Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 13 (1989)

Artikel: Bildungsware Alte Musik : Curt Sachs als Schallplattenpädagoge

Autor: Elste, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869103

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BILDUNGSWARE ALTE MUSIK

Curt Sachs als Schallplattenpädagoge*

von Martin Elste

Die Geschichte der historisierenden Aufführungspraxis ist eine Geschichte ständigen Scheiterns. Denn das ästhetische Credo ihrer Vertreter beruht auf der Interpretation historischer Fakten, und jede sukzessive Erforschung historischer Kenntnisse zieht neue interpretative Umdeutung nach sich. Das ist aber nicht alles. Das ästhetische Credo der Interpreten der historisierenden Aufführungspraxis ist zugleich abhängig von den jeweiligen aktuellen Rahmenbedingungen jenseits historisch-argumentativer Überlegungen. Die historisierende Aufführungspraxis hat damit ihre eigene Rezeptionsgeschichte, aus der heraus sie beurteilt werden sollte, auch dann, wenn ihre einstige ästhetische Gegenwart längst Historie geworden ist.

Welche Position nimmt in diesem Rahmen der Begriff Alte Musik ein? Schon die Entscheidung, die Musik Bachs, Händels und Schützens als Alte Musik, die von Beethoven, Brahms und Mahler jedoch als Musik ohne chronologisches Adjektiv zu klassifizieren, ist Ausdruck ihrer spezifischen ästhetischen Gegenwart, deren dominierende Instanz die historisierende Aufführungspraxis ist.

Die ästhetische Gegenwart der Alten Musik wird wesentlich durch die Schallplatte mitbestimmt.[1] Ab wann begann die Schallplatte unser Erleben der Alten Musik zu beeinflussen? Ich will an die ersten Schallplattenprojekte erinnern, die in ihrer aus heutiger Sicht katastrophalen Kargheit uns lehren, was Alte Musik vor einem halben Jahrhundert war: was man darunter verstand und wie sie klang.

Zur heutigen ästhetischen Gegenwart der Alten Musik gehört die Tendenz zur Säkularisierung, nicht nur verstanden als Verweltlichung geistlicher Ideengehalte, sondern auch als Entfernung von Ritualen einer kunstreligiösen Rezeption, als Hinwendung zum Tänzerischen, Unbekümmerten. Die stetige Beschleunigung des Tempos bei den Aufführungen Alter Musik ist ein Indiz dafür.[2]

* Stark erweiterte Druckfassung des Referats „2000 Jahre Musik auf der Schallplatte. Alte Musik als Bildungsmusik", das der Verfasser auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985 gehalten hat.

1 Vgl. Martin Elste, „Propagierung und Verrat der Alten Musik. Anmerkungen zur Rolle der Schallplatte bei der historisierenden Aufführungspraxis", *Concerto 2* (1984/85) H.1, 42-46; dort habe ich versucht zu definieren, was Alte Musik rezeptionsästhetisch ist.

2 Vgl. Martin Elste, „Zum Tempowandel bei der historisierenden Aufführungspraxis", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, Kassel u.a. 1985, 577-580.

Als die ersten Schallplatten mit alter Musik erschienen, war diese Tendenz einer Säkularisierung nicht intendiert, obgleich sie sich implizit einstellte. Vielmehr ging es darum, Alte Musik als Bildungsmusik vertraut zu machen – was sie zur Zeit ihrer Entstehung nur in den seltensten Fällen gewesen ist.

Umfeld

Die ersten Schallplattenserien, die erklärtermaßen eine Bildungsfunktion beanspruchten, reichen in die Epoche der akustischen Aufnahmetechnik[3] zurück, also noch vor 1925. Bereits gegen 1920/21 erschienen auf dem His Masters Voice-Label sechs Platten unter dem Sammeltitel „The English composers of Queen Elizabeth's reign".[4] Fünf davon enthielten Werke der englischen Madrigalisten, die in solistischer Besetzung von der damals führenden Madrigalvereinigung *The English Singers* ausgeführt wurden. Auf der sechsten spielte Violet Gordon Woodhouse, in England damals die bedeutendste Vertreterin des Cembalospiels, auf dem Cembalo ein Stück aus dem *Fitzwilliam virginal book* sowie Tänze in Sätzen des englischen Folkloristen Cecil James Sharp.

Eine weitaus lockerere Zusammenstellung veröffentlichte die Deutsche Grammophon mit ihren „Platten zur Musikgeschichte",[5] die ungefähr zur gleichen Zeit erschienen. Der Serientitel deutet an, daß man die Kompositionen nach musikhistorischen Kriterien einspielte. Allerdings wurden nur drei Kompositionen innerhalb der kurzlebigen Reihe veröffentlicht: Orchestermusik der frühen Klassik bzw. Mannheimer Schule.[6] Im Katalog 1924 der Deutschen Grammophon (DGG) heißt es diesbezüglich: „Um die Sprechmaschine dem praktischen Studium der Musikgeschichte nutzbar zu machen, hat sich die Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft unter Mitarbeit von Dr. Herbert Biele entschlossen, Plattenserien zu veröffentlichen, welche die Perlen der unendlich reichen alten deutschen Musik getreu wiedergeben.

[3] Aufnahmen auf Walze und Schallplatte, die vor der Einführung der elektrischen Aufnahmetechnik gemacht wurden. Generell kann man davon ausgehen, daß alle Schallplatten bis Mitte 1925 akustisch aufgenommen wurden. Vgl. Martin Elste, *Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc*, Kassel 1989, 18-20.

[4] HIS MASTER'S VOICE: E 203, E 231, E 232, E 233, E 260, E 267.

[5] GRAMMOPHON: 62 434/35, 62 436/38, 65 782/84. – Vgl. Wilhelm Heinitz, „Grammophonaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (1923/24), 332-335.

[6] Joseph Haydn, Sinfonie fis-moll Hob.I:45; Wolfgang Amadeus Mozart, Ein musikalischer Spaß F-dur KV 522; Johann Wenzel Anton Stamitz, Orchestertrio F-dur op. 1.3.

Dabei handelt es sich keineswegs allein um die Befriedigung von Liebhabereien des Musikkenners. Diese Aufnahmen wenden sich vielmehr auch an die breite Masse, in der Absicht, auch dort einer wahren Kunstbildung Raum zu schaffen."

Ganz eindeutig beschnitt der Einzug der elektrischen Aufnahmetechnik, die ausschlaggebend für ein gänzlich neues und ausgeweitetes Repertoire werden sollte, die weitere Entwicklung dieser Serie. Die drei Aufnahmen wurden bald wieder aus dem Handel gezogen, und die DGG hatte – wie auch alle anderen Firmen – nahezu ihr gesamtes Repertoire erneut einzuspielen, wobei musikgeschichtliche Gesichtspunkte vorerst an den Rand der Überlegungen rückten.

Und schließlich nahm The Gramophone Company Ltd die 300. Wiederkehr des Todes von William Byrd zum Anlaß, acht Platten mit seiner Musik zu veröffentlichen; zwei davon mit Virginalkompositionen, gespielt von Miss Woodhouse am Cembalo,[7] eine weitere Platte mit dem *Byrd String Sextet*[8] und die Mehrzahl von fünf Platten mit *The English Singers*, die a-cappella-Madrigale und Messesätze sangen.[9] Diese Byrd-Platten waren nur für den englischen Markt bestimmt.

Die Schallplatte wurde damals unter den Musikern und Musikwissenschaftlern allenfalls als ein pädagogisches Instrument zur Bildungsvermittlung angesehen und nicht als vollgültiges ästhetisch wirksames Medium.[10] So produzierte die Columbia Graphophone Co. Ltd, London, unter dem Titel „International Educational Society" seit den späten 20er bis in die frühen 30er Jahre Vorträge über Literatur, Naturwissenschaften, bildende Kunst und Musik[11]. Einer dieser Vorträge galt einem sechs Plattenseiten umfassenden Abriß der Entwicklung früher Claviermusik bis gegen Ende des Frühbarock (mit Klangbeispielen auf modernem Hammerflügel und Cembalo).[12] Ein anderer galt dem „musikalischen Fortschritt", so wie ihn George Dyson, der Verfasser dieser zehnseitigen Plattenserie, wenig später in seinem gleichnamigen Buch[13]

[7] HIS MASTER'S VOICE: E 294/95.

[8] HIS MASTER'S VOICE: E 293.

[9] HIS MASTER'S VOICE: D 710/11, E 290/92. – Vgl. Steuart Wilson, „The English Singers", *Recorded Sound* 1965, No. 20, 375-381.

[10] Vgl. Martin Elste, „Zwischen Privatheit und Politik. Die Schallplattenindustrie im NS-Staat", *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt am Main 1984, 107-114.

[11] Vgl. die kurzen Inhaltsangaben der einzelnen Vorträge in *Complete catalogue up to and including supplement no. 183. Columbia New Process records ...* , London o.J. [1931] – auf Katalogrücken: *Columbia record catalogue, 1931*, 329-342. Spätere Kataloge geben zwar summarische Angaben zu der Serie, jedoch keine Abstracts.

[12] COLUMBIA: D 40 137/39.

[13] George Dyson, *The progress of music*, London 1932.

darstellte. Zu den dabei die abendländische Musikgeschichte zwischen 1000 und 1600 streifenden Klangbeispielen gehören die bekanntesten englischen Vokalkompositionen:
– Der älteste überlieferte Kanon „Sumer is icumen in",[14]
– John Dowlands Air „Fine knacks for ladies",
– John Wilbyes Madrigal „Adieu, sweet amaryllis".
Auch die übrigen Musikbeispiele dieser Plattenserie von Dyson waren ausschließlich dem Bereich Vokalmusik entnommen. Die Musikgeschichte von sechshundert Jahren als eine Geschichte der Vokalmusik zu interpretieren, das entsprach voll und ganz der englischen tradierten Pflege Alter Musik. Als die *Musical Antiquarian Society* zwischen 1840 und 1847 ihre neunzehn Bände mit Neudrucken alter Musik herausgegeben hatte, war dies in dem Bewußtsein geschehen, „scare and valuable works by the early English composers"[15] zu publizieren. Tatsächlich waren jedoch nur Vokalkompositionen ediert worden; die englische Musik für Consort of viols hatte man zusammen mit den Gamben gänzlich vergessen.

Solchen ersten Versuchen, die Schallplatte als Bildungsträger zu vermarkten, folgten 1930 bedeutsame Serien, von denen ich zwei ausführlicher darstellen möchte.

2000 Jahre Musik auf der Schallplatte

Die in Berlin ansässige Carl Lindström A.-G. veröffentlichte 1930 auf ihrem PARLOPHON-Label die zwölfteilige Plattenserie „2000 Jahre Musik auf der Schallplatte",[16] für deren Auswahl und künstlerische Gesamtleitung Curt Sachs verantwortlich zeichnete. Sachs, der unermüdliche und universale Musikforscher, war damals Leiter der Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, dem heutigen Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Und folgerichtig verstand Sachs die Schallplatten-

[14] BL: Harleian 978; die Komposition ist spätestens seit dem Faksimile samt einer aufgelösten Transkription und einem neuneinhalb Spalten langen Artikel in der ersten Auflage des *Grove's dictionary of music and musicians* in England eines der bekanntesten Musikdenkmäler, dessen allgemeine Rezeptionsgeschichte mit seinen Beschreibungen in den Musikgeschichten von Hawkins und Burney begonnen hat.
[15] Zit. n. *A dictionary of music and musicians.* ... Edited by George Grove. Vol. II, London 1/1880, 416.
[16] Siehe den diskographischen Anhang auf S. 239ff.

serie als eine Fortsetzung seiner Museumsarbeit, ebenso wie er parallel dazu auf der Deutschen Welle neun Vorträge unter dem Titel „2000 Jahre Musik" hielt.[17] Ihm ging es darum, „die Hauptstufen der europäischen Musikgeschichte stilgerecht zu illustrieren".[18] Seine Anthologie war eine in zweifacher Hinsicht bemerkenswerte Initiative. Zum einen waren die zwölf Platten der in Deutschland erste Versuch, in einem halbwegs systematisch-schlüssigen Aufbau die Musik der vergangenen Epochen als altes, historisches Klanggeschehen zu dokumentieren. Zum anderen war es ebenfalls das erste Mal, daß der Klang historischer Instrumente aus einer institutionellen Sammlung von einem vom Ort der Sammlung unabhängigen Publikum gehört werden konnte. Sachs war damit neben Wilhelm Heinitz der erste Musikwissenschaftler, der die Bedeutung der Schallplatte als Dokumentationsmedium westlicher Musik für Wissenschaft und Praxis erkannt hatte und gleichzeitig die Schallplatte in seinen das Musikleben beeinflussenden Funktionsrahmen eingliederte. Zwar hatte es vorher bereits eine Handvoll Aufnahmen mit alten Instrumenten gegeben, doch waren jene Instrumente nicht näher identifiziert gewesen. Sachs' Anthologie reichte von Rekonstruktionen griechischer Musik bis zu Rameau, Händel und Bach und gab zu fast allen musikalischen Formtypen ein oder mehrere Klangbeispiele: Messesatz, Motette, Madrigal, Monodie, Tanzsatz, Virginalmusik und Cembalosuite, gregorianischer Gesang, Minnesang und Lied der Troubadours: zusammen dreiunddreißig Einzelsätze von siebzehn namentlich bekannten und einigen anonymen Komponisten.[19]

Bei der Wahl der Interpreten stützte sich Sachs überwiegend auf seine Berliner Kollegen von der Hochschule für Musik und von der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, so z.B. auf den Cembalisten Erwin Bodky (1896-1958), der seit 1926 an der Akademie lehrte. Baßbariton in den griechischen und mittelalterlichen Gesängen war der Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser (1889-1967), damaliger Direktor jener Akademie, und

[17] *Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik* 3, Kassel 1930, 88 (Berichtszeitraum 1.10.1929-30.9.30).

[18] Curt Sachs, „Zweitausend Jahre Musik auf der Schallplatte", *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) H. 11 (Mai 1930), 81-82, hier 81.

[19] Das mittelalterliche Repertoire dieser Schallplattenreihe habe ich an anderer Stelle ausführlich kritisch gewürdigt, siehe Martin Elste, „Mittelalter auf alten Schallplatten. Die Anfänge der Rekonstruktion mittelalterlicher Musizierpraxis", *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: ‚Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen'*, hrsg. v. Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller = Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479, Göppingen 1988, 421-436; ein Teil der dortigen Ausführungen ist in diesen Beitrag übernommen worden.

auch Prof. Dr. h.c. Carl Thiel (1862-1939), der seinen *Thiel'schen Madrigalchor* in zwei Stücken von Gesualdo und Hassler leitete, war von 1922 bis 1927 Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik gewesen. Thiel hatte bereits 1907 den Chor des damaligen Instituts für Kirchenmusik in Berlin mit Solosängerinnen zu einem gemischten Chor erweitert und 1909 als *Berliner Ensemble* auf Veranlassung von Hermann Kretzschmar beim Eisenacher Bachfest mit Madrigalen auftreten lassen. Der Chor wurde in *Madrigalchor* umbenannt und pflegte mit staatlicher Unterstützung den Madrigalgesang.[20] Studienrat Pius Kalt (1889-?), auf drei Platten Dirigent der Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, unterrichtete überdies an der Akademie katholisch-liturgisches Orgelspiel und Kirchenchorleitung.

Prof. Dr. Hermann Halbig (1890-1942), auf zwei Schallplatten mit Gregorianik und früher Mehrstimmigkeit vertreten, lehrte ebenfalls an der Akademie Allgemeine Musikgeschichte, Katholische Liturgik und Cantus Gregorianus. Daneben leitete er das *Collegium musicum vocale* und war Verwalter der Bibliothek. Halbig war im Oktober 1927 aus Heidelberg, wo er bislang Privatdozent für Musikwissenschaft gewesen war, nach Berlin gekommen.[21] Hugo Rüdel (1868-1934) war der Dirigent des Staats- und Domchors, der der Hochschule für Musik angegliedert war (und noch ist).

Auch junge, noch in der Ausbildung stehende Musiker engagierte Sachs, so den Oboisten Georg Blumensaat, der damals an der Hochschule für Musik studierte.[22]

[20] Vgl. auch die Eloge von Max Schipke, „Karl [sic] Thiel", *Berliner Musikjahrbuch* 1926, hrsg. v. Arnold Ebel, Leipzig [1925?], 81-86.

[21] Siehe *Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin*, Kassel 1929, 76-77.

[22] *Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin zu Charlottenburg; 51. Jahresbericht vom 1. Oktober 1929 bis 30. September 1930*, Berlin o.J., 97; dort ist angegeben, daß Blumensaat die Hochschule zu Ostern 1930 als Studierender verlassen hat.– Der von Sachs geförderte Oboist wurde – Ironie der Zeit – unter den Nazis zum Komponisten von Kantaten, Schulopern und Marschliedern mit völkischem Idiom. Georg Blumensaat (1901-1945) war, wie ein Musikschriftsteller in einer Eloge auf den Komponisten schrieb, „der erste, der, in der Abgeschlossenheit des künstlerischen Menschen lebend, gleich nach dem Erscheinen der wahrhaft ernst zu nehmenden nationalsozialistischen Dichtung, deren Werte erkennt und sie zur Grundlage seiner Kompositionen macht." (Arthur Schiersch, „Georg Blumensaat", *Zeitschrift für Musik* 105 (1938) H. 10, 1102-1103, hier 1102.)

Historisches Instrumentarium

Die Aufnahmen mit den Instrumenten der Berliner Sammlung alter Musikinstrumente betrafen ausschließlich Tasteninstrumente: Das Cembalo aus dem Jahre 1618 von Andreas Ruckers d.Ä.;[23] das Thüringer Instrument aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das als vermeintliches „Bach-Cembalo" legendäre Bekanntheit erlangte[24]; der von dem Klavier- und Cembalobauer Johann Georg(e) Steingraeber gefertigte freie Nachbau[25] eben jenes Cembalos; und ein mißverständlich mit „zeitgenössisch" beschriebenes Clavichord, dessen Identität mangels genauerer Angaben nicht mehr festgestellt werden kann.

Die Auswahl der historischen Instrumente überrascht: So reicht das für eine Bach-Sonate ausgewählte Ruckers-Instrument bis zum c^3 – ein Tonumfang, der zwar nach oben genau dem geforderten Tonumfang des eingespielten Satzes entspricht, den jedoch der zweite (nicht eingespielte) Satz eben dieser Sonate überschreitet. Daß für die zwei Sätze aus der Französischen Suite ein Clavichord herangezogen wurde, lag an der Präferenz des Interpreten. Erwin Bodky war einer der frühen Advokaten des Clavichords, und seiner Meinung nach hatte Bach die Französischen Suiten für eben jenes Instrument komponiert.[26]

Bei der damals dem jungen Händel zugeschriebenen Triosonate HWV 382, mutmaßlich aus dem Jahre 1696, wirkte wiederum das „Bach-Cembalo" mit, das Sachs selbst „gegen Mitte 18. Jahrh."[27] datiert hat. Dieses Cembalo wurde von Bodky auch für das Charakterstück von Rameau verwendet. Erst bei dessen Nachaufnahme, die zwei Monate später erfolgte, spielte Bodky ein modernes Steingraeber-Cembalo, und zwar höchstwahrscheinlich jenes Instrument, das jetzt unter der Kat.-Nr. 4780 im Musikinstrumenten-Museum steht. Es gehörte in den Bestand der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, kam nach deren Eingliederung in die Hochschule für Musik dorthin und 1962 als Geschenk der Hochschule in das Musikinstrumenten-Museum. Steingraeber

[23] Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (im folgenden abgekürzt: MIM) Kat.-Nr. 2224; vgl. Curt Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog*, Berlin 1922, Sp. 63; Gesine Haase & Dieter Krickeberg, *Tasteninstrumente des Museums. Kielklaviere, Clavichorde, Hammerklaviere*, Berlin 1981, 26 ff.

[24] MIM Kat.-Nr. 316; vgl. Sachs, a.a.O., Sp. 72; Dieter Krickeberg & Horst Rase, „Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700", *Studia organologica. Fs. John Henry van der Meer*, Tutzing 1987, 285-310.

[25] MIM Kat.-Nr. 4780, vgl. Haase & Krickeberg, a.a.O., 56.

[26] Vgl. Erwin Bodky, *Der Vortrag alter Klaviermusik*, Berlin-Schöneberg 1932, 109.

[27] Curt Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog*, Berlin 1922, Sp. 72.

hatte das Instrument 1930 als sein op. 6 fertiggestellt – wahrscheinlich also unmittelbar vor oder während der Aufnahmesitzungen zur Schallplattenserie. Diesem Instrument waren in seiner Werkstatt fünf ähnlich konstruierte vorausgegangen, die allesamt dem „Bach-Cembalo" (Kat.-Nr. 316 des Musikinstrumenten-Museums) nachempfunden waren, jenem brühmten deutschen Cembalo, von dem man damals annahm, es hätte niemand geringerem als Johann Sebastian Bach gehört.

Daß keine identifizierten historischen Streich- und Blasinstrumente gespielt wurden, entsprach der geringen Bedeutung, die die Musiker damals den historischen Exemplaren beimaßen. Sie galten gemeinhin als mangelhafte Vorläufer des modernen Instrumentariums. Cembalo und Clavichord dagegen hatten aufgrund ihrer anderen Klangerzeugung als beim Hammerklavier das Privileg, Instrumente in eigenem Recht zu sein. Nichtsdestoweniger präsentierte Sachs auf einer Platte eine instrumentenkundliche Novität: den Klang von Gamben, wenn auch deren spezifisches Timbre nur zu erahnen war. Zwei Tänze von Melchior Franck und Valentin Haußmann spielte das *Münchener Violenquintett*,[28] das mit seinen Aufführungen der Kunst der Fuge überregional bekannt geworden war.[29] Zwar hatte es bereits Ende der 20er Jahre einige Platten gegeben, auf denen die Kombination Gambe und Cembalo vertreten war. Doch können diese Platten, da sie separat erschienen waren, nicht die Breitenwirkung derjenigen innerhalb der „2000 Jahre Musik" gehabt haben. Außerdem bewegten sich die Kompositionen weitaus stärker im Fahrwasser des traditionellen Repertoires. Paul Grümmer, der sich früh für die Gambe einsetzende Cellist,[30] spielte auf jenen frühen Platten Sonatensätze für Gambe und Cembalo. Eine davon kennzeichnet ganz besonders die Zwitterposition dieser Einspielungen: Auf ihr ist der Klangwert der Instrumentation verselbständigt, hat keine direkte geschichtliche Beziehung zur Komposition. Was auf den Etiketten und in den Firmen-Katalogen als „Divertimento für Viola da gamba und Cembalo" von Joseph Haydn bezeichnet ist, ist in Wirklichkeit die willkürliche Zusammenstellung zweier Einzelsätze aus Haydns Barytontrios

[28] Das Ensemble muß Mitte der 20er Jahre gegründet worden sein, denn in *Hesses Musiker-Kalender* ... 1923. Berlin o. J., ist es noch nicht aufgeführt, aber beim 16. Deutschen Bachfest 1928 in Kassel wirkte es als Münchener Violen-Quartett (ohne Anton Huber und Willy Stuhlfauth, aber mit Joachim Ernst) mit. Neben der Aufnahme innerhalb der Sachs-Anthologie spielte das Ensemble noch ‚Altenglische Tänze aus der Shakespeare-Zeit' für die Lindström ein (ODEON: O-4496).

[29] Vgl. Walter Kolneder, *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts* = Taschenbücher zur Musikwissenschaft 42/45, Wilhelmshaven 1977.

[30] Vgl. Paul Grümmer, *Viola da Gamba-Schule für Violoncellisten und Freunde der Viola da Gamba*, Leipzig 1928.

Hob. XI:113,I (Adagio) und Hob. XI:95, II (Menuett/Trio/Menuett). Diese Sätze waren 1914 bzw. 1925 zusammen mit anderen Einzelsätzen von Heuberger und Ruyssen als Streichtrio herausgegeben worden.[31] Grümmer und seine Cembalistin Anna Linde spielen also die Bearbeitung einer Bearbeitung![32] Von den spezifischen klanglichen Möglichkeiten der Gambe wird hier kein Gebrauch gemacht – die Aufnahme klingt nach Violoncello und Cembalo.

Überhaupt läßt sich allgemein eine damalige Freude an der bloßen Klanglichkeit alter Instrumente feststellen, unabhängig davon, ob diese Instrumente einen adäquaten historischen oder spezifischen stilistischen Bezug zu der Komposition hatten oder nicht. Fritz Reusch, einer der Wortführer der Jugendmusikbewegung, äußerte sich zur Blockflötenrenaissance, die ja damals gerade einsetzte, ganz in diesem Sinne: „Es ist etwas so Herrliches um die ersten Entdeckerfahrten auf dem Instrument, wenn sie auch noch so scheußlich klingen."[33]

Ein zeitgenössischer Musikschriftsteller führte die Hinwendung zu den alten Instrumenten im allgemeinen und zum Cembalo im speziellen auf die Ideologie der Neuen Sachlichkeit zurück: „Aus hochgeschraubten, pathetischen Nonenakkorden, aus romantischer Singseligkeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aus raffinierten Klangexperimenten der Jahrhundertwende geht unser Sehnen zur klar geführten Linie, zu architektonischer Größe. Aus dem geschäftsmäßig überspannten Konzertbetrieb, aus Fortissimoschlägen von Monstre-Orchestern, aus allem Raffinement der Instrumentierungsakrobatik und aller lastenden Virtuosität haben wir Heimweh nach edler Einfachheit."[34]

Sachlicher, schlichter und damit adäquater drückte ein englischer Kritiker die „edle Einfachheit" aus: „[...] there is a sense of tranquillity which is most enjoyable in the tumult of sound to which our ears have become accustomed."[35]

Curt Sachs wies auf die primäre Bedeutung der Andersartigkeit des Klanges hin, und es spricht für seine wissenschaftliche Ehrlichkeit, daß er als Organisator und Leiter historisierender Schallplattenaufnahmen die rezeptionsästhetischen Aspekte der alten Instrumente nicht in einer Ideologie historischer Musizierpraxis versteckt hat. Sachs schreibt: „Nicht um Historizismus handelt

[31] Vgl. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. I, Mainz 1957, 648-649.

[32] PARLOPHON: P 9124. – Die zweite Plattenseite (Menuett/Trio/Menuett) ist auch als Plattenfüller auf PARLOPHON: E 10 583 gepreßt worden.

[33] Zit. n. Reinhart Stephani, *Die deutsche musikalische Jugendbewegung*, Diss. Marburg 1952 (mschr.), 234.

[34] Albert K. Henschel, „Alice Ehlers", *Schallkiste*, Februar 1927, 6.

[35] A. G. Praeger, „Some Handel records", *The gramophone* 7 (1929/30), August 1929, 129-131, hier 131.

es sich, nicht um lehrhafte Stilfuchserei, wenn wir mit wachsender Freude alte Klaviermusik auf dem Instrumente hören, das für sie geschaffen ist, und vollends nicht, wenn wir das Vorspielen von Cembaloplatten in der Schule begrüssen. Aktive, schaffende Werte, Gegenwartswerte sind es, die mit ihnen dem Unterrichte zugeführt werden. Das rein Sinnliche, der Klang wird als erstes fesseln und wirken. Der Reiz des Neuartigen, der im Lehren nie unterschätzt werden darf, weckt und spannt die Aufnahmefähigkeiten. Moderner Klavierton, tausendfach in der Wirklichkeit gehört – wie gering ist seine Werbekraft gegen die ungewohnte Klangwelt, gegen das metallische Rauschen, das spielerische Glitzern, den überraschenden Farbenwechsel des alten Kielflügels!"[36]

Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Sachs den Kern der Sache trifft, was die Instrumentenwahl betrifft. Die damals parallel verlaufende Idee der Neuen Sachlichkeit war mit der Musikrealisierung in Kategorien wie Agogik und Phrasierung verknüpft und war keine zwingende Grundlage bei der Wahl alter Instrumente.[37] „Metallisches Rauschen" war ein ästhetisches Synonym für Mechanisierung, für die akustische Präsenz der Maschinenwelt. Ohne Zweifel, der Höhepunkt der Mechanisierung des Abendlandes war gerade überschritten und zeigte auch bei der ästhetischen Bewertung der Musikinstrumente seinen Einfluß.

[36] Curt Sachs, „Die Cembaloplatte", *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) Hf. 7, 51-52.

[37] Es gibt viele Beispiele aus dem Schallplattenrepertoire damals, bei denen der von Sachs angesprochene „Reiz des Neuartigen" sich selbst genügt und keine historische Legitimation bemüht wird. 1929 spielte ein Professor M. L. Goldis, begleitet am Flügel von Alois Melichar, zwei Schallplatten mit der Viola d'amore ein. Sie verdecken in keinem Takt ihren Salonmusikcharakter: Bach-Gounods „Ave Maria", Schumanns „Träumerei" und zwei auf dem Etikett keinem Komponisten zugeschriebene Salonpièces „Chant d'Amour" und „Serenade" (GRAMMOPHON: 22681, 22682). Daneben gab es einige Aufnahmen in der Art der besprochenen Platte von Paul Grümmer, etwa den ersten und dritten Satz aus Mozarts Violinsonate KV 374d (= KV 376, komponiert 1781), gespielt von Grete Eweler und Alice Ehlers auf (normaler) Violine mit Cembalobegleitung (PARLOPHON: E 11 099, vgl. James Creighton, *Discopaedia of the violin 1889-1971*, Toronto, Buffalo 1974, 182). Angesichts des schmalen Repertoires von Cembaloeinspielungen zu Beginn der 30er Jahre muß es erstaunen, daß ausgerechnet bei dieser Sonate aus Mozarts mittlerer Schaffensperiode ein Cembalo herangezogen wurde.

Englische Konkurrenz

Neben ihrer bereits erwähnten Schallplattenserie mit Vorträgen hatte die englische Columbia 1930 eine rein musikgeschichtliche Serie gestartet, zu der Sachs damit in unmittelbare Konkurrenz trat, die *Columbia history of music by ear and eye.* Wie der Titel impliziert, waren diesen Platten Begleittexte beigelegt, und zwar in Form von Broschüren. Der Autor dieser musikgeschichtlichen Texte war der bekannte britische Musikwissenschaftler Percy Scholes. Er stand der Schallplatte aufgeschlossen gegenüber und hatte bereits mehrere populärwissenschaftliche Bücher geschrieben, die sich direkt an den Schallplattenhörer wandten. Scholes führte offenbar die gesamte künstlerisch-wissenschaftliche Organisation dieser klingenden Musikgeschichte durch. Die *Columbia history of music* war großzügiger angelegt als ihre PARLOPHON-Konkurrenz. Sie begann zwar erst mit dem Organum als Beispiel für frühe Mehrstimmigkeit, führte aber weiter bis zur neuesten Musik. Die aktuellste Komposition war Alois Hábas Duo op. 49, das gerade erst ein Jahr zuvor komponiert worden war, als es 1938 eingespielt wurde. Den Epochen bis zur Wiener Klassik waren zwei Sets[38] zu je acht Platten zugeteilt.[39]

Ein Vergleich der Repertoireanteile bei den beiden musikhistorischen Serien ist aufschlußreich. Auf der folgenden Seite die statistische Übersicht:

[38] Zur Definition von Set und den anderen im Text verwendeten diskologischen Termini siehe Martin Elste, *Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc,* Kassel 1989, 113.

[39] COLUMBIA (GB): 5710/17, DB 500/07. – Ausführliche Angaben zu den eingespielten Kompositionen bringen die entsprechenden Columbia-Kataloge sowie Francis F. Clough & G. J. Cuming, *The world's encyclopaedia of recorded music,* [=WERM] London 1952, 712. Weitere Einzelheiten enthält der Briefwechsel zwischen Percy Scholes und Arnold Dolmetsch bei Margret Campbell, „Nearly eye to eye", *The consort,* No.40,1984, 24-37.

	Total der Plattenseiten	Total Vokalmusik	chorische Vokalmusik	solistische Vokalmusik	Total Instrumentalmusik	Instrumentalmusik in Kammermusikbesetzung	Instrumentalmusik in orchestraler Besetzung
2000 JAHRE MUSIK AUF DER SCHALLPLATTE	24 (100)	**18 (75)**	13½ (56)	4½ (19)	**6 (25)**	6 (25)	–
bis 1600	17 (100)	**15 (88)**	11½ (68)	3½ (21)	**2 (12)**	2 (12)	–
ab 1600	7 (100)	**3 (43)**	2 (29)	1 (14)	**4 (57)**	4 (57)	–
COLUMBIA HISTORY OF MUSIC (Sets 1 & 2)	32 (100)	**17 (53)**	14 (44)	3 (9)	**15 (47)**	11 (34)	4 (13)
Set 1 (bis 1600)	16 (100)	**11 (69)**	10 (63)	1 (6)	**5 (31)**	5 (31)	–
Set 2 ab 1600	16 (100)	**6 (38)**	4 (25)	2 (13)	**10 (63)**	6 (38)	4 (25)

Die in Klammern gesetzten Werte sind Prozentsätze, auf das jeweilige Total der Plattenseiten bezogen. Infolge Aufrundung überschreitet die Summe sich addierender Prozentsätze gelegentlich 100.
Die Grenze 1600 ist musikgeschichtlich mit Generalbaß und Monodie fixiert, dementsprechend erfolgte die Aufteilung bei *2000 Jahre Musik*, um die Angaben mit der *Columbia history* vergleichen zu können.

Beide Serien zeigen einen Wechsel der Bedeutsamkeit von der Vokalmusik zur Instrumentalmusik im Laufe der Musikgeschichte. Sachs betont dabei die Dominanz der Vokalmusik vor 1600 viel stärker als Scholes. Das quantitative Verhältnis der beiden Gattungen beträgt vor 1600 bei Sachs 7.3 : 1, bei Scholes hingegen nur 2.23 : 1; nach 1600 bei Sachs 1 : 1.36 und bei Scholes 1 : 1.66. Scholes' Anthologie ist also die ausgeglichenere; vor allem entspricht sie stärker dem Trend der folgenden Jahrzehnte zur Renaissance vorklassischer Instrumentalmusik, vielleicht hat sie sogar dazu mit beigetragen.

Beide Serien enthalten das Sanctus aus Palestrinas „Missa Papae Marcelli". Alle anderen Stücke ergänzen sich. Die Auswahl ist in beiden Fällen auch nationalen Rezeptionsgewohnheiten unterworfen. Sachs' Zusammenstellung enthält typisch deutsches Repertoire: Minnesang, zwei deutsche Chorsätze und zwei Tänze deutscher Komponisten, sowie eine Komposition von Heinrich Schütz, von dem es damals erst eine weitere Schallplatteneinspielung gegeben hatte.[40]

Bei Scholes betrifft die nationale Auswahlkomponente auch die Musik um 1600: englische Madrigale und keine italienischen, mehrere Virginal-Kompositionen und Ayres. Außerdem ist der Kanon „Sumer is icumen in" vorhanden.

Traditionen

Beschritt Sachs bei der Repertoirezusammenstellung neue Pfade? Diese Frage muß verneint werden. Er traf seine Auswahl aus dem damals von der Musikwissenschaft allgemein akzeptierten Kanon von Meisterwerken, von „Musikdenkmälern". Seitdem hat das eine oder andere Musikdenkmal an Wertschätzung verloren, hat die heutige Popularität mancher Alten Musik nicht mitgemacht, beispielsweise die „Bußpsalmen" von Orlando di Lasso. Sie galten seit Siegfried Wilhelm Dehns Ausgabe von 1838 und seiner Sparte von 1842, wodurch die romantische Lasso-Renaissance in Gang gebracht wurde, als „eines jener Musikwerke, welche zu jenen größten Denkmälern der Kunst gehören, an denen der Zeitenstrom, der das Geringere bringt und wegspült, machtlos vorüberrollt".[41] In der Folgezeit wurden sie bis 1930 in mindestens zehn weiteren Noteneditionen herausgegeben.[42] Dieser relative Bekanntheits-

[40] Vgl. Klaus Blum & Martin Elste, *Internationale Heinrich Schütz Diskographie 1928 - 1972*, Bremen 1972, 118; die in diesem Artikel angegebenen Einzelheiten korrigieren die dort gemachten Angaben.

[41] August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Breslau 1868, 353.

[42] Eine Auswahl listet Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. Bd. 1: Monographie*, Kassel 1958, 248-254, auf.

grad der „Bußpsalmen" hat freilich die wahre Benennung der Lasso-Einspielung innerhalb der PARLOPHON-Reihe verschleiert. In diesem Fall steckt, wie mehrfach in Sachs' Anthologie, der Teufel im Detail. Zwar handelt es sich bei der Komposition, die auf dem Schallplattenetikett und in den zeitgenössischen Firmenkatalogen als „Misere aus den Bußpsalmen" betitelt ist, um einen Textauszug aus Psalm 50 der Vulgata, einem der sieben traditionell als Bußpsalmen bezeichneten (Lutherschen Übersetzung), doch ist dieses Misere keineswegs, wie in der diskographischen Literatur bislang gefolgert wurde,[43] ein Abschnitt des Drucks der „Psalmi Davidis poenitentiales" von 1584 (RISM 1584e), eben der rezeptionsgeschichtlich bedeutenden Bußpsalmen Lassos, sondern ein Einzelsatz aus den „Sacrae cantiones" von 1585 (RISM 1585a), der auch in das *Magnum opus musicum* von 1604 aufgenommen worden war. Es wird noch abenteuerlicher: Der Dirigent Hugo Rüdel läßt vom Staats- und Domchor nicht den Lasso'schen Originalsatz singen, sondern Carl Thiels korrumpierte Fassung[44] (ohne daß sie genannt wird), die neben der Transposition um einen Halbton nach oben die Komposition ab Takt 25 verändert, indem die letzten sechzehn Takte wegfallen und dafür sechs frei hinzukomponierte Takte angefügt sind.

Auch die eingespielte Schütz-Komposition aus den „Zwölf geistlichen Gesängen" SWV 420-431 zählt zu jenen Musikwerken, die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bekannter waren, als sie es heute sind, was möglicherweise daran liegt, daß man die ersten fünf Gesänge des Zyklus in verschiedenen Ausgaben als „Deutsche Messe" betitelte. Die Bezeichnung „Deutsche Messe" für die Motetten SWV 420-424 geht auf die *Akademische Vereinigung Marburg* zurück, die im Sommer 1924 die Motetten Schützens der Bach-Motette „Jesu meine Freude" in einem Konzert gegenüberstellte. Die Einspielung des 111. Psalms SWV 424 ist die einzige auf Schallplatten geblieben; andere Werke von Schütz sind bekannter und damit rezeptionsgeschichtlich repräsentativer geworden.[45] Gleiches gilt für den Einzelsatz aus der Triosonate Es-dur HWV 382, deren Zuschreibung als ein Werk Händels fraglich ist. Durch Max Seifferts Ausgabe der sogenannten „Kammertrios", die durch die Ver-öffentlichung bei Breitkopf & Härtel, dem neben Peters damals bedeutendsten Musikverlag, weit verbreitet war, erfreute sich diese Sonate einer Wertschätzung, die zu Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts rapide abnahm, nachdem Zweifel an Händels Autorschaft laut wurden. Wenngleich keine komplet-

[43] So z.B. Ulrich Hein, „Lasso-Diskographie", *Orlando di Lasso. Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof* = Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 26, Wiesbaden 1982, 88-115, hier 110.

[44] Siehe den diskographischen Anhang zu PARLOPHON: B 37 027-II auf S. 243.

[45] Vgl. Klaus Blum & Martin Elste, *Internationale Heinrich Schütz Diskographie 1928-1972*, Bremen 1972, insbesondere 193.

te Händel-Diskographie vorliegt, anhand derer man zuverlässige Angaben über spätere Parallelaufnahmen von dieser Sonate machen könnte, haben Stichproben in entsprechenden Schallplattenkatalogen gezeigt, daß es seit der PARLOPHON-Einspielung nur zwei weitere Schallplattenaufnahmen davon gegeben hat.[46]

Rameaus „Pièces de clavecin" durchlaufen die gesamte Geschichte der historisierenden Aufführungspraxis, angefangen von kuriosen Arrangements, gespielt von Fritz Kreisler und anderen Virtuosen, von ersten Cembaloklängen der Landowska über Erwin Bodkys Einspielung von „La Poule" bis zu einem Dutzend mehr oder weniger vollständigen Gesamtaufnahmen in der Langspielplattenära. Bodky kürzt das wohl bekannteste Stück der „Nouvelles suites de pièces de clavecin" um einige Takte. Mit dieser Einspielung hat es eine besondere Bewandtnis.Ursprünglich nahm Bodky diese Komposition am 13. Januar 1930 auf und spielte sie, wie schon erwähnt, auf dem „Bach-Cembalo". Dieses Aufnahmewachs mit der Spiegelnummer ℗ 38 172 wurde, wie man dem Aufnahmebuch der Lindström (jetzt: EMI Electrola GmbH, Köln) entnehmen kann, zunächst zur Pressung freigegeben, dann jedoch zurückgerufen. Ganz offensichtlich war man mit der Einspielung nicht zufrieden. Bodkys Spiel war nervös und mit vielen danebengegriffenen Tönen durchsetzt. Eine Wiederholung wurde auf den 17. März 1930 angesetzt. Aus einem heute nicht mehr rekonstruierbaren Grund spielte Bodsky an jenem neuen Termin aber nicht das „Bach-Cembalo" sondern den von Johnann Georg(e) Steingraeber gefertigten Nachbau. Dieses Aufnahmewachs erhielt die Spiegelnummer ℗ 38 172[II] und wurde am 7. April 1930 „adoptiert", wie man im Fachjargon die künstlerische und technische Freigabe bezeichnete. Doch die Geschichte ist damit noch nicht zu Ende. Obwohl auf den Etiketten dem neuen Sachverhalt Rechnung getragen wird und sowohl das Steingraeber-Cembalo als auch die neue Takenummer „2" erwähnt werden, wurde beim Pressen – zumindestens bei einem Teil der Preßauflage – die falsche Preßmatritze verwendet, nämlich die von der ersten Aufnahmesitzung mit der Spiegelnummer ℗ 38 172 (ohne Takenummer)! Daß hier ein arger Fehler begangen wurde, ist auch aus den Signaturen, den handschriftlichen Zeichen im Spiegel der Schallplatte ersichtlich: Laut Aufnahmebuch schnitt am 13. Januar der Techniker Alter das Aufnahmewachs, am 17. März jedoch der Techniker Birckhahn, und entsprechend ist die mir bekannt gewordene Pressung dieser Aufnahme auch mit einem „A" im Spiegel signiert, nicht mit einem „B", wie die adoptierte Wiederholung signiert worden ist.

[46] BOÎTE À MUSIQUE: LD 011, siehe Francis F. Clough & G. J. Cuming, *The world's encyclopaedia of recorded music. Third supplement 1953-1955*, London 1957, 206, sowie CAPRICCIO: C27 081 (LP) bzw. 10 066 (CD) mit Burkhard Glaetzner, Ingo Goritzki (Oboe), Walter Heinz Bernstein (Cembalo), Siegfried Pank (Viola da gamba) und Achim Beyer (Violone), ℗ 1986.

Die Resonanz im Musikschrifttum war beachtlich. Im September 1930 erschien eine lange Würdigung von Peter Epstein in der weit verbreiteten Zeitschrift *Die Musik*.[47] Einen Monat darauf versuchten sich Hans Mersmann, Eberhard Preußner und Heinrich Strobel an einer der von ihnen inaugurierten Kollektivkritiken in *Melos*.[48] Weitere größere Rezensionen erschienen in der führenden englischen Schallplattenzeitschrift *The gramophone*,[49] nachdem das Set 1931 auch für den Exportmarkt veröffentlicht worden war, und in *The musical times*.[50]

Eine Kritik an der Konzeption der PARLOPHON-Serie steht zunächst an der Beschränkung der Auswahl an: Drei Minuten Spieldauer – die Länge einer Normalspielplatte mit 25 cm Durchmesser – ist ein allzu starres, inhaltsfremdes Maß, dem sich jedes Klangbeispiel hier unterzuordnen hat. Die „Kulturplatte", wie der Lindström-Konzern seine Schallplatten gerne nannte, konnte und sollte damals instruktive Klangbeispiele geben, aber kein primär sinnlich-musikalisches Vergnügen am Klang bereiten, was spätestens seit der Erfindung der Langspielplatte (1948) der ausschlaggebende Kaufgrund werden sollte. Am ärgerlichsten ist die Drei-Minuten-Beschränkung bei den Stücken von Bach, von dessen Kompositionen 1930 im übrigen Schallplattenangebot nur wenige Beispiele für größere Konzeptionen vorhanden waren.[51] Für Sachs hieß dies, „alle Musik, die durch die gebotene Beschränkung auf drei Minuten Ausführungsdauer sinnlos geworden wäre, mußte unterbleiben".[52] Ob allerdings die Beschränkung auf und damit die Auswahl von kurzen, in sich geschlossenen Sätzen mehr Sinn gibt als ein mögliches Einblenden in einen größeren musikalischen Zusammenhang, sei dahingestellt. Schließlich impliziert ein dreiminütiger Satz eine Autonomie, die er in den allerwenigsten Fällen besitzt, während ein den großen Kontext nicht verdrängendes Klangbeispiel zwar ästhetisch unbefriedigend ist, aber keine trügerische Geschlos-

[47] Peter Epstein, „Zweitausend Jahre Musik auf der Schallplatte", *Die Musik* 22 (1929/30) H. 12 (September 1930), 905-908.

[48] Hans Mersmann, Eberhard Preußner und Heinrich Strobel, „Zweitausend Jahre Musik", *Melos* 9 (1930) H. 10, 430-431.

[49] W. R. A., „Living history", *The gramophone*, December 1931, 273.

[50] Discus, „Gramophone notes", *The musical times*, February 1, 1932, 132-135. (Der Autor vergleicht die beiden Serien von Scholes und Sachs und kommt zu dem Ergebnis, daß sich beide ergänzen.)

[51] Eine gute Übersicht gibt Fritz Zobeley, „Ältere Musik auf Schallplatten", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1931/32) H. 1, 117-128.

[53] Curt Sachs, „Zweitausend Jahre Musik auf der Schallplatte", *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) H. 11, (Mai 1930), 81-82, hier 82.

senheit vermittelt. Diese Überlegung ist umso zwingender, als, wie ich noch ausführen werde, selbst die kurzen Beispielsätze häufig gekürzt aufgenommen wurden, ohne daß dies auch nur nebenbei angegeben worden ist.

Auf ihre Art war die Serie ein objektiv angelegter Querschnitt durch die musikalische Formenwelt, während die heutige Schallplattenproduktion am Subjekt des statistisch-ökonomisch relevanten Käufers orientiert ist: Große Namen, Komponisten wie Interpreten, bestimmen die Vermarktung der Musik. So ist auch zu erklären, daß bei Sachs verhältnismäßig viele „Kleinmeister" mit einem Klangbeispiel vertreten sind. In gewisser Weise hatte Sachs in seiner klingenden Musikgeschichte eine ganz auf die Epochengleichheit zielende Auswahl getroffen, deren Prinzip Jacques Handschin knapp zwanzig Jahre später in seiner *Musikgeschichte im Überblick*[53] in schriftlicher Art aufgegriffen hat.

Doch warum die Begrenzung auf nur zwölf Platten? Warum wurden keine 30cm-Schellackplatten aufgenommen? Über die Gründe läßt sich nur spekulieren. Ein mit ausschlaggebender Faktor muß der Preis der Schallplatte damals gewesen sein: Jede der zwölf Platten, die auch einzeln erhältlich waren, kostete RM 3,75 (einschließlich Textbeilage), was in etwa einer heutigen Kaufkraft von DM 30,00 entspricht – wohlbemerkt bei der Spieldauer von einem Zehntel der modernen Compact Disc! Die im März 1931 angekündigte Preissenkung auf RM 3,40 war da nicht viel mehr als ein Tropfen auf den heißen Stein. Hätte man die großen 30cm-Normalspielplatten verwendet, so hätte jede Platte zwischen 5 und 6 RM gekostet.

Die äußeren medienästhetischen Zwänge hatten auch dazu geführt, daß bei zwei Plattenseiten (B 37032-I&II, siehe diskographischen Anhang auf S. 245f.) die Temponahme der Sätze beschleunigt werden mußte, um sie auf der Seite unterzubringen. „Man wird guttun, beim Abspielen ... den Apparat auf langsameren Gang zu stellen. ... Daß die Verlangsamung die Tonhöhe herunterdrückt, ist im Hinblick auf die tiefere Stimmung des achtzehnten Jahrhunderts kein Schade", schrieb Sachs dazu im Begleittext. (75 UpM ist als Sollumdrehungsgeschwindigkeit angegeben.)

Von William Byrds Variationssatz „Sellinger's Round" sind neben dem Thema lediglich drei von acht Variationen eingespielt – für mehr reichte es nicht auf der Plattenseite. Es handelt sich dabei um die Variationen mit den Numerierungen 4, 6 und 9 (das Thema trägt die Nummer 1). Obendrein läßt Bodky, der offensichtlich nach der zeitgenössischen Edition von *My Ladye Nevells book* spielt,[54] im letzten Abschnitt die Takte 16-19 (bzw. 116-119 gemäß der Durch-

[53] Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948.

[54] Im 4. Takt des Abschnitts 9 spielt Bodky kein 64tel-Ornament, wie es in der Lesart des *Fitzwilliam virginal book*. ... Vol. I, Leipzig 1899 (Nr. LXIV, 248-253) vorkommt, sondern ein 32tel-Ornament gemäß der Ausgabe von *My Ladye Nevells book*.

zählung) fort – sicherlich eine ad-hoc-Entscheidung, die im Moment der Aufnahme angesichts der ablaufenden Maximalspieldauer getroffen wurde. Die in den Takten 11 und 12 des letzten Abschnitts auftretende Unsicherheit deutet auf die Nervosität des Künstlers hin. Gleichermaßen wird die Kürzung der Schützschen Motette „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen" SWV 424 um die Takte 111-169[55] auf die geringe Kapazität der Plattenseite zurückzuführen sein.

Sowohl die Autoren der Meloskritik als auch Peter Epstein machten Zweifel an der stilistischen Position der Einspielungen unter Hugo Rüdel[56] geltend: „Das ist die repräsentative, zu äußeren Wirkungen strebende Bachauffassung des vorigen Jahrhunderts, die gerade an dieser Stelle, wo sie einer jungen Generation eingepflanzt werden soll, ganz besonders gefährlich ist",[57] meinten die einen, von „modernem Vortragsspiel" sprach der andere.[58] Was die Kritik mehr intuitiv verspürte, läßt sich dingfest machen, wenn man in musikwissenschaftlicher Detektivarbeit zu rekonstruieren versucht, welche Notenausgaben den Interpreten zur Verfügung standen und welche sie letztendlich verwendeten. Im diskographischen Anhang sind die Ergebnisse dieser Spurensuche nachzulesen. Danach hatte Hugo Rüdel für seine Interpretationen der Sätze von Palestrina und Lasso dubiose Notenausgaben verwendet, die kompromißbeladene Bearbeitungen sind.

Eine kritische Würdigung der Einspielungen vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Aufführungspraxis der 20er und 30er Jahre fällt schwer, weil es unter den zwölf Schallplatten nur eine Paralleleinspielung aus gleicher Zeit gibt – immerhin Stoff für einen aufschlußreichen Vergleich. Es handelt sich um das Sanctus aus Palestrinas „Missa Papae Marcelli". Die Parallelinterpretation stammt aus Scholes' bereits erwähnter Plattenserie für die Columbia von Sir Richard Terry (1865-1938), der den *Westminster Cathedral Choir*[59] dirigierte. Terry war als Leiter der *Tudor Church Music*-Noteneditionen wesentlich intimer mit der alten Vokalpolyphonie vertraut als der drei Jahre jüngere Hugo Rüdel, dessen musikalische Spannweite ihn bis zum Chordirigenten der Bayreuther Festspiele gebracht hatte.

[55] Gezählt in der Sparte von Rudolf Holle; siehe den diskographischen Anhang zu PARLOPHON: B 37031-I auf S.245, nach der *Neuen Schütz-Ausgabe* die Takte 56-83 bis zum Tempus-Wechsel.

[56] PARLOPHON: B 37027-I, B 37027-II, B 37031-I, B 37031-II, siehe den diskographischen Anhang auf S.242ff.

[57] Hans Mersmann, Eberhard Preußner & Heinrich Strobel, „Zweitausend Jahre Musik", *Melos* 9 (1930) H. 10, 431.

[58] Peter Epstein, „Zweitausend Jahre Musik auf der Schallplatte", *Die Musik* 22 (1929/30) H. 12, 906.

[59] Laut WERM; das Etikett der Platte COLUMBIA: 5712 nennt lediglich „Sir Richard Terry and Choir (unaccompanied)".

Die Einspielungen von Terry und Rüdel unterscheiden sich so sehr, daß man beim ersten Hören zwei verschiedene Kompositionen vermutet. Ein Vergleich der absoluten Spieldauern (Terry 2:32, Rüdel 2:47) gibt den Eindrucksunterschied keineswegs wieder, denn während Terry den achtzig Takte umfassenden Satz strichlos singen läßt, erklingt bei Rüdel nur ein Bruchteil davon, nämlich 52 Takte. Die Vermutung, medienästhetische Gründe – nämlich die Kürzung des Satzes wegen der geringen Seitenspieldauer – hätten diese korrumpierte Version zu verantworten, wird widerlegt, wenn man damaliges Aufführungsmaterial der Messe heranzieht: Rüdel folgt sehr genau Carl Thiels 1902 bei Sulzbach, Berlin herausgegebener Bearbeitung, die als Kompromißversion zwischen den Anforderungen der Partitur an die Sänger und dem tatsächlichen Qualitätsstandard von Pfarrkirchchören gedacht war.[60] Ein wesentliches Merkmal dieser Bearbeitung ist im 80taktigen Sanctus die Kürzung um 28 Takte, die sowohl den Sanctus- als auch den Hosanna-Abschnitt betrifft.[61]

Die Aufnahmen mit dem älteren Repertoire sind erstaunlich unprätentiöse, schlichte Klangrekonstruktionen, die fast sklavisch am notierten Text festhalten. Im Unterschied zu mehreren anderen damaligen Einspielungen gregorianischer Gesänge setzte Hermann Halbig auf die historisierende Dimension, auf die vom Harmonik-unterstützenden Instrumentarium absehende a-cappella-Ausführung. Immerhin sprach Bruno Stäblein in jenen Jahren noch von der Orgelbegleitung beim gregorianischen Choral als einem Eingriff, der „vielfach nicht nur störend" wirke, sondern im Gegenteil dazu beitrüge, „die Lieder unserem Empfinden, das nun einmal an Harmonien gewöhnt ist, näher zu bringen".[62]

Bei mehreren Interpretationen innerhalb der Reihe erstaunt den heutigen Hörer ein metrisches Changieren. Es fällt ganz besonders bei Rameaus „La Poule" und bei Monteverdis „Lamento d'Arianna" auf. Daß die zeitgenössische Kritik dieses aufführungsstilistische Charakteristikum nicht für erwähnenswert hielt, lag möglicherweise auch an ihrer Unkenntnis des Partiturbildes, in erster Linie aber wohl eher an der Gewöhnung an agogisch differenzierendes Musizieren: Das Normale wird selten registriert, noch seltener

[60] Bibliographische Angaben hierzu im diskographischen Anhang zur Platte B 37027 auf S. 242.

[61] In Thiels Ausgabe fehlen die Takte 8-14 (dafür sind zwei Takte als Überleitung hinzukomponiert), die Takte 25-31 (dafür kombiniert Thiel die Takte 25 und 31), die Takte 38-48 (dafür sind drei Takte als Überleitung hinzukomponiert), die Takte 67-76 (dafür ist ein Takt als Überleitung hinzukomponiert). (Als Referenz wurde die Partiturausgabe von Lewis Lockwood, New York: W. W. Norton & Company 1975, herangezogen).

[62] Bruno Stäblein, „Gregorianische Choralgesänge auf Schallplatten", *Die Musikerziehung* 6 (1929) H. 11, 350-352, hier 351.

benannt, und hierin besteht – parenthetisch gesagt – eine Verfälschung der Geschichte, wenn sich die Forschung auf zeitgenössische Zeitzeugen, aber nicht auf die Dokumente selbst beruft. Dies sei den theoretischen und praktischen Interpreten vermeintlich historischer Aufführungspraktiken ins Stammbuch geschrieben.

Zieht man die Noten zu Rate, kommt man aus dem Staunen nicht heraus. In beiden Fällen, beim Rameauschen „Pièce de clavecin" als auch beim „Lamento" kann die rhythmische Instabilität nicht allein auf spiel- bzw. gesangstechnisches Unvermögen oder mangelnde Musikalität zurückgeführt werden. Zu kraß ist das Resultat. So lohnt es sich insbesondere, auf die Einspielung des „Lamento d'Arianna" näher einzugehen. Bei ihr, wo Sachs als Continuo-Cembalist die unmittelbare künstlerische Leitung hatte, ist der historisierende Aspekt am deutlichsten in seiner zeitgebundenen Ausprägung verwirklicht worden. Gewiß mangelt es auch dieser Interpretation aus heutiger Sicht an stilistischer Kompetenz, ganz abgesehen davon, daß die Aufnahme bei der Altistin Maria Peschken[63] auf erschreckende Weise gesangstechnische Mängel der Intonation (mangelhafte Stütze, waberndes Vibrato) schonungslos bloßlegt. Auch ist die Generalbaßbegleitung für unsere Hörgewohnheiten steif und unsicher ausgeführt. Sachs schlägt am (unidentifizierten) Cembalo die Akkordtöne meist simultan an: Hier tritt der Generalbaß ganz hinter die Wortmelodie zurück.

Das durchaus revolutionäre Moment dieser einen Interpretation wird dem Hörer erst dann klar, wenn er ihren aufführungspraktischen und medialen Kontext um 1930 sichtet. Der „Lamento d'Arianna" war damals Monteverdis bekannteste Musik und damit in Bearbeitungen verbreitet, die versuchten, die ungewohnte formale Struktur der Monodie an die im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte traditionell etablierten Kompositionsformen solistischer Vokalmusik anzugleichen. Carl Orffs eingedeutschte Nachkomposition von 1921[64] war nur e i n e, und zwar eine avancierte Spielart des Lamento. Andere Bearbeitungen, und sie überwogen, zielten darauf ab, die freie Form der Monodie in ein dem 19. Jahrhundert vertrautes Formkorsett zu zwängen, aus dem rezitativischen Gesang im stile rappresentativo eine dreiteilige Liedform (a b a) zu gestalten. Und genau diese Umformung hat Sachs vermieden, obwohl die Zeitbeschränkung auf drei Minuten eine solche ‚gefällige' Kürzung nahegelegt hätte. Stattdessen präsentiert Sachs eine Auswahl, verbunden mit einer Um-

[63] Zu ihrer Biographie siehe den Eintrag unter der falschen Schreibung Maria Peschgen (Sopran) in K. J. Kutsch und Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bern, Stuttgart 1987, Bd. 2, Spalte 2277.

[64] Carl Orff, *„Die Klage der Ariadne". Lamento di Arianna di Claudio Monteverdi, 1608, in freier deutscher Neugestaltung. Auszug für Singstimme und Cembalo (Klavier)*, o.O., o.V. (Selbstverlag?), o.J. (Komposition datiert 1921).

stellung: Die ersten Takte des Lamento, eingebunden in den wiederholten Ausspruch „Lasciatemi morire", sind hintenan gestellt; alles in allem eine Kürzung auf etwa ein Siebentel der überlieferten Monodie.

Wer allerdings glaubt, Sachs hätte hier musikwissenschaftliche Quellenforschung mit musikästhetischem Pragmatismus verbunden, der irrt. Ganz eindeutig hat als Notenvorlage zu dieser Einspielung eine von der Florentiner Sängerin Ida Isori (1875-1926) herausgegebene Sammlung italienischer Arien aus dem 16. bis 18. Jahrhundert herangezogen und, aus Gründen der kurzen Spieldauer, die ersten vier Notenseiten weggelassen.[65]

Eine andere Art der Zeitgebundenheit vermittelt die Interpretation des Händelschen Sonatensatzes. In ihrer holzschnittartigen Kantigkeit und Klotzigkeit (mit 16'-Register des Cembalos) ist sie eine klangliche Umdeutung des visuellen Händelbildes jener Jahre, als man mit Vorliebe den Komponisten als drallen Barockmenschen mit Allongeperücke darstellte.[66]

Die Klangbeispiele aus den mehrfach edierten Denkmälern der schriftlich dokumentierten zweitausend Jahre Musikgeschichte auszuwählen, zeugt durchaus von pädagogischem Realismus. Immerhin wurde ein Anfang gemacht. Dieses Zurückgreifen auf hinlänglich bekannte und in Notenausgaben unproblematisch greifbare Kompositionen hatte Sachs erst den Einsatz seiner Schallplattenreihe im Musikunterricht ermöglicht. Freilich wäre es unter diesem Gesichtspunkt nützlich gewesen, die Notenausgaben bibliographisch nachzuweisen – Platz genug war ja im üppig ausgestatteten Begleitalbum vorhanden. Und die Einspielungen konnten, was ihre quellenkundliche Qualität betrifft, prinzipiell nur so zuverlässig sein, wie der Stand der Forschung insbesondere auf dem Gebiet der Denkmäler-Ausgaben war. Doch Sachs' Konzeption des Nebeneinander von Notenedition und vermeintlich historisch-exakt rekonstruiertem Klanggeschehen wurde nicht nur durch die Kurzatmigkeit der Plattenspieldauern, sondern vor allem durch das gelegentliche Rekurrieren auf aus historischer Sicht inadäquates Notenmaterial ad absurdum geführt. Einige der Interpretationen konterkarierten in mehr oder weniger starkem Maße den philologischen Anspruch der Konzeption. Mit dem Engagement Hugo Rüdels hatte Sachs einen traditionellen Interpretationsstil in seine Schallplattenreihe aufgenommen, der eher eine lokale Aufführungstradition als eine Komposition aus vergangenen Zeiten dokumentierte.

[65] Die Einspielung umfaßt folgende Takte nach *Tutte le opere di Claudio Monteverdi a cura di G. Francesco Malipiero*, Tomo XI, Asolo 1930: S. 164, 2. Akkolade ab „Così" bis S. 165, 3. Akkolade bis „...vita?", Sprung an den Anfang, S. 161 komplett. – Bibliographische Angaben zur Ausgabe von Ida Isori im diskographischen Anhang zur Platte B 37 030-II auf S. 245.

[66] Vgl. etwa die Holzschnitt-Reproduktion als Supplement zu der *Revue Musicale* no. 4 vom 1. Februar 1925.

1935, als die Weltwirtschaftskrise die Schallplattenproduktion weitgehend lahmlegte, erschienen die ersten Produktionen einer neuen, selbständigen Schallplattenfirma, die unter dem Label L'ANTHOLOGIE SONORE eine völlig ungewohnte Editionspraxis anstrebte.[67] Die Schallplattenfirma operierte von Paris aus. Importeure sorgten für einen weltweiten Vertrieb.

Das idealistische Konzept sah – dem Namen entsprechend – eine klingende Beispielsammlung zur abendländischen Musikgeschichte vor. Künstlerischer Leiter des Unternehmens war wiederum Curt Sachs, den die Nazis 1933 aus Berlin vertrieben hatten.[68]

Sachs konnte die Schallplattenarbeit fortsetzen, weil er in dem Buchverleger Bernard Steele, einem in Paris lebenden Amerikaner, einen enthusiastischen Unternehmer für die ANTHOLOGIE SONORE gefunden hatte, der die Produktion in den ersten Jahren finanzierte. Als Geschäftsführer agierte ein Bekannter Steeles, François Agostini, der die Anthologie sonore auch nach Steeles und Sachs' Ausstieg – Sachs emigrierte ja 1937 in die USA – weiterführte.[69]

Der historisierende Anspruch der ANTHOLOGIE SONORE war noch stärker als bei der PARLOPHON-Reihe. „We insisted on absolute faithfulness to style, getting away from the eternal romanticizing and sentimentalizing of things" sagte Sachs zu Philip L. Miller,[70] und der Pariser Musikkritiker René Dumesnil sprach in einer Werbebroschüre von der ANTHOLOGIE SONORE als einem Klangmuseum.[71]

[67] Obwohl das Beiblatt zur ersten Platte das Copyright-Jahr 1935 angibt, wurden die ersten beiden Platten bereits in *The gramophone*, December 1934, 250 besprochen. Da es bei dieser Zeitschrift üblich ist, Plattenbesprechungen im Erscheinungsmonat oder sogar gelegentlich früher abzudrucken (d.h., zumeist werden Probepressungen besprochen), ist es wahrscheinlich, daß die L'ANTHOLOGIE SONORE erst mit Beginn des Jahres 1935 ihre ersten Platten auf den Markt brachte.

[68] Es ist an dieser Stelle interessant anzumerken, daß Schallplattenindustrie und Musikwissenschaft sich fremder sind, als es allgemein angenommen wird. An den verantwortlichen Stellen für die Repertoirepolitik der großen und der kleinen Firmen sitzen – im Gegensatz zu den Rundfunkanstalten – in den wenigsten Fällen promovierte Musikwissenschaftler. Das mag daran liegen, daß die Schallplattenproduktion mit all ihren Zwischenstufen zwischen Planung der Aufnahme und Vermarktung des Tonträgers letztlich ein künstlerisch-kommerzieller Akt ist, bei dem jede wissenschaftliche Relativierung ein Hemmschuh für die künstlerische Wirkung ist.

[69] Nach Philip L. Miller, „L'anthologie sonore", *The American record guide* 14 (1947/48) No. 2. 40-43.

[70] Philip L. Miller. a.a.O., 42.

[71] René Dumesnil, *Dix siècles de musique. L'anthologie sonore*, o.O. [Paris 1943], zit. n. Philip L. Miller, a.a.O., 42.

Ein Werbetext für den englischen Markt wurde noch deutlicher: „Particular pains have been taken to ensure that each record, in every detail, shall be a true and faithful conception of the original composition and rendered upon the original instrument for which it was written".[72] An diesem Text ist interessant, daß er im Zusammenhang mit der Schallplatte zum ersten Mal die Verbindung von Komposition und zeitgenössischem Instrumentarium als philologisch-ästhetische Prämisse werkgetreuen Musizierens formuliert und damit einen wesentlichen Baustein der Labelidentität von L'ANTHOLOGIE SONORE definiert. Daß dieser Anspruch einer „true and faithful conception" mehr über den Stand des Musizierens von Alter Musik in den 30er und 40er Jahren unseres Jahrhunderts aussagt als über das historische Instrumentarium und dessen historischen Gebrauch, dürfte jedem Zweifler klar werden, sobald er auch nur eine der vielen Einspielungen mit neueren aus den Jahren danach vergleicht. Solche Gegenüberstellungen lehren uns auf anschauliche Weise die zu allen Zeiten existente zeitspezifische Relativität jeglichen Musizierens, und besonders jenes, das sich historisch-fundiert dünkt.

Während seiner Pariser Jahre fungierte Sachs nicht nur als künstlerischer Leiter im Sinne eines Produzenten und Aufnahmeleiters, sondern häufig auch als Dirigent, was freilich durch die politische Entwicklung weitgehend unterging, da nach der Besetzung Frankreichs die Nazis darauf bestanden, daß der Name von Sachs nicht mehr genannt werden durfte. Hellmuth Christian Wolff weiß zu berichten: „Dies war die Bedingung, unter der die deutsche Besatzungsbehörde von der Zerstörung des ganzen Werkes absah. So mußten 1940 neue Etiketten für diese Schallplatten ohne den Namen von Sachs gedruckt werden".[73]

Im Unterschied zur PARLOPHON-Serie war die ANTHOLOGIE SONORE nicht als geschlossene Produktionseinheit konzipiert. Zwar wurden die Platten – in England zumindest – wie die Society-Editionen der EMI zur Subskription ausgeschrieben,[74] doch war bei der Konzeption des Labels an keinen geschlossenen Zeitraum gedacht und offensichtlich auch das Repertoire noch nicht völlig abgesteckt worden, wie die etwas zufällig wirkende Abfolge der eingespielten Kompositionen vermuten läßt. Auch die thematische Abgrenzung unterschied sich vom „2000 Jahre Musik"-Projekt, und zwar hinsichtlich zeit-

[72] Anzeige des alleinigen UK-Importeurs E. M. G., London W1, in *The gramophone*, April 1935, S. XIX.

[73] Hellmuth Christian Wolff, „Eine klingende Musikgeschichte", *Stimmen* 3 (1949), 415-418, hier 415.

[74] Siehe Fußnote 72.

licher und geographischer Kulturen. Statt 2000 Jahre Musik demonstriert die ANTHOLOGIE SONORE nur 1000 Jahre Musik, genauer: vom gregorianischen Gesang bis zu W. A. Mozart. Die PARLOPHON-Serie begann hingegen bei der griechischen Musik und endete mit Jean Philippe Rameau als Vertreter des Rokoko.

Ursprünglich wollte man zwanzig Platten pro Jahr herausgeben. Auch wenn dieser ehrgeizige Plan durch die Zeitereignisse scheiterte, kam man immerhin auf einen Jahresdurchschnitt von achteinhalb Schellackplatten während der zwanzig Jahre der Schallplattenproduktion und erschloß sich eine ganz neue Zielgruppe: den musikwissenschaftlich (vor)gebildeten Hörer mittels des eingespielten Repertoires und dessen Repräsentation.[75]

Die Kompositionen, die auf den Platten vertreten waren, gehörten damals nicht zum Konzertrepertoire. Wenn man ihnen begegnete, dann nur innerhalb solcher Festspiele, die vorklassische Musik vorstellten, wie z.B. die Kasseler Musiktage, deren Repertoire in den ersten Jahren nach ihrer Gründung orthodoxer als heutzutage war. Damit legte die ANTHOLOGIE SONORE den Grundstein zu einem schallplattenspezifischen Repertoire, wie es auch heute noch – freilich modifiziert – existiert.

Beachtung verdient die Aufmachung der Platten insofern, als m.W. erstmals Einzelplatten Blätter mit Werkkommentaren beigefügt wurden. Sie erfüllten jene Funktion, die in der Langspielplatten-Ära die Coverrückseite eingenommen hat: Die Coverrückseite dient der den Intellekt des potentiellen Käufers ansprechenden Werbung, die Covervorderseite hingegen der expliziten, gefühlsbetonten Werbung.[76] So ungenau die Etikett-Angaben zur ANTHOLOGIE

[75] Übersichten über die Platten der ANTHOLOGIE SONORE in: Francis F. Clough & G. J. Cuming, *The world's encyclopaedia of recorded music*, London 1952, 709-711; dasselbe, *First supplement*, 859; dieselben, *The world's encyclopaedia of recorded music. Second supplement (1951-1952)*, London 1953, 257; dieselben, *Third supplement 1953-1955 to the world's encyclopaedia of recorded music*, London 1957, 530-531;*The Gramophone Shop encyclopedia of recorded music, New York 1942, 553-557; The Gramophone Shop encyclopedia of recorded music, Third edition, revised and enlarged*, New York 1948, 608-614. (Die letzten beiden Bände machen die ausführlichsten Angaben zu den einzelnen Platten; die dritte Auflage von 1948 reicht bis einschließlich L'ANTHOLOGIE SONORE: 135).

[76] Beiblätter mit Werkkommentaren gab es zwar schon seit spätestens 1926, meine früheste Quelle hierfür: *Catalogue. Columbia process records. The only records without scratch. Up to and including supplement no. 119 ...* , London, Columbia Graphophone Company Ltd, o.J. (1927) – auf dem Umschlag Jahresangabe 1927, doch hatte es diese Beiblätter nur für Alben mit mehreren Platten gegeben.

SONORE (und aller anderen Labels damals) waren, die Beiblätter (in französischer Sprache) erfüllten von ihrer Konzeption her sogar wissenschaftliche Ansprüche, denn neben einem kurzen historischen und formalen Abriß gaben sie bei Vokalkompositionen den Text wieder und verwiesen generell auf die herangezogene Quelle.[77]

Anhand der Angaben in den Beiblättern läßt sich bei den ersten 114 Platten in der Regel die verwendete Notenedition bestimmen. Bei den späteren Platten scheint sich die Editionspraxis der Beiblätter geändert zu haben. Ganz eindeutig wird später die bei der Einspielung benutzte Notenausgabe generell nicht mehr genannt, sondern in jedem Falle nur das Autograph bzw. der Erstdruck verzeichnet.

Eine Auflistung dieser Angaben ergibt, daß von den ersten 114 Schallplatten bei den Aufnahmen zu

a) 39[78] (oder 37) Platten ein Manuskript (Autograph oder zeitgenössische Abschrift) herangezogen,
b) 39 (oder 36) Platten ein Erstdruck bzw. ein Druck vor 1850 herangezogen,
c) 49 (oder 44) Platten ein Druck aus der Zeit zwischen 1850 und 1930, also aus der Epoche der klassischen Gesamtausgaben und Denkmälerserien, benutzt,
d) 5 (oder 4) Platten ein Druck nach 1930 benutzt wurde.

[77] Den Gepflogenheiten vieler Schallarchive, nur die Platten aufzubewahren und eventuelle Begleitmaterialien wie Alben, Hüllen, Beihefte als nicht archivierungswürdig zu negieren bzw. diese von den Platten zu trennen und separat (in der Praxis heißt dies: nicht mehr eindeutig den Platten zuzuordnen und häufig nicht auffindbar) zu lagern, ist es zuzuschreiben, daß solche Angaben und daraus deduzierbare Erkenntnisse zur Schallplattengeschichte oftmals nicht mehr oder nur unter sehr großen Bemühungen und Umwegen eruiert werden können.

[78] Die höheren Zahlen bei den ‚oder'-Angaben schließen nicht ganz eindeutige Formulierungen mit ein. Mehrfachnennungen kommen vor, da auf einigen Platten verschiedene Stücke von unterschiedlichen Quellen stammen.

Zusätzlich hat bei 28 (oder 27) Platten ein Interpret der Aufnahme den Notentext für die Aufführung eingerichtet (Generalbaßaussetzung, Transkription, Instrumentation).[79]

L'ANTHOLOGIE SONORE war keine abgeschlossene Schallplattenreihe wie etwa die *Columbia history of music*, sondern blieb Zeit ihres Bestehens ein „Work in progress". In den 50er Jahren klang die Produktion fragmenthaft aus. Doch tauchte das Label in den 60er Jahren noch ein paar Mal auf, und zwar als L'ANTHOLOGIE SONORE – PRODUCTION DISQUES ADÈS. Diese Langspielplatten waren teilweise Umkopplungen alter L'ANTHOLOGIE SONORE-Produktionen, teilweise Neuproduktionen, die jedoch die ursprüngliche Progressivität der ANTHOLOGIE SONORE vermissen ließen[80].

[79] Es ist möglich, daß die nicht expressis verbis genannte Editionspraxis der Blätter den mit der Schallplattenserie verbundenen Forschungseifer ein wenig überschätzen läßt. Denn die Platte 6 (*Danceries françaises du 16e siècle*) enthält Tanzsätze aus Attaignant-Drucken, die nur als Originaldrucke zitiert werden. Die ausgewählten Tanzsätze sind aber allesamt im 23. (letzten) Band der großen französischen Denkmalsammlung *Les maîtres musiciens de la Renaissance française* (Paris 1908) zu finden, nicht jedoch die meisten anderen Sätze dieser Attaignant-Drucke. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat also die Neuausgabe von Expert als Spielvorlage gedient und nicht die Originaldrucke! Im Beiblatt zu der Platte L'ANTHOLOGIE SONORE:15 wird dann auch die Sammlung von Henry Expert genannt. Hier eine genaue Identifizierung der eingespielten Sätze:

L'ANTHOLOGIE SONORE: 6

Seite/ Sektion	Titel (nach Expert 1908)	Expert 1908	Brown 1965
Aa)	Basse dance „La volunte" (anonym)	pp.4-5	1547/6 Nr.6
Ab)	Tourdion „Vous aurez tout ce qui est myen" (anonym)	pp.14-15	1547/6 Nr.31
Ac)	Allemande (Cl. Gervaise)	pp.48-49	1557/3 Nr.20
Ba)	Pavane passemaize (&Gaillarde) (Cl. Gervaise)	pp.28-29	1555/5 Nr.1
Bb)	Bransle simple (Cl. Gervaise)	p.62	1557/3 Nr.11(a)
Bc)	Bransle double (anonym)	pp.64-65	1547/6 Nr.25
Bd)	Bransle de Bourgogne (Cl. Gervaise)	pp.82-83	1557/3 Nr.27
Be)	Bransle de Champaigne (Cl. Gervaise)	p.108	1550/6 Nr.43

Brown 1965 = Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Cambridge, Mass. 1965;
Expert 1908 = Henry Expert, Hrsg., *Les maîtres musiciens de la Renaissance française. ... Danceries (1er volume). Claude Gervaise, Estienne du Tertre et anonymes*, Paris 1908.
(a) In Brown 1965 durch ein Versehen nicht als in Expert 1908 vorhanden angegeben.

[80] So enthält eine Platte unter dem Sammeltitel ‚Musique Russe' vielfach eingespielte Werke von Mussorgsky, Rimsky-Korssakow, Tschaikowsky und Borodin

Immerhin kann man bei den zwischen 1935 und den ersten Nachkriegsjahren entstandenen Aufnahmen so etwas wie ein musikgeschichtliches Kerngerüst erkennen. Auf den in diesem Zeitraum liegenden Einspielungen ist, wie schon erwähnt, die Musikgeschichte zwischen 1000 und etwa 1770 hinreichend dokumentiert, um alle Epochen und deren Gattungen mit Klangbeispielen zu belegen. Nach 1945 wurde verstärkt den Wiener Klassikern Beachtung geschenkt, was das Gesamtspektrum der Reihe zwar erweiterte, gleichzeitig aber auch ihre dokumentarische Zielstrebigkeit, die in den ersten Jahren bis zum Ausbruch des Weltkrieges so beeindruckend ist, verwässern ließ. Die jährliche Plattenproduktion des kleinen Labels war zu gering, um die klingende Musikgeschichte auch repräsentativ auf die Klassik ausdehnen zu können.

Die Repertoireauswahl der ANTHOLOGIE SONORE ist typisch für die Schellackplattenproduktion. Als Produktions- und Distributionseinheit sah man die einzelne Schellackplatte 30cm an, von der nur ganz gelegentlich abgewichen wurde.[81]

Der Tendenz zur Einzelplatte als Einheit kommt natürlich auch die generell kurze Spieldauer vorklassischer Kompositionen zugute. Sehr viele Platten enthalten sogar mehrere Kompositionen. Doch ist man von der Regel, bei längeren Kompositionen, die mehr als eine Platte füllen, nur einzelne Sätze aufzunehmen, die Werke also zu zerstückeln und sie völlig in das Korsett einer musikalischen Beispielsammlung einzuzwängen, nur selten abgewichen.[82]

(L'ANTHOLOGIE SONORE: MS 30 AS 555. Depot legal: 1964), eine andere u. a. eine Bach-Transkription von Leopold Stokowski (L'ANTHOLOGIE SONORE: MS 30 AS 559). Die letzte L'ANTHOLOGIE SONORE-Platte, die als Dépôt légal in der Phonoteque Nationale, Paris, vorhanden ist, stammt von 1966/67 (Dépôt légal: 9.1.1967). Auf ihr spielt der Pianist Claude Helffer Werke von Rameau und F. Couperin (L'ANTHOLOGIE SONORE: 13 012, zitiert vom Etikett; diese Platte trägt auf ihrem Cover verschiedene Labels: lt. Coverrückseite: ADÈS L'ANTHOLOGIE SONORE; lt. Covervorderseite: DISQUES ADÈS).

81 Ein amerikanisches Forschungsprojekt zum gemeinschaftlichen Katalogisieren von Tonträgern der pre-LP-Ära (also solchen vor Entwicklung der Langspielplatte) hat ergeben, daß die Zahl der zu katalogisierenden Titel pro Platte bei durchschnittlich 1.14 liegt. (Nach Garrett Bowles, „The AAA-project; a report", *Association for Recorded Sound Collections-journal* 9 (1977) no.2/3, 16-25).

82 Aus dem Rahmen fällt in dieser Hinsicht die fast komplette Aufnahme von Mozarts (ins Französische zurückübersetzte) Singspiel „Bastien et Bastienne" KV 46b, das auf sechs Platten erschien (L'ANTHOLOGIE SONORE: 801/06). Abgesehen von Monteverdis „Il combattimento di Tancredi e Clorinda" (L'ANTHOLOGIE SONORE: 141/43) gibt es sonst keine andere vokale Großform, die in ihrer Gesamtheit für die ANTHOLOGIE SONORE eingespielt wurde.

Da musikgeschichtliche Beispielsammlungen das Musikgeschichtsbild ihrer Benutzer mitformen, ist eine statistische Analyse des Repertoires der ANTHOLOGIE SONORE aufschlußreich. Ein Vergleich der Proportionen von Vokal- und Instrumentalmusik mit den beiden früheren Serien *2000 Jahre Musik* und *Columbia history of music* bietet sich an. Sachs führt mit der ANTHOLOGIE SONORE die Dominanz der Vokalmusik vor 1600 entschieden weiter, kehrt dann aber das Verhältnis ab 1600 zugunsten der Instrumentalmusik noch viel extremer um als Scholes in seiner *Columbia history of music:*

Verhältnis von Vokalmusik zu Instrumentalmusik	2000 Jahre Musik	Columbia history	L'ANTHOLOGIE SONORE
bis 1600	7.3:1(a)	2.23:1(a)	6.3:1(b)
ab 1600	1:1.36(a)	1:1.66(a)	1:2.6(b)

(a) Bezogen auf Plattenseiten.
(b) Bezogen auf Platten. Grundlage der Berechnung sind die Epochen Gregorianischer Choral bis einschließlich Stilwandel um 1750 (siehe Übersicht der Repertoire-Aufschlüsselung auf S. 236f).

Der Umschlag von der Dominanz der Vokal- zur Instrumentalmusik setzt bei der ANTHOLOGIE SONORE im Frühbarock ein, wie die folgende detaillierte Übersicht zeigt:

Epoche	Prozentuales Verhältnis der Platten mit	
	Instrumentalmusik	Vokalmusik
frühe Renaissance	12.5	87.5
späte Renaissance	26.3	73.7
Frühbarock	46.2	53.8
Hochbarock	85.7	14.3
Spätbarock	72.3	27.7
davon J. S. Bach (16.7%)	77.8	22.2
Händel (7.4%)	50	50
Stilwandel um 1750	83.4	16.6

Epochengliederung und prozentuale Verhältnisse basieren auf der Repertoire-Aufschlüsselung auf S. 236f.

Die Vermarktung des bisher auf Schallplatten nicht zugänglichen Repertoires, der Ergänzungen zum üblichen Tonträgerangebot war auch ein Teil der Labelidentität der ANTHOLOGIE SONORE. Die Produzenten setzten nicht darauf, einen repräsentativen Labelkatalog mit Standardwerken der vorklassischen Musik aufzubauen – das hätte zwangsläufig bedeutet, beispielsweise auch eine Einspielung der *Brandenburgischen Konzerte* anzubieten. Vielmehr komplementierte die ANTHOLOGIE SONORE die als Society Editions der großen Schallplattenfirmen zur Subskription angebotenen kompletten Werkzyklen,

die Gesamteinspielungen von Großwerken wie *Messiah* und der *Matthäuspassion* und schließlich die Ende der 30er Jahre vermehrt auftretenden Außenseiter-Produktionen anderer kleiner Firmen, hauptsächlich in Frankreich und den USA.

Es übersteigt den Rahmen dieser Studie, die Platten der ANTHOLOGIE SONORE ähnlich kritisch zu würdigen, wie ich es mit den vierundzwanzig Aufnahmen der PARLOPHON-Serie versucht habe.[83] Der Zwang zur Auswahl verlangte von dem Musikwissenschaftler Sachs eine Entscheidungsfreudigkeit, die heute unter dem Postulat der Objektivität seinen Kollegen weitgehend abhanden gekommen ist; stattdessen herrscht eine enzyklopädistische Urteilsfremde. Es ist unverfänglicher, darüber zu räsonieren, ob bei einer Gesamteinspielung der Mozart-Sinfonien alle authentischen Werke berücksichtigt wurden, als darüber zu urteilen, ob eine Auswahl von zehn der knapp fünfzig Werke geschickt getroffen wurde. Wenn auch die Tendenz zur enzyklopädischen Schallplattenproduktion sich seit den frühen siebziger Jahren verstärkt hat: Von Sachs' Konzeption der ANTHOLOGIE SONORE führte ein direkter Weg zu den ersten zehn, fünfzehn Produktionsjahren der ARCHIV PRODUKTION, dem „Musikhistorischen Studio der Deutschen Grammophon Gesellschaft".[84] Sachs hat mit seinen Schallplattenaktivitäten die Vorarbeiten zur Medienvermarktung der Alten Musik geleistet, wie sie heutzutage mit Namen wie Nikolaus Harnoncourt[85] und Christopher Hogwood paradigmatisch verknüpft ist.

Zusammenfassend kann also gesagt werden: Über den Umweg einer Pädagogisierung der Musik erschienen die ersten Schallplatten, auf denen vorklassische Musik als Alte Musik interpretiert wurde. Alte Musik wurde als Bildungsmusik vermarktet. Damit unterschied sich die Aufführungspraxis Alter Musik in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts – wenn man unter Aufführungspraxis nicht nur das klangliche Moment der Musik, sondern auch ihr soziokulturelles Umfeld versteht – entschieden von der heutigen, die bewußt den Unterhaltungswert wie auch den Freizeitwert der Alten Musik betont. Daß die offizielle Emphase der Bildungsmusik – sie wurde (und wird) ja mehrfach durch a-philologische Exotismen bei der Verwendung historischen Instrumentariums durchbrochen – auch mit der noch unsicheren Stellung der Schallplatte im Musikleben der 20er und 30er Jahre zu tun hat, zeigt einmal mehr, wie sehr Kunst und Kommerz miteinander verflochten sind.

[83] Eine musikwissenschaftlich fundierte Kritik stammt beispielsweise von Jacques Handschin, „L'Anthologie Sonore", *Acta Musicologica* 11 (1939) 143-145.

[84] Siehe Martin Elste & Stefan Mikorey, „40 Jahre Archiv Produktion. Aufführungspraxis alter Musik im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Perfektion", *FonoForum* (1987) H. 11, 24-27.

[85] Siehe auch Martin Elste, „Sagen Sie Bach und meinen Harnoncourt? Zum 30jährigen Jubiläum des Concentus musicus", *FonoForum* (1983) H. 12, 40-44.

Anhang I:

L'ANTHOLOGIE SONORE

*Repertoire-Aufschlüsselung aller Schellackplatten 1 bis 169, 801/06 nach Epochen**

Plattennummern	Anzahl	Prozent
Gregorianischer Choral: 34	= 1	0.5
Notre-Dame: 65, 99	= 2	1.1
Ars antiqua: 71	= 1	0.5
Trouvère- und Spielmannskunst, Minnesänger: 16, 18, 91, 132	= 4	2.2
Ars nova: 31/32, 59, 67, 110	= 5	2.7
Musik außerhalb Frankreichs (Trecento): 1, 59, 63	= 3	1.6
frühe Renaissance		
Instrumentalmusik: 27, 43	= 2	
Vokalmusik: 3, 17, 27, 35, 39, 43, 53, 73, 77, 80, 107/08, 121, 126	= 14	
		8.8
späte Renaissance		
Instrumentalmusik: 6, 36, 40, 69, 131	= 5	
Vokalmusik: 7, 12, 15, 36, 45, 47, 51, 58, 72, 97, 104, 120, 128, 147	= 14	
		10.4
Frühbarock		
Instrumentalmusik: 4, 10, 14, 25, 52, 57	= 6	
Vokalmusik: 21, 28, 60, 86, 141/43	= 7	
		7.1

* Mehrfachnennungen liegen vor, wenn auf einer Platte mehrere Kompositionen mehrerer Kategorien sind. ,/' kennzeichnet zusammengehörige Platten.
In der Epochensetzung folge ich MGG, wonach die Ars nova ab ca. 1320 mit Vitry und Muris einsetzt und mit dem Tod Machauts 1377 aufhört. Die frühe Renaissance beginnt mit Dufay und geht bis einschließlich Josquin des Prez. Der Frühbarock setzt mit Monodie und Generalbaß ab ca. 1600 ein und wird um 1630 vom Hochbarock abgelöst, der ab 1680 mit Torelli, Kuhnau, Corelli etc. in den Spätbarock aufgeht. Vokalmusik schließt a-cappella-Gesang und instrumental-vokale Klangmischungen ein. Zur Unterscheidung von Instrumental- und Vokalmusik in der Renaissance ist die Besetzung der Plattenaufnahmen ausschlaggebend, nicht etwa eine in der Quelle ausgedrückte Präferenz einer bestimmten Besetzung.

Hochbarock		
Instrumentalmusik: 2, 89, 92, 156, 163, 169	= 6	
Vokalmusik: 79	= 1	
		3.8
Spätbarock		
Instrumentalmusik: 5, 8, 9, 11, 13, 22, 24, 26, 30, 33, 37, 38, 41/42, 46, 48, 49, 74, 75, 76, 78, 81, 90, 94, 100, 103 109, 114, 115/16, 136/37, 148, 155, 157/59, 166, 167	= 39	
Vokalmusik: 20, 23, 29, 61, 64, 70, 82, 84, 96, 98, 105/06, 149, 161/62	= 15	
		29.7
Stilwandel um 1750 (Empfindsamkeit, Sturm & Drang)		
Instrumentalmusik: 24, 50, 56, 62, 66, 68, 85, 87/88, 95, 101/02, 119, 129/30, 138, 144 164/65, 168	= 20	
Vokalmusik: 54, 82, 150, 160	= 4	
		13.2
Wiener Klassik		
J. Haydn: 55/56, 117	= 3	
W. A. Mozart: 44, 93, 111/13, 118, 122/25, 133/35, 145/46, 801/06	= 21	
L. v. Beethoven: 151/53	= 3	
Zeitgenossen der Wiener Klassiker: 62, 83, 127, 154	= 4	
		17.0
sonstiges		
Russische liturgische Gesänge: 139/40	= 2	1.1

Anhang II:

L'ANTHOLOGIE SONORE
Chronologie der Veröffentlichungen (a)

Jahr	78er-Platten	Bestellnummern	LP's, davon Wiederveröff.
1935	27	1/27 (b)	
1936	17	28/44	
1937	19	45/64 (c)	
1938	18	65/82	
1939	18	83/100	
1940	0	–	
1941	10	101/110 (d)	
1942	6	111/116	
1943	5+6	117/121, 801/06 (h)	
1944	4	122/125	
1945	0	–	
1946	2	126/127	
1947	8	128/135	
1948/49	18	136/153	
1950/51 (e)	9	154/162	
1951/52 (f)	6	163/168	8 4
1953/55	1	169 (g)	nicht genau festzustellen (i)

(a) Datierungen erfolgen bis Platte 140 nach den ©-Angaben auf den Beiblättern, danach nach WERM.
(b) Beiblatt zu 2 nennt kein ©-Jahr.
(c) Beiblatt zu 51 nennt fälschlich © 1935. Die Platte wurde laut *Alte und Neue Musik. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher. 1926-1951*, Zürich 1952, 293 erst am 1.5.1937 aufgenommen.
(d) Beiblatt zu 110 nennt kein ©-Jahr.
(e) Zeitraum April 1950/Juni 1951.
(f) Zeitraum Juli 1951/Dezember 1952.
(g) Letzte 78er-Veröffentlichung der L'ANTHOLOGIE SONORE.
(h) Veröffentlichungsjahr geschlossen nach René Dumesnil, *Dix siècles de musique. L'anthologie sonore*, o. O. (Paris) (1943), dort eine Fotografie von den Produktionssitzungen zu 801/06 (Mozart: Bastien et Bastienne).
(i) Etliche Schellackaufnahmen wurden zusammen mit Neuaufnahmen auf LPs umgekoppelt. Teilweise erschienen diese LPs dann unter dem Label ADÈS.

Alle Platten 1 bis 169 sind Normalspielplatten mit 30 cm Durchmesser und 78 UpM; 801/06 sind Normalspielplatten mit 25 cm Durchmesser und 78 UpM.

Anhang III: Diskographie

2000 Jahre Musik auf der Schallplatte.

Erstausgabe: PARLOPHON: B 37 022/33 (12 Normalspielplatten 25 cm)
Folgepressungen:
PARLOPHONE: R 1016/27 (12 Normalspielplatten 25 cm)
ODEON: O-4300/11 (12 Normalspielplatten 25 cm)
DECCA (US): 20 156/67 = Set P 11 (12 Normalspielplatten 25 cm)
DECCA (US): DX 106 (2 Langspielplatten 33 UpM/30 cm, veröffentlicht 1951)
FOLKWAYS RECORDS (US): FT 3700 (2 Langspielplatten 33 UpM/30 cm, veröffentlicht 1962)
Die folgenden Detailangaben beziehen sich auf die Erstausgabe.

Seitennummer: B 37 022-I Spiegelnummer: ℗38 179
Griechische Musik. a) Seikilos: Skolion; b) Mesomedes: Helioshymne. [zus. 2:30 bei 78 UpM, laut Textbeilage „Zeitmaß 76"] – Hans Joachim Moser & unidentifizierter Männerchor (in b).
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Curt Sachs, *Die Musik der Antike* (= Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. v. Ernst Bücken. o. Bd.-Z.) Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion (c) 1928, S. 18, Beispiel 8 (Seikilos, übertragen nach Kunkel), S. 16, Beispiel 6 (Mesomedes, übertragen nach Bellermann).
Moderne kritische Ausgabe: Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen* (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Bd. 31.), Nürnberg: Verlag Hans Carl 1970, S. 54-55 (Seikilos), S. 16-19 (Mesomedes).
Vgl. Hans Joachim Moser: „Altgriechische Gesänge auf Schallplatten", in: *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) H. 11 (März 1930), S. 84-86.

Seitennummer: B 37 022-II Spiegelnummer: ℗38 174
Jüdische Musik. a) Kaddisch am Osterfest; [attacca:] b) Aboda am Versöhnungsfest; [attacca:] c) Vorlesung aus dem Buch Esther. [zus. 2:57] – B. Fränkel[1].
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Traditionelle Überlieferung.
Moderne kritische Ausgabe: – .

Anmerkung: [1]Ein Kantor B. Fränkel ist in entsprechenden Nachschlagewerken jener Zeit in Berlin nicht nachgewiesen. Möglicherweise handelt es sich bei dem Sänger um Alfred Fränkel, der den a-cappella-Männerchor an der Synagoge Kaiserstraße leitete (nach: Leo Kestenberg, [Hrsg.], *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation* 1931, Berlin: Hesse, 1931, S. 192/93).

Seitennummer: B 37 023-I Spiegelnummer: ℗38 182
Der Gregorianische Gesang. Gradualresponsorium „Misit dominus verbum suum" aus der Messe des 2. Sonntags nach Epiphanie. [2:23] – Gregorianische

Arbeitsgemeinschaft der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Hermann Halbig.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis [...] et rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis diligenter ornatum,* Paris et al.: Desclée & Co. (c) 1924, S. 57.
Vgl. Hermann Halbig, „Analyse des Gregorianischen Gesanges aus der Plattenfolge 2000 Jahre Musik auf der Schallplatte", in: *Kultur und Schallplatte* 2 (1930/31) H. 1 (Juli 1930), S. 98-100; ders., „Gregorianischer Gesang und frühe Mehrstimmigkeit", in: *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) H. 11 (März 1930), S. 82-83.

Seitennummer: B 37 023-II Spiegelnummer:£38 183
Frühe Mehrstimmigkeit. Wallfahrtsgesang „Congaudeant Catholici" [d. i. Santiago de Compostela, Biblioteca de la Catedral, ohne Signatur, „Codex Calixtinus", f.185r]. [2:38] – Gregorianische Arbeitsgemeinschaft der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Hermann Halbig.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Hermann Halbig, *Geistliche Musik bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts.* (= Heinrich Martens [Hrsg.], *Musikalische Formen in historischen Reihen. Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht und das häusliche Musizieren,* Bd. 5.) Berlin-Lichtenfelde: Chr. Friedrich Vieweg GmbH o.J. [1930], S. 23, Nr. 4.
Moderne kritische Ausgaben: Peter Wagner, *Die Gesänge der Jakobsliturgie zu Santiago de Compostela,* Freiburg 1931; W. M. Whitehill, J. Carro Garcia & G. Prado, *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus,* Santiago de Compostela 1944.
Vgl. Hermann Halbig, „Analyse des dreistimmigen Wallfahrtsgesanges ‚Congaudeant catholici'", in: *Kultur und Schallplatte* 2 (1930/31) H. 6 (Dezember 1930), S. 134-135.

Seitennummer: B 37 024-I Spiegelnummer£38 180
Troubadours. a) Raimbaut de Vaqueiras: Kalenda maya; b) Bernart v. Ventadorn: Pois preyatz me, senhor; c) dasselbe in mittelhochdeutscher Nachdichtung von Graf Friedrich von Husen. [zus. 1:58] – Hans Joachim Moser.
Mutmaßlich verwendete Notenausgaben: a) Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte,* Bd. 1, T. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel ²1920, S. 234 (im Vierertakt notiert und so auch gesungen); b) Friedrich Gennrich, „Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924/25) H. 2 (November 1924), S. 65-98, hier S. 91 (Moser singt die Fassung der Handschrift Ambrosiana R 71 sup. fol. 20c, allerdings mit dem Text nach Bartsch, zitiert bei Gennrich, S. 90-91; c) dito, S. 92 (nur Strophe 1).
Moderne kritische Ausgaben: a) *Der musikalische Nachlaß der Troubadours,* Hrsg. v. Friedrich Gennrich (= *Summa musicae medii aevi.* Bd. 3 & 4), Darmstadt: Selbstverlag 1958 &1960, No. 98; b) dito, No. 29.

Seitennummer: B 37 024-II Spiegelnummer:£38 181
Der Minnesang. a) Walther von der Vogelweide: Palästinalied; b) [Der Unvurtzaghete:] Rügelied gegen Rudolf von Habsburg; c) Fürst Wizlaw v. Rügen: Minnelied. [zus. 2:43] – Hans Joachim Moser.
Mutmaßlich verwendete Notenausgaben: a) Friedrich Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts,* in: Guido Adler (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte,* Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1924, S. 127-250, hier S. 173 (Moser singt die alternative Übertragung im geraden Takt); b) Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik,* Bd. 1, Stuttgart, Berlin: Cotta [3]1923, S. 210-211; c) dito, S. 212-213.
Moderne kritische Ausgaben (in Auswahl): a) Ronald J. Taylor, *The art of the minnesinger. Songs of the thirteenth century transcribed and edited with textual and musical commentaries,* Cardiff: University of Wales Press 1968, Vol. 1, S. 95-96 (Melodie), Vol. 2, S. 142-144 (Kommentar); Walther von der Vogelweide, *Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien,* hrsg. v. Horst Brunner, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler. (= Litterae. Nr. 7.), Göppingen: Kümmerle 1977, S. 81; b) Ronald J. Taylor, *The art of the minnesinger...* (wie unter a), Vol. 1, S. 94-95 (Melodie), Vol. 2, S. 140-141 (Kommentar); c) *Die Jenaer Liederhandschrift,* hrsg. v. Georg Holz, Franz Saran und Eduard Bernoulli, Leipzig: Hirschfeld 1901, Bd. 1, S. 130, Bd. 2, S. 47-48.

Seitennummer: B 37 025-I Spiegelnummer:£38 218
Die frühen Niederländer[1]. Guillaume Dufay: Gloria ad modum tubae. [2:35] – Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin[2]/ Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. 1. Auswahl,* Bearb. v. Guido Adler u. Oswald Koller (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jg. 7, Bd. 14 & 15.), Wien: Artaria, 1900, S. 145-147.
Moderne kritische Ausgabe: Guillaume Dufay, *Opera omnia,* ed. by Heinrich Besseler. Tomus IV: *Fragmenta missarum* (= Corpus mensurabilis musicae. Vol. 1,4), Rome: American Institute of Musicology, 1962, S. 79-80, No. 22.

Anmerkungen: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Niederländer um 1450, [2]Besetzung: Knabenchor und zwei Trompeten.

Seitennummer: B 37 025-II Spiegelnummer:£38 235
Die frühen Niederländer[1]. Josquin des Près: [Missa Pange lingua. Daraus:] Et incarnatus est [= Credo, T. 91-110]. [1:49] – Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: *Werken van Josquin des Prez,* uitgegeben door A. Smijers. Bd. XVIII: Missa Pange lingua. Amsterdam: Verenigung voor Neder-

landse Muziekgeschiedenis, 1952, S. 12-13.

Anmerkung:[1]Titel laut Albumtextbeilage: Niederländer um 1450.

Seitennummer: B 37 026-I Spiegelnummer:£38 234
Deutsche Chöre des 16. Jahrhunderts[1]. Heinrich Finck: Christ ist erstanden. [2:45] – Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Meisterwerke Deutscher Tonkunst. Erlesene Meisterwerke zum praktischen Gebrauch für Kirche u. Schule, Konzert u. Haus bezeichnet auf Grund der Denkmäler deutscher Tonkunst, der in Bayern und in Österreich, kritischer Gesamtausgaben, sowie älterer Druckwerke u. Handschriften, Bd. 4: Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister,* für den Vortrag bearb. v. Hugo Leichtentritt, H. 1, Leipzig u. a.: Breitkopf & Härtel (1905), S. 17-20.
Moderne kritische Ausgabe: Heinrich Finck, *Ausgewählte Werke, Zweiter Teil. Messen, Motetten und deutsche Lieder,* hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht u. Helmut Lomnitzer (= Erbe deutscher Musik. Bd. 70. 8. Bd. der Abteilung Ausgewählte Werke einzelner Meister.), Frankfurt am Main: C. F. Peters (1981), S. 131-133.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Deutsche Chöre um 1500.

Seitennummer: B 37 026-II Spiegelnummer:£38 219
Deutsche Chöre des 16. Jahrhunderts[1]. Arnoldus de Bruck: Aus tiefer Not schrei ich zu dir. [2:32] - Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Newe deudsche geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen,* Gedrückt zu Wittemberg / Durch Georgen Rhau. 1544, hrsg. v. Johannes Wolf. (= Denkmäler Deutscher Tonkunst. 1. Folge. Bd. 34.), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908, Nr. LXX, S. 104.
Moderne kritische Ausgabe: wie oben, Neuauflage hrsg. u. kritisch revidiert v. Hans Joachim Moser, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel; Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1958.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Deutsche Chöre der Reformation.

Seitennummer: B 37 027-I Spiegelnummer:£38 178
Die Höhepunkte der kirchlichen Polyphonie im 16. Jahrhundert. Giovanni Pierluigi Palestrina: Sanctus aus der Missa Papae Marcelli. [2:47] – Staats- und Domchor, Berlin/Hugo Rüdel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe, *Palestrina's Missa Papae Marcelli (sechsstimmig)* für den praktisch-liturgischen Gebrauch bearb. v. Carl Thiel, Berlin: W. Sulzbach, 1902, S. 21-23.
Moderne kritische Ausgabe: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Pope Marcellus Mass. An authoritative score;* [...] edited by Lewis Lockwood (= Norton

critical scores. o. Bd.-Z.) New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1975, S. 59-63.

Seitennummer: B 37 027-II Spiegelnummer:£38 175
Die Höhepunkte der kirchlichen Polyphonie im 16. Jahrhundert. Orlando di Lasso: Miserere aus den Bußpsalmen [recte: aus *Sacrae cantiones ... 4 vocum,* München: Adam Berg 1585 = RISM 1585a], [2:33] – Staats- und Domchor, Berlin/Hugo Rüdel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Orlando di Lasso, *Miserere mei, Domine,* (= Carl Thiel, Hrsg.: *Auswahl hervorrragender Meisterwerke des A Cappella-Stils aus dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert für den praktischen Gebrauch,* Bd. II. Motetten, Nr. 20.) Berlin: W. Sulzbach o. J. [1913].
Moderne kritische Ausgabe: Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum. Lateinische Gesänge [...].* In Partitur gebracht von Carl Proske, kritisch durchgesehen und redigirt von Franz Xaver Haberl. Theil II. Für 4 u. 5 Stimmen. (= Orlando di Lasso, *Sämmtliche Werke,* Bd. 3.) Leipzig: Breitkopf & Härtel o.J. [1895], Nr. 135, S. 31-32.

Seitennummer: B 37 028-I Spiegelnummer:£38 216
Das Madrigal[1]. Gesualdo, Fürt von Venosa: Resta di darmi moia. [2:56] – Der Thiel'sche Madrigalchor/Carl Thiel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Gesualdo: Resta di darmi moia. *(= Auswahl hervorragender Meisterwerke des a cappella-Stils aus dem 16., 17. u. 18. Jahrhundert,* für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Carl Thiel. Bd. III: *Madrigale und Lieder.* Nr. 33.) Berlin: W. Sulzbach (Peter Limbach) o. J. [1930].
Moderne kritische Ausgabe: Gesualdo di Venosa, *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen.* Nach dem Partiturbuch von 1613 hrsg. v. Wilhelm Weismann. Sechstes Buch. Hamburg: Ugrino 1957, S. 23-25.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Das Madrigal. Italien.

Seitennummer: B 37 028-II Spiegelnummer:£38 217
Das Madrigal[1]. Hans Leo Hassler: Mein Lieb will mit mir kriegen. [3:08] – Der Thiel'sche Madrigalchor / Carl Thiel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Volksliederbuch für gemischten Chor,* hrsg. durch die Kommission für das Deutsche Volksliederbuch. II. Band. Leipzig: C. F. Peters [1915 oder 1916], Nr. 332 „Liebeskrieg" (Partitur-Band, S. 102-111).
Moderne kritische Ausgabe: Hans Leo Hassler, *Sämtliche Werke, Bd. II: Canzonette von 1590 und Neue Teutsche Gesang von 1596,* hrsg. v. Rudolf Schwartz, revidiert v. C. Russell Crosby jr. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1961, S. 157-174.

Anmerkung: [1] Titel laut Albumtextbeilage: Das Madrigal. Deutschland.

Seitennummer: B 37 029-I Spiegelnummer:℗38 170
Klaviermusik um 1600. William Byrd: Sellinger's round. [2:54] – Erwin Bodky, Cembalo (Andreas Ruckers, Antwerpen 1618, MIM Kat.-Nr. 2224).
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: William Byrd. *My Ladye Nevells booke of virginal music,* ed. by Hilda Andrews. London: J. Curwen & Sons 1926, S. 211-220, Nr. 37.
Moderne kritische Ausgabe: William Byrd. *Keyboard music:* II, transcribed and ed. by Alan Brown (= Musica Britannica XXVIII.), London: Stainer and Bell 1971, Nr. 84, S. 135-140.

Seitennummer: B 37 029-II Spiegelnummer:℗38 362
Deutsche Tänze um 1600. a) Melchior Franck: Pavane [d.i. Pavana. à 5. Nr. XI aus: Melchior Franck. Newer Pavanen, Galliarden, vnnd Intraden, auff allerley Instrumenten ... 1603]; b) Valentin Hausmann: Tanz [d.i. Nr. LXXIV aus Valentin Haußmann: Rest von Polnischen vnd andern Täntzen ... 1603]. [zus. 2:40] – Münchener Violenquintett: [Valentin] Härtl, [Anton] Huber, [Willy] Stuhlfauth, [Karl] List, [Willi] Schmid.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Melchior Franck, Valentin Haußmann. *Ausgewählte Instrumentalwerke,* hrsg. v. Franz Bölsche. (= Denkmäler Deutscher Tonkunst. 1. Folge, Bd. 16), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904, S. 16 (Franck, Nr. XI), S. 134-135 (Haußmann, Nr. LXXIV bzw. 28).
Moderne kritische Ausgabe: s. o., *Neuauflage,* hrsg. u. kritisch revidiert v. Hans Joachim Moser. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel; Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1958.

Seitennummer: B 37 030-I Spiegelnummer:℗38 236
Italienische Musik im Frühbarock[1]. Giovanni Gabrieli: Benedixisti (siebenstimmig) [aus den *Sacrae symphoniae* ... 1597]. [2:20] – Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin/Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Chorübungen der Münchener Musikschule,* zusammengestellt v. Franz Wüllner. Neue Folge: *Mustersammlung fünf- bis sechzehnstimmiger Gesänge aus dem sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert,* Gesammt-Ausgabe. Partitur, München: Theodor Ackermann 1895, S. 110-113.
Moderne kritische Ausgabe: Giovanni Gabrieli, *Opera omnia. Vol. I: Motetta. Concerti (1587), Sacrae Symphoniae (1597),* ed. by Denis Arnold (= Corpus mensurabilis musicae. Vol. 12.), Rome: American Institute of Musicology 1956, S. 74-77.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Italienische Kirchenmusik im Frühbarock.

Seitennummer: B 37 030-II Spiegelnummer:℗38 215
Monteverdi[1]. Claudio Monteverdi: Lamento d'Arianna (Klage der Ariadne)[2] aus der Oper *Arianna* (1608). [3:13] – Maria Peschken, Alt/Curt Sachs, Cembalo/

Paul Hermann, Violoncello.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Ida Isori-Album. Altitalienische Arien aus dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert für eine Singstimme mit Klavierbegleitung,* neu bearbeitet und ausgewählt von Ida Isori. H. 1, Wien, Leipzig: Universal-Edition 1912, S. 7-13, hier: S. 11-13 (=Universal-Edition. Nr. 3630)
Moderne kritische Ausgabe: –

Anmerkungen: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Oper. [2]Stark gekürzte Einspielung.

Seitennummer: B 37 031-I Spiegelnummer:£38 177
Die deutsche Motette[1]. Heinrich Schütz: Psalm 111 aus der deutschen Messe [d. i. Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen (Der 111. Psalm) SWV 424]. [2:43] – Staats- und Domchor, Berlin/Hugo Rüdel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Heinrich Schütz, *Die Deutsche Messe aus den „Zwölf geistlichen Gesängen" (Dresden 1657) für vierstimmigen gemischten Chor a cappella,* hrsg. v. Rudolf Holle. Partitur mit unterlegtem Klavier-Auszug, Mainz: B. Schott's Söhne 1925, S. 33-41.
Moderne kritische Ausgaben: Heinrich Schütz, *Sämmtliche Werke,* hrsg. v. Philipp Spitta, Bd. 12, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1892, S. VIII-XIV, 140-146; Heinrich Schütz, *Zwölf Geistliche Gesänge 1657. SWV 420-431,* hrsg. v. Konrad Ameln (= Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 7), Kassel u. a.: Bärenreiter 1988, S. 39-47.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Die deutsche Motette. Schütz.

Seitennummer: B 37 031-II Spiegelnummer:£38 176
Johann Sebastian Bach[1]. Johann Sebastian Bach: Fuge aus der Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" [d.i. BWV 226 – daraus: Alla breve „Der aber die Herzen forschet", T. 146-244]. [2:14]. – Staats- und Domchor, Berlin/Hugo Rüdel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: Johann Sebastian Bach, *Motetten,* hrsg. v. Konrad Ameln (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder,* Bd. 1.) Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1965, S. 60-73.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Die deutsche Motette. Bach.

Seitennummer: B 37 032-I Spiegelnummer:£38 169
Kammermusik um 1700. Johann Sebastian Bach: 1. Satz aus der 2. Sonate für Violine und Cembalo [d.i. BWV 1015, daraus: 1. Satz (ohne Bez.)]. [2:56[1]] – Martha Geissmar[2], Violine / Erwin Bodky, Cembalo (Andreas Ruckers, Antwerpen 1618, MIM Kat.-Nr. 2224).
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: Johann Sebastian Bach, *Werke für Violine,* ... hrsg. v. Rudolf Gerber (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusikwerke,* Bd. 1.) Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: VEB

Deutscher Verlag für Musik 1958, S. 99-101.

Anmerkungen: [1]Bei 78 UpM; die Albumtextbeilage nennt „Zeitmaß 75". [2]Der Name der Geigerin kommt in Katalogen und Diskographien fälschlicherweise auch als Glißmar bzw. Glissmar vor.

Seitennummer: B 37 032-II Spiegelnummer:℗38 171
Kammermusik um 1700. Georg Friedrich Händel: Kammertrio Nr. 3 Es-dur (1.Satz) für Oboe, Violine, Cembalo und Violoncello [d.i. Georg Friedrich Händel?: Sonate für 2 Oboen (oder Oboe und Violine) und B.c. Nr. 3 Es-dur HWV 382, daraus: 1. Satz (Adagio)]. [2:27[1]]. – Georg Blumensaat, Oboe / Martha Geissmar[2], Violine / Erwin Bodky, Cembalo[3] (zugeschrieben Johann Heinrich Harraß, Großbreitenbach, um 1710[4], MIM Kat.-Nr. 316) / Paul Hermann, Violoncello.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *G. F. Händels Kammermusik. Trios für 2 Oboen, Flöten oder Violinen mit Violoncell u. Cembalo.* Auf Grund von Fr. Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels nach den Quellen revidiert und für den praktischen Gebrauch bearb. v. Max Seiffert. Kammertrio No. 3 für Oboe, Violine, Violoncell oder Fagott und Cembalo, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1906[5].
Moderne kritische Ausgabe: Georg Friedrich Händel, *Sechs Sonaten für zwei Oboen und Basso continuo,* hrsg. v. Siegfried Flesch (= Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Bd. 9.) Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976, S. 23-24.

Anmerkungen: [1]Bei 78 UpM; das Etikett nennt „78R", die Textbeilage schlägt weniger UpM vor. [2]Der Name der Geigerin kommt in Katalogen und Diskographien fälschlicherweise auch als Glißmar bzw. Glissmar vor. [3]Laut Etikett „Das Bach-Cembalo der Instrumentensammlung der Staatl. Hochschule für Musik zu Berlin". [4]Zuschreibung des vermeintlichen Bach-Cembalos nach Dieter Krickeberg & Horst Rase, „Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700", *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag,* hrsg. v. Friedemann Hellwig. (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Bd. 6.) Tutzing: Hans Schneider 1987, S. 285-310, insb. 285-293. [5]Laut MGG, Bd. 5, Spalte 1282 erschien diese Ausgabe zwischen 1924 und 1928, doch trägt sie den Copyright-Vermerk „1906".

Seitennummer: B 37 033-I Spiegelnummer:℗38 172
Rokoko. Jean Philippe Rameau: La poule [aus: *Nouvelles suites de pièces de clavecin,* Paris 1728] [2:35] – Erwin Bodky, Cembalo[1] [zugeschrieben Heinrich Harraß, Großbreitenbach, um 1710[2], MIM Kat.-Nr. 316].
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin. Publication faite sous la direction de C. Saint-Saëns* (= Jean-Philippe Rameau. Oeuvres complètes. Tome 1.) Paris: A. Durand et Fils 1895, S. 86-89.

Anmerkung: [1]Falsche Etikettenangabe: „gespielt auf dem Steingräber-Cembalo zu Berlin". [2]Zur Zuschreibung siehe Fußnote 4 der Anmerkungen zu den diskographi-

schen Angaben zur Aufnahme mit der Seitennummer B 37 032-II. Möglicherweise wurde eine andere Aufnahme, erkennbar an der Spiegelnummer £38 172[II], ebenfalls veröffentlicht, bei der Bodky im Unterschied zur hier nachgewiesenen ein Cembalo von Johann Georg(e) Steingraeber spielt, und zwar höchstwahrscheinlich das im MIM, Kat.-Nr. 4780.

Seitennummer: B 37 033-II Spiegelnummer: £38 173
Empfindsamkeit. Johann Sebastian Bach: Sarabande und Gavotte aus der 5. Französischen Suite [d.i. BWV 816, daraus: 3. Satz (Sarabande) und 4. Satz (Gavotte)]. [2:52] – Erwin Bodky, Clavichord (unidentifiziertes historisches Instrument[1]).
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: Johann Sebastian Bach, *Die sechs Französischen Suiten.* [...] hrsg. v. Alfred Dürr (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke,* Bd. 8.) Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1980, S. 44-46.

Anmerkung: [1]Laut Etikett „Das zeitgenössische Klavichord aus der Instrumentensammlung der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin".

*Chronologie der Aufnahmesitzungen**

13.1.1930: Spiegelnummern 38 169 bis 38 174
14.1.1930: Spiegelnummern 38 175 bis 38 178
15.1.1930: Spiegelnummern 38 179 bis 38 183
27.1.1930: Spiegelnummern 38 215 bis 38 219
4.2.1930: Spiegelnummern 38 234 bis 38 236
17.3.1930: Spiegelnummern 38 362 und 38 172[II] (Nachaufnahme)

* Ermittelt aufgrund originaler Aufnahmebücher, die mir dankenswerterweise Hans Landgraf, EMI Electrola GmbH, Köln, zur Verfügung stellte.