Absamer auf die Cremoneser Geige läßt sich nicht etwa nur mit einer größeren Tonfülle der italienischen Instrumente – die auch bei Stainer anzutreffen ist – begründen; in diesem Vorgang manifestiert sich vielmehr der Wandel des Klangideales, das sich seit dem Beginn der Romantik von dem noch mit der Laute verwandten, eine geringere Intensität gewährenden barocken Geigenton ablöst und dem pastosen, fülligeren Klang zuwendet. (Den analogen Übergang von Barock zur Romantik lassen Orgel und Klavier sinnfällig erkennen.)

Es folgen Tonbandaufnahmen einer nach dem Stainer-Modell gebauten Geige der Mittenswalder Schule aus der Zeit um 1750, in Originalzustand, mit dünnen Darmsaiten bezogen und gespielt mit einem Gambenbogen, – und als Gegenüberstellung ein Instrument von Lorenzo Storioni (um 1780), mit Stahlsaiten, verstärktem Stimmstock und Baßbalken, mit modernem Bogen (gespielt von Prof. Christa Richter-Steiner).

Der Klang der beiden Instrumente offenbart Grenzpunkte der Entwicklung, die sich stufenweise weiterbewegte: einerseits durch die allmähliche Einführung der Cremoneser Geige, andererseits durch Änderungen am Instrument selbst. An die Violine, die im 18. Jahrhundert zu ihrer dominierenden Stelle vorrückt, treten immer größere Anforderungen an Tonvolumen und Tonumfang; auch der einem stetigen Wandel unterworfenen Klangatmosphäre, dem Klangideal der jeweiligen Zeit, hatte sich die Geige anzupassen. Ältere Instrumente wären

¹ Cozio di Salabue, *Carteggio*, hrsg. v. Renzo Bacchetta, Einf. u. Erl. v. Giov. Iviglia, Mailand 1950, Cordani, S. 350 ff., 191. Cozio bewertet in seinem *Catalogo* (a. a. O. S. 180 ff., 189 f., 204) Instrumente von A. Stradivari zwischen 12 und 40 und von N. Amati zwischen 14 und 40 Gigliati (Schätzungen?). Geigenpreise in London (nach Hill, *Antonio Stradivari*, London ²/1909, S. 282 ff.): Stradivari 14 £ (1775), Amati 57 £ (1775) und Stainer 136½ £ (1791).

daher aus der Musizierpraxis ausgeschieden worden — wie u. a. die Zinken und Lauten —, wenn es der geradezu ideale tönende Körper der Geige nicht ermöglicht hätte, durch Änderungen, die nach außenhin kaum in Erscheinung treten, den neuen Ansprüchen Genüge zu leisten. Die Entwicklung des Geigentones brachte es daher mit sich, daß es heute, außer seltenen Stücken in Sammlungen, keine im Originalzustand verbliebenen Streichinstrumente gibt.

Die Verstärkung des Tones und die sukzessive Änderung der Klangfarbe können an folgenden sichtbaren Teilvorgängen verfolgt werden: 1. an der Einfügung eines stärkeren Baßbalkens, des unterhalb der G-Saite ungefähr parallel angebrachten Stäbchens, dessen Länge und Stärke das Tonvolumen, insbesondere der tieferen Saiten beeinflusst. Ursprünglich eine bei der Bearbeitung der Decke ausgesparte Holzverstärkung² (eine bisweilen noch im 18. Jahrhundert anzutreffende Technik), nahm dann der Baßbalken eine selbständige Form an, um 1600 mit einer Länge von ca. 12 cm; von der Mitte des 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erhielt dieser Teil mehr als den doppelten Rauminhalt (Abb. 1³). Die Entwicklung verläuft nicht gleichmäßig⁴; so können z. B. noch um 1800 Baßbalken mit einer Länge von weniger als 20 cm begegnen. Die optimale Dimension hängt von der Klangqualität des Instruments ab.

2. Eine weitere Änderung des Klanges wurde durch die Verstärkung des rechts vom Steg im Geigenkorpus eingeklemmten Stimmstockes herbeigeführt: von ca. 3 mm im 18. Jahrhundert bis auf 6–7 mm in der Gegenwart; auch Standort und Schnitt an den Stützflächen beeinflussen Tonvolumen und -qualität.

3. Der Steg vermittelt die Schwingungen der Saiten an den Resonanzkörper. Je stärker seine Masse ist, umso schwächer, aber transparenter klingt die Geige. Sein Durchmesser, an den Stegfüßen gemessen, betrug um 1750 ca. 5 mm und wurde im Verlaufe des 19. Jahrhunderts auf etwa die Hälfte reduziert.

4. Die Besaitung, die früher wesentlich dünner war und einen zarteren Klang vermittelte, wurde allmählich verstärkt⁵; um 1800 hatte z. B. die A-Saite den gleichen Querschnitt wie eine E-Saite vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Durch Stahlsaiten wird das Klangbild noch einschneidender verändert.

5. Die Erweiterung des Tonumfanges der Kompositionen für die Violine, die um 1750 die 7. Lage zu überschreiten begannen, brachte die Notwendigkeit einer allmählichen Verlängerung des Griffbrettes von ca. 200 auf 266 mm. Dementsprechend mußte der Hals eine größere Ausdehnung erhalten, je nach der Erbauungszeit des Instrumentes um 2 bis 20 mm (Abb. 2). Mit der verlängerten Mensur der Geige und mit der Verwendung eines stärkeren Bezuges wurde die Saitenspannung erhöht, die ebenfalls den Klangcharakter, insbesondere in der zunehmenden Schärfe, beeinflusst.

² O. Möckel, *Die Kunst des Geigenbaues*, zweite Neubearb. u. erg. Aufl. v. F. Winkel, Berlin 1954, Voigt, S. 190.

³ Der 1. Baßbalken nach Maßangaben bei Franjo Kresnik, *Starotalijansko Umijeće Gradenja Gudačkih Instrumenta*, Zagreb 1951, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, S. 85, 167. Die weiteren vier Baßbalken sind Modelle nach Originalen aus der Sammlung des Herrn Prof. Karl Schreinzer, Wien, dem der Referent für deren Überlassung zu besonderem Dank verpflichtet ist.

⁴ Die Gestalt des Baßbalkens ist umso schwieriger zu verfolgen, als einerseits genaue Messungen nur an geöffneten Instrumenten vorgenommen werden können. Andererseits wurden diese Teile in Geigen, die dem praktischen Gebrauch dienen, z. T. wiederholt, erneuert; darüber berichtet bereits Cozio di Salabue (a. a. O., S. 207 und passim) 1776 u. a. bei Instrumenten von A. Stradivari. Nur seltene Stücke blieben unverändert. Instrumentenmuseen unterließen es m. W. bisher, ausgebaute Teile von Geigen zu sammeln. Prof. Karl Schreinzer (s. Anm. 4) hat das Verdienst, mehrere hundert originale Baßbalken zusammengetragen zu haben, die einen Überblick über deren Morphogenie seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewähren.

⁵ David D. Boyden, *The Violin and its Technique in the 18th Century*, in: *The Musical Quarterly* XXXVI, 1950, S. 13.

6. Auf die Tonerzeugung übt (neben der zeitbedingt-individuellen Spieltechnik) auch der Streichbogen (Abb. 3) einen bestimmenden Einfluß aus. Während des 18. Jahrhunderts waren noch Gambenbogen im Gebrauch (der 3. Bogen der Abb. von links), ferner Rundbogen, von dem die Wiedergabe (der 2. und 4. der Abb. von links) eine bisher nicht nachgewiesene Spätform, mit Frosch und modernem, steil ansteigendem Bogenkopf, zeigt (die Form ist auch ikonographisch belegt). Neben den bekannten Modellen, wie von Cramer und Viotti, die zum Tourte-Bogen überleiten, verwendete das 18. Jahrhundert auch Flachbogen mit der noch primitiven Steckvorrichtung (der 1. Bogen der Abb.).

Diese Eingriffe und Änderungen an der Geige — dazu noch Fütterung und Ausschaben (die Verringerung der Decken- und Bogenstärke) — erweitern wohl deren Tonvolumen, gehen aber auf Kosten der ursprünglichen intimeren Klangqualität; auch der modernisierte Streichbogen trägt dazu bei, daß die zarten, feinen Nuancen nicht mehr ansprechen; der Ton wird vergrößert, aber vergrößert. Eine klanggetreue Wiedergabe historischer Musik kann daher durch ein modernisiertes Streichinstrument nicht vermittelt werden.

Der seit etwa zwei Dezennien mitunter angewendete Terminus *Kurzhalsgeige* für alte Instrumente ist nicht nur unhistorisch, sondern auch irreführend, da er eine Äußerlichkeit hervorhebt und die das Wesentliche, den Klang, bestimmenden Teile unberücksichtigt läßt. Außerdem gibt es bereits seit ca. 1750 Violinen, deren Hals das heute übliche Normalmaß, 135 mm, aufweist. Die Bezeichnung *Kurzhalsgeige* ist daher abzulehnen und durch *Originalinstrument der Zeit* zu ersetzen.

Zum Abschluß folgen Tonbandaufnahmen einer im Originalzustand erhaltenen Geige von Joseph Knitl, Mittenwald 1776 (gespielt von Frl. Ruth Blume): 1. mit dünnen Saiten und einem Stimmstock von 4 mm; 2. mit einem Stimmstock von 7 mm; 3. mit stärkeren Saiten; 4. mit Stahlseiten (1.—3. mit Rundbogen, 4. mit modernem Bogen). Die Aufnahmen demonstrieren die stufenweise Verstärkung des Tonvolumens mit gleichzeitiger Änderung der Klangfarbe. Die Divergenz zwischen 1. und 4. ist so stark, daß die Identität des Instrumentes kaum zu erkennen ist.

WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE / HALLE A. S.

Wort und Ton bei Robert Schumann

Auf einem musikwissenschaftlichen Kongreß im Schumann-Jahr 1956 darf an diesem Meister nicht ganz vorübergegangen werden; mein Beitrag kann das (im übrigen schon öfters berührte) Thema nur kurz zu beleuchten versuchen.

Bei Schumann liegt ein besonders glücklicher Fall der Wort-Ton-Beziehung vor. Die Neigung zur Volkstümlichkeit, die Liebe zum Volkslied, schon der frühen Romantik eigentümlich, wirkt bei ihm unvermindert fort. Das enge Verhältnis zur Muttersprache, seit Anfang des Jahrhunderts neu erworben, die allgemeine starke Poetisierung der Musik, das Streben nach Wechselbeziehung und Vereinigung der Künste veranlassen sorgfältigste Textauswahl, vor allem in der Lyrik. Schumann, anfangs nicht weniger zur Dichtung als zur Tonkunst neigend, fühlt sich auch späterhin eng mit der Poesie verbunden, fühlt sich als „Sänger“ mehr denn als Komponist. Herkommen, Lebensstationen, Zeitverhältnisse veranlassen ihn, das Nationale, das Eigene, das Starke des deutschen Liedes zu erkennen. „Das ausländische Gesänge aus dem Felde zu schlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Musik, die nationale, tiefe und klare Empfindungen kunstgemäß ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor allem der Pflege und Schätzung unseres guten deutschen Liedes.“

Von Anfang an ist die Instrumentalmusik, mit der Schumann beginnt, weitgehend literarisch-poetisch bestimmt. Überschriften, Textunterlegungen, Liedzitate bezeugen engste Be-

Abb. 1: Baßbalken (Modelle, s. Anm. 4)

Abb. 2: Geige von ca. 1740 mit originalem Hals und Griffbrett (links); modernisiertes Instrument (rechts)

Abb. 3: Streichbogen des 18. Jahrhunderts; 1. mit Steckvorrichtung, 2. u. 4. Rundbogen mit Frosch, 3. Gambenbogen

ziehungen zum vokalen Genre. Bis zuletzt bleibt der Sinngehalt dichterisch-programmatischer Äußerungen maßgebend, und zwar in steigendem Maße der einfachen, kindlichen Wirklichkeit zugewandt, was Schumann später gern als Schwäche ausgelegt wurde. Diese Eigenarten bewirken ein ideales Zusammengehen poetischer und musikalischer Elemente in allen von Schumann gepflegten Gattungen, insbesondere die Einheit von Wort und Ton in Lied, Chorwerk und Oper, wie sie kaum ein anderer deutscher Komponist in solcher Konsequenz und Ungezwungenheit aufweist. Nicht unwichtig sind Schumanns Aussprüche hierüber, die bezeichnenderweise sämtlich vor seinem eigenen Liederfrühling vom Jahre 1840 liegen: „Ein Kranz von Melodien um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres!“ Zu Marschner-Kompositionen orientalischer Texte: „Die Gedichte wie aus einem morgenländischen Quell über Ananasfrüchte hinfließend, und der Sänger fing die Flut in köstlichen Schalen auf! Erlabe sich jeder an solcher Musik, an solchem Doppelleben in Sprache und Musik!“ Oder, am schönsten: „Das Gedicht soll dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmlischer Ferne. Sind aber noch formelle Rücksichten zu nehmen oder fehlt es gar an Sympathie, so kommt nichts Beglückendes zu Stand, was es doch sein soll.“ Ich glaube, daß man hier, wie immer bei Schumann, jedes einzelne Wort auf die Waagschale legen kann, daß kein Ausdruck zufällig gewählt ist. Jedenfalls finden diese Worte in den Tönen vollste Bestätigung.

Schumanns Vokalmelodik zielt auf eine möglichst vollkommene Übereinstimmung der musikalischen Gestalt mit der dichterischen Absicht, wobei er sich auf diesem Gebiete (anders als bei der reinen Instrumentalmusik) nicht allzuviel Kopfschmerzen über die semantischen Möglichkeiten der Musik macht. Eine Schumannsche Melodie besteht in einer äußerst plastisch geschauten, stimmungsgeladenen melodischen Phrase drängenden, fragenden, sehnstüchtig-aktiven Ausdrucks; sie scheint (ähnlich wie bei Wagner, aber ohne dessen gestische Dynamik) vollkommen mit dem Worte verschmolzen, das sie trägt. Hier sei nur an die *Mondnacht* erinnert: in der Einheit der oft bewunderten Schönheit und formalen Ausgewogenheit der melodischen Phrase mit dem eigenartig zart schwebenden und doch volltönenden Klaviersatz, der in so sanfter Kühnheit in der Höhe beginnt und in so schlichten Heimatklängen wieder hinabgleitet, ist die Stimmung und die Symbolik dieser lyrischen Szene „glücklich und ganz“ getroffen; deklamatorische Schwierigkeiten, bei großen Melodikern (und gerade Gesangs-Melodikern) nicht selten und gern in Kauf genommen, erscheinen bei solcher Wort-Ton-Verschmelzung von vornherein ausgeschlossen. Nicht weniger als Mozart und H. Wolf legt Schumann, im Gegensatz zu vielen bedeutenden Lied-Komponisten, größten Wert auf gute Verse, auf ihre adäquate musikalische Interpretation durch den „Sänger“ (mit dem er sich als Komponist eins fühlt). Es ist wirklich „beglückend“ („was es doch sein soll“, sagt Schumann), wie er im genannten Lied alle Sinngehalte, Worte, Wörter und Verseigentümlichkeiten Musik werden und sie doch als solche bestehen läßt: das auf einem Tone schwebende, abwartende „Es war, als hätte!“ vom Klavier so zart vorausgedeutet und getragen, der sich weiterspannende Bogen mit der herrlich (sowohl melodisch wie harmonisch) differenzierten Entsprechung (und Gegensätzlichkeit) von „Himmel“ und „Erde“, das zart aufblickende Gedankenbild des „stillen Kusses“; wahrhaftig: ein „Doppelleben in Sprache und Musik“! Und die dreimalige Wiederholung der Phrase samt Abgesang kann, der so plastischen Vieldeutigkeit der Musik zufolge, vollendeten Einheitsablauf mit stets neuer Sinngebung verbinden, das Geheimnis des Strophenliedes, auch der echten Volksweise. Ein Blick auf Brahms' stimmungsmäßig verwandte *Mainacht, Wann der silberne Mond* (Hölty) bemerkt vielleicht eine Steigerung des romantischen Volkstons, überhaupt des vokalen Elements (so betrachtet, haftet Schumanns Musik ständig ein instrumentaler Zug an). Aber der stimmungsmäßige Kontakt ist nicht mehr in gleichem Maße vorhanden; auch Verstöße gegen die Deklamation sind nicht selten. Übrigens ist der sehr bewußt genutzte innige Volkston des Brahms'schen Liedes bei

Schumann schon stark vorgebildet; viele Meisterlieder gerade Schumanns schöpfen aus dem Volkslied ihre Wort-Ton-Einheit, so *O Sonnenschein, Frühlingsfahrt, Wenn ich früh in den Garten geh'*. In diesem Zusammenhang sei auf die vielen poetisch zu deutenden Hauptmotive der Instrumentalwerke hingewiesen, die oft vom Volksliedmäßigen und Deklamatorischen bestimmt sind (so schon der Beginn der B-Dur-Sinfonie mit der Wortunterlegung: „*Im Tale geht der Frühling auf!*“). Idealste Verbindung dieses Volkstons mit echter Poesie weisen die weitschwingenden Bögen der Eichendorff-Lieder und, in prägnanter Kürze, die Heine-Lieder auf. Stellen aus *Paradies und Peri (Im Waldesgrün, am stillen See, Schlummerchor)* und aus den *Faust-Szenen* ergänzen in größerem Rahmen dieses Bild. Es kann dabei nicht unbemerkt bleiben, daß Schumanns Melodik nicht nur eine großartige innere Geschlossenheit aufweist, sondern daß ihr auch im einzelnen eine konkrete Symbolik inneohnt, bei bestimmten poetischen Sinngehalten und sogar Wörtern jeweils die gleichen melodischen Gesten und Phrasen wiederkehren, was natürlich wiederum auch zwischen Vokal- und Instrumentalmusik Verbindungen schafft. Dabei sind zentrale und besonders geliebte Schumann-Wörter gerade „*still*“, „*Traum*“, „*Wald*“, deren Intonation und Stimmung ein für allemal festgelegt erscheinen.

Im Anschluß daran noch einige grundsätzliche Bemerkungen zum Wort-Ton-Problem: Das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalmusik bei den einzelnen Komponisten ist für unser Problem nicht ohne Bedeutung. Es gibt wenige Meister, die zu beiden Gebieten das gleiche Verhältnis hatten; dazu gehört, neben Mozart, zweifellos hauptsächlich Schumann, trotz seines späten Vokal-Debuts und deutlicher Vorliebe für sein Instrument, das Klavier. Um so bemerkenswerter ist die ideale Schumannsche Deklamation, die keiner Schulmeisterei, sondern echtem poetischen Empfinden entspringt. Doch fragen wir in Zusammenhang damit: wie steht es überhaupt mit der instrumentalen Gesanglichkeit, der Kantabilität bei Schumann und anderswo? Denken wir an die zweiten (zuweilen auch ersten) Themen des Sonatensatzes bei Christian Bach, bei Mozart. Zweifellos ziehen sie nicht aus einer (gedachten) Wort-Ton-Beziehung ihre Kräfte, sondern aus einem echten Musikantentum, aus einer tiefen Vermenschlichung und einem ursprünglichen Verhältnis zum musikalischen Volksempfinden, das sich, ohne Rücksicht auf das Wort, rein instrumental ebenso wie vokal ausleben kann. Daraus fließt die unbändige melodische Kraft eines Tschaikowski und Dvořák, während Schumanns nicht geringeres Musikantentum ständig durch ein poetisches Korrelat zugleich beflügelt wie beschränkt wird. Das Kantable an sich, weder an einen bestimmten Text noch an ein bestimmtes Instrument gebunden, spielt also, wie bei den meisten Großen der Musik, bei Schumann eine bedeutende Rolle im Sinne des Menschlichen.

Und weiter: der wortgebundene Gesang ist, im Verhältnis zum bloßen Text, Konkretisierung und Distanzierung zugleich, „*köstliche Schale*“, aber auch ganz neues Leben; der Vers wird — handelt es sich nicht um bloßes Deklamieren — zerstört und neu gebunden. Besonders wichtig erscheint dabei das Verhältnis des Gesangs zur Begleitung. Bei den verschiedenen Fassungen der jeweiligen musikalischen Gestalt in Singstimme und Klavier geht es ja nicht lediglich um klanggerechte Variationen oder um eine notwendige Rollenverteilung, sondern um ein höchst poetisches Widerspiel, Kommentieren und Weiterführen. Natürlich sind die berühmten langen Nachspiele bei Schumann nicht nur Ausdruck seiner Liebe zum Instrument, sondern Ausdruck eines „*Unaussprechlichen*“, das nur einem wortlosen Klangträger anvertraut werden kann. So strebt Schumann, ähnlich wie der Beethoven des *Fidelio* in großen *Leonore*-Ouvertüren, aus der Wortbindung wieder hinaus in das scheinbar ungebundenere, vieldeutige Reich der „*absoluten*“ (freilich immer noch von einem Klangträger abhängigen) Töne, die dennoch stets von einer poetischen Idee her, ja vom Worte aus bestimmt und deutbar sind.

Auf jeden Fall erscheint der musikalisch-poetische Ausgleich in Schumanns Vokalmusik, welche die Geschlossenheit der Melodik, vom Volkston berührt, beibehält und ihr einen weitausschwingenden und doch in sich gekehrten Ausdruck verleiht, dem Worte und Sinngehalt bis ins Einzelne folgt, als bedeutsamer, an beste Tradition anknüpfender und in die Zukunft weisender Typ echter Wort-Ton-Beziehung.

JOSEF SMITS VAN WAESBERGHE / AMSTERDAM

Matthaei Herbeni Traiectensis „De Natura Cantus ac Miraculis vocis“ (1496)

Mathieu Herben (1451–1538) — nach Erasmus einer der gelehrtesten niederländischen Humanisten — schrieb in humanistischem Latein eine Anzahl von historischen, theologischen, grammatischen und hagiographischen Werken, sowie auch *De natura cantus ac miraculis vocis*.

Von diesem letzten Werk — überliefert in nur einer Hs., nämlich Clm. 10 277 — wurde 1725 nur der Dedicatiobrief an Johann von Dalberg, Bischof von Worms, von J. G. Schellhorn publiziert. Infolgedessen begegnet bis 1900 der Name von Herbenus in Musiklexica und Büchern über Musikgeschichte. Da ich nun die Herausgabe von *De natura cantus* betreut habe, möchte ich hier aus diesem Werke einige Angaben, die für die Musikgeschichte wichtig sind, hervorheben.

1. Herbenus ist nicht, wie man angenommen hat, in Maastricht geboren, sondern im wallonischen Belgien; er wohnte jedoch von ca. 1480 bis 1538 in Maastricht und kann infolgedessen „*Maastrichtenaar*“ genannt werden.

2. Die Hs. Clm. 10 277 enthält wohl nicht, wie man meinte, das Autograph von Herbenus, sondern das offizielle Exemplar, das Herbenus dem Bischof von Worms angeboten hat, nachdem es höchstwahrscheinlich von Herbenus selbst korrigiert und mit Lese- und Phrasierungsstrichen versehen worden war.

3. Herbenus zählt etwa vierzig Musiktheoretiker auf. Johannes Tinctoris nennt er „*nullo praedictorum inferius*“¹.

4. In diesem 1496 beendeten Werk in drei Bänden (die ursprüngliche Anlage plante sieben Bücher, wovon er den Inhalt mitteilt) nimmt Herbenus mit polemischen Äußerungen Stellung gegen die Kontrapunktik seiner Zeit. Er ist überzeugter Anhänger des deutschen Odenstils, der homophonen italienischen Volkslieder und verteidigt die homophone Schreibweise in der Kirchenmusik.

5. Seine wichtigsten Argumente gegen die Kontrapunktik seiner Zeit sind begründet in dem undeutlichen musikalischen Eindruck, den die gekünstelte, in schnellen Semiminimen

¹ „*Quippe hi et ex antiquissimis et recentioribus Musicis, musicaeque disciplinae scriptoribus commemorantur: Tubal cayn qui comprehensam artem primus ex malleorum sonitu duabus columnis, futurum diluvium veritus, insculpsit; David Rex, Pythagoras, Socrates, Theodorus cyrenaicus quem Plato audivit, Dionysius tibicen, Philolaus Pythagoricus, Architas tarentius, Plato, Theophrastus eresius, Xenocrates calcedonius, Archelaus Socratis praeceptor, Demosthenes, Ptolemaeus, Aristoxenus, Nicomachus, Albinus, Aristoteles, Plutarchus, Calcidius, Macrobius, Augustinus, Ambrosius, Gregorius, Basilius, Hilarius pictaviensis, Boethius, Cassiodorus, Isidorus, Rabanus, Guido Aretinus, Odo abbas cluniacensis, Notgerus, Franco, Stephanus — hi tres fuere episcopi leodienses — Radbodus antistes traiectensis, Berno abbas augiensis, Hermannus contractus, Helpericus, Wilhelmus abbas hirsaugiensis, Ioannes anglicus, Ioannes de muris. Conradus qui et peregrinus monachus, Conradus de Sabernia, Prodoximus atque Marchetus de Padua, Petrus de Abbano. Sextus Molvius de podio, Philippus de Vitriaco, Lambertus de Legia, Georgius Anselmus parmensis, Remigius abbas, Ioannes Tinctoris nullo praedictorum inferior, Franchinus Gafurus laudensis, Nicolaus Burtius parmensis.*“

ausgeführte Polyphonie dem Ohr gibt; für den homophonen Stil spricht für ihn der übersichtliche musikalische Verlauf und die bessere Textverständlichkeit.

6. Aus diesem Grunde, sagt er, werden von ihm und von anderen bewundert „*tales cantus ac hymni, quales Iaspar Cimper in divam parthenicen edidit plurimos et Jacobus Hoberti, eius patriota, in honorem consecrationis templi atque salutiferae crucis, ceterique huius modi*...“. Ich übersetze: „ähnliche Gesänge und Hymnen wie die vielen die Iaspar Cimper (Casper van Weerbeke?) zu Ehren der heiligen Jungfrau komponierte, ebenso wie sie sein Landsmann Jakob Obrecht für die Kirchweihe und zu Ehren des heiligen Kreuzes schrieb und wie die übrigen Kompositionen dieses Stils...“

7. Aus der letzten Mitteilung ergibt sich erstens, daß Obrecht neben Werken in polyphonem Stil auch Kompositionen im streng homophonen Stil schrieb, d. h. — um Herbenus' Worte zu gebrauchen — „*in plano contrapunto*“, worin die „*notulae syllabatim prolatae*“ sind. Diese Angabe kann man in Verbindung bringen mit der ehemals geführten Polemik über die Urhebererschaft der höchstwahrscheinlich zu Unrecht dem Obrecht zugeschriebenen Matthäus-Passion. Das in dieser Polemik u. a. hervorgehobene Stil-Argument, der homophone Stil dieser Passion wäre nicht Obrechtianisch, wird durch die oben zitierte Äußerung eines Zeitgenossen in 1496 wiederlegt.

8. Unter den vielen Schriftstellern, die Herbenus zitiert, habe ich nur ein Zitat gefunden aus einem musiktheoretischen Traktat, dessen Quelle Herbenus nicht sofort erwähnt, nämlich ein Zitat aus der Musiklehre des Johannes Cotto, den ich vor einigen Jahren als Johannes von Affligem identifizieren konnte. Im Lütticher Gebiet war dieser Traktat bekannt, und er wird in einem Katalog aus dem 12. Jahrhundert aus dem in der Nähe von Maastricht gelegenen Rolduc erwähnt — ich glaube diese Handschrift aus Rolduc in Rom (Biblioth. Vat. Reg. 1196) wiedergefunden zu haben —, so daß es nicht erstaunlich ist, bei Herbenus ein Zitat hieraus zu finden. Man könnte hierin eine Bestätigung sehen von der belgischen (also nicht-englischen) Herkunft dieses Traktats.

9. Ich schließe mit einem musikwissenschaftlich nicht wichtigen, aber doch merkwürdigen Zitat aus Herbenus' Werk über die Wirkung der Musik auf die Gesundheit: „*Es ist uns bekannt*“, sagt er, „daß bei den Mahlzeiten von Königen und Fürsten Sänger anwesend waren und daß beim Abendessen der Antiken die Lyra gespielt wurde. Auch unsere Ahnen, sogar die heiligsten unter ihnen, machten von der Gewohnheit, während der Mahlzeiten Sänger zuzulassen, Gebrauch. So nimmt ja unsere Natur auf lebhafteste Weise die Speisen zu sich, verdaut sie leichter und verteilt sie gründlicher nach allen Teilen unseres Körpers zu unserer Gesundheit. Hieraus ergibt sich, daß durch die Musik der ganze Mensch sowohl vollkommener wie auch gesunder wird: „*Ex quibus rebus fit, ut voce et cantibus totus homo et perfectius consistat et vivat salubrius*“.“

Vielleicht verdankte Herbenus dieser Heilwirkung der Musik seine körperliche Schönheit, die — wie Dr. H. Hüsch mir mitgeteilt hat — von Rutgerus Sycamber de Venray neben seinen geistigen Qualitäten gepriesen wurde: „*qui revera ... vultu decorus et pulcher in omnibus*“².

² „*Quinetiam doctum virum Matthaeum Herbenum apud abbatem (nämlich Johannes Trithemius) vidi, qui revera moribus optimis ornatus erat et doctrina praestans vultuque decorus et pulcher in omnibus. Simul iocabatur mecum de libellulis, quos tunc temporis habebam, et revera cordialis vir fuit et magnus musicus, de quo mihi praesul noster (nämlich Johannes III. von Dalberg, Bischof von Worms, 1482–1503), Wangionum antistes, mira retulit*“ (aus *Historiola vitae studiique Sycambri*, Stadtarchiv Köln, Hs. W. 340, geschrieben um 1500, fol. 679r).

Eine neu gefundene Buxtehude-Kantate¹

Die wertvolle Düben-Sammlung in der Universitätsbibliothek Upsala ist seit langem als eine der größten und umfangreichsten Quellen für unsere Kenntnis der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts anerkannt. Besonders gilt dies der Vokalmusik der norddeutschen Schule, und wieder von dieser besonders Dietrich Buxtehude. Mit ihren 149 Nummern, von welchen 42 Dubletten sind, also insgesamt 107 Nummern, verdanken wir dieser Upsala-Quelle unsere Hauptkenntnis des Vokalschaffens Dietrich Buxtehudes.

Während meiner Arbeit an dieser Quelle zur Kantatenmusik des Barocks bin ich im Jahre 1951 auf eine Buxtehude-Kantate gestoßen, die weder im Buche André Pirros noch in Abhandlung und Werkverzeichnis Friedrich Blumes im Peters-Jahrbuch 1940 *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes* erwähnt ist. Eigentlich ist das Vorbeigehen Pirros an dieser Kantate merkwürdig; denn sie ist in Stiehls Werkverzeichnis nach seinem Fund in Upsala in den *Monatsheften für Musikgeschichte* 1889 katalogisiert, und während Pirro die Kantaten Nr. 9 und 11 in der Kapsel 50 der Dübensammlung registriert hat, fehlt bei ihm Nr. 10 in derselben Kapsel. Die Abhandlung Blumes über Buxtehudes Kantatenwerk stützt sich wegen der Kriegsumstände hauptsächlich auf Pirros Quellenkenntnis, und folglich fehlt auch diesem Verfasser die Kenntnis dieser Kantate.

Diese Kantate in der Kapsel 50 Nr. 10 ist eine Choralkantate über den Choral *Du Friederichst Herr Jesu Christ*; sie ist nicht mit der schon bekannten und im Band 5 der Ugrino-Ausgabe gedruckten 3st. Kantate in Kapsel 6 : 5 über denselben Text und denselben Choral identisch, auch ist sie nicht eine zweite Version derjenigen, sondern eine ganz andere, selbständige Komposition².

Sie ist in Stimmen überliefert; die Besetzung ist 5st. Chor mit Begleitung von 2 Violinen, Violon und Basso continuo. Die Stimmblätter und das Titelblatt sind mit einer mehrmals in Buxtehudeschen Vokalwerken vertretenden Hand aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts geschrieben. Ihr Titel lautet: „*Figuraliter a 8, 2 Cantus, Alt, Tenor, Bas, 2 Violine et Violon con Basso continuo di D. Buxtehude*“.

Sie gehört der Gruppe von homophon gesetzten Choralkantaten an, wo jede Choralzeile unfiguriert und im Satz „Note gegen Note“ vorgeführt ist. Die Zeilen sind von kleinen instrumentalischen Zwischenspielen getrennt, und zwischen den Strophen sind längere Ritornells.

Wir kennen diesen Typ aus anderen Chor-Choralkantaten von Buxtehude. Zu ihnen gehören z. B. die neuerdings von dem Institut für Musikforschung in Berlin herausgegebenen Choralkantaten *Nun laßt uns Gott dem Herren, Erhalt uns Herr*, die schwedische *Herren wår Gud* und gleichfalls aus der zweiten Strophe des Chorals in der Kantate *Alles was Ihr tut*. Es ist neuerlich (von Adalbert Schütz) angeführt, daß dieser Typ einfach als Gemeindebegleitung anzusehen sei, eine Behauptung, die etwas zweifelhaft ist. Aber jedenfalls handelt es sich um eine, bezüglich des kunstmusikalischen Moments, sehr geringe Ausstattung, in der der zugrundeliegende Choral um so mehr zu seinem volkstümlichen Recht kommt. Jedenfalls ist diese Gruppe von einfachen Choralkantaten ein Zeugnis von der noch am Ende des 17. Jahrhunderts lebendigen Betrachtung des Choralmaterials als unantastbares Gut.

Die beiden ersten Strophen dieser Kantate sind einstrophig komponiert. Die Varianten sind klein, meistens sind sie ornamentale Veränderungen in den Zeilenkadenzen, und in der vorletzten Zeile der zweiten Strophe ist eine Veränderung durch die Akkordumlegung von

¹ Dies Referat wird in erweiterter Form in der Lübecker Buxtehude-Festschrift erscheinen.

² Im Druck erschienen 1956 bei Engström & Södring, Musikverlag, Kopenhagen.

Grund- zu Quart-Sext-Akkord hervorgerufen. Vielleicht ist diese Variante vom Text her bedingt (der Text lautet: „im Zorn mit uns wollt fahren“, Takt 53).

Die dritte Strophe ist zweiteilig. Der erste Halbtakt ist mit den Strophen 1 und 2 einstrophig komponiert. Der zweite Halbtakt aber ist im dreiteiligen Takt umgesetzt und mit kleinen Zeilenwiederholungen erweitert.

Auf die letzte Zeile folgt unmittelbar ein Amen-Schlußsatz über ein festgehaltenes Umspielungs-Koloraturmotiv. Der Abschluß dieser Kantate macht also einen bescheidenen Kontrast zu der Bearbeitung der ersten zwei Strophen aus. Auch dieser Typ, in dem die letzte Strophe in künstlerischer Hinsicht mehr ausgearbeitet ist, ist schon in Buxtehudes vokalem Choral-schaffen vertreten, so in den Kantaten *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*, *Walts Gott mein Werk ich lasse* und *In dulci jubilo*. Die Kantate, die ich hier vorgelegt habe, ist also kein Beitrag zu einer Neuanschauung des Vokalschaffens Dietrich Buxtehudes; sie vervollständigt nur in schönster Weise unsere Kenntnis zu einer der Seiten seiner vokalen Choralbearbeitung, der Seite des *contrapunctus simplex*. Zur Frage der Chronologisierung gibt diese Kantate keine bestimmte Antwort, sie bestätigt nur den Eindruck des reifen Kantatenstils Buxtehudes in dieser Werkgruppe und, in Bezug auf das harmonische Moment, die in den gegebenen Rahmen überaus persönliche Ausformung des Buxtehudeschen Choral-satzes mit dem hervortretenden Gebrauch von Sextakkorden und dem italienisch beeinflussten Drang nach gesättigten Harmonien. Eine Parallelität zu einem, diesbezüglich wohl am meisten italienisch beeinflussten Komponisten dieser Zeit, Johann Rosemüller, ist hier zu beobachten. Der Quint-Sext-Akkord mit Verdoppelung des Baßtons in der Oberstimme kommt im 17. Jahrhundert relativ selten vor. Meistens sind andere Töne verdoppelt, oder der Baß ist in einer der Zwischenstimmen verdoppelt. In dem berühmten, von Bach benutzten Chorsatz von Rosemüller *Welt ade, in bin dein müde*, in einem Leipziger Gesangbuch von 1682 gedruckt (cant. I und Baß), steht sie mit großer Wirkung in der Kadenz.

Rosenmüller

Allegro

Und dieselbe Wirkung kommt hier, in der Kantate von Buxtehude, vor.

Buxtehude, Chorsatz + B.c.

Wahrscheinlich ist diese Kantate in zeitlicher Nähe zu der erwähnten Rosenmüller-Sammlung entstanden, also um oder nach 1680. Darauf deuten auch andere Punkte in der Über-

lieferung. Die einzige Datierung einer Kantate dieser Choralgruppe liegt in der schwedisch-textierten *Herren wår Gud* vor; diese, die unser Kantate im Stil sehr nahe liegt, trägt die Jahreszahl 1687 für die Einführung in die Düben-Sammlung und ist somit die späteste Datierung der Sammlung. Überhaupt ist wohl mit Blume anzunehmen, daß die 1680-er Jahre die reichsten für Buxtehudes Kantatenschaffen gewesen sind, und die meisten Kriterien sprechen dafür, daß auch diese Chorkantate *Du Friedefürst* in diesem Jahrzehnt entstanden ist.

GEORG SOWA / BERLIN

Eine neu aufgefundene Liederhandschrift mit Noten und Text aus dem Jahre 1544

Zu den verhältnismäßig zahlreichen Liedsammlungen des 16. Jahrhunderts wird sich in Zukunft eine neue gesellen: Es ist eine vor wenigen Monaten in Zusammenarbeit mit einem Bücherrestaurator von mir in Buchdeckeln aufgefundene Liederhandschrift aus dem Jahre 1544, die insgesamt 201 Nummern enthält. Sie ist somit eine der größten aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts und diente — Blatt für Blatt übereinandergeklebt — als Deckel für ein Buch, das ungefähr um 1700 gebunden wurde. Bedauerlicherweise ist die Handschrift nicht in ihrer Vollständigkeit gefunden worden. Forschungen nach dem restlichen Teil blieben bis dahin ohne Erfolg.

Immerhin sind ca. 550 Einzelmelodien auf uns gekommen. Entsprechend den damaligen Gepflogenheiten wurde das Liederbuch in vier Stimmbüchern angelegt. Ob ein Sonderheft mit der *vox vagans* hinzugehörte, läßt sich nicht nachweisen. Die einzelnen Seiten sind teilweise stark lädiert. Der Buchbinder zerschnitt oder beschnitt sie in der Weise, daß ein entsprechendes Buchdeckelformat hergestellt werden konnte. Das Papier, das für diese Handschrift verwendet wurde, ist verhältnismäßig dünn. Der besonderen Klebmasse ist wahrscheinlich zu danken, daß sich der Bücherwurm nicht einnisten konnte. Das Format ist ungefähr 9×18 . Das Manuskript scheint von einer einzigen Hand angefertigt worden zu sein. Die Schriftzüge verraten einen recht routinierten Notenschreiber, der nur wenige Radierungen (er benutzte offenbar Streusand) vorgenommen hat. An Noten finden wir vor: Die *Maxima*, die *Longa*, die *Brevis*, die *Semibrevis* und die *Minima*. Auch Schwärzungen begegnen. Das Datum 22. Dezember 1544 steht in der Tenorstimme bei der Nummer 115. An Notenschlüsseln finden wir: den Sopran-, den Alt-, den Tenor-, den Bariton- und den Baßschlüssel. Vereinzelt tritt auch der G-Schlüssel auf. Die Notenhäse verlaufen — wenn sie nach oben geführt werden — etwas schräg rechts. Die Handschrift ist nicht paginiert. Dafür tragen die einzelnen Lieder Nummern und zwar fortlaufend von 1–201. Von einem Vor- und Nachwort fehlt jede Spur. Das vorhandene Inhaltsverzeichnis setzt erst von der Nr. 119 ab ein. Es verläuft dann lückenlos bis zum Schluß. Der Liedertext ist im allgemeinen nicht voll ausgeschrieben. Wie anderwärts so stehen auch hier nur die Anfangsworte unter der Melodie. Vollständigen mehrstrophigen Text finden wir nur zu wenigen, damals wahrscheinlich unbekannteren Liedern.

Allgemein fällt zunächst auf, daß die Handschrift einen recht stark volkstümlichen Einschlag hat. Es begegnen Lieder in großer Zahl, die in ihrem Inhalt recht derb sind und unverhüllt zu den Dingen des menschlichen Lebens Stellung nehmen. Es begegnen weiterhin Instrumentalstücke, die in das Repertoire fahrender Spielleute hineingehören. Genannt seien hier der *Studententanz* und der *Polnische Tanz*. Neben Neusiedler's (1544) ist dieser polnische Tanz einer der ersten, die in den Quellen auftauchen. Und noch etwas, was den volkstümlichen Charakter evident herausstreicht! Es sind dies melodische und rhythmische Ab-

weichungen damals gängiger Melodien und Sätze, die hier zu Gunsten des leichteren Erfassens angebracht wurden. Ich gestatte mir, einige Liedanfänge aus der Handschrift mitzuteilen:

Ein läppisch Mann der narren kann
 Es hatt ein Schwab ein Töchterlein
 Es wollt ein alter Mann auf die Bulschaft gan
 Nun grüß dich Gott
 Von erst so wölln wir loben
 Ich klag den Tag und alle Stund
 Es wollt ein Maidlein Wasser holn
 Wohlauf, wohlauf mit lauter Stimm
 Ich armes Brüderlein, wie sitz ich hier beim Wein
 Adı Gott wem soll ich klagen
 Erwählt hab ich auf Erden mir
 Freundlicher Gruß usw.

Diese Lieder waren damals sehr bekannt. Aber auch weniger bekannte und für uns völlig neue sind anzutreffen:

Mich fretzt Unglück
 Mit Glück und Heil
 Weil Glück und Heil ist feil
 Zart schöne Frau
 Frag weiter nicht
 Ich hab es gewaget
 Der Hund
 Wählst du mit Gemach
 Eier eß ich gern usw.

Das Lied *Innsbruck, ich muß dich lassen* (mit dem bekannten Satz von H. Isaak) steht unter der Nr. 149. Dieses wie auch einige andere Lieder sind unverändert geblieben. An Namen begegnen: Agricola, Lemlin, Danner, Joh. Stahe, Georg Botsch, Balthasar Artopius, Paul Rüschmann und Tylmann Susato. Inwieweit noch andere Namen verzeichnet wurden, läßt sich an Hand des Fundes nicht nachweisen. Neben Isaak haben Sätze von Ludwig Senfl, Georg Forster, Stephan Mahu und anderen Liedmeistern Platz gefunden.

Damit berühren wir das Problem der örtlichen Herkunft und des Zweckes der Handschrift. Der Text verrät eindeutig die süddeutsche Mundart, die Nähe zu den Ausgaben von Forster, Ott, den Gassen- und Reutterliedlein und dem Liederbuch Oeglins ist offenkundig. Allem Anschein nach wurde dieses Mauskript im Nürnberger oder Augsburger Raum von einem Sachkundigen angelegt. Es war vermutlich Privatbesitz und diente zum Singen und Musizieren im Hause. Mit dem Aufblühen der Musik in Schulen und Kantoreien wird bekanntlich auch das Haus mit Musik erfüllt. Daß hier in erster Linie aus damals tonangebenden Liederbüchern ausgeschrieben wurde, beweist folgender Vergleich mit dem II. Teil (1450) der Sammlung Forsters: Die Nummern 153 bis 158 (es sind die Lieder *Frau Ludelei*, *Wohlauf gut Geselle*, *Und da ich saß*, *Es hiedri hüt*, *Was junger Entlin*, *Wie kommt, daß ich so traurig bin*) finden wir in der genannten Sammlung unter folgenden Nummern wieder: 19, 18, 22, 24, 65 und 69. Offenbar nahm sich der Schreiber Blatt für Blatt die Sammlung des Nürnberger Herausgebers vor und kopierte diejenigen Lieder, die seinem Zweck dienlich erschienen.

Doch begegnet eine Reihe uns völlig unbekannter Melodien und Sätze. So kann mit dem Fund eine Lücke in der Liedforschung des 16. Jahrhunderts geschlossen werden. Die Handschrift wird in der ihr entsprechenden Form veröffentlicht werden. Außer ihrem Wert für die reine Praxis gibt sie der Forschung neue Probleme auf. Sie verhilft uns, die Kenntnisse über die Hochblüte des Liedschaffens im 16. Jahrh. zu erweitern und neue Erkenntnisse zu sammeln.

RUDOLF STEPHAN / GÖTTINGEN

Über sangbare Dichtung in althochdeutscher Zeit

Abkürzungen:

- Ah = *Analecta hymnica medii aevi*, ed. G. M. Dreves und C. Blume.
 Hs = Handschrift.
 Kl. Schr. = Kleine(re) Schriften.
 L. = W. Braune, *Althochdeutsches Lesebuch*, ¹² 1952, ed. K. Helm.
 Saran = F. Saran, *Über Vortragsweise und Zweck des Evangelienbuches Otfrieds von Weissenburg*. Habil. Schrift, Halle 1896.
 ZfdA = *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*.

Im Bereich der althochdeutschen Literatur findet man zwei Gruppen von Dichtungen, bei denen man an gesanglichen Vortrag denken kann, und, wie bei der überreichen Sekundärliteratur nicht anders zu erwarten, tatsächlich auch gedacht hat. Für die ältere, dem 8. Jh. zugehörige Gruppe — Murbacher Hymnen (ed. E. Sievers, 1874, Auswahl in L. Nr. XI) und *Carmen ad Deum* (L. XV) — läßt sich Genaueres nicht sagen, doch scheint mir der Versuch F. Gennrichs (ZfdA 82, 138 ff.), diese Werke als Kontrafakturen anzusprechen, in Anbetracht der interlinearen Aufzeichnung und der sklavisch wörtlichen Übersetzung, die keinerlei Gewicht auf Silbengleichheit legt, mindestens noch der genaueren Begründung zu bedürfen¹.

Die zweite und wichtigere Gruppe gehört in das 9. und das beginnende 10. Jh. Vom Petruslied (L. XXXIII; Zur Melodie: O. Ursprung, *Die Musikforschung* 5, 17 ff.) und von Ratpert's Galluslied, das bekanntlich nur in der lateinischen Übersetzung Ekehart's IV. erhalten ist (*Mon. germ. hist. poet. lat.* 5, 534 ff., ed. K. Strecker) — darüber wird bei Gelegenheit zu handeln sein —, weiß man genau, daß sie gesungen wurden, ja man weiß sogar einigermaßen genau, wie. Diese Werke führen uns in die unmittelbare Nähe der umfänglichsten althochdeutschen Dichtung, zu Otfried's Evangelienbuch. K. Lachmann (Kl. Schr. 1, 452 f. und 464 f.) und W. Wackernagel (Kl. Schr. 2, 207 f.) nahmen auch hier musikalischen Vortrag an, doch ist man später von dieser Annahme unter dem Eindruck der Argumente von Saran allgemein abgerückt. Bei den kleineren Dichtungen derselben Zeit hat man die Annahme gesanglichen Vortrags nicht bekämpft und neuerdings sogar wiederum darauf verwiesen, indem man sie —

¹ F. Gennrich nimmt keinen Anstoß an der wörtlichen Übersetzung. Er verweist auf einen Hymnus in mittelniederdeutscher Übersetzung (14. Jahrhundert; zur Handschrift vgl. jetzt meine Abhandlung *Über Lied, Tanz und Tropus* ... Abschn. II, ZfdA 87, S. 149 ff.) der ebenfalls rhythmisch nicht korrekt übersetzt ist. Im 8. Jh. kann aber eine rhythmisch inkorrekte Übersetzung nicht gesungen worden sein, da der Hymnenvortrag rhythmisch war; im 14. oder gar 15. Jh. wurden die Hymnen (wie der prosaische Choral) im allgemeinen nicht mehr rhythmisch vorgetragen, so daß eine rhythmisch nicht ganz korrekte Hymnenübersetzung zur Not gesungen werden konnte und auch vielfach gesungen wurde.

wie schon Lachmann (Kl. Schr. 1, 467) — als Leichdichtungen ansprach². Es ist immerhin bemerkenswert, daß diese kleineren Werke in Handschriften überliefert werden, die auch sonst Musikalisches enthalten; so das Ludwigslied mit der Eulaliasequenz, das Georgslied mit Otfrids Evangelienbuch und die Psalmparaphrase mit einem Tropar³.

Die alte, jetzt allgemein aufgegebene Ansicht, Otfrids Evangelienbuch sei für Gesangsvortrag bestimmt gewesen, stützte sich vornehmlich auf zwei Dokumente:

1. die Selbstzeugnisse Otfrids, vor allem seine Zuschrift an den Bischof Liutbert von Mainz (L. 110 ff.),
2. die Neumierung in der Hs. Heidelberg, Pal. lat. 52 fol. 17', (Faksimile in Kelles Ausgabe, 2, Anhang 4).

Alle weiteren Punkte hat Saran 8 abgetan und 11 mit Recht gesagt, daß sie „nicht die mindeste Bedeutung“ hätten. In der älteren Literatur ist ferner noch gelegentlich von Neumen im Codex Vindobonensis die Rede, doch hat Saran 15 ff. nachgewiesen, daß es sich nicht um Neumen handelt. Ich habe die Wiener Hs. nicht selbst untersuchen können und weiß also nicht, was es mit den Häkchen über einzelnen Wörtern auf sich hat.

Die beiden genannten Punkte bedürfen der erneuten Betrachtung, bei der es vor allem darauf ankommen wird, Sarans Beweisführung zu überprüfen.

Zu 1. Die einschlägige Stelle aus dem Schreiben Otfrids an Liutbert übersetzt Saran folgendermaßen (die Sperrungen sind von Saran):

² J. A. Huismann, *Neue Wege zur . . . Technik Walthers von der Vogelweide*, 1950, S. 79 ff. bespricht als Leich (unter dem Aspekt der Zahlenkomposition) die Paraphrase über den 138. Psalm (L.XXXVIII), Ludwigslied (L.XXXVI), De Heinrich (L.XXXIX) und Georgslied (L.XXXV); H. Thomas, *Festgruß für H. Pyritz* im Euphorien-Sonderheft 1955, S. 17 ff. — er scheint Huismann zu übersehen — Georgslied, Ludwigslied und Otfrids Evangelienbuch. Daß diese Dichtungen gesungen worden seien, wird nicht ausdrücklich behauptet.

³ Zur Hs. der Psalmparaphrase und des Tropars: Immer wieder kann die Mediaevalistik wertvolle Handschriften nicht in ein detaillierteres Geschichtsbild einarbeiten, da die Provenienzfürage nicht geklärt ist. Eine solche Hs. ist der Cod. Pal. Vind. 1609. H. Huismann (*Archiv f. Musikwiss.* 13, S. 39 Anm. 1) schreibt, die Herkunft der genannten Hs. sei unbekannt. Den Musikhistoriker interessiert der Codex vor allem wegen des Tropenteils, der zwar klein und vielleicht am Ende unvollständig oder defekt, aber wegen seines hohen Alters von großer Wichtigkeit ist. C. Blume (Ah 47, 23) lokalisiert ihn unter Vorbehalt nach St. Gallen, wahrscheinlich, weil das Tropenrepertoire von dem St. Gallens abhängig ist. Die Hs. selbst ist indessen nicht St. Gallischen, aber auch nicht Reichenauischen Ursprungs. G. Baeseke (*Sitzungsberichte . . . Berlin*, 1918, S. 44 ff. und Beiträge zur Gesch. d. dt. Sprache 46, S. 431 f.) nahm für den die Hs. beschließenden Teil, die genannte Psalmparaphrase, Regensburger Ursprung an und stützte sich dabei vornehmlich auf sprachliche und orthographische Eigenheiten. Diese bestritt F. Menhardt (*ZfdA* 77, S. 76 ff.) mit m. E. gewichtigen und überzeugenden Argumenten. Er weist nach, daß der Schrifttypus, die Sprache und die Art der Aufzeichnung nach Freising verweisen, und zwar in die erste Hälfte des 10. Jhs., besonders in die unmittelbare Nähe des Freisinger Otfridcodex' und des Petruslieds. Über die Geschichte der Hs. ermittelt Menhardt, daß ihr Vorbesitzer Wolfgang Lazius (1514–1565), aus dessen Besitz sie in die Wiener Bibliothek überging, sie selbst von Freising, das er auf einer Reise besuchte — St. Emmeram in Regensburg besuchte er nicht — nach Wien brachte. Das Ergebnis von Menhardts Untersuchung ist (l. c. 84): „Der ahd Psalm 138 ist am Anfang des 10. Jhs. in Freising entstanden und niedergeschrieben.“

Die Beschaffenheit des Tropars der Hs. schließt St. Galler, Reichenauer und Regensburger Herkunft aus. Es zeigt viele Eigentümlichkeiten, die in anderen Troparen nicht zu finden sind. So erscheint z. B. der Tropus „*Forma speciosissima*“ (Ah 49, Nr. 11), sonst zum Introitus „*Ecce, advenit, dominator Dominus*“, also zu Epiphanias gehörig, hier mit dem Introitus „*Vultum tuum*“ als Marientropus, und zwar zu Assumptio oder Nativitas und nicht wie Blume annimmt, zu Annuntiatio. — Man wird also ruhig Freisinger Provenienz der ganzen Handschrift, also auch des Tropars, annehmen dürfen.

L 110f., Saran 9.

Dum rerum quondam sonus inutilium pulsaret aures quorundam probatissimorum virorum, eorumque sanctitatem laicorum cantus inquietaret obscenus, a quibusdam memoriae dignis fratribus rogatus, maximeque cuiusdam venerandae matronae verbis nimium flagitantis, nomine Iudith, partem evangeliorum eis theotisce conscriberem, ut aliquantulum huius cantus lectionis ludum secularium vocum deleter et in evangeliorum propria lingua occupati dulcedine sonum inutilium rerum noverint declinare.

Saran 30f.

Als sich einst einige im Dienst Gottes bewährte Männer von dem Vortrag eitler Dinge sehr belästigt fühlten und ihr frommer Sinn durch den anstößigen Gesang der Laien beunruhigt wurde, da baten mich einige Brüder, die wert sind, daß man ihrer gedenkt, vor allem aber verlangte eine verehrungswürdige Frau mit Namen Judith sehr oft, daß ich für jene eine Auswahl aus den Evangelien in deutscher Sprache schriftlich besorgen möchte, damit der Klang dieser Dichtung das Getöse der weltlichen Stimmen ein wenig dämpfe, damit sie sich in Folge der Verwendung der Muttersprache in die Süßigkeit der Evangelien vertieften und so in der Dichtung ein Mittel fänden, den Schall eitler Dinge gleichsam von ihren Ohren abzulenken.

Die Formulierung „*huius cantus lectionis*“ veranlaßt Saran zu einer interpretatorischen *tour de force* (10f.); er sieht in ihr keinen *Genetivus objectivus*, sondern einen *Genetivus subjectivus* — womit er gewiß recht hat, man denke nur an „*cantus galli*“ oder „*cantus Sibyllae*“ — und gelangt schließlich zu folgendem bemerkenswerten Satz (11): „Auf den Gebrauch des Wortes *cantus* ist hier gar kein Gewicht zu legen.“ Dies muß jedoch zurückgewiesen werden, ist doch der sachliche Gehalt von Otfrids Worten klar. Die Übersetzung des entscheidenden Abschnitts muß lauten: „... daß ich für jene [Personen] Ausschnitte aus den Evangelien in deutscher Sprache schriftlich besorgen möchte, damit dieser Lektionsgesang [d. h. der Gesang dieser Dichtung, deren Stoff den Evangelienlektionen entnommen wurde] das Spiel der weltlichen Stimmen zerstöre ...“ Otfrid gibt zu verstehen, daß seine Ausschnitte aus den Evangelien „Lektionen“, respective die Auswahlprinzipien durch das Lektionar bestimmt sind; d. h., er kleidete Lektionen in eine dichterische Form (unter Benützung homiletischer und exegetischer Schriften nach Postillenart) und wollte, daß dieses Werk, wie auch die Lektionen, gesungen werde, nur in anderer, der Dichtung angemessener Weise (s. u.). Daß Otfrid sich wahrscheinlich nach einem Lektionar richtete, ist seit den Studien von A. Schönbach (ZfdA 38 bis 40, passim) allgemein anerkannt, doch sollten diese Untersuchungen wegen des ungenügenden Materials, mit dem Schönbach arbeiten mußte, wieder aufgenommen werden⁴. Saran behauptete sogar, Otfrid wollte „eine Art von deutschem Lektionar abfassen“ (22), was gewiß mindestens übertrieben, für ihn aber wiederum ein Argument für nichtmusikalischen Vortrag des Werkes ist. Indessen ist aber heute bekannt, daß damals schon längst die Lektionen im *tonus lectionis* — wie die auf eingehendem Quellenstudium beruhenden liturgischen Bücher der Benediktiner von Solesmes stets schreiben — vorgetragen wurden. Ja, wir besitzen sogar Lektionare aus der Otfridzeit (und noch ältere), die mit Neumen versehen sind, und dies sogar aus der näheren Umgebung Otfrids: man denke nur an das Schlettstädter Lektionar oder an den Comes Corbeiensis⁵. Man wird also den

⁴ Vgl. G. Kunze, *Die gottesdienstliche Schriftlesung*, 1947, S. 146, 186 und 196.

⁵ Zu Schlettstadt: G. Morin, *Revue bénédictine* 25, S. 161 ff. mit Faksimile; zu Corbie (Hs. in Lenin-grad): J. B. Thibaut, *Monuments de la notation ... de l'église latine*, 1912, S. 35 ff. Darüber hinaus kennen wir mehrere Evangeliare und Bibelhandschriften die als Lektionare verwendet wurden und die teilweise mit Neumen versehen sind; vgl. P. Wagner, *Einführung in die greg. Melodien*, 2, 2. Aufl. S. 102 ff. und J. Handschin, *Acta musicologica* 22, S. 86 ff.

Terminus „lesen“ nicht mit „sagen“ identifizieren dürfen. Die verschiedenen Wörter für „lesen“ im Bereich der Liturgie heißen „legere“, „pronuntiare“ und „recitare“ und schließen musikalischen Vortrag nicht prinzipiell aus; heißt es „solemniter legere“, so ist sogar ein musikalisch reicher ausgestalteter, melismatischer Gesang gemeint, so wie heute noch die Lamentationen in der Karwoche „gelesen“, d. h. gesungen werden⁶.

Aber Otfrid wollte gar kein „deutsches Lektionar“ schaffen. Die Ansicht, die Saran so schroff von sich weist (23), daß Otfrid die weltlichen Lieder durch geistliche verdrängen wollte, ist einzig zutreffend. Saran meint, Otfrid biete „geistlichen Lesestoff in metrischer, poetischer Form“ und wolle erst durch den Gebrauch der Muttersprache die Gewohnheit der Schriftlesung wirklich fruchtbar machen, da nicht jeder Kleriker das Latein völlig beherrschte. Ich weiß nicht, wie man solche Ansichten begründen will; fest steht: wer damals lesen konnte, konnte lateinisch lesen; wer als Priester verpflichtet war (und ist), die Lektionen zu lesen, mußte sie, sei es im Gottesdienst, sei es in der Stille, lateinisch lesen. Und Otfrid gibt selbst eine andere Erklärung für das, was ihm bei der Dichtung des Evangelienbuches vorschwebte. Er erinnert in seinem Schreiben an Liutbert daran, daß so viele heidnische Sänger (Vergil, Lukian, Ovid) die Taten der Ihrigen in ihrer Muttersprache verherrlicht hätten und daß die christlichen Dichtungen des Prudentius ja auch in dessen Muttersprache abgefaßt seien. Otfrids Ziel ist nun — wie er selbst schreibt —, die Wundertaten Christi in seiner, der deutschen (fränkischen) Sprache zu schildern, um so den laizistischen Gesang (wozu durchaus auch die antiken Dichtungen gehören) zu verdrängen und zugleich die christliche Lehre bei denen zu festigen, die die lateinische Sprache nicht verstehen. Damit sind aber lediglich die Zuhörer beim Vortrag gemeint, die eben in erster Linie Laien gewesen sein dürften. Man wird also sagen können: Otfrid hat den Inhalt ausgewählter Lektionen zu einem epischen Gedicht ausgestaltet und gewünscht, daß es nach einer bestimmten, vielleicht von ihm oder einem Mitbruder komponierten Melodie gesungen wurde.

Zu 2. Die Frage, ob die im *Codex Palatinus* überlieferte Melodie die von Otfrid gewünschte ist, ist demgegenüber von sekundärer Bedeutung. (Es erscheint allerdings äußerst unwahrscheinlich, daß eine derartige Dichtung die Singweise wechselt.) Die Neumen in der Handschrift sind entgegen der Behauptung Sarans (15), der sich hier auf Erdmann stützt, nicht jüngerem Datums als die Niederschrift des Textes. Das ist eindeutig erkennbar am Anfang des Abverses I, 5, 3: *ēngil*. Die Akzente sind meist nach unten gestrichen, wodurch sie unten leicht verdickt erscheinen: *˘*, während der Cephalicus nach oben gestrichen wurde: *ˆ*. Da der Akzent über der Neume steht, diese aber nicht aus einem älteren Akzent hervorgegangen sein kann, muß die Neumierung und die Akzentsetzung aus der gleichen Zeit stammen. Auch die Saran so verstörenden Tatsachen, daß die Neumen über I, 5, 3. 4 statt über I, 5, 1. 2 stehen, erklärt sich leicht aus der Anlage der Hs. Die Verse I, 5, 1. 2 befinden sich nämlich ganz unten auf der Rectoseite des Blattes 17, während mit I, 5, 3. 4 die Versoseite beginnt, der Sänger also die Neumen noch lange im Blickfeld hatte. In einem Punkt hat freilich Saran recht: die Hs. war nicht von vornherein für die Aufnahme von musikalischen Zeichen eingerichtet. Aber was besagt das? Akzente und Neumen (nebst Zusatzbuchstaben) müssen dennoch unmittelbar nach der Textniederschrift mit einem feineren Schreibgerät in die Hs. eingetragen worden sein. Eine Übertragung der Notation ist heute nicht mehr einwandfrei möglich. Immerhin lassen sich einige Prinzipien des Melodiebaues erkennen. Am Ende des zweiten Anverses und beider Abverse findet man Melismen, hier *ſ̄*, dort *ẛ* und in der zweiten Langzeile überhaupt

⁶ Vgl. P. Wagner, *Einführung* . . . 1, 3. Aufl. S. 32 und 56 Anm. 2; Der Unterschied von „sagen“ und „lesen“ wird in Lachmanns reicher Abhandlung *Über Singen und Sagen* (Kl. Schr. 1, S. 461 ff.) nicht ganz klar; s. auch J. Schwietering, *Singen und Sagen*, Diss. Göttingen 1908, bes. S. 28 ff. und S. 33 f.

eine lebhaftere Bewegung. Damit bestätigt sich die Singweise als Epenmelodie⁷. Sie bildet das erste einigermaßen greifbare Glied in der Reihe der Melodien zu deutschsprachigen Epen des Mittelalters.

Nachschrift: 1. Als Eckehart IV. Ratperts Galluslied ins Lateinische übersetzte, schrieb er, dies geschehe nur deshalb, weil man das Deutsch Ratperts, d. i. das Ahd., nicht mehr verstehe. Da dies an demselben Orte geschah, an dem sich der Heidelberger Otfridcodex früher befand, nämlich in St. Gallen (cf. H. Brauer, *Zeitschr. f. dt. Phil.* 55, S. 261 ff.), wird man auch aus diesem Grund nicht mit einer erheblich späteren Neumierung einer Otfridstelle rechnen können.

2. Die Deutung der Otfridmelodie als „Epenmelodie“ mag befremden. Hier ist aber darauf zu verweisen, daß es auch anders geartete Melodien zu Langzeilenpaaren gibt. Man denke nur an die Litanei „Rex salvator alme“ der Wiener Handschrift 1888 (cf. W. Meyer, *Ges. Abh.* 3, S. 247 ff., Photographien in Meyers Nachlaß auf der Göttinger Bibliothek), die, obwohl in Langzeilenpaaren abgefaßt, zu jeder Zeile die gleiche Melodie aufweist.

ERICH STOCKMANN / BERLIN

Kaukasische und albanische Mehrstimmigkeit

In mehreren Arbeiten hat Marius Schneider die Bedeutung der kaukasischen Mehrstimmigkeit und ihre Beziehungen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit Westeuropas herausgestellt¹. Das gleiche Thema behandelt u. a. Siegfried Nadel in seinem Buch *Geographische Gesänge* (Berlin 1933). Neues Material stellte Ernst Emsheimer 1950 in Lüneburg² und 1953 in Freiburg zur Diskussion. Zur weiteren Erhellung der Zusammenhänge dürften Parallelen aus der europäischen Volksmusik beitragen. Die vokale Mehrstimmigkeit Albaniens, auf die Jury Arbatsky zuerst hinwies, erscheint für einen Vergleich mit der kaukasischen Mehrstimmigkeit besonders geeignet. Die von Arbatsky in seinem Aufsatz *Proben aus der albanischen Volksmusikultur*³ wiedergegebenen Beispiele, die offenbar nicht nach dem Gesang oder nach Schallaufnahmen, sondern zu einem späteren Zeitpunkt aus dem Gedächtnis rekonstruiert wurden, ließen die besondere Eigenart der albanischen Gesänge und ihre z. T. frappante Übereinstimmung mit einigen Formen der kaukasischen Mehrstimmigkeit nicht erkennen. Aufschluß ergab erst — wie fast immer in der musikethnologischen Arbeit — der Vergleich von Schallaufnahmen.

Diese Praxis des mehrstimmigen Singens findet sich in Südalbanien, in dem Gebiet der Tosken. Nördliche Grenzlinie ist die Höhe von Elbasan. Unser albanisches Beispiel⁴ (1955 in Korca aufgenommen)

⁷ Zu den Epenmelodien vgl.: K. H. Bertau und R. Stephan, *Zum sanglichen Vortrag mhd. strophischer Epen*, in: *ZfdA* 87, S. 253–270.

¹ u. a. *Kaukasische Parallelen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, in: *Acta musicologica* XII (1940), S. 52 ff.; s. auch G. Schünemann im *AfMw* II (1919/20), S. 175 ff.

² *Kongreßbericht Lüneburg 1950*, S. 172 f.

³ *Südostdeutsche Forschungen* VIII (1943), S. 228 ff.

⁴ Der Referent sieht sich gezwungen, als unvollkommenen Ersatz für die in Hamburg vorgeführte

The musical score consists of four systems, each with two staves. The notation is in a single key and time signature. The first system shows a vocal line with a 'rub.' marking. The second system includes 'rit.', 'etwas rit.', and 'espressivo' markings. The third system features a triplet in the vocal line and a 'rub.' marking. The fourth system includes 'rit.', 'etwas rit.', and 'rub.' markings.

stimmt mit kaukasischen Schallaufnahmen, die mir E. Emsheimer für die Vorführung freundlicherweise zur Verfügung stellte und deren Publikation in Aussicht genommen ist, in folgenden Punkten überein: a) in der Besetzung: zwei Solostimmen und Chorbordun. b) im formalen Ablauf. Die Gesänge beginnen mit einer melismatischen Phrase der 1. Solostimme. Im albanischen Beispiel folgt dann die 2. Solostimme und zuletzt der Chorbordun. Der Einsatz des Chorborduns kann aber auch früher erfolgen, meist zusammen mit der zweiten Solostimme. Im kaukasischen Beispiel setzt der Chorbordun bereits vor dem 2. Solo ein. Die Solostimmen lösen einander im Verlauf des Gesanges ab, wobei sich längere oder kürzere

Schallaufnahme eine Übertragung in Notenschrift zu bringen. Um das Notenbild nicht zu verwirren, wurde auf die Wiedergabe der melismatischen improvisierten Ausführung des Gesanges verzichtet und nur ein Strukturskelett gegeben.

Überschneidungen ergeben. An diesen Stellen entsteht eine simultane Dreistimmigkeit; c) im vom Chor auf einer Silbe gesungenen Bordun; d) in der melismatischen, mit Schleiftönen und Glissandi durchsetzten, frei schweifenden und strömenden, rhythmisch ungebundenen Melodik der Solostimmen; e) in der Vortragsart, besonders in Tempo, der emotionalen Stimmgebung und dem entsprechenden Stimmklang

Als Ersatz für das in Hamburg vorgeführte kaukasische Beispiel sei hier der Anfang eines imeretischen Gesanges wiedergegeben⁵.

Es dürfte außer Zweifel stehen, daß wir es hier mit verwandten Erscheinungen, die durch weitere Gegenüberstellungen vermehrt werden könnten, zu tun haben. Diese Feststellung gestattet jedoch zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch keine genetische Erklärung. So viel kann aber gesagt werden, daß in Zukunft bei der Behandlung des Problems „Mehrstimmigkeit“ die volkstümliche Mehrstimmigkeit Albaniens nicht unberücksichtigt bleiben darf und wir durch ihre Erforschung für die komplizierte Frage „Kaukasische und westeuropäische mittelalterliche Mehrstimmigkeit“, an deren Lösung Musikethnologie und musikgeschichtliche Forschung in gleicher Weise interessiert sind, wichtige Aufschlüsse erwarten dürfen.

ARMAS OTTO AAPPO VÄISÄNEN / HELSINKI

Yrjö Kilpinens Kanteletar-Lieder

Der 65jährige finnische Komponist Yrjö Kilpinen, der in seiner Heimat zum Professor h. c. und zum Mitglied der Akademie Finnlands ernannt worden ist, hat auch im Ausland, insbesondere in Deutschland, Ruhm erlangt. Hier hat man ihm sogar den Namen „ein neuer Schubert“ gegeben. Damit ist natürlich nicht gemeint, daß Kilpinen ein Nachahmer Schuberts wäre, sondern daß er ein selbständiger Weiterentwickler des Liedes in unserer Zeit ist. Seine Produktion umfaßt über 500 Lieder zu Texten sehr vieler, auch deutscher Dichter. Ganz besondere Beachtung verdient sein letztes Werk, op. 100, das im Jahr 1953 von einem finnischen Verleger herausgegeben worden ist: *Kanteletar-Lieder*, enthaltend 64 Lieder.

⁵ Nach D. J. Arakčiev, *Narodnaja pesnja Zapadnoj Gruzii (Imeretii)*, Moskwa 1908, Notenbeilage III Nr. 15; man vgl. auch die Notenbeispiele Nr. 16, 7 und 11 in Arakčievs Sammlung, sowie in V. Belaievs Aufsatz *Georgia* (Musical Quarterly 19, 1933, S. 423), Notenbeispiel Nr. 1.

Überall in der Welt kennt man den Namen des finnischen Nationalepos *Kalevala*. Eine andere denkwürdige Veröffentlichung von Elias Lönnrot ist die *Kanteletar*, die im Jahre 1840 erschien und das gleiche achtsilbige Versmaß vertritt. Sie enthält eigentliche Lyrik aus der finnischen Volksdichtung und ist somit eine Schwester unseres Epos. Gedichte von Mädchen und Frauen nehmen einen sehr bedeutenden Platz darin ein.

Zahlreiche finnische Komponisten, unter ihnen natürlich auch Jean Sibelius, haben Texte der *Kanteletar* benutzt, sogar so viele, daß mit 85 Chorliedern 27 Namen von Komponisten verknüpft sind. Einzelne Gedichte der *Kanteletar* sind sogar von vier Komponisten vertont worden, dreimal zu einem Chorlied und einmal von Kilpinen zu einem Lied.

Kilpinen hat die Gewohnheit, Gedichtsammlungen von Dichtern als Serien und nicht als Einzelgedichte zu vertonen. So ist er auch mit der *Kanteletar* verfahren, zu deren Texten er eins seiner größten Werke geschaffen hat. Schon in seiner Jugend hat er einige Lieder zu Texten aus der Volksdichtung komponiert. Später unternahm er eine Reise nach der Landschaft Karelän in Ostfinnland, wo die alte Tradition der gesungenen Volksdichtung am längsten lebendig gewesen ist. Die Erlebnisse dieser Reise bildeten eine der Grundlagen, der Inspirationsquellen für diese Komposition, die jedoch keineswegs als musikethnographisch anzusehen ist. Der Komponist selbst sagt in seinem Vorwort: *„Als ich dann neulich, nach Jahrzehnten, diese Kanteletar-Lieder komponierte, arbeitete ich auch diesmal nicht nach irgendeiner bestimmten musikalischen Anschauung oder irgendeinem theoretischen System. Ich benutzte auch keine alten Runen- oder Kanteletarmelodien. Die Gedanken und der Geist der Gedichte allein leiteten mein Schaffen.“*

Bei der Betrachtung dieser reichen Werke läßt sich gleich die allgemeine Wahrnehmung machen, daß der rhythmische Aufbau der Lieder Berührungspunkte mit dem volkstümlichen Runengesang aufweist, doch so, daß die den Volksmelodien eigene Eintönigkeit vermieden wird. Der Komponist bedient sich je nach seinem Empfinden abwechselnd der vierhebigen und der fünfhebigen Zeilenstruktur, so daß im rhythmischen Gewebe ständig Abwechslung in der Taktart entsteht. Hinsichtlich der Melodik, die ja die Hauptsache beim Lied ist, bewegen sich die *Kanteletar-Lieder* natürlich nicht auf den einfachen, sich stets gleichartig wiederholenden Pfaden der primitiven Melodien. Die tonalen Bogen und der Ambitus sind Schöpfungen des individuellen Gefühls, in denen jeweils Züge zum Ausdruck kommen, die einerseits die Einzelheiten des Gedichttextes, andererseits sein Gesamtbild betonen, wobei lange Töne oftmals die Höhepunkte des Gefühls unterstreichen. Die Melodie jedes Liedes bildet mit dem dazugehörigen Klavierpart ein organisches Ganzes. Die eine läßt sich nicht von der anderen trennen. Bei Kilpinen kann man nicht von einer „Begleitung“ seiner Lieder sprechen, denn in dem Klavierpart drückt sich bei ihm im allgemeinen die Grundstimmung des Gedichtes aus. Die gesungene Melodie selbst könnte in einigen Einzelzügen vielleicht auch anders komponiert sein, die Komponisten nehmen ja oft Änderungen einiger Noten vor. Dem verstehenden Hörer klingt nachher nicht nur die Melodie im Ohr, sondern auch ihr rhythmisch-harmonischer Grundstrom. Das Ideal der Formstruktur des Liedes wird allgemein durch das deutsche Wort „Lied“ ausgedrückt — man spricht ja in der Musikwissenschaft von der „Liedform“. Anschaulich bringt man das durch die Buchstaben A—B—A zum Ausdruck, so daß es sich um eine dreiteilige Struktur handelt, bei der der erste und der letzte Teil einander nahestehen. Zu meiner Überraschung habe ich beobachtet, daß Kilpinen die Liedform bei vielen *Kanteletar*-Gedichten in sogar sehr wechselnder Weise angewandt hat, so daß der Leser in diesen Liedern kaum Wiederholungen finden könnte.

Über die drei Tongeschlechter des Archytas

Nach neueren Arbeiten zur Geschichte der Mathematik wird dem Pythagoreer Archytas von Tarent ein bedeutender Anteil an der Entwicklung der antiken Wissenschaften zuerkannt. Als Philosoph, Mathematiker, Staatsmann und Feldherr war Archytas einer der führenden Männer des pythagoreischen Ordens. Seine Hauptwirkungszeit lag in den Jahren 400–365 vor Christus. In der Harmonik des Ptolemaios wird uns berichtet, daß sich Archytas am meisten von allen Pythagoreern mit der Musik beschäftigt habe. An gleicher Stelle werden uns seine Tetrachordberechnungen für das diatonische, chromatische und enharmonische Tongeschlecht überliefert¹.

Diatonisch :	a	$\frac{9}{8}$	g	$\frac{8}{7}$	f-	$\frac{28}{27}$	e
Chromatisch :	a	$\frac{32}{27}$	fis	$\frac{243}{224}$	f-	$\frac{28}{27}$	e
Enharmonisch:	a	$\frac{5}{4}$	$\bar{f}$	$\frac{36}{35}$	f-	$\frac{28}{27}$	e

Den drei Tongeschlechtern ist das Intervall 28/27 gemeinsam. Sie unterscheiden sich voneinander also nur in einem Ton des Tetrachords, nur in der Lichanos bzw. Paranete des Systems. Während die Zahlenverhältnisse der pythagoreischen Einstimmung aus den Zahlen 2 und 3 gebildet sind, gebraucht Archytas auch die Rationen der Primzahlen 5 und 7.

Als man sich im 19. Jahrhundert besonders eingehend mit der griechischen Musiklehre befaßte, vermerkte man mit Genugtuung, daß im Enharmonischen bereits die reine Terz 5/4 enthalten war, stieß sich aber andererseits an den Siebenerrationen 36/35 und 28/27 und an dem merkwürdigen Intervall 243/224. Nur zu leicht war man daher geneigt, die Tetrachordteilungen des Archytas und der anderen Kanoniker für abwegige Zahlenspekulationen weltfremder Theoretiker zu halten.

Tannéry vermutete als erster, daß es sich bei Archytas nicht nur um irgendwelche Quartenteilungen handelte, sondern daß den überlieferten Zahlenverhältnissen ein sinnvoll geordnetes Gefüge zugrunde liegen müßte. Er erkannte, daß Archytas das arithmetische und harmonische Mittel der Quinten und Quartan angewandt und dadurch die Rationen der Zahlen 5 und 7 erhalten hatte². Düring³ und Winnington-Ingram⁴ schlossen sich dieser Feststellung Tannérys an, und van der Waerden, der jetzt in Zürich lehrende Mathematiker, versuchte dies textlich zu belegen durch „eine bisher dunkle Stelle in dem mathematischen Abschnitt der *Epinomis*“⁵.

In meiner Dissertation über *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*⁶ habe ich nun zunächst darzustellen versucht, daß die drei Tongeschlechter des Archytas unter sich

¹ Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. von I. Düring. Göteborgs Högskolas Arsskrift XXXVI, 1930, S. 30 f.

² P. Tannéry, *Mémoires scientifiques, publiés par J. L. Heiberg & H.-G. Zeuthen*, Band III, Toulouse-Paris 1915, S. 78 und 111.

³ I. Düring, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*. Göteborgs Högskolas Arsskrift XL, 1934, 253.

⁴ R. P. Winnington-Ingram, *Aristoxenus and the Intervals of Greek music*, in: *The Classical Quarterly* 26, 1932, S. 206 f.

⁵ B. L. van der Waerden, *Die Harmonielehre der Pythagoreer*, *Hermes* 78, 1943, 185; *Ontwakende Wetenschap*, Groningen 1950, S. 177.

⁶ Bonn 1955, S. 15 ff.

nicht gleichwertig sind, sondern daß sich das chromatische ableiten läßt aus den Tetrachorden Diezeugmenon und Synemmenon des Diatonischen.

Diezeugmenon	<u>Chromatik</u>		Synemmenon
Nete diez. 9/8	e		
Paranete diez. 8/7	d → d ← d		Nete synemm. 9/8
Trite diez. 28/27	c - 32/27	c	Paranete synemm.
Paramese 9/8	h → h 243/224		8/7
	b - ← b -		Trite synemm. 28/27
Mese	a → a ← a		Mese

Damit war die Chromatik mit ihrem anstößigen Intervall 243/224 erklärt; und da in den andern beiden Tongeschlechtern nur überteilige Verhältnisse angewandt sind, kann festgestellt werden, daß bereits für Archytas das Prinzip der Überteiligkeit gilt.

Es läßt sich aber weiterhin zeigen, daß nach Ausschaltung der Chromatik die beiden verbleibenden Genera, das Diatonon und das Enharmonion, direkt aus der Überteiligkeitsreihe abgeleitet werden können.

Ein solcher Erklärungsversuch ist der damaligen Musikpraxis angemessen. Auf den jeweils gleichgestimmten Saiten eines mehrsaitigen Instrumentes sind 1/3, 1/4, 1/6, 1/7 und 1/9 der Länge abzutheilen. Die verbleibenden Längen 2/3, 3/4, 5/6, 6/7 und 8/9 ergeben dann das diatonische und das enharmonische Tongeschlecht des Archytas. Auf diese Art der Kanonteilung, die in ihrem Ansatz überliefert ist in den von Stamm herausgegebenen drei antiken Kanonteilungen⁷, können auch die enharmonischen Tonschritte der Intervalle 28/27 und 36/35 mit hinlänglicher Genauigkeit dargestellt werden.

Gegenüber der pythagoreischen Einstimmung hatte das Diatonon des Archytas verschiedene Vorzüge aufzuweisen. Das schwierige Halbtonintervall des Leimma 256/243 wurde vermieden. An seine Stelle trat das den drei Tongeschlechtern gemeinsame Intervall 28/27, das noch um 27 C kleiner ist als das pythagoreische Leimma. Neben der verschärften Leittonwirkung der Tritai und Parhypatai, die der Mode der Zeit entgegenkam, ergab sich dadurch ein leichteres Ein- und Umstimmen der Saiteninstrumente. Diese Vorzüge machen es verständlich, daß das Diatonon des Archytas schließlich zur Hauptstimmung der antiken Musikpraxis

⁷ A. Stamm, *Tres canones harmonici*, Berlin 1881.

wurde. Fast 600 Jahre nach Archytas bezeugt Ptolemaios, daß es am meisten in Gebrauch war, für sich allein oder auch gemischt mit anderen Tetrachordeinteilungen⁸.

Auf die interessanten Beziehungen zur griechischen Vokalnotation kann hier wegen der Kürze der Zeit nicht eingegangen werden. Es sei nur erwähnt, daß im griechischen Notensystem die Parhypatai und Tritai in allen drei Tongeschlechtern mit den gleichen Notenzeichen notiert werden, was nur den Tetrachorden des Archytas entspricht. Ein näheres Eingehen auf die griechische Notation könnte mit weiteren Gründen belegen, daß hinter den überlieferten Zahlenwerten ein wohldurchdachtes Tonsystem stand, das sowohl den praktischen als auch den zahlenspekulativen Belangen der Zeit entsprach, und das sich würdig an die Seite der bedeutenden wissenschaftlichen Entdeckungen und Erkenntnisse der pythagoreischen Schule stellen läßt.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF / LEIPZIG

Rekonstruktion der alten Hamburger Opernbühne

Die alte Hamburger Oper bildete in ihrer ersten Blütezeit vom Jahre 1678 bis 1738 nicht eine unvollkommene Nachbildung der italienischen Oper, wie man bisher oft annahm, sondern war das überhaupt erste deutsche Nationaltheater, das sich die künstlerische Pflege der deutschen Sprache sowie des deutschen Theaters — 100 Jahre vor Lessings ähnlichen Bestrebungen — zum Ziel setzte. Ein eigener Stil für die deutschen Operntexte sowie für die Musik wurde angestrebt und gefunden. Die Anregungen holte man sich nicht nur bei der italienischen Oper, sondern auch beim deutschen Schultheater, bei den niederländischen Rederijkern, beim englischen Theater und den deutschen Wanderbühnen. Eine besondere Rolle spielte die komische Person, die in Hamburg stets in wechselndem Kostüm auftrat und zum „Sittenrichter“ damaliger Zeiterscheinungen wurde¹.

Diese Selbständigkeit wurde von der Hamburger Oper auch in ihrer Bühnenanlage und Bühnengestaltung gewahrt, wenn diese sich natürlich im Ganzen auch dem damals üblichen Typus des barocken Logentheaters anschloß. Leider sind keinerlei alte Zeichnungen für die Anlage der Hamburger Bühne erhalten, nur einige Beschreibungen sowie Bilder von einigen Aufführungen, meist Titelbilder der Textbücher. Unter den Beschreibungen steht die des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin aus dem Jahre 1687 an erster Stelle², der genaue Angaben über Anlage und Größe der Bühne machte. Unter den Bildquellen ist neben den Textbuchillustrationen ein großes Tafelwerk von Thomas Lediard zu nennen³, der Sekretär beim englischen Gesandten v. Wich in Hamburg war und der von 1722–1728 das Dekorationswesen der Hamburger Oper leitete. Lediard entwarf selbst zahlreiche Ausstattungseffekte, vor allem transparente Kulissen und Feuerwerke. Wenn diese auch mehr für Vor- und Nachspiele der eigentlichen Opern dienten, so zeigen die Kupferstiche Lediards doch die genaue Anlage der alten Hamburger Bühne, nämlich die Teilung in drei hintereinander liegende Spielflächen⁴ (vgl. Abb. 1). Die Vorderbühne hatte je 7 seitliche Kulissenpaare, die beiden Hinterbühnen 8 Kulissenpaare, wie dies auch von Tessin bestätigt wurde. Diese Zahl

⁸ a. a. O., S. 39 und 80.

¹ Vgl. die ausführlichen Nachweise hierfür bei H. C. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Hab.-Schr. Kiel 1942 (Maschinenschrift). Das Werk erscheint im Druck in Wolfenbüttel (Möseler Verlag) 1957 (2 Bde.).

² S. O. Sirén, *Nicodemus Tessin D. Y.s Studieresor*, Stockholm 1914, S. 67 f.

³ T. Lediard, *Eine Collection curieuseur Vorstellungen in Illuminationen und Feuer-Wercken* (16 große Kupfertafeln), Hamburg 1730.

⁴ Die hier und im folgenden erwähnten Abbildungen wurden im Lichtbild gezeigt; sie sind vollzählig wiedergegeben im 1. Bd. von H. C. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, im Anhang.

Abb. 1: Grundriß der alten Hamburger Oper (Rekonstruktion von H. C. Wolff): a) grosse Machina, b) perspektivischer Blickpunkt, I, II, III Zwischenvorhänge, 1–15 Kulissen

von insgesamt 15 Kulissenpaaren ging weit über das damals übliche Maß von etwa 9 Kulissen hinaus (wie sie z. B. Burnacini in Wien zur Verfügung standen). Die drei Bühnenabschnitte konnten durch Zwischenvorhänge oder Zwischenprospekte („decken“ oder „interscenien“) voneinander getrennt werden. Die Verwendung eines Zwischenvorhangs war damals in der Oper sonst nicht bekannt, dagegen bei der deutschen Wanderbühne, die durch einen solchen Vorhang die schnelle Verwandlung während des Spiels ermöglichte. Die Mittelbühne (vgl. Abb. 2) war etwas erhöht und durch einige Stufen von der Vorderbühne getrennt. Die Hinterbühne hatte damals einen rückwärtigen Teil, der mit Personen besetzt werden konnte. Die Kulissenordnung entsprach der zentralperspektivischen Bühnenanlage der Barockzeit. Dies zeigen auch die farbigen Gouache-Bilder des *Höchst-preisslichen Crönungs-Fest*, einer 1701 in Hamburg zur Krönung des preußischen Königs aufgeführten Ballett-Kantate. (Diese 8 farbigen Tafeln sind in der Staatsbibliothek Berlin erhalten⁵.) Deutlich ist auch hier die Trennung von Vorder- und Hinterbühnen zu erkennen. Die Hinterbühne stellt z. B. Neptuns Wasserpalast dar, vor ihm traten singende Personen auf schwimmenden Muscheln, Delphinen und Schwänen auf — 150 Jahre vor Wagners *Lohengrin*. Bemerkenswert ist die Beziehung der vorderen Kulissen zu Bühnenbildern Lodovico Burnacinis, der für *Pomo d'oro*, Wien 1667, bereits ähnliche Felsen und Bäume entworfen hatte und der nachweislich auch für Hamburg gearbeitet hat. Da Burnacini bis 1706 lebte, wäre es denkbar, daß diese Hamburger Bühnenbilder ebenfalls von ihm stammten.

Wie die Dekorationen damals im einzelnen entworfen wurden, zeigen Zeichnungen von Johann Oswald Harms, des vielleicht bedeutendsten damaligen Bühnenbildners in Deutschland, der in Hamburg in der Zeit von 1696—1708 tätig war. Mehrere hundert seiner Theaterzeichnungen sind erhalten (im Herzog-Anton-Ulrich-Museum zu Braunschweig), sie sind allerdings nicht nur für Hamburg, sondern auch für Hannover und Braunschweig bestimmt gewesen. Einige lassen sich aber genau für Hamburg festlegen. Diese Entwürfe zeigen eine genaue Einteilung für jede einzelne Kulisse, wie eine dreiteilige Skizze für eine Meereslandschaft zeigt, auf der das im Original deutlich erkennbare Liniensystem von mir gesondert herausgezogen wurde⁶. Selbst sturmbewegte Schiffe wurden in einzelne Kulissen zerlegt. Es sind auch Vorlagen für solche Kulissen erhalten, die nach hinten zu kleiner wurden und eine verkürzte perspektivische Wirkung ergaben. Die Bühnendekoration wollte damals keine naturalistische Illusion erzielen, sondern stellte ein Bild dar, das sich aus streng getrennten Rechtecken zusammensetzte. Vieles, was man bisher auf eine einzige Fläche gemalt glaubte, vor allem im Hintergrund, war in Hamburg auf diesen 15 Kulissenpaaren hintereinander in großer räumlicher Tiefe angeordnet, so zweifellos im *Julius Cäsar* (Hamburg 1725), wo der Hinterprospekt nicht schon hinter dem Anker beginnt, wie J. Eisenschmidt annahm⁷.

Auf Grund der bisherigen Angaben habe ich versucht, die alte Hamburger Opernbühne in Grund- und Aufriß zu rekonstruieren (Abb. 1 u. 2). Tessin überlieferte, daß der perspektivische Blickpunkt nur $\frac{1}{3}$ „außerhalb daß ende vom Theater genommen“ war sowie daß die Tiefe der Bühne „35 ellen“, etwa 24,3 m betrug, bis zum ersten Zwischenvorhang kann man etwa 16 m rechnen. Eine große Rolle spielten Versenkungen und Flugmaschinen, in denen Götter, Geister, Engel, Teufel erschienen oder verschwanden. Besonders die „große machina“ wird immer wieder erwähnt, in der eine größere Zahl von Personen Platz hatte — ähnliches kannte man damals auch in Venedig⁸. Es handelte sich offenbar um einen großen Teil der

⁵ Abgebildet bei Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, 1. Bd., Anhang Nr. 1—8.

⁶ Wolff, *Die Barockoper I*, Abb. Nr. 22a und b.

⁷ *Die szenische Darstellung der Opern Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit*, Bd. 2 Wolfenbüttel-Berlin 1941, S. 132.

⁸ Vgl. H. C. Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937, S. 197.

Bühne, der nach oben bewegt werden konnte, so daß eine regelrechte Etagenbühne wie in den alten Mysterienspielen entstand. Daß in Hamburg drei solche Etagen übereinander verwendet worden seien, wie E. Devrient annahm⁹, ist allerdings wohl ein Irrtum, es sei denn, man zählt die Versenkungen oder Flugmaschinen als eine gesonderte dritte Etage. Die „grosse machina“ dürfte sich hinter dem ersten Zwischenvorhang befunden haben; daneben gab es zweifellos auch noch eine oder mehrere „kleine“ Maschinen (c auf Abb. 2). Die vorderen Kulissen waren

Abb. 2: Aufriß der alten Hamburger Oper (Rekonstruktion von H. C. Wolff): a) Kulissen, b) Soffitten, c) Flugmaschinen, d) Versenkungen, e) Räder (zur Bewegung der Kulissen), I, II, III Zwischenvorhänge.

alle durch Stricke, die über „je 4 kleine Räder“ liefen, miteinander verbunden und konnten innerhalb einer Sekunde alle zugleich bewegt, d. h. verändert werden. Die hinteren Kulissen hatten dagegen „je einen Kerl“ nötig, wie Tessin sagt, der sie verschob. Ein Entwurf von Harms für die „grosse machina“ ist für die Oper *Jason* (Hamburg 1697) erhalten¹⁰.

Der vordere Bühnenrahmen, das Proszenium der Hamburger Oper, ist aus den Textbuchillustrationen zu *Charitine* (1681) und *Cara Mustapha* (1680) zu erkennen, so vor allem die in das Bühnenbild hineinragenden Leuchterarme sowie der in der Mitte geraffte Vorhang. In der Oper *Mistevojus* (1726) wurde die Stadtansicht von Hamburg im Mondschein als *Schattenspiel* gezeigt, wohl nichts anderes als eine Lichtprojektion der *Laterna Magica*, die 1646 erfunden worden war und damals von Hamburgischen Moritaten-sängern auf der Straße oft verwendet wurde — mit dem Ausruf „Söön Schattenspiel an der Wand“¹¹ — hierbei wurde auf der Bühne „das vorder Theatrum verdunkelt“, wie das alte

⁹ E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig 1848, I. Bd. S. 273.

¹⁰ Wolff, *Die Barockoper* I. Abb. Nr. 24.

¹¹ Vgl. C. Suhr, *Der Ausruf in Hamburg*, Hamburg 1808.

Bühne liefen, wie in *Rinaldo* (1715), ferner in einer von Harms für den Hamburger *Störtebecker* (1701) entworfenen Räuberhöhle und in einem Wald-Entwurf des Harms, auf dem die Kulissenstellung geradezu umgekehrt wurde (Abb. 18). Mit solchen Bühnenbildern beschritt die deutsche Oper der Barockzeit völlig neuartige Wege, die sonst damals nirgends bekannt waren. Der Abschluß von Opern durch Feuerwerke auf der Bühne scheint ebenfalls eine Hamburger Spezialität gewesen zu sein.

Technische Theaterwirkungen aller Art bildeten einen wesentlichen Teil barocker Operndarstellung auch in Hamburg — was man bei Neuaufführungen, etwa von Händeloperen, viel stärker berücksichtigen sollte, statt nur von dem Prinzip schlichter und billiger Grunddekorationen und bloßer Andeutungen Gebrauch zu machen.

HANS CHRISTOPH WORBS / BERLIN

Eine unbekannte Liederhandschrift aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts

In der Straßburger Universitätsbibliothek findet sich unter der Signatur 2490 eine bisher unausgewertete Liederhandschrift aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Abgesehen von einem Textanhang geistlicher Gedichte vereint sie auf 218 Seiten 101 Lieder (unter Nr. 60 finden sich zwei Lieder), von denen lediglich Nr. 89 und Nr. 93 ohne Melodien wiedergegeben werden. Wie in der Ostracher Liederhandschrift oder der süddeutschen Liederhandschrift (Bln. Mus. Ms. 230, jetzt Westdtsh. Bibl. Marburg) sind die Melodien einstimmig, ohne Generalbaß, notiert. Eine Reihe historischer Lieder gibt uns die Möglichkeit an die Hand, die Entstehungszeit des Manuskriptes genauer zu bestimmen. So wird in den Liedern Nr. 25, 70 und 74 Kaiser Leopold I. genannt, in Nr. 61 die Hochzeit Josephs I. besungen, während in dem Lied Nr. 60 ein aus der Stadt kommender Bauer über die letzten Geschehnisse im Krieg, dem 1701–1714 geführten spanischen Erbfolgekrieg, berichtet. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Sammlung somit im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts niedergeschrieben worden.

Dagegen läßt sich die Frage nach dem Entstehungsort der Handschrift kaum beantworten. Der Erwähnung der in Österreich, Bayern und Schwaben liegenden Ortschaften Regensburg (Nr. 45), Grinzing (Nr. 83), Weilheim (Nr. 86), Ötting (Nr. 89) und Wangen (Nr. 37) entspricht die uneinheitliche Dialektfärbung der schwer lesbaren Texte. Mythologisch stark verbrämte Lieder (Nr. 11), lateinisch-deutsche Mischpoesie (Nr. 47) und lateinische Liedüberschriften lassen Geistlichkeit oder Studentenschaft als Entstehungssphäre in Betracht ziehen. Die zentrale Stellung, die Lieder des Kapuzinerpredigers Laurentius von Schnüffis in der Handschrift einnehmen, die wiederholte Erwähnung von Luthers „falscher Lehr“ und die zahlreichen moralisierenden Lieder und Marienlieder legen aber die Vermutung nahe, daß wir es in der Person des Schreibers mit einem Vertreter des geistlichen Standes zu tun haben.

Unsere Liederhandschrift ist eine Sammelhandschrift. Die Lieder Nr. 27–34 sind als Kompositionen Johann Melchior Gletles gekennzeichnet. Bei den Nummern 27, 28, 29, 33 und 34 handelt es sich dabei um schlicht liedhafte Vertonungen der gleichen Texte, die der Augsburger Domkapellmeister Gletle in seiner *Musica genialis* als Generalbaßterzette in Musik setzte. Einem Komponisten F. W. C. sind die Lieder Nr. 42 und 65, einem gewissen Marcello Mispurgl die Nr. 45 zugewiesen. Wie bereits erwähnt, enthält unsere Handschrift aber auch Lieder des Kapuzinerpredigers Laurentius von Schnüffis. Zum Teil (wie bei Nr. 13, 14 und 15) sind ihnen die Anfangsbuchstaben von Laurentius von Schnüffis' 1682 erschienenem *Mirantisches Flötlein*, aus dem diese Lieder stammen, beigelegt: ein „m“ und ein „f“ oder auch allein ein „f“. Aber auch weitere unbezeichnete Lieder hat der Schreiber unserer Sammlung mit geringfügigen Varianten aus des Kapuzinerpredigers Werken *Mirantisches Flötlein* und

Mirantische Wald-Schallmey (1688) entnommen. Noch weitere Konkordanzen lassen sich ermitteln. Der Text von Nr. 83, der Bericht über die Wiener Schlittenfahrt, ist in einer anderen Vertonung in der süddeutschen Handschrift (Bln. Mus. Ms. 230, jetzt Westdtsh. Bibl. Marburg) zu finden, während die Verse von Nr. 8, Nr. 64 und Nr. 99 in dem Codex germ. 4088 der Bayerischen Staatsbibliothek München auftauchen. Schließlich begegnet uns in dem Rätsellied Nr. 74 der gleiche Text, den Johann Melchior Gletle in seiner *Musica genialis* vertont und der (worauf Hans Joachim Moser in seinem *Corydon* hinweist) nach einer Leipziger Quelle des Jahres 1703 von einem Tiroler Bauern stammen soll. Ihrem Charakter als Sammelhandschrift gemäß zeigt unser Manuskript ein vielgestaltiges Gesicht. Lieder mit typischen Choralfloskeln (z. B. Nr. 7) stehen neben anderen, die einen Tanzrhythmus — etwa den der Galliade — deutlich ausprägen (z. B. Nr. 9), Gesänge, die — bedingt durch Tonrepetitionen von Sechzehntelnoten, unsangliche Intervalle und Koloraturen — an eine instrumentale Vorlage denken lassen, neben wenigen anderen, die eine ausgesprochen liedhafte Melodieführung zeigen. Nr. 44 entspricht Note für Note Nr. 55. Aufschlußreicher jedoch ist, daß Nr. 69 tongetreu wie Nr. 34, Gletles *Wer sich fürchtet vor den blizen* anhebt, daß sich überhaupt durch mit anderen Liedern gemeinsames thematisches Material und gemeinsame Melodiefloskeln die acht Beiträge Gletles fest in die Sammlung einbetten. Vielleicht ist auf Grund dieser Tatsachen die Ansicht berechtigt, daß die Sammlung im Umkreis des Augsburger Domkapellmeisters entstanden ist. Daß das Rätsellied — wie bereits erwähnt — einen auch von Gletle vertonten Text aufnimmt, könnte dabei diese Hypothese noch unterstreichen.

Mit den anderen uns bekannten süddeutschen Liederhandschriften der damaligen Zeit verbindet unsere Sammlung der volksliedhafte Grundton, der in verschiedenen Liedern, meist auf dialektgefärbte Texte, zutage tritt. Als Beispiel sei hier das Lied Nr. 60a, der Zwiegesang zwischen einem Bauern und einem Richter, mitgeteilt.

Ver - zeiht mirs her Rich - ter dief - si - ni - ger man, das
I schlecht glei nein geh, vnd klopf nit vor - an I
han mi ver - ges - sen, vnd drukht an den schnal - len, vnd
bin halt mit grob - heit in d'stu - ben ein gfal - len
(es folgen 20 weitere Strophen)

Mehr noch als in der Musik kommt jedoch in den Texten die volkstümliche Tendenz der Handschrift zum Ausdruck. Nicht nur die zahlreichen „Bauernlieder“, sondern auch das Quodlibet (Nr. 52), die in der Volksdichtung beheimatete Schildbürgergeschichte (Nr. 86) und die häufig vorkommenden Sprichwörter sprechen hierfür. In Dialogen wird uns der meist tölpelhaft unbeholfene Bauer im Gespräch mit einem Richter (Nr. 56 und 60) oder einem Doktor (Nr. 59 und 80) vorgestellt. Wird allerdings in diesen Beiträgen deutlich, daß ein bildungsstolzer Schreiber die Feder geführt, so künden andere Lieder so eindringlich von der Not der unteren Volksschichten, daß man annehmen möchte, sie wären — wenigstens mit ihrem Text — geradezu in diesen Kreisen entstanden. Da finden wir in Nr. 85 eine *Fisdier Klag iber die*

Heren, da klagt Nr. 43 ein Bauer über die beträchtlichen Steuern, die er zu entrichten hat, über die häufigen Soldateneinquartierungen, das Rauben und Saufen der Soldateska. Doch noch zahlreicher sind die Lieder, die im Sinne von Moscherosch und Logau das verdorbene Leben am Hofe anprangern. Hier findet sich nur „bedrug“ und „bstendige lug“, so heißt es in Nr. 44. In Nr. 75, den *pollitischen hofröglen* wird der wohlmeinende Rat erteilt, am Hofe den Mantel nach dem Winde zu hängen. Und in dem folgenden Lied, der *Descriptio politici* wird der „*politicus*“ als „*faule welsche nuß*“, als „*Pralhans*“ oder als „*falscher Judas Kuß*“ charakterisiert. Den Bauern aber war darüber hinaus auch die Feudalgerichtetheit weiter Kreise des Bürgertums ein Stein des Anstoßes. In dem Lied Nr. 40, in dem ein 80jähriger Landmann von der Kleidermode der Stadtbevölkerung erzählt, geht eine Bürgersfrau „*wie ä pfau*“ daher, kleidet sich ein Kaufmann, „*als wan Er ä graf wer*“. Und in Nr. 38, in der aller Pracht der Stadt abgesagt wird, bekennt sich der Bauer zu seinem Stande: „*Bin i ani Bauer, so bin Is do gern, dauschiet wol mit keinem vornemmen Herrn.*“

So gewinnt unsere Handschrift, einen Aufriß des gesellschaftlichen Lebens der damaligen Zeit gebend, auch für die Sozial- und Kulturgeschichte an Wert. Für die Musikgeschichte aber ist sie ein Beleg dafür, welcher Art das Liedgut war, das in Deutschlands liederarmer Zeit in einem bestimmten sozialen Bereich gepflegt wurde. In einer Arbeit über das deutsche Lied im 17. und 18. Jahrhundert gedenke ich ausführlicher auf diese „Straßburger Liederhandschrift“ einzugehen.

WALTER WÜNSCH / GRAZ

Die musikalisch-sprachliche Gestaltung des Zehnsilblers im serbokroatischen Volksepos

Das montenegrinisch-dinarische Volksepos bietet verschiedenen Wissenschaften Untersuchungsmöglichkeiten: Der Slawistik, der Volkskunde, der Epenforschung und Verslehre. Bevor sich die Musikwissenschaft damit befaßte, dachte man sich den Guslarengesang in einer Art Molltonleiter intoniert oder als rhapsodisch gehobene Sprache¹. Erst durch die Arbeiten von Becking und vom Verf. wurden das mitbestimmende Tonsystem und das Instrumentalkundliche der *gusle* klargestellt².

Das Volksepos stellt den Endpunkt einer Entwicklung dar, was die Verfallserscheinungen beweisen³. Diese dokumentieren sich in der *Nova Intonacija*, welche mit Verlust der Stimmmaskierung und der vorpentatonischen Tonraumordnung unsere Diatonik anstrebt; in der Einführung des Reimes, wodurch das Epos kurzatmig, schriftfixiert und eindruckslos wird und im Verfall des instrumentalen Begleitspiels⁴. Diese Verwandlung, welche sich in der Epengeschichte des Abendlandes, von großartiger Improvisation bis zum Buchepos und Bänkelgesang, auf lange Zeitläufe erstreckte, vollzieht sich in diesem Randgebiet durch einen ungestümen Angleich an die Gegenwart sehr schnell.

Mit seinem Wort-Tonverhältnis bietet das serbokroatische Heldenlied noch einige interessante Vergleichs- und Untersuchungsmöglichkeiten. Die künstlerische Gestaltung der Improvisation hat zwei Grundbestimmungen: Das Metrum der Verszeile und die musikalische

¹ Mit Einbezug von Fehlern könnte man das Versmaß als trochäisch und die Tonordnung als phrygisch bezeichnen.

² G. Becking, *Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos*, in: Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale, Tome VIII–IX, Amsterdam 1933.

W. Wünsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, Brünn 1934.

Ders., *Heldensänger in Südosteuropa*, Leipzig 1937.

³ Wünsch, *Geigentechnik*, S. 53 ff.

⁴ Die Verfallserscheinungen sind der Ausdruck einer veränderten Lebensverfassung nach der Befreiung aus der geschichtlich bedingten Isolation: Sie bedeuten Veränderung und z. T. Verlust der epischen Umwelt.

Ordnung des Tonraumes. Die Verszeile — *deserterac* — ist ein Zehnsilbler, der weder durch Strophen, noch durch Reime verbunden wird. Die Verszeilen wiederholen sich stichisch, ohne Verbindung zu höheren metrischen Gruppen. Ein Einschnitt hinter der 4. Silbe hat inhaltliche und stilistische Bedeutung als Satz und Gegensatz nach einfachster Art. Einschübe durch Halbvokale oder Silbenüberdehnungen können gelegentlich zu 9- oder 11-Silblern führen, was aber wenig Bedeutung hat⁵. Der musikalisch bestimmte Tonraum kennt keine Quintbeziehungen; er umfaßt eine Quarte mit 3 Hauptfunktionstönen⁶. In dieser metrisch-musikalischen Begrenzung wandelt der *Guslar* die Verszeilen ab.

Um nun die künstlerischen Gestaltungen dieses Vortrages erkennen zu lassen, wurde vom Verf. das Epos *Die Hochzeit des Banović Mihael*, gesungen von Tanasije Vučić, einem der bedeutendsten Heldensänger aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts, übertragen⁷. (Das graphische Bild der Notation kann mehr Einblick in die Metrik und Rhythmik des Vortrages geben als das ermüdende Abhören der akustischen Aufnahme.) Folgendes ist festzustellen: Metrum und Tonsystem lassen keine weitere Entfaltung oder Durchbrechung zu, obgleich die serbokroatische Sprache in ungebundener Rede mit Tonhöhenakzenten, rhythmischer Lebendigkeit und einem sprachmelodischen Umfange von über einer Oktave versehen ist⁸. Der gute *Guslar* kann trotz dieser Begrenzung mit großer Eindringlichkeit und geballter Ausdruckskraft gestalten. Man ist überrascht, wenn oft dramatische Szenen der Erzählung nicht in Emphase im dafür bestimmten heroischen Tone vorgetragen werden, sondern mit verhaltener Kraft und leiser, maskierter Stimme auf der Unterfinalis. Andere Situationen wiederum scheinen so mit rhythmischem Leben erfüllt, als sollte das Metrum zersprengt werden. Neben einer Rahmenhandlung, nach der jedes Thema besungen werden kann, hat der *Guslar* auch bestimmte Versmodelle. Becking versuchte daraus den Vortrag durch Steigerungsgruppen zu erklären⁹. Indessen werden diese Modelle nie stereotyp angewendet. Erst bei den Verfallserscheinungen, wenn also Reim oder Verskoppelung wichtig werden, beginnt jenes ausdruckslose und stereotype Zitieren bestimmter Versmodelle.

Man kann annehmen, daß sich mit dieser Vortragskunst Reste einer quantifizierenden Poetik erhalten haben. Uns stünde also als Vergleich die Anwendung der antiken Theorie zur Verfügung, welche im Rhythmus noch keinen Gegensatz zur Metrik sah. Das Epos selbst ist ein verklingendes Altgut, denn die Sprache konnte trotz ihrer musikalischen und rhythmischen Lebendigkeit nicht zum Prinzip der akzentuierenden Poetik durchdringen. In den Verfallserscheinungen bleibt das *métro*n vorherrschend.

Eine direkte Verbindung zur Antike besteht nicht. Die Slawistik hält den Bezug zur mittelalterlichen Troubadourkunst für möglich. Man könnte diese Kunst als abgesunkenes Kulturgut mit der in Ragusa sehr wirksam gewesenen Renaissance in Verbindung bringen, als das „*cantar alla viola per recitar*“ die Dichter Gundulić und Hektorović zu Übersetzungen und Neudichtungen im Sinne von Castignolis *Cortignano* anregte. Die Volksdichtung selbst bewahrt zum Teil historische Treue, erfaßt aber nur den Kleinkrieg gegen die Türken, angefangen vom Ende des serbischen Kaiserreiches durch die Schlacht am Amsselfelde.

⁵ Vgl. F. Saran, *Zur Metrik des epischen Verses der Serben*, 1934, und R. Jakobson, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, in: *Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale*, Tome VII—IX, Amsterdam 1933.

⁶ Wünsch, *Geigentechnik*, S. 32 ff.

⁷ Wünsch, *Ein montenegrinisches Volksepos*, Manuskript.

⁸ Wünsch, *Untersuchungen mit Hilfe des Tonhöhenzeichens von Grützmacher-Lottermoser* wurden (in serbischer Sprache) in den *Prilozi*, Belgrad, November 1938 mitgeteilt.

⁹ Becking, *Der musikalische Bau* ... a. a. O.

KOMMISSIONS-BERICHTE

1. Kommission für Musikerziehung

Jahresbericht 1955/56

Etappen der Entwicklung

Vor fünf Jahren entschloß sich der Vorstand der GfMF, eine eigene Kommission für Musikerziehung zu begründen. Unter der Leitung von Felix Oberborbeck schlossen sich die Herren Laaff (Mainz), Moser (Berlin), Münnich (Weimar), Schöneich (Frankfurt) und Willy Schulze (Stuttgart) zusammen. Als ausländische Gäste wurden Preußner (Salzburg) und Schoch (Zürich) dazugebeten. 1951–53 schlossen sich zahlreiche Mitglieder der GfMF den besonderen Aufgaben und Zielen der Kommission an. Bei allen sich bietenden Gelegenheiten fanden sich die Mitglieder der Kommission zu Sondersitzungen zusammen.

Musikerziehung und Musikwissenschaft

Der Bamberger Musikwissenschaftskongreß 1953 widmete der Frage der Musikerziehung eine eigene Halbtagsitzung, bei der Hans Joachim Moser und Wilibald Gurlitt die Leitreferate hielten. Die Bedeutung der Musikerziehung als eines eigenständigen Wissenschaftsgebietes trat hier eindrucksvoll in Erscheinung. Die Aussprachen und Referate des Halbtags sind im Kongreßbericht wiedergegeben.

Sammlung der interessierten Kräfte

Seit dem Bamberger Kongreß haben sich eine Reihe interessierter Kräfte als Mitglieder der Kommission und der Gesellschaft zusammengefunden. Der Bärenreiterverlag hat neben der Werbekarte der Gesellschaft ein eigenes Merkblatt der Kommission für Musikerziehung bereitgestellt, das allen Mitgliedern auf Wunsch gern zur Verfügung steht.

Gedanke der Ausbreitung

Beim letztjährigen Kongreß für Schulmusik (Bundesschulmusikwoche in Mainz), dessen Durchführung im wesentlichen auf die Initiative unseres Mitgliedes Ernst Laaff stattfand und in Mainz während der Pfingstwoche mehr als 1000 Schulmusiker und -wissenschaftler, auch der sowjetischen Besatzungszone vereinigte, fand eine

Sondersitzung

der Kommission Musikerziehung der Gesellschaft für Musikerziehung in der Universität Mainz statt, die besonders stark von Mitgliedern aus der DDR besucht war. Anwesend waren die Herren Bimberg (Halle), Krauss (Weimar) und Münnich (Weimar) aus der DDR. Die Leitreferate hielten Michael Alt (Essen) und Felix Oberborbeck (Vechta). (Vgl. Kongreßbericht.)

Münchener Pädagogische Tagung

Dem Gedanken der Verbreitung wissenschaftlicher Ziele der Kommission dient anläßlich der Münchener Tagung der Pädagogischen Akademien, 12.–15. September 1956, vor allem der Vortrag des Vorsitzenden der Kommission, Felix Oberborbeck, über „Musikalische Grundlagenforschung“ vor den Dozenten für Musik an den Päd. Hochschulen am 14. September 1956 in München.

Felix Oberborbeck

2. Kommission für Instrumentenkunst

Inventarisierung von Volksmusikinstrumenten

Zur Vorbereitung einer Untersuchung der deutschen Volksmusikinstrumente, die im Auftrage der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Angriff genommen wurde, erweist sich eine Bestandsaufnahme als notwendig. Ziel dieser Aktion ist, von allen vorhandenen Instrumenten Beschreibungen und Abbildungen zu erhalten. Reiche Ausbeute versprechen vor allem die Stadt- und Heimatmuseen, da sie den örtlich und landschaftlich gebundenen Traditionen größere Beachtung schenken können als zentrale Instrumentenmuseen. Eine solche Bestandsaufnahme dürfte nach vorsichtiger Schätzung ca. 80–90 Prozent aller vorhandenen Instrumente erfassen.

Für die Durchführung dieses Unternehmens boten sich zwei Wege an: 1. die indirekte Methode durch Fragebogen, 2. die direkte Erfassung am Aufbewahrungsort des Instruments. Die Anwendung der Fragebogenmethode bei unserem Objekt bringt viele Gefahren und Fehlerquellen mit sich. Die Museumsleiter sind meist nicht musikwissenschaftlich oder volkskundlich ausgebildet. Ihre Antworten werden deshalb unbefriedigend und unzuverlässig ausfallen, so daß sie zum größten Teil für unsere Zwecke wertlos sind. Aus diesen Überlegungen wurde die direkte Methode der Erfassung bevorzugt. Sie schließt alle Fehlerquellen der Fragebogenmethode aus, da sie durch einen Fachmann erfolgen kann. Zudem bietet sie die Möglichkeit, Auskünfte, die über die Beschreibung des Instruments hinausgehen, einzuholen.

Um nun zunächst einen Überblick zu erhalten, wie groß die Bestände der Stadt- und Heimatmuseen sind und wo sich überhaupt Volksmusikinstrumente befinden, wurden zur Vorbereitung der direkten Erfassung an alle Museen der DDR Fragekarten verschickt. Sie bestanden aus zwei zusammenhängenden Postkarten. Auf der einen Karte wurde in kurzen Sätzen Sinn und Zweck der Frageaktion erklärt. Auf der anderen (frankierten) Karte, die abzutrennen war, standen die zu beantwortenden Fragen und die Adresse der Sammelstelle. Folgende Fragen wurden gestellt: 1. Befinden sich in Ihrem Museum Volksmusikinstrumente? 2. Wieviele und welcher Art? Diese Karten kamen nach kurzer Zeit vollständig beantwortet zurück, so daß sich ein ungefährer Überblick ergab, welche Museen zu besuchen waren.

Die eigentliche Inventarisierung wurde im Lande Brandenburg begonnen. An der Aufnahme waren beteiligt: 1. ein Photograph, der von jedem Instrument ein (wenn nötig mehrere) Bilder anfertigte, 2. ein Mitarbeiter des Brandenburgischen Wörterbuches. Dieser erfragte die wichtigen mundartlichen Bezeichnungen der Volksmusikinstrumente. Wenn der Museumsleiter selbst nicht in der Lage war, diese Fragen zu beantworten, wurden ältere Leute aus der Stadt oder dem Dorf aufgesucht, um von ihnen gleichzeitig Auskunft über die Funktion der Instrumente im brauchtümlichen Leben sowie über ihr letztes Vorkommen in der Praxis zu erhalten, 3. ein Instrumentenkundler, der eine Beschreibung des Instruments anfertigte. Auf diese Weise wurden in 40 Museen des Landes Brandenburg ca. 100 Instrumente erfaßt. In nächster Zeit sollen die weiteren vier Länder der DDR in Angriff genommen werden.

Erich Stockmann

3. Kommission für Musikalische Volkskunde

Im Mittelpunkt standen die Vorarbeiten für den Plan „Tonaufnahmen deutscher Volkslieder“. In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Volksliedarchiv und zahlreichen Sammlern soll ein möglichst großer Bestand an authentischen Volksliedern auf Tonband aufgenommen werden. Eine durch die Kommission zu treffende Auswahl ist mit Unterstützung des Auswärtigen Amtes und des Deutschen Musikrates auf Schallplatten zur Verteilung und zum Verkauf zu

bringen. Sie wird durch eine zweite Serie ergänzt werden, welche Volkslieder aus alten Quellen und in mehrstimmigen Sätzen darbietet.

In verschiedenen Besprechungen über Arbeitsteilung wurden die Schwerpunkte der deutschen Institute für Volksmusikforschung so abgegrenzt, daß die Musikabteilung des Deutschen Volksliedarchivs sich dem deutschen und europäischen Volks-Liede widmet (und manche Aufgaben einschließt, die früher vom Berliner Institut wahrgenommen wurden), während sich das Regensburger Institut für Musikforschung hauptsächlich der Sammlung und Erforschung des Volks-Tanzes und der Instrumentalmusik im Volke annimmt und das Institut für deutsche Volkskunde (Deutsche Akademie der Wissenschaften) zu Ostberlin sich besonders den Volksmusik-Instrumenten zuwendet.

Wir beklagen den Verlust unseres Mitglieds Dr. Hans von der Au, des ausgezeichneten Kenners deutscher Volkstänze.

Die Kommission hat außer den ständigen Mitgliedern auch andere Fachgenossen zu Sitzungen und Arbeiten herangezogen. Sie plant eine sachliche und personelle Erweiterung. Enge Zusammenarbeit pflegt sie mit der neugegründeten wissenschaftlichen Kommission des Internationalen Volksmusikrates (International Folk Music Council), die im Juli 1956 unter Leitung von W. Wiora in Freiburg i. Br. ihre erste Tagung durchgeführt hat.

Walter Wiora

4. Kommission für Urheberrecht

Anlaßlich der Tagung der CISAC (= Confédération des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs) und der GfM in Hamburg wurde eine Arbeitsgemeinschaft für die Interessen musikwissenschaftlicher Bearbeiter gegründet.

Die Aufgabe der Arbeitsgemeinschaft, der maßgebende Musikforscher und bekannte Musikverleger angehören, besteht darin, der wissenschaftlichen Editionsarbeit im Rahmen des geltenden Gesetzes möglichst weitgehenden Schutz und Ertrag zu sichern und im Hinblick auf die Schaffung eines neuen Urheberrechtes die berechtigten Ansprüche der Wissenschaft geltend zu machen.

Seit der Schaffung der LUG (= Amtliche Kurzfassung für: Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. 6. 1901.) im Jahre 1901 hat sich insbesondere auf dem Gebiete der mechanischen Tonfixierung und der mechanischen Tonübertragung eine Entwicklung vollzogen, der der Gesetzgeber nur langsam und ungenügend folgen konnte. Die Musik ist von dieser Wirkung viel stärker betroffen als andere Künste, und für die Neuausgaben alter Musik sind der Musikwissenschaft Aufgaben gestellt, die wesentlich anderen Charakter haben, als sie vergleichsweise auf dem Gebiete der Literatur oder der bildenden Kunst entstanden sind.

Werke der bildenden Kunst können infolge der technischen Entwicklung heute zwar sehr viel besser wiedergegeben werden als vor 50 Jahren; die Wiedergabe bedarf jedoch keines Mittlers, etwa des Kunsthistorikers, dessen Aufgabe lediglich in der Interpretation und der historischen Erfassung des Bilddokumentes besteht. Die Werke der bildenden Kunst werden demzufolge lediglich durch einen technischen Vorgang (Fotografie) heute beinahe originalgetreu vervielfältigt und wiedergegeben.

Werke der Literatur, etwa vor Luther, werden — soweit sie überhaupt eine größere Bedeutung im kulturellen Leben besitzen —, abgesehen von den rein wissenschaftlichen Zwecken dienenden Urtextausgaben, ausschließlich in Übertragungen wiedergegeben, die vollen Urheberrechtsschutz genießen.

Völlig anders liegt die Situation auf dem Gebiet der Musik. Einmal dadurch, daß in den letzten fünfzig Jahren die vorklassische Musik eine praktische Bedeutung bekommen hat, die

vor einem Menschenalter niemand für möglich gehalten hat. Zum anderen kann die Wiedergabe der alten Musik nun nicht wie im Falle der bildenden Kunst durch einen fotografisch-technischen Vorgang erfolgen, ebensowenig aber wie im Falle der Literatur durch eine freie Übertragung. Die Musikwissenschaft hat hier eine ganz besondere, eigenständige Aufgabe, die in zahllosen Fällen weit mehr als eine Übertragung der Noten aus alten Schlüsseln in die heute übliche Notierung darstellt. Abgesehen von der notwendigen Textergänzung und der Übertragung des Textes in unsere heutige Sprache, wie sie in vielen Fällen notwendig ist, muß der Notentext in zahllosen Fällen ergänzt, durch Analogie-Vergleich richtig gestellt und in Fällen, in denen früher das Notenbild aus der zeitgenössischen Praxis heraus ergänzt wurde, heute in künstlerischer und wissenschaftlicher Einfühlungsarbeit vervollständigt werden, damit er dem heutigen Benutzer die Möglichkeit einer Verwirklichung im lebendigen Klang schafft.

Eine heutige musikalische Edition kann daher in den seltensten Fällen nur bloße Reproduktion der Urhandschrift oder des Erstdruckes sein, selbst wenn die Absicht der Neuausgabe darin besteht, aus genauer Kenntnis der betreffenden Zeit das Werk in einer Form darzubieten, die eine heutige Interpretation im Geist und Stil seines Schöpfers ermöglicht. Die dafür erforderliche zusätzliche künstlerisch-wissenschaftliche Arbeit des Musikwissenschaftlers geht erfahrungsgemäß weit über die Einfügung einer einstmals selbstverständlichen, improvisierten Verzierung oder die Ergänzung eines Generalbasses durch seine Aussetzung hinaus. Die Edition alter Musik, die in den letzten Jahrzehnten geradezu zu einem Kennzeichen unserer Zeit und zum Wegbereiter für neue Musik geworden ist, stellt also andere und größere Anforderungen, als in anderen Bereichen des Kulturlebens von der Wissenschaft verlangt werden.

Leider herrscht über die Arbeit der Musikwissenschaft in der Öffentlichkeit eine vollkommen ungenügende Vorstellung. Mit dem Argument, wenn ein Komponist 200 Jahre tot ist, sei sein Werk frei, schreibt und druckt man eine wissenschaftliche, künstlerische Leistung, die vielleicht vor zwei Jahren veröffentlicht worden ist, nach und nützt diese geistig-künstlerische Arbeit eines anderen aus, ohne daran zu denken, daß auch diese geistig-wissenschaftliche Arbeit eigenpersönlicher Art ist, also geschützt sein muß und eines angemessenen Entgeltes bedarf. Hier aufklärend zu wirken, ist eine der wesentlichen Aufgaben der Arbeitsgemeinschaft.

Im Zusammenhang damit steht die wesentlich größere und konkretere Aufgabe, die dadurch gegeben ist, daß die musikwissenschaftliche Arbeit in einem weit höheren Maße im Funk und bei der Schallplatte Verwertung findet. Auch hier herrscht vielfach die Überzeugung, die Arbeit der Musikwissenschaft sei vogelfrei und könne also ohne einen Pfennig Entgelt in Platten gepreßt, auf Bänder aufgenommen und gesendet werden, so daß diejenigen, die diese Musik in einer spielbaren Form bereitstellen, nichts dafür bekommen. Man wird hier vielleicht einwenden, daß es die Aufgabe der Verleger sei, die Bearbeiter zu honorieren. Legt man jedoch den (mangels konkreter Unterlagen geschätzten) Jahresumsatz aller deutschen Musikverleger, soweit es sich um den Verkauf der urheberrechtlich geschützten Neuausgaben alter Musik handelt, zugrunde, so kann dieser höchstens ein Gesamthonorar von etwa DM 50 000.— erbringen. Vergleicht man damit den Aufführungsertrag der GEMA, der im Jahre 1955 33 Millionen betrug, dann wird deutlich, daß im Raum der Musik die entscheidenden Einnahmen längst nicht mehr aus dem Verkauf der Noten, sondern aus Aufführungsgebühren kommen.

Kein Musikforscher und kein Musikverleger denkt nun etwa daran, daß generell jede freie Musik Aufführungsgebühren für den Musikforscher und den Musikverleger erbringen soll, der nach dem Originaldruck oder der Handschrift eine Neuausgabe veranstaltet hat. Es muß jedoch mit Nachdruck gefordert werden, daß in allen Fällen, in denen durch einen Herausgeber alter Musik eine geistig-künstlerisch-wissenschaftliche Leistung vollbracht worden ist,

576 2
18.-

seiner Ausgabe nicht nur voller Schutz vor jedem Nachdruck, sondern ihm auch ein angemessener Ertrag an den Aufführungsgebühren gesichert werden muß. Der derzeitige Zustand, daß die Musikwissenschaft und die beteiligten Verlage für die Neuausgaben alter Musik höchstens DM 10 000,— von den von der GEMA kassierten 33 Millionen erhalten, zeigt, daß die Musikwissenschaft und die beteiligten Verlage ihre Ansprüche nicht mit dem nötigen Nachdruck geltend gemacht haben. Sie haben deshalb alle Ursache, sowohl im Hinblick auf die oben angeführte, von interessierter Seite geforderte wirtschaftliche Belastung ihrer Ausgaben, als auch im Hinblick auf die nach dem derzeitigen Gesetz gegebenen Möglichkeiten mit aller Entscheidung darauf zu bestehen, daß die musikwissenschaftliche Edition — soweit sie über eine bloße Übertragung und Fehlerberichtigung hinausgeht — vollen urheberrechtlichen Schutz genießt und die Arbeit der Musikwissenschaft nicht weiter von Dritten ausgenützt wird.

Da es sich bei dem hier dargestellten Gedankenkreis um eine Lebensfrage der Musikwissenschaft, darüber hinaus aller Praktiker, die musikwissenschaftliche Editionsarbeit leisten, handelt und diese Fragen insbesondere auch im neuen Urheberrecht eine sinnvolle Lösung finden müssen, haben sich Musikforscher und Musikverleger zu einer Arbeitsgemeinschaft für die Interessen musikwissenschaftlicher Bearbeiter zusammengeschlossen.

Vor der Gründung der Arbeitsgemeinschaft wurde bereits mit der GEMA Verbindung aufgenommen mit dem Ziel, bei der GEMA Verständnis für die berechtigten Anliegen der Musikforschung und des Musikverlegers zu gewinnen und in enger Zusammenarbeit mit der GEMA die nötigen Schritte zu unternehmen.

D Dr. h. c. Karl Vötterle, Kassel, wurde zum Vorsitzenden, Prof. Dr. Ernst Laaff, Mainz, zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt. Dem Vorstand gehören ferner an: Prof. D Dr. Hans Joachim Moser, Berlin, Dr. Fritz Oeser, Kassel, und Prof. Dr. Fritz Stein, Berlin. Die Gesellschaft für Musikforschung und der Deutsche Musikverleger-Verband haben sich der Arbeitsgemeinschaft korporativ angeschlossen und unterstreichen damit die Wichtigkeit der von der Arbeitsgemeinschaft vertretenen Anliegen.

Karl Vötterle

M Z 8° 176

10. Juni 1979

Zustandsbericht i.O. 26.5. 85 fe

30. Jan. 1984

4. Dez 1985

31. 3. 94

12. - 6C