

H. Schütz



Die Abkürzungen der Vortragsbezeichnungen und Namen der Instrumente sind an ihre Stelle besonders aufgeführt, z. B. *B. c.* (*Basso continuo*) unter *B.*; *m. s.* (*mano sinistra*) unter *M. s.*

Abraham, I. Max. → Peters. — 2. G. 11. (D. J.). Ton-Psychologe, * 31. Mai 1872 und † 24. Januar 1926 in Berlin, studierte dort Medizin und Naturwissenschaften, 1894 Dr. med., war seit 1896 Assistent Stumpf am Berliner Psychologischen Institut und verwallte mit E. v. Hornbostel dessen Phonogrammarchiv. Arbeiten: *Wahrnehmung kürzester Töne und Geräusche* (mit L. J. Brill, Zeitschr. f. Psychologie u. Physik., 1898); *Über die maximale Geschwindigkeit von Tonhöhen* (mit K. Ludolf Schäfer, 1899 das.); *Über das Abklingen von Tonempfindungen* (1899 das.); *Studien über Unterbrechungstöne* (mit K. L. Schäfer 1900-04 im Archiv f. d. ges. Physiologie); *Das absolute Tonhörsvermögen* (SIMG III 1 und VIII 3); *Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner* (SIMG IV 2 (1904)); *Phonographierte biblische Melodien und über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft*; *Phonographierte indische Melodien* (simil. 1904 mit E. v. Hornbostel); *Phonographierte indischer Melodien aus Brähm-Columbia* (mit E. v. Hornbostel 1905-1); *d. Festspiel für Paris*; *Über die Harmonisierbarkeit einzelner Melodien* (mit E. v. Hornbostel in SIMG VII (1906)); *China-Pan-Idol — Eine chinesische Notation und ihre Ausführungen* (AMW I, 1919); *Formanalysen an slavischen Orchesterstücken* (das. II, 1920). — 3. Paul (D. J.). * 2. November 1892 in Apafin (Ungarn). Schrift-Operetten (*Viktor und die Hunn* 1919), Bühnen- und Tonfilmmusiken, Orchester- und Kammermusik.

Abrahamsen, Erik (Dän.), * 9. April 1893 in Jørlund, 1919-13 Schüler des Kopenhagener Konservatoriums (O. Malling), studierte 1916-17 Musikwissenschaft an der dortigen Universität, 1921-25 bei Felix Wagner in Freiburg (Schwz.), 1923 Dr. phil., 1914-24 Organist an der Lutherkirche, 1918-21 Leiter der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen, seit 1924 Dozent für Musikwissenschaft und -geschichte der Universität Kopenhagen, 1926 ordentlicher Professor. Schrieb: *Liturgische Musik: den danske Kirke efter Reformationen* (1919), *Elementa romanæ et allerandæ dans le Chant grégorien et la Chanson populaire en Danemark* (Diss. Freiburg i. d. Schwz. 1923), *Tonkataloge* (1927). Er gab dänische mittelalterliche Handschriften (1933) heraus und hat zusammen mit H. Gruner Wielen eine großangelegte Ausgabe dänischer Volksmelodien angefangen (bis jetzt erschien Heft 1 und 2, 1935 und 1938).

Abányi (Ung.) I. Kornel., * 15. Oktober 1822 zu Szent György-Abány, † 26. Dezember 1903 in Budapest. Schüler Chopins, Kalkbrenners, Halycs und später Jos. Fiedlers, gründete 1860 mit Michael Mosonyi und Julius Rószavölgyi die erste ungarische Musikzeitschrift *Zenevelő Lapok*, die er bis 1876 redigierte; ferner schrieb er eine Biographie Michael Mosonyis (1881), das Programm zur Beethovenfeier (Pest 1876), eine Harmonielehre (1874, erweitert 1881), eine *Music-Aesthetik Die Eigenschaften des ungarischen Liedes und der Musik*, I. Bd. 1877), *Allgemeine*

Musikgeschichte (1886) und eine große Anzahl Übersetzungen von Operntexten. A. war seit 1875 Professor an der Landesmusikakademie zu Pest. — 2. Emil sen., * 1. Januar 1851, † 29. Mai 1929, Dichter (erfolgreichster Opernbildner Ungarns). Verfaßte u. a. die Textbücher zu Toldy (Michalosch), Nézet (Stojanovits) wie auch zu den Bühnenwerken seines Sohnes, † 3. Übersetzte die Texte zu Tristan, Carmen, Hansel und Gretel, Verkauft Bräut u. a. Seine Gattin, Margarete A. Wein, * 19. Dezember 1864, wirkte als Sängerin an der Kgl. Ungarischen Oper sowie an der Landesmusikakademie in Budapest. — 3. Emil jun., Sohn von 2., * 22. September 1882 in Budapest, 1907 Hofkapellmeister in Hannover, seit 1911 in Budapest, erst als Kgl. Opernkapellmeister, dann 1915 als Direktor der Nationaloper und 1921 des Städt. Theaters (Volkoper). Seit 1922 leitet er das von ihm gegründete Budapester Sinfonische Orchester. Werke: Ungarische Opern (sämtlich in Budapest uraufgeführt): *A Koldusártyó (Der Nebelkönig)*, 1903), *Moana Vanna* (Text von seinem Vater, 1907), *Pada and Francisco* (1912), *Don Kijótó* (1917) und *Ave Maria* (Einsakter, 1922); ferner *Epióke Suite* (1933) und die sinfon. Dichtung *Erigenon* (1935). Seine Gattin, Rosa A.-Várkonyi, * 10. Juni 1885 zu Budapest, war kurze Zeit Gesangslehrerin an der Musikhochschule in Budapest.

Absil, Jean (Belg.), Komponist, * 23. Okt. 1893 in Peruwelz (Hainaut), Orgel- und Kompositionsschüler des Brüsseler Konservatoriums, mehrfacher Preisträger, heute Professor des Tonsetzes an derselben Anstalt, Direktor der Musikakademie in Etterbeek, Gründer und Präsident der *Revue Internationale de Musique*. Kompositionen: 2 Sinfonien (op. 1 und op. 25); Sinfonische Dichtungen *La mort de Tintaglia* (nach Maeterlinck, op. 2); *Kleine Suite für Kl. Orch.* op. 20; 5 Stücke für Kl. Orch. op. 23; *Fantasia-Ouvertüre für gr. Orch.* op. 44; *Recueil für Cello und Kl. Orch.*, Violinkonzert op. 11; *Klavierkonzert op. 36*; 2 Kantaten (*La guerre* op. 2, *Colo-Checo* op. 35); *Allegro über jüdische Volksmelodien* op. 4; *Streichquartett op. 5*, op. 13 und op. 15; *Quartette für 4 Cello op. 21* und op. 23; *Klaviertrio op. 7*; *Streichtrio op. 27*; *Klavierquartett op. 23*, *Quintett für Bläser op. 18*; *Saxophonquartett op. 31*; *gemischte Chöre op. 9*; *Männer-op. 14*; *Frauen-op. 6*, op. 24) und *Kinderchöre op. 14*, op. 16); *Gesänge mit Kl. (ohne Opuszahl)*, op. 8, op. 28), mit *Streichquartett* und anderen Instrumenten (op. 22); 3 *Impromptus op. 16*; *Sonatine op. 27* und *Pièce héroïque (sur la main droite seule)* op. 32 für Kl. Bühnenwerk: *„Père d'Anc“*, *Marie Lyrique* in 3 Akten (Text von H. Ghies); op. 38. A. schrieb: *Les postales de la musique contemporaine* (Vorwort von D. Milhaud, Edition de la Suris in Huy in Belgien). Vgl. J. Dopp, *Le style dans la musique de J. A.* [Rev. mus. 1937]; St. Dotsmon, *Le Concerto pour piano de J. A.* [La Rev. Intern. de Musique 1938].

Absolute Musik [d. h. Musik an sich, ohne Beziehung zu anderen Künsten oder zu irgendwelchen außer ihr liegenden Vorstellungsobjekten] im Gegensatz zur „malenden“ oder „darstellenden“ oder „Programm“-Musik, d. h. zu der Musik, die etwas Bestimmtes ausdrücken soll (→ Tonmalerei). Die Musik tritt, wenn sie zur Symbolik, d. h. zur absichtlichen Erweckung bestimmter Ideenassoziationen oder zur stilleren Nachahmung von Geräuschen oder auch von Eindrücken auf dem Gebiete anderer Sinne greift, aus ihrem eigenen Gebiete heraus und in das der Poesie oder darstellenden Kunst über. Wenn die Poesie durch konventionelle Formeln (die Worte) Vorstellungen in der Phantasie weckt und verkörpert und die darstellende Kunst in der direkten Nachbildung der sichtbaren For-

men der Erscheinungswelt ihr Wesen hat, so ist dagegen die Musik selbst direkter Ausdruck der Empfindung und setzt sich ohne Vermittlung des Verstandes beim Spieler und Hörer wieder in Empfindung um. Die auf Erweckung bestimmter Begleitvorstellungen (Assoziationen) ausgehende darstellende Musik begibt sich eines Teiles dieser unmittelbaren Wirkungen, um dagegen komplexere mittelbare einzutauschen; ob sie dabei gewinnt oder verliert, ist strittig. Soweit Riemann. Wie gebräuchlich heute das Wort, das dem Streit um → Liszt's und → Wagner's Kunstanschauungen entstammt, für die reine Instrumentalmusik im Gegensatz zur Wort-Ton-Musik und zur → Programmmusik.

Absolutes Gehör [absolutes Ohr, absoluter Tonstimm] heißt die gesteigerte Empfindlichkeit für absolute Tonhöhe, welche das sofortige Erkennen der Höhenlage des Einzeltones ermöglicht. Das a. G. ist keineswegs allen guten Musikern eigen (Schumann und Wagner sollen es nicht besitzen haben), aber bei Instrumentalisten besonders häufig zu finden. An und für sich gibt es keine Gewähr für stärkere musikalische Begabung und kann sogar der theoretischen Bildung starke Hindernisse in den Weg stellen, z. B. das Transponieren sehr erschweren. Da die absolute Tonhöhe nur eine von vielen Eigenschaften der Töne ist und die relative Tonhöhe für das künstlerische musikalische Gestalten eine viel höhere Bedeutung erlangt, so tut man gut, das a. G. nicht zu überschätzen. Doch fehlt ausgesprochener musikalischer Begabung das a. G. nur selten. → Tongedächtnis, → Transponieren, → Musikerziehung. Vgl. O. Abraham, *Das absolute Tonhörsvermögen* (SIMG III 1 und VIII 3), Fel. Aurbach, *Das absolute Tonhörsvermögen* (das. VIII [1907]), H. Riemann, *Tonhörsvermögen und Inferioritäten* (ZIMG XIII 8, gegen Géza Révész), J. Kollert, *Das Dazugedächtnis für absolute Tonhöhen* (AMW 1920) und Seashore, *The Psychology of Musical Talent* (Boston 1919), A. Wellek, *Das absolute Gehör und seine Typen* (Leipzig 1938).

Abstrakten, → Orgel.

Abt, I. Franz (D.), * 22. Dezember 1818 zu Eidenburg, † 31. März 1885 in Wiesbaden, besuchte die Thomasschule in Leipzig und wandte sich vom Studium der Theologie der Musik zu. 1841 wurde er Hofmusikdirektor zu Bernburg, ging noch in demselben Jahre als Dirigent der Allgemeinen Musikgesellschaft nach Zürich, wo er auch Musikdirektor am Aktien-Theater wurde. 1852 Hofkapellmeister in Braunschweig, wo er bis zu seiner Pensionierung 1882 blieb. Die letzten Jahre lebte er zu Wiesbaden, Abt's Lieder und Männerquartette waren sehr beliebt. Einzelne sind Volkslieder geworden (*Wenn die Schwalben heimwärts ziehn*; *Gute Nacht, du mein herriges Kind* usw.); unter den Chorliedern sind einige von höherer Schönheit (*Die stille Wasserrose*). Vgl. F. A. [Zürich 1890, 74; Neujahrsstück der Allg. M. G. (Pfarzer Weber)], B. Riel, *Vom Meiste der volkstümlichen deutschen Lieder F. A.* [1924]. — 2. Alfred, Sohn von 1., * 25. Mai 1855 zu Braunschweig, † 29. April 1888 in Genf, war Theaterkapellmeister zu Budaörs, Kiel, Rostock usw.

Abzug, 1. → Artikulation; **2.** (plur.) freie Baßsaiten bei Zupfinstrumenten; **3.** (plur.) Abstrakten, → Orgel; **4.** (plur.) die durch → Transmission gewonnene Orgelregister.

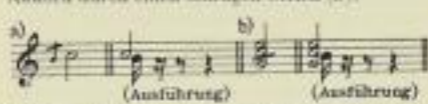
a cappella (Ital.), im Stil *alla cappella*, auf Kapellen- oder Kirchenart. **1.** In der alten italienischen Kirchenmusik der strenge Satz für Singstimmen ohne Begleitung von Instrumenten (→ Palestrinastil). — **2.** Heute Bezeichnung eines jeden beliebigen, nur von Sängern (ohne Instrumente) ausgeführten Satzes. → Kapelle, → Chor.

Accelerando (Ital., *accélér'ando*), beschleunigend, schneller werdend, allmählich (nicht mit einem Male) schneller. → Vortragsbezeichnungen.

Accent, → Akzent.

Accentus ist in der Lehre vom → Gregorianischen Gesänge der Gegensatz von → *Concitus*, nämlich der mehr nur rezitierende (psalmodierende) Kollekte, Epistel, Evangelien- und Lektionstext. Der A. hält für lange Silbenfolgen eine mittlere Tonlage (*Cantus, Repercussa, Dominans*) fest und zeichnet nur die Interpunktionen des Textes durch Heben (Komma) oder Senkungen (Punkt) des Tonfalls aus. Der A. ist nur eine Stillierung des feierlichen Sprechvortrags. Neben der Interpunktion sind auch die sprachlichen Akzente für die Tonfolge maßgebend. → *Ornithoparche Micrologus* (1517) scheidet als einer der ersten die beiden Gattungen *Accentus* und *Concitus*. Die mittelalterlichen Lehrer kennen diese Scheidung, die die innere Form der gregorianischen Gesänge nicht berührt, noch nicht.

Acciaccatura (Ital., *accikak'atura*, Zusammensetzung), eine ehemals beim Orgel- und Klavierspiel gebräuchliche Verzierung, die im gleichzeitigen Anschlage der sofort wieder losgelassenen kleinen Untersekunde mit einem Akkordtone bestand. Der französische Name dieser Verzierung ist *Pincet essouffé* (erstickter Mordeant). Die A. gehörte zu den beliebten Zutaten der Organisten und Cembalisten und wurde nur selten vorgeschrieben, einstimmig durch eine kleine Note mit durchstrichenem Hals (s), im Akkord durch einen schrägen Strich (s):



Letzteres Zeichen wird aber seit dem 18. Jahrhundert auch für → Arpeggio angewandt. Der Name A. wird heute auch gleichbedeutend mit *Appoggiatura*, speziell für den kurzen Vorschlag gebraucht.

Accompagnamento, Accompagnement, → Akkompagnement.

Accompagnato (Ital., *panj'a*), *besetzt*, das mit ausgearbeiteter Begleitung versehene Rezitativ der älteren Oper im Gegensatz zum *Secorezitativ*, das nur einen besetzten Ball hat. Die ersten Opern kennen überhaupt keine andere Art der Begleitung des Sologesangs als die durch den Generalbass angedeutete, und das erste Beispiel des A. im 4. Akt von Monteverdis *Orfeo* (1607) steht zunächst ganz vereinzelt da. Erst mehr als dreißig Jahre später führen die Venezianer (Cavalli) das A. (ausgehaltene Streicherharmonien; für Onbeu-Szenen (Geistererscheinungen) ein; das Vorbild war auch hier vermutlich Monteverdis weltliches Oratorium *Il Combattimento di Tancredi e Clotinda* (1624). Nur Heinrich Schütz läßt bereits 1623 (in der Auferstehungs-Historie) den Evangelisten mit ausgehaltenen Streicher-Akkorden rezitieren. Hier ist das Vorbild vermutlich Prätorius, der den Generalbass zu einer konzertierenden Stimme nach Ermessen von einem Streicherchor stimmig ausführen läßt (Synl. mus. III S. 91). Noch zu Ende des 17. Jahrhunderts ist aber das (ausgearbeitete) A. selten. Angesichts der Vielgestaltigkeit der Besetzung des Fundaments und der praktischen Ausführung des *Basso continuo* muß freilich in Frage gestellt werden, ob nicht das Akkompagnement der Ombrascenen und auch das bei Schütz nur die Vorschicht der Beschränkung auf den Streicherklang bedeutet. Später, wo das Cembalo als alleiniger Träger der Begleitung des Secorezitativs selbstverständlich

chienen!

de, die wir
s zur Ver-

RM 1.80
und Käufer
chriftums.

traf bereits

LEIPZIG