

---

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

---

### Folgen nachträglich eingeführter Text-Form-Korrespondenz für Text und Lai-Technik

von Christoph Petzsch, München

Bei näherer Prüfung der Aufzeichnung von Albrecht Leschs geistlicher *Tageweise*<sup>1</sup>, deren Text auch in cgm 351 und 778, mit Melodie aber nur im cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift<sup>2</sup>) auf fol. 843 mit drei Strophen überliefert ist, ergab sich ein recht instruktiver Sachverhalt. Er ist einmal Beitrag zu prinzipiellen Fragen des mittelalterlichen Liedes, zum anderen von Konsequenz für eine wichtige Frage der Edition.

Wie die Überlieferung der sechs Melodien von Lesch im cgm (zum Teil Unica) unbefriedigend ist<sup>3</sup>, so auch die Notierung der *Tageweise*. Sie hat gleich zu Beginn mit  $f_1c_4$ <sup>4</sup> Terzfehler, der auch den Schluß des Versikels A und das ihm Folgende betrifft (von Runge korrigiert). So war genaue Prüfung auch im Weiteren geboten, zumal die Kustoden im cgm und Parallelüberlieferungen fehlen, und auszugehen war vom Unproblematischen. Bei Initium ist ohne Weiteres zu  $f_2$  zu korrigieren, denn die erste Distinktion ist „Standardzeile“ in *d*-Melodik<sup>5</sup>. Sie kehrt überdies nur wenig verändert als Beginn des Versikels E wieder, wo der gleiche Schlüsselfehler schon vom Notator (?) verbessert wurde, sowie mit korrekten Schlüsseln  $f_2c_4$  als *dddahc'a* (Binaria:) *gf* im ausnotierten *responsum* dort.

Die *Tageweise* des Münchener *meisters* ist eines der späten Zeugnisse für Lai-Technik<sup>6</sup>, woran trotz einer „Pluszeile“ nach Versikel C, trotz Sachverhalt des folgenden D und trotz der Ratlosigkeit der Editoren Runge, Koester, Karl Bartsch<sup>7</sup> und auch noch Gesine Freistadts bei Untersuchung der Notierungsweise nicht zu zweifeln ist. Nach sechs Versikeln folgte bei Lesch das Lai-Ende, wie üblich ohne *responsum*. Wiederholtes Prüfen aller Einzelheiten von Notierung

1 Textedition: L. Koester, *Albrecht Lesch. Ein Münchener Meistersinger des 15. Jahrhunderts*, Diss. München 1933, Druck (1935) ohne Ort. Dort Lied Nr. III mit fünf Strophen. Archivalisches und Weiteres bei Verf., *Zu Albrecht Lesch, Jörg Schechner und zur Frage der Münchener Meistersingerschule*, in: *ZfdA* XCIV, 1965, S. 121-138.

2 *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*, hrsg. von P. Runge, Leipzig 1896, Nachdruck Hildesheim 1965, dort Nr. 129; *Die Colmarer Liederhandschrift, Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien* von F. Gennrich, Langen bei Frankfurt 1967, dort S. 206 f. (vollständige Faksimile-Ausgabe angekündigt in der Reihe „Litterae“ des Verlages Kümmerle in Göppingen). – Literatur zur Handschrift jetzt bei Verf., *Der magister scilicet scriptor der Kolmarer Liederhandschrift, sein „unerkannter Ton“ und nochmals zur Frage der Meistersängersreform*, in: *Mf* 26, 1973, S. 445-473. dort Anm. 21.

3 Von sechs Melodien Leschs fehlt eine ganz, zwei sind unvollständig, eine ist eilig ergänzt.

4 Im Schwarz-Weiß-Faksimile nicht zu erkennen.

5 So J. Wendler, *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, Tutzing 1963, S. 140 f. Diese Distinktion Leschs ist bei Wendler erstes Beispiel.

6 Das späteste ist der noch Ende des 16. Jahrhunderts gesungene „Kettenton“ von Hans Folz. Dazu mit Wiedergabe der Melodie Verf., *Ein spätes Zeugnis der Lai-Technik*, in: *ZfdA* IC, 1970, S. 310-322.

7 *Meisterlieder der Colmarer Handschrift*, hrsg. von K. Bartsch, Stuttgart 1862, Nachdruck Hildesheim 1962, S. 87 f. (nur Strophe I). Vgl. auch G. Freistadt, *Zur Abhängigkeit der Liederhandschriften Kolmar und Donaueschingen*, Diss. Göttingen 1966 (mschr.), S. 105 f.

und Text führte zur Klärung auch des „neuralgischen“ Versikels D, der mit Lai-Technik nicht zu vereinbaren ist (siehe im folgenden). Ungeachtet des Überwiegens abwärtsgerichteter Melodiebildung in D, wobei das letzte Glied mit Dezimensprung aufwärts beginnt, ist auf Korrektur der Schlüssel  $f_3$  und  $c_5$  zu verzichten, da vorangehender Kadenzton *B* und Ausmaß des Fallens nach der Dezime sie als richtig erweisen. Damit ist die bewährte Regel bestätigt, sich an die Aufzeichnung zu halten, sofern sie nicht eindeutig fehlerhaft.

Die Mehrzahl der Versikel schließt nach *d*, ebenso das Lai-Ende, das zunächst fehlte, mit erstem Glied von gleicher Hand nachgetragen und mit zweitem und drittem von Runge ergänzt wurde; Runge's Kadenzieren nach *d* ist einleuchtend. Indessen fällt auf, was schon erwähnt wurde: im responsum von D ist der Sprung von der Zeilenkadenz *fdB* („helle qual“) zum letzten, mit *Binaria c'd'* beginnendem Gliede recht groß. Um ihn auf Oktav zu reduzieren, änderte Runge jene Kadenz zu *(ffgaa)afd*. Die Berechtigung dazu ist sehr fraglich, denn das Schlußglied durchmißt das gleiche Intervall, und zwar ebenfalls abwärts in der Hälfte der Zeit, die zweites und drittes Glied bei gestufter Abwärtsbewegung dafür benötigen. Das war nur mit Sprüngen zu erreichen (siehe Notenbeispiel unten) und allem Anschein nach kein Selbstzweck und ist mit dem Fehlen eines responsum zusammenzusehen. Fehler oder Zufall sind bei dieser Duplizität ohne Wahrscheinlichkeit.

Zur nun folgenden Wiedergabe des Liedteils D ist verdeutlichend zu bemerken: Bereits die zweite Distinktion wiederholt die erste, und die vierte nicht die zweite, sie scheint vielmehr Kontraktion der zweiten und dritten zu sein. Voran geht die „Pluszeile“ von Versikel C, in Melodie und Text überleitend (in constructio apokoinou): *Da wust er (Christus) wol, das es must sin*

all-hie in di-sem jam-mer-tal,

das schuf E-vas und A-dams fal, ir hant-ge-tat<sup>8</sup> zer hel-le qual.

sie ludent<sup>9</sup> got mit got zu tal...

Vergegenwärtigung in der Sukzessive des Gesangsvortrags spricht ebenfalls gegen Fehler der Notierung, wie auch der Text wegen syntaktischer Überordnung von Eva und Adam einen Austausch von zweitem und drittem Glied nicht zuläßt. Die folgende Interpretation von D kann somit von der Aufzeichnung in cgm ausgehen. Nicht müßig erscheint vor ihr der Hinweis, daß im strophentechnisch differenzierteren Versikel A die Melodie zu Beginn mit *bezeichnenlichem* („indirektem“) Sprechen „*Zeuch. .gein dem tage*“ von *d* nach *d'* *a n s t e i g t* – die Melodieführung von D ist gegenläufig –, wobei „*tage*“ die Melodiespitze erhielt. Mit Versikel B wird die Heilswahrheit der Geburt Christi danach direkt angesagt („*zu wihennachten das geschach...*“) in vier Zeilen von einhelliger *d*-Melodik und bei Identität von Silbenzahl, Reimklang und Kadenzgeschlecht. Das ist jeweils Text-Form-Korrespondenz *sui generis*<sup>10</sup>. C hat in dieser Hinsicht keine Relevanz, wohl aber in der Mehrzahl der Strophen seine „Pluszeile“. Zu D über-

8 Nachkommen (eigentlich Geschöpf Gottes mit der Hand aus Lehm gemacht). Das „*sin* (Gottes) *hantgetat*“ im cgm 778 ist vorzuziehen.

9 „*sie* (die Nachkommen) *ludent*“: sie luden, daß heißt sie riefen in ihrer Not zu sich herab (Gewohnheit des Christen hier auf Menschheit vor Christi Geburt übertragen).

10 Zusammenstellung bisher bekannter Möglichkeiten in der Anm. 2 genannten Studie, Anm. 86.

leitend unterbricht sie mit diesem Liedteil die nahtlose Abfolge von Versikeln, und zwar etwa in der Hälfte der *Tageweise*. So erscheint es sinnvoll, auch den Text von D zu prüfen. (Prüfung in Hinblick auf A und „Pluszeile“ kann *petitio principii* nicht sein, sie ist darauf nicht angewiesen.)

Wie A zu Beginn der geistlichen *Tageweise* von *d* zum *d'* ansteigt, so fällt die erste Distinktion von D demgegenüber bei Reimkadenz „(jammer)tal“ vom *d'* zum *d*. Sollte schon „tal“ als Benennung von tiefer Gelegenem das Stichwort für Wiederholung der Fallzeile gegeben haben? Eher wohl der zweite Vers mit Reimkadenz „fal“, und wahrscheinlicher noch ein D übergeordneter Leitgedanke. Prädestinierte der Sündenfall Adam und Eva doch zum Leben im irdischen „jammertal“ anstatt in höherer Region. Der Sündenfall hatte indessen noch weitergehende (!) Folgen: ihre Nachkommenschaft „qual“ (finite Verbalform) *zer helle*“, sie quälte sich auf dem vor der Erlösung unausweichlichen Weg zur Hölle, die man sich in der Spätantike und noch im 15. Jahrhundert tief im Erdinnern vorstellte<sup>11</sup>. Dem scheint in der Melodiebildung mit Sukzessive von zweiter und dritter Distinktion, mit der Fortsetzung der Fallbewegung nach kleiner Verzögerung entsprochen zu sein, sie wird über den bisherigen Zeilenkadenzton *d* zum *B* fortgeführt, dem letzten Ton vor plagaler Unterquart.

Denkbare Zweifel mindert das Schlußglied. Der Dezimensprung zu ihm erklärt sich am ehesten als Voraussetzung erneuten und intensiveren Fallens, das ihm mit Verkürzung und Intervallsprüngen unmittelbar folgt. Der Text dazu impliziert eine weitere Abwärtsbewegung: Gott kam aus einer menschliche Vorstellungskraft übersteigenden Höhe herab zur Erde. Die Melodie korrespondiert nach Möglichkeit (ob in Klimax Verlust des Paradieses – zur Tiefe der Hölle – Gott zur Erde, das stehe dahin). In jedem Falle kommt dem Schlußglied besondere Bedeutung zu. Ebendort aber weicht der Text ab von seinem ursprünglichen, im cgm 778 aus Tegernsee am besten erhaltenen Wortlaut „*uncz das sich got von got verhal*“<sup>12</sup> („bis sich Gott als Sohn von Gott als Vater insgeheim löste“). Änderung des „*verhal*“ zu „*zu tal*“ hatte in so kurzem D Reimwortwiederholung („*tal*“) zur Folge. Wer das um den Textvortrag wirksamer zu machen<sup>13</sup> nicht scheute, wird dazu auch Fallzeilen gereiht haben. Nach alledem bleiben wenig Zweifel, daß nachträglich (infolge Erinnerungslücke?) Text-Form-Korrespondenz auch bei D realisiert wurde, vermutlich vom magister-scriptor, einem Liedautor von nachweislichem Rang<sup>14</sup>. Es ist festzuhalten:

1. Der magister-scriptor (?) änderte Lai-Technik und Text, um korrespondieren zu lassen.
2. Von Willkür kann dabei angesichts „*res non confecta*“<sup>15</sup> nicht die Rede sein.
3. Wie der Texttyp des geistlichen Tageliedes steht auch dies im Dienst der „*lere*“, der primären Intention bei Liedkunst dieser Art.

11 Vgl. Nachweise zu Nr. 28, 9 in der NA des *Lochamer-Liederbuches* (S. 82). Vgl. u. a. noch Miniatur Nr. 49 in: *Die Très Riches Heures des Jean Duc de Berry im Musée Condé Chantilly*, München 1973.

12 Ähnlich in cgm 351. Bei Frauenlob vgl. „*wie sich got selbe (als) ein mensch verhal*“. (ed. Ettmüller, S. 278, Vers 17. NA von K. Stackmann ist bald zu erwarten).

13 Klang und Bewegung sind in älteren Kulturen von weit größerer Symbolkraft als Abbildungen (so Marius Schneider, „*Der musizierende Esel*“. *Zur Geschichte eines Symbols*, Bayerischer Rundfunk am 25. Dezember 1974). Das wäre noch bei Figur *descendere* im 16. Jh. zu bedenken. Wenn E. Lippold, *Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik*, in: Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Band 3, Leipzig (1971), die These aufstellt: „... während räumliche Eigenschaften . . . der unmittelbaren musikalischen Darstellung verschlossen bleiben, sie können lediglich subjektiv assoziiert werden“ (S. 23), so wird er hier widerlegt, hätte zu mindesten historisch differenzieren und Vorbehalte aussprechen müssen.

14 Vgl. in der oben, Anm. 2 genannten Studie des Verf. Dort S. 467-469.

15 Vgl. Verf., *Das mittelalterliche Lied: res non confecta*, in: *ZfdPh* XC, 1971, Sonderheft *Neue Arbeiten zum mittelalterlichen Lied*, S. 1-17.

4. Text-Form-Korrespondenz ist nicht auf den Liedanfang beschränkt gewesen<sup>16</sup>, wenngleich vorzugsweise dort zu erwarten. Die „Pluszeile“ Leschs hat in der Mehrzahl seiner Strophen Relevanz. Das ist legitimeres Kriterium der Bewertung der Liedkunst, da es an den Autor einige Ansprüche stellte.

5. Bei Edition des cgm 4997 als der Edition dieser Handschrift ist auf den Eingriff des Konjizierens nach cgm 778 zu verzichten, da Text und Vortragsform von D dann auseinanderfallen. Der Eigenwert ist zu wahren („*recentiores non deteriores*“).

Auch sauberste Textbearbeitung muß zu kurz greifen, wenn das mittelalterliche Lied zu wenig als Vortragskunst behandelt wird, mit den ihr eigenen Möglichkeiten und mit ihrer Offenheit beim Neurealisieren in Vortrag wie Aufzeichnung. Das hier erörterte Beispiel ist besonders instruktiv auch deshalb, weil fol. 843 im cgm 4997 mit seiner Version von D die eine Sukzessive von Erscheinungsformen implizierende Gegebenheit „*res non confecta*“ sinnfällig macht durch Synopse üblicher Versikel, demgegenüber Evidenz anderer Beispiele der Parallelüberlieferung bedarf. Nach Möglichkeit sind jeweils alle Elemente einer Strophenfolge zu Textkritik und Edition heranzuziehen, um eine lange und weithin verlorengegangene Dimension des mittelalterlichen Liedes wiederzugewinnen.

## Eine Orgeltabulatur aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Ungarn

von Kilian Szigeti OSB, Pannonhalma

In der Széchényi-Bibliothek in Budapest befindet sich unter der Signatur Clmae 432 ein Papierkodex aus dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts mit 236 Folien in der Größe 100 x 147 mm. Die Handschrift mit verschiedenartigem Inhalt wurde im Franziskanerkloster von Buda gelegentlich niedergeschrieben. Der Zeitpunkt des Abschlusses ist nicht nach dem Jahre 1526 anzunehmen.<sup>1</sup>

Auf Folio 234 finden wir ein äußerst wertvolles musikalisches Denkmal. Der Schreiber des Kodex hat hier unter dem Titel *Concordantiae in organo* ein kurzes Orgelstück aufgezeichnet. Da dieses die älteste bisher bekannte Orgelmusik in Ungarn darstellt, scheint es uns wichtig, das Stück selbst sowie etwas über sein Wesen zu veröffentlichen.

16 H. Lomnitzer (*Wort-Ton-Probleme bei Oswald von Wolkenstein*, in: Oswald von Wolkenstein, Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973, hrsg. von E. Kühebacher, Innsbruck 1974, S. 68-84, dort 71) spricht sehr zu Recht von „*sträflicher*“ Vernachlässigung des Blickes auf die Folgestrophen. Er hat dabei vor allem das im engeren Sinne Philologische im Auge, von dem sein Referat fast ausschließlich – in den Beispielen ausschließlich handelt. Vom Verf. erstmals bekannt gemachte Beispiele von Text-Form-Korrespondenz (siehe über Anm. 2 oben, dort Anm. 86) werden mehr beiläufig erwähnt. Sie blieben im sehr umfangreichen Forschungsbericht zum Spätmittelalter von J. Janota (DVLG XLV, 1971) ohne kritische Beurteilung. Eine Form der Ablehnung?

An Verabsolutierung für die Folgestrophen (vgl. Lomnitzer, S. 81) war weniger gedacht als Mf XX, 1967, S. 44 ff. glauben machen könnte, mag das jetzt auch nicht mehr alleine stehen, wie mit Gedrucktem und Ungedrucktem zu zeigen wäre. Auch Leschs „Pluszeile“ (siehe oben) sollte zu denken geben. Folgestrophen sind stets auch für sich zu prüfen. Sie boten Autor wie Schreibern grundsätzlich Spielraum. Gewiß sind infolge einmaliger Notierung der Melodie von Strophenliedern der Forschung hier enge Grenzen gesetzt, doch gehören wie wiederholt gezeigt auch Gebäud und Gemäß eines Tones zu den Instrumenten der Kommunikation im mittelalterlichen Lied.

1 Die kodikologische Beschreibung der Handschrift siehe: E. Bartoniek, *Codices manu scripti Latini*, Vol. I., Codices Latini medii aevi, Budapest 1940, S. 388-390.

*Concordancia in organo*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Concordancia in organo" is written in a cursive hand. Below the title are two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes and rests, with a double bar line. The second staff continues the notation. Below the staves is a large block of handwritten tablature, consisting of letters (a, b, c, d, e, f, g) and numbers (1-7) arranged in a grid-like fashion. At the bottom of the page, there is a diagram of a keyboard with letters and numbers indicating fingerings or specific notes for each key.

Budapest, Széchényi-Bibliothek *Cimae* 432 Fol: 234<sup>v</sup>

Übertragung:

The image shows a modern musical transcription of the piece. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system continues the piece, ending with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats).

Das kurze Werk wurde in der alten deutschen Tabulatur­schrift aufgezeichnet. Die Oberstimme ist mit Noten auf einem System mit sechs Linien und in C-G- und D-Schlüsseln geschrieben, die anderen Stimmen sind mit Buchstaben notiert. Diese Form der deutschen Tabulatur­schrift war in Deutschland bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts gebräuchlich.<sup>2</sup> Zwei Taktstriche teilen das ganze Stück in drei Takte. Der rhythmische Wert der einzelnen Takte ist nach der heutigen Praxis 8/2 oder ein 8/4 Takt.

In der Notation gibt es etliche Ungenauigkeiten. So findet man eine Uneinheitlichkeit in der Bezeichnung der Note *b*. In den mit Buchstaben geschriebenen Unterstimmen kommt ausnahmslos nur *b* vor – *h* ist nie zu finden. Aus diesem Grund kann man in allen zweifelhaften Fällen der Sopranstimme *b* lesen. Tatsächlich ist aber bloß dreimal das *b* angegeben und immer durch den schräg durchstrichenen Stiel der entsprechenden Note. Sicher ist die dritte Note des zweiten Taktes ein *b*, wie es aus dem in der Altstimme gleichzeitig klingenden *b* gefolgert werden kann. Für die übrigen unsicheren Fälle des zweiten Taktes kann das schon einmal ausgeschriebene *b* maßgebend sein, auch wenn dies damals noch keine allgemeine Regel war. In unserer Übertragung haben wir die nicht ausgeschriebenen *b* über die betreffenden Noten gesetzt.

Ziemlich oft kommen in dem Stück zwischen den einzelnen Stimmen Quintenparallelen vor, was aber in der damaligen zeitgenössischen Orgelmusik gar kein seltener Fall ist.<sup>3</sup>

Irrig ist schließlich die Zeitdauer des *f* im zweiten Takt der Oberstimme. In der Übertragung haben wir dies ausgebessert. Aus dem Zusammenhang ist es nämlich erklärbar, daß man für die Note *f* die doppelte Zeitdauer annehmen soll.

Das kurze Werk ist ein frei komponiertes *Präambulum*, welches von einem zum Hofhaimer-Kreis gehörenden Meister stammt.

Wir sind über den Weg gut unterrichtet, auf welchem die Hofhaimer-Musik nach Buda gelangt ist. Als der ungarische König Matthias Corvinus im Jahre 1485 Wien eroberte, richtete er dort seinen Hof ein. Seine an die italienische Musik gewöhnte Gemahlin Beatrix verfügte in Buda über italienische Organisten. In Wien hat sie aber die süddeutsche Orgelkunst kennengelernt. Als ihr Organist, der Italiener Daniel im Jahre 1489 starb, wollte Beatrix jedenfalls den Meister Paul Hofhaimer als Organisten anwerben. Hofhaimer ist aber nach kurzer Überlegung in den Dienst Maximilians getreten.<sup>4</sup>

Im Jahre 1490 starb König Matthias in Wien. Der königliche Hof hat darauf Wien verlassen und kehrte nach Buda zurück. Wien ist für Ungarn verlorengegangen, aber die humanistisch-kulturellen Verbindungen zwischen Österreich und Ungarn sind umso enger geworden, ja sie wurden jetzt sogar noch weiter ausgebaut. Kaiser Friedrich III. setzte im Jahre 1492 den als Humanisten bekannten Bischof von Veszprém János Vitéz auf den Bischofsstuhl in Wien. Dieses Amt bekleidete Vitéz bis zu seinem Tode 1499.

Die humanistisch-kulturellen Beziehungen zwischen Wien und Buda hat Konrad Celtes, der Führer der jungen deutschen Humanisten, ausgebaut. Noch während der Regierungszeit von König Matthias kam Celtes im Jahre 1490 nach Preßburg und Buda. 1497 besuchte er abermals die ungarische Hauptstadt. Jetzt sah er die Zeit für gekommen, um nach dem Muster der deutschen „Sodalitas Rhenana“ die „Sodalitas Litteraria Danubiana“ zu organisieren. Die Sodalitas hatte die Aufgabe, die Humanisten von Wien und Buda zusammenzubringen, und der Plan wurde tatsächlich verwirklicht. Zum ersten Präsidenten der Gesellschaft wurde wieder János Vitéz gewählt.<sup>5</sup>

2 W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 25. Apel schreibt: „Obwohl . . . dieses System nicht als deutsche Erfindung angesehen werden kann, findet seine Bezeichnung doch eine gewisse Berechtigung darin, daß es, soweit wir wissen, später in keinem Land außer Deutschland benutzt wurde.“ (S. 25).

3 Ders., *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 108.

4 K. Szigeti, *A budai hajdani várkapolna zenei élete a XIV.-XVI. században* („Das Musikleben der ehemaligen Burgkapelle von Buda vom 14. bis zum 16. Jahrhundert“), Magyar Zene 1968, S. 416/17.

5 J. Aschbach, *Die Wiener Universität und ihre Humanisten*, I-II, Wien 1865-77, B. II, S. 196 bis 197. – E. Tomek, *Kirchengeschichte Österreichs*, I-III, Innsbruck-Wien 1935-59, S. 128 bis 129. – H. J. Moser, *Paul Hofhaimer*, Nachdruck Hildesheim 1966, S. 24-25.

Unter diesen Umständen ist es nicht erstaunlich, ja es ist auf Grund der geographischen Lage Ungarns sogar natürlich, daß sich die Musik am königlichen Hof zu Buda dem süddeutschen Kulturkreis anpaßte. Von Wien kam der Arzt, Mathematiker, Priester und Musiker Josef Grünpeck nach Buda. Er gehörte zum Hofhaimer-Kreis und wurde vielleicht von Hofhaimer selbst der Königin Beatrix empfohlen, als er ihre Einladung zurückwies. Grünpeck hat in Buda eine lebhaft musikalische Tätigkeit ausgeübt, und wir kennen auch einige Grünpeck-Schüler in Ungarn.<sup>6</sup>

Um 1520 kam Wolfgang Greffinger nach Buda. Er war in Innsbruck ein Schüler Hofhaimers. In den Matrikeln der Wiener Universität ist er im Jahre 1509 als Priester und „*componista excellens*“ registriert. Dann wurde er Organist am Stephansdom. Im Jahre 1515 war er an der doppelten Familienfeier der kaiserlichen und der ungarischen königlichen Familie im Stephansdom anwesend, als der Wiener Bischof Georg Sklatonia die Verlobungsmesse zelebrierte und der Graner Erzbischof Tamás Bakócz das Tedeum anstimmte, welches Hofhaimer an der Orgel „*respondierte*“. Vladislaus II., König von Ungarn, hat ihn dafür zum Ritter geschlagen.<sup>7</sup>

Als Greffinger nach Ungarn kam, hat ihn Vladislaus II. zum Hoforganisten ernannt und beschenkte ihn mit einem Kanoniker-Stallum im Preßburger Kapitel. Nach der Niederlage in der Türken Schlacht bei Mohács im Jahre 1526 und nach der Auflösung des Budaer Hofes übersiedelte Greffinger nach Kronstadt (Brassó) in Siebenbürgen, wo er an der sog. „Schwarzen Kirche“ bis 1530 wirkte. Dann hören wir nichts mehr über ihn.<sup>8</sup>

Aber nicht nur aus Wien kamen Hofhaimer-Schüler nach Buda, sondern es sind auch aus Ungarn Studenten nach Österreich gekommen um bei Hofhaimer Orgel zu studieren. So kam z. B. der Dominikaner Fr. Franciscus von Pécs im Jahre 1499 nach Innsbruck, wo damals Hofhaimer wirkte, um dort das Orgelspiel zu lernen.<sup>9</sup> Mit Recht hat Cuspinianus über Hofhaimer geschrieben: „*Illi discipulos commisit Pannonis ora*“.<sup>10</sup>

Es war nur ein Schritt notwendig, daß die neue Orgelmusik aus der Burg von Buda in das Franziskanerkloster eindrang. Das Kloster wurde von den Franziskanern „*strictioris observantiae*“ im Jahre 1444 übernommen. Sie hatten sehr enge Beziehungen mit dem Königshof, und Matthias hat die Franziskaner besonders geschätzt. Seinen Beichtvater hat er aus ihren Reihen gewählt. Nicht weniger innig waren die Verbindungen mit Vladislaus II.

Die mehrfache königliche Gnade und ein umfangreicher Kreis von Wohltätern haben es ermöglicht, daß die Franziskaner in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich eine zeitgemäße Orgel bauen lassen konnten. Die Größe (Tonumfang) dieser Orgel ist uns von der in dem Kodex unter der Tabulatur aufgeschriebenen Skala mit 31 Noten angegeben. Da in dieser Zeit das Orgelspiel bei den Franziskanern in Ungarn einen stetigen Aufschwung genommen hatte, ist es zu verstehen, daß die Orgelmusik Hofhaimers ihren Weg in das Kloster gefunden hatte. Ein Ordensmitglied zeichnete dann unser kleines Präambulum in dem Kodex auf, wahrscheinlich zu didaktischen Zwecken.

Von wem wohl das *Präambulum* stammt? Ob es Grünpeck oder Greffinger aus Wien mitgebracht hat? Wurde es von ihnen in Buda komponiert, oder ist es von einem einheimischen ungarischen Organisten geschrieben worden? Zur Zeit können wir dies nicht beantworten. Es ist aber jedenfalls ein Dokument dafür, daß Hofhaimers Einfluß weit über die Leitha hinaus reichte, bis Buda und noch weiter bis zur Ostgrenze Ungarns, bis Kronstadt, wohin dieser durch die Vermittlung von Grünpecks Schülern und Wolfgang Greffinger gelangte.

6 Szigeti, a. a. O., S. 421-422.

7 Aschbach, a. a. O., B. II, S. 80. — Moser, a. a. O., S. 24-26. E. Tittel, *Österreichische Kirchenmusik*, Wien 1961, S. 103 und 105.

8 K. Rimely, *Capitulum insignis Ecclesiae Collegiatae Posoniensis*, Posonii 1880, S. 262. — *Quellen zur Geschichte von Brassó*, Brassó I-V, 1886-1909. B. II. SS. 41, 45, 55, 64, 71, 81, 129, 143, 145, 178 und 698.

9 A. Harsányi, *A Domonkosrend Magyarországon a reformáció előtt* („Der Dominikanerorden in Ungarn vor der Reformation“), Debrecen 1938, S. 299.

10 Moser, a. a. O., S. 181.

## Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen

von Ernst Apfel, Saarbrücken

Richard Hudson hat in seinem Aufsatz *The Folia Melodies* (AMI XLV, 1973, S. 98-119) dankenswerter Weise die Voraussetzungen dafür geschaffen, für die Folia endlich dasselbe nachzuweisen, wie ich es in meinem Aufsatz *Ostinato und Kompositionstechnik bei den englischen Virginalisten der elisabethanischen Zeit* (AfMw XIX/XX, 1962/63, S. 29-39) besonders Seite 33/34 mit den Beispielen 6a und b auf Seite 39 bereits für die Romanesca und den Passamezzo getan habe<sup>1</sup>.

Richard Hudson teilt in einem Notenschema Seite 99 im dritten System von oben unter „Chord-row V“ den vollständigen, normalen Folia-Baß als Träger und Repräsentanten der Akkorde (deshalb die Bezeichnung „chord-row“), darunter Varianten davon und darüber im ersten System unter der Bezeichnung „Tune-series 4“ und im zweiten System unter der Bezeichnung „Tune-series 7“ die beiden häufigsten Melodietonfolgen der Folia mit<sup>2</sup>. Sie entsprechen der Akkordreihe V.

Die den Baßtönen bzw. Akkorden entsprechenden Melodietöne, die in den verschiedenen Varianten der Folia zusammen mit jenen entfallen können, sind eingeklammert. Die beiden Melodietonfolgen sind abgesehen vom Anfangs- und Schlußton, die gleich sein können, eine Terz voneinander entfernt. Baßton- bzw. Akkord- und Melodietonfolge stellen ein Gerüst dar, von dem abgewichen werden oder sein kann.

Hudson betont dann, daß Schema V als Akkordreihe (ich würde lieber sagen: Baßtonreihe – warum, wird sich bald zeigen) dazu neigt, mit einer der beiden Melodietonfolgen 4 und 7 im Beispiel verknüpft zu werden (oder besser: zu sein), ja Formen, die Schema V verwenden, scheinen in der Geschichte jeweils eine der beiden Melodietonfolgen der anderen vorzuziehen, und diese Bevorzugung scheint von Periode zu Periode zu wechseln.

Ende des 15. und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts begegnet nach Hudson Melodietonfolge 4 öfter. Sie erscheint in einigen Stücken von Juan del Encina und anderen Komponisten im *Cancionero musical de Palacio*<sup>3</sup> sowie in Frottolen von Bartolomeo Tromboncino und Giacomo Fogliano. Betrachtet man aber nun die von Hudson genannten Stücke im *Cancionero musical de Palacio*, so trifft seine Behauptung nur für das zweistimmige Nr. 12 zu, dessen Cantus (Tiple) fehlt. In allen anderen genannten, durchweg vierstimmigen Stücken sind die beiden von Hudson notierten Melodietonfolgen 4 und 7 zugleich in zwei Stimmen im Sinne eines zweistimmigen Gerüstsatzes vorhanden oder gegeben: in Nr. 81 in Cantus und Tiple,

<sup>1</sup> Siehe dazu inzwischen auch von mir *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*, Teil II mit *Grundlinien der Entwicklung bis zur Neuzeit*, München 1965 (noch zu beziehen vom Bärenreiter-Antiquariat Kassel), S. 27, 32, 37, besonders 38f., 44 und 47 mit Anm. 30, *Volkskunst und Hochkunst in der Musik des Mittelalters*, in: AfMw XXV, 1968, S. 81-95, besonders S. 89-91, und neuerdings *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik*, Teil II: *Polyphonie und Monodie, Voraussetzungen und Folgen des Wandels um 1600*, Selbstverlag Saarbrücken 1974 (Auslieferung durch Bärenreiter-Antiquariat Kassel), Teil III, *Die echte, wirkliche Monodie*, Kap. 1, *Die frühe Monodie*, a) *Die Arle* (Modelle zum Absingen von Dichtung), S. 150ff. – Zum oben zuerst genannten Aufsatz s. vor allem auch K.-J. Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, in: BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974, S. 138. – Zum genannten Aufsatz von R. Hudson s. auch noch von demselben *The Folia Dance and the Folia Formula in the 17th Century Guitar Music*, in: MD XXV, 1971, S. 199-221, und *The Folia, Fedele, and Falsobordone*, in: MQ LVIII, 1972, S. 398-411.

<sup>2</sup> Die nähere Bezeichnung der Baß- und Melodietonfolgen mit Nummern hängen mit umfassenderen Aufstellungen in früheren Arbeiten von R. Hudson hinsichtlich Fragen der Tonalität (um es abgekürzt auszudrücken) und über Ostinato allgemein zusammen, die Hudson nennt.

<sup>3</sup> *Cancionero musical de Palacio*, hrsg. von H. Anglès, Monumentos de la música española, Bd. V und X, Barcelona 1947-1951.

in Nr. 121, 126, 179, 271 und 361 in Cantus und Tenor, und die eine von Hudson genannte Melodietonfolge bezieht sich nicht auf das vollständige Akkordschema, sondern das Baßschema bezieht sich auf die beiden Melodietonfolgen der beiden Gerüststimmen.

Ohne den Akkord der III. Stufe bzw. den entsprechenden Baßgrundton verhält es sich ebenso bei Nr. 59 (Tiple und Cantus – das Beispiel ist nicht so deutlich bzw. eindeutig) und Nr. 197 (Tenor und Cantus – der Tenor weicht in T. 3 und 7 von der Melodietonfolge ab bzw. es sind drei Achtel eingeschaltet). Ohne den Anfangsakkord der I. Stufe bzw. nicht mit der Tonika, sondern mit der Dominante beginnend sind (wie man es auszudrücken pflegt) Nr. 79 (Tiple und Cantus – erweitert, und Tiple von der Melodietonfolge 7 etwas abweichend) und 310.

Als zwei Ausnahmen verwenden nach Hudson Nr. 9 und 92 die Melodietonfolge 7. In Wirklichkeit verwenden beide zugleich die Melodietonfolgen 4 und 7, in Nr. 9 das Terzengerüst von Tenor und Cantus lediglich vertauscht, wie ja die beiden Gerüststimmen prinzipiell ihre Lage vertauschen können, in Nr. 92 Tenor und Cantus das Terzengerüst sozusagen im doppelten Kontrapunkt der Oktav in ein Sextengerüst vertauscht.

Schwieriger ist bei der monodischen Fassung der Frottole *Aqua non e l'humor che versan gli occhi* von Bartolomeo Tromboncino<sup>4</sup> der Nachweis, daß nicht nur in einer Stimme die Melodietonfolge 4, sondern in einer anderen Stimme zugleich auch die Melodietonfolge 7 nach Hudson vorliegt. Das vorliegende Terzengerüst der Sing- mit der obersten Begleitstimme ist stellenweise unter- oder durchbrochen (T. 3, 7, 10/11 und 14 – Schluß)<sup>5</sup>. In diesem Falle hilft auch die stimmige Fassung bei Alfred Einstein, *Das Elfte Buch der Frottole* (ZfMw X, 1927/28, S. 613 ff.), besonders S. 620/21 nicht weiter. Soweit zwischen Tenor und Cantus ein zweistimmiger Gerüstsatz durchgeführt ist, wechselt er zwischen Terz und Einklang sowie Sext und Oktav. Außerdem aber geht die Gerüstfunktion des Tenors stellenweise auf den Alt oder Baß bzw. das ganze zweistimmige Gerüst auf untere Stimmpaare über. Die Frottole steht an der Schwelle zur sogenannten Vor- oder Pseudomonodie.

Die nächste von Hudson genannte Frottole von Giacomo Fogliano, *Gli a pur*, aus *Frottole libro quarto*, Venedig 1520, ist mir nicht zugänglich. Von der anschließend genannten Frottole *La non vuol esser più mia* von Giacomo Fogliano ist bei Edith [Gerson-]Kiwit<sup>6</sup> nur das Außenstimmengerüst wiedergegeben. Zwischen den beiden Oberstimmen ist weithin ein enges Terzengerüst und damit das gleichzeitige Vorhandensein der beiden Melodietonfolgen 4 und 7 bei Hudson denkbar.

Während der beiden mittleren Viertel des 16. Jahrhunderts verschiebt sich nach Hudson die Betonung zur Melodietonfolge 7, die in verschiedenen französischen und italienischen Gagliarden erscheint. (Im folgenden ziehe ich nur noch mir in Ausgaben vorliegende Stücke heran.)

Bei der *Gaillarde* Nr. 3 der von Pierre Attaingnant Paris 1530 [1531] herausgegebenen *Quatorze Gaillardes*<sup>7</sup> liegt – soweit es die teilweise herrschende Freistimmigkeit erkennen läßt – zwischen oberster und zweitunterster Stimme ein weites Sext-Oktavgerüst vor. Die zweitunterste Stimme spiegelt wenigstens teilweise auch die Melodietonfolge 4 nach Hudson wieder.

Der Lautensatz des Hans Newsidler, *Ein Welisch tentzlein: chira cassa (La cara cosa)*, aus *Das ander Buch, Ein new künstlich Lautten Buch*, Nürnberg 1544, Nr. 23, fol. G 3<sup>8</sup>, verdeckt das zugrundeliegende Terzengerüst natürlich noch stärker, aber es ist noch ein gewisser Anklang daran vorhanden.

4 Siehe A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Bd. III, Princeton, New Jersey, 1949, Nr. 94, S. 318/19.

5 Vgl. dazu *Wandlungen des Gerüstsatzes vom 16. zum 17. Jahrhundert*, in: AfMw XXVI, 1969, S. 97 mit Anm. 24, und *Grundlagen* Teil II, S. 112.

6 *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert, Satzlehre und Genealogie der Kanzonetten*, Würzburg 1938, S. 21.

7 Neu hrsg. von D. Heartz, in: *Keyboard Dances from the Earlier Sixteenth Century*, in: CEKM 8, AIM 1965, S. 5/6. – Siehe auch W. Apel, *Attaingnant: Quatorze Gaillardes*, in: Mf XIV, 1961, S. 361-370.

8 Hrsg. von A. Kocirz, *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert*, DTÖ XVIII/2, Bd. 57, Wien 1922, Nachdruck Graz 1959, S. 54.

Ganz deutlich aber ist das Sextengerüst in dem von Johannes Wolf im *Handbuch der Notationskunde*, II. Teil<sup>9</sup>, S. 133 übertragenen *Cara cossa* für Zither von Sebastian Vreedman, *Carminum quae cythara pulsantur liber secundus*, Löwen 1569, Nr. 74, fol. 40', zwischen der obersten und teilweise mit dem Baß identischen zweituntersten Stimme. Die oberste Stimme hat Melodietonfolge 7, die zweitunterste Melodietonfolge 4 nach Hudson. Eher noch deutlicher ist dasselbe bei dem Stück *La gamba* aus der Handschrift London, Brit. Mus. Royal App. 59-62, Nr. 27, der Fall, wiedergegeben auch bei Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*<sup>10</sup>, Notenanhang Nr. 8, S. 26 f.

Bei Vihuela-Variationen ist die zweite Melodietonfolge selbstverständlich nicht gerade augenfällig, in den von Hudson S. 101, Anm. 13, genannten Pavanen von Alonso Mudarra in den *Tres libros de música en cifra*, Sevilla 1546<sup>11</sup>, befindet sie sich noch durchaus in der meistens eine Sext unter der von der Oberstimme vorgetragene ersten Melodietonfolge liegenden zweituntersten Stimme. Die Folia-Grundlage ist hier ohnehin stark ausgeweitet.

Die Folia-Pavanen von Enriquez de Valderrábano in seiner *Silva de Sirenas*, Valladolid 1547<sup>12</sup>, Nr. 165 und 166, fol. 94' und 95', und von Diego Pisador in seinem *Libro de música de Vihuela*, Salamanca 1552<sup>13</sup>, Nr. 3, fol. 4', weisen ebenfalls jeweils beide von Hudson als 4 und 7 bezeichneten Melodietonfolgen, nämlich als zweistimmiges Sextengerüst der beiden betreffenden Stimmen auf.

In den beiden *Diferencias sobre la pavana italiana* von Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid 1578<sup>14</sup>, fol. 186' und 190', befinden sich die beiden Melodietonfolgen in der Ober- und zweituntersten Stimme im Sextabstand, die zusammen das entsprechende zweistimmige Gerüst des Satzes bilden, sind aber im ersten Falle etwas weniger gut erkennbar.

In der von Hudson ebenfalls genannten *Pavana con su glosa* aus dem *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares 1557, gesammelt von Venegas de Henestrosa, fol. 67, in der genannten Neuausgabe S. 80/81, befinden sich die beiden Melodietonfolgen jedenfalls im ersten Teil ganz deutlich im Terzabstand in den beiden Oberstimmen, die somit ganz eindeutig ein zweistimmiges Gerüst im engen Terz-Einklang-Abstand bilden. Im Schlußteil herrscht Sextabstand der beiden Melodietonfolgen und damit der Gerüststimmen.

In der *aria* im Lautenbuch des Octavianus Fugger, 1562, Wien, Österreichische Nationalbibliothek Ms. 18821, hrsg. von Adolf Kocirz im bereits genannten Band DTÖ XVIII/2, Band 37, S. 111, befinden sich die beiden Melodietonfolgen wieder im Sextabstand in der obersten und zweituntersten Stimme, welche beiden Stimmen also wiederum ein weites Sext-Oktav-Gerüst bilden.

<sup>9</sup> *Tonschriften der Neuzeit, Tabulaturen, Partitur, Generalbaß und Reformversuche*, mit zahlreichen Abbildungen und 3 Beilagen. Leipzig 1919, Nachdruck Hildesheim 1963.

<sup>10</sup> *Analecta Musicologica*, Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 10, Köln/Wien 1970. — Siehe daselbst auch S. 159ff. über die genannte Handschrift, mit Konkordanzentabelle S. 160 ff., und ein verwandtes Stück darin unter dem Titel *Gentil mia donna*, S. 164. — Zu *La gamba* s. auch D. Kämper, *La Gamba, Folia-Variationen für Instrumentalensemble um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien*, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966, hrsg. von C. Dahlhaus, R. Kluge, E. H. Meyer, W. Wiora, Kassel usw. (1970), wo S. 192 der ersten Zeile des oben genannten Satzes der fast identische Anfang der *Recercada quarta* von D. Ortiz im *Tratado de glosas* gegenübergestellt ist.

<sup>11</sup> Hrsg. von E. Pujol, *Monumentos de la música española VII*, Barcelona 1949, S. 22/23 und 29.

<sup>12</sup> Siehe die Neuausgabe von E. Pujol, *Monumentos de la música española XXIII*, Barcelona 1965, S. 65-68 und 69-71.

<sup>13</sup> Siehe G. Morphy, *Les luthistes espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle*, Leipzig 1902, Bd. II, S. 193. — Die Anfänge der beiden letzten Stücke auch bei P. Netti, *Zwei spanische Ostinatothemen*, in: *ZfMw I*, 1918/19, S. 696/97 (der Anfang des Stückes von A. Mudarra S. 695). — Der Anfang des Stückes von Pisador auch bei O. Gombosi, *Zur Frühgeschichte der Folia*, in: *AMI VIII*, 1936, S. 123.

<sup>14</sup> Hrsg. von Cl. Jacobs, *The Collected Works of Antonio de Cabezón, I*, Brooklyn 1967, S. 40-43 und 50-54.

Die *Recercada quarta* des Diego Ortiz im *Tratado de glosas sobre clausulas*, Rom 1553, übertragen von Max Schneider, Kassel 2/[1936], S. 117-119, zeigt ebenfalls beide Melodietonfolgen im Sextabstand in der Oberstimme und zweituntersten Stimme der Begleitung, so daß sich auch hier eindeutig ein Sextengerüst der beiden genannten Stimmen ergibt<sup>15</sup>.

Von etwa 1580 bis zum Schluß des italienischen Tanzspiels um 1650 sowie in ein paar noch späteren Stücken scheint nach Hudson wieder die Melodietonfolge 4 bevorzugt worden zu sein. Von den von ihm für die Melodien *alta regina* und *spagnoletta* als spätere Fassung der *pavaniglia* genannten Stücken sind mir nur die für die beiden letzten Melodien, die er Anm. 19 wiedergibt, im *Fitzwilliam Virginal Book*, Band II<sup>16</sup>, und von Bernardo Storace zugänglich: *The old Spagnoletta* von Giles Farnaby, *The Fitzwilliam Virginal Book II*, S. 471 – hier ist tatsächlich nur die Melodietonfolge 4 deutlich erkennbar; John Bull, *Spanish Paven*, ebda. S. 131-134 (*pavaniglia*) – hier wird die Melodie jedenfalls im „Thema“ im späteren Sinn von der Stimme darunter häufig in parallelen Sexten begleitet.

Auch in der *Aria sopra la spagnoletta* aus der *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo* von Bernardo Storace, Venedig 1644<sup>17</sup>, S. 24-28, ist trotz häufiger Terzen-, Sexten- und Dezimenparallelen allerdinge wechselnder Stimmpaare nur eine Hauptmelodie bzw. zugrundeliegende Grundmelodietonfolge erkennbar.

Die *Pavaniglia*-Melodie steht der Melodietonfolge 7 nach Hudson näher. Es gab allerdings zwei Fassungen davon, nämlich die *pavaniglia alla Romana* mit der traditionellen Melodie und eine *all'uso di Milano*. Die beiden Fassungen der Melodietonfolge bewegen sich, wie Hudson selbst bemerkt, ebenso wie die beiden Melodietonfolgen 4 und 7 der Folia bei Hudson häufig in Terzen bzw. sind teilweise identisch miteinander oder stehen anders ausgedrückt in einem Varianten- oder Umspielungsverhältnis zueinander<sup>18</sup>.

Seite 103 ff. behandelt Hudson dann Varianten sowohl des harmonischen Baßschemas als auch der Melodie der beiden Grundarten der früheren und späteren Folia: Diese beiden Grundarten zeigt er in Beispiel 8, S. 115. Bei der früheren Folia, Beispiel 8a, könnte die von Hudson gegebene Melodie durchweg in lauter Unterterzen begleitet werden oder sein. Nur T. 13/14 ergäben sich bei Verwendung der Stufe III in Baß und Harmonie Quintenparallelen zwischen den beiden Unterstimmen.

Bei der späteren Folia, Beispiel 8b, könnte die von Hudson angegebene Melodie durchweg in parallelen Oberterzen oder Untersexten begleitet werden oder sein (s. Hudson, MQ LVIII, 1972, S. 400, Beispiel 4), ohne daß sich irgendwelche Komplikationen ergäben. In den Takten 1, 9 und 16 (wohl nicht in T. 11) könnte anstelle der Terz der Einklang treten. Das bedeutet, daß

15 Bei der entsprechenden *Recercada ottava*, ebda. S. 130-133, ist nur der Baß und die Gambenstimme notiert; die Aussetzung des Basses durch Schneider geschah jedoch mit Recht nach dem Vorbild der *Ricerca quarta* bzw. über die Akkorde gab es gar keine Zweifel, daß nur Grundakkorde verwendet sind, so daß sich derselbe Befund wie dort ergibt.

16 *The Fitzwilliam Virginal Book*, hrsg. von J. A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire, Leipzig 1899, Nachdruck New York 1963.

17 Hrsg. von B. Hudson, CEKM 7, AIM 1965, S. 37-43.

18 R. Hudson erklärt S. 102, Anm. 19, die *Pavaniglia* (von der die *Spagnoletta* eine spätere Form ist) für identisch mit A. de Cabezóns *Pavana italiana*, J. Bull, *Spanish Paven* und der *Pavane d'Espagne* im *Niederlandtsche Gedenckklank von Adrianus Valertus*, Haarlem 1626, Faksimile-Ausgabe Amsterdam und Antwerpen 1947, S. 246. – W. Apel bringt in seiner *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 259, unter Fig. 266 und 267 die den Variationen über die *Pavana italiana* Nr. 2 von Cabezón, Werke I (s. o.), S. 50-54 (wie den Variationen über das Lied *La Dama le demanda*), sowie über die *Pavana italiana* Nr. 1, ebda. S. 40-43, und der *Spanish Paven* von J. Bull, *The Fitzwilliam Virginal Book* S. 131-134, zugrundeliegenden Melodien. – Apel vertritt übrigens S. 230 die Meinung, daß die wirkliche Keimzelle des *passamezzo antico* in einer einfachen melodischen Formel zu suchen ist; er stellt S. 257 fest, daß die Spanier mit *Las vacas*, *O guardame las vacas* oder *Romanesca O guardame las vacas* eine volkstümliche Melodie bezeichneten, „die der des *Passamezzo antico* ähnlich ist, nur daß sie gewöhnlich eine Terz höher liegt (vgl. Fig. 229)“, bringt dann Fig. 261 die beiden Melodien und kommt damit m. E. dem einzig richtigen Schluß sehr nahe, er hätte nur die beiden Melodien übereinanderzustellen brauchen.

die Melodien der früheren und späteren Folia jeweils miteinander kombiniert werden oder sein könnten, wobei natürlich die für die spätere Folia erwähnten möglichen Einklänge entfielen.

Ebenso könnte die von Hudson in Beispiel 2, S. 103, zum Grundbaß der *Folias semplice* aus Perugia, Bibl. Comunale, Ms. 586 (H 72), fol. 6' (um 1630), nach Francisco Salinas, *De musica libri septem*, Salamanca 1577<sup>19</sup>, S. 308, hinzugefügte Melodie durchweg in Unterterzen begleitet sein. Nur zu Anfang von T. 3 und 11 müßte es in der Melodie *b* heißen, so daß also die von Salinas a. a. O. gegebene Melodie nicht ganz zu dem angegebenen Grundbaß paßt. Unterterzparallelen der Melodie erlaubt auch die Fassung der früheren Folia in Beispiel 5b, S. 107, Giovanni Stefani, *Scherzi amorosi*, Venedig 1622, S. 24, *Partita di Donna amata, Aria della Folia*, obwohl die Melodie harmoniefremde Noten enthält (T. 1, 6, 7, 10, 13, 14 und 15), die allerdings keine grundsätzlichen Schwierigkeiten bereiten<sup>20</sup>.

Bei der harmonischen Variante Beispiel 3, S. 104, kann die von Hudson rekonstruierte Melodie im Falle der Annahme von *a* in T. 2 und 9 sowie von *b* (bis zu einem gewissen Grade auch bei der Annahme von *c*) in T. 5 nicht mit parallelen Unterterzen begleitet werden, wie es sonst in dieser Fassung möglich ist. Ich vermute allerdings auch, daß die Melodie im oberen System wie folgt lauten müßte (im Sarabanden-Rhythmus): *d/d cis/d e/f/f g/f/e/d/d cis/d/d e/f/f g/f/fis/g* – Wiederholung und Ritornello.

Infrage kämen auch solche Sprünge wie in Beispiel 5a, S. 107, Giovanni Geronimo Kapsberger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Venedig 1604, S. 28, Folia, „Thema“<sup>21</sup>. Abgesehen von Sextausbiegungen der Melodieoberstimme gegenüber dem Baß in T. 5, 10 und 13 sowie den Sexten und der einen Quint in T. 14/15 zwischen den beiden Oberstimmen, bilden dieselben Terzen. Auch in Beispiel 6a, S. 108, aus Madrid, Bibl. Nac. Ms. M. 811, *Libro de diferentes de gitara*, 1705, S. 105, „Thema“, sind die Hauptzusammenklangsintervalle der beiden Oberstimmen Terzen, wobei T. 3/4 und 11/12 Oktavparallelen zwischen den beiden Unterstimmen entstehen.

Bei der späteren Folia Beispiel 6b, S. 109, *Folias italianas*, aus demselben Ms., „Thema“, herrscht außer in T. 5 zwischen den Oberstimmen ebenfalls die Terz vor. Die folgenden bei Hudson genannten Stücke über die Folia untersuche ich nicht weiter.

Ich glaube, die vorliegenden Untersuchungen rechtfertigen folgenden Schluß: Bei der Folia handelt es sich weder um eine einzelne feststehende Melodie, noch nur um einen mehr oder weniger feststehenden Grundbaß, noch um ein mehr oder weniger festes harmonisches Schema, sondern um eine Grundmelodie, die nach der damaligen Kompositionstechnik für den mehrstimmigen Satz mit einer zweiten melodischen Gegenstimme im Terz- oder Sextabstand und gelegentlichen Anfängen und Schlüssen in den Einklang bzw. in die Oktav, und dann mit einer bassierenden Grundstimme versehen wurde.

Soweit die beiden Melodiestimmen ihren grundsätzlichen Terz- oder Sextabstand mit gelegentlichen Anfängen und Schlüssen in den Einklang bzw. die Oktav einhielten, hätten sie auch für sich bestehen können. Verwenden sie auch die Quart, so ist die bassierende Grundstimme für sie unentbehrlich. Alle drei Stimmen zusammen aber bilden ein dreistimmiges melodisch-harmonisches Gerüst, von dem im Zusammenhang mit dem Wandel um 1600 eine der beiden Oberstimmen entfallen und die verbliebene Oberstimme zusammen mit dem harmonischen Grundbaß das Außenstimmengerüst entsprechender Stücke und als solches die Grundlage für Variationen für alle möglichen Instrumente bilden kann.

Ebenso ist es bei den anderen bekannten Ostinato-Modellen. (Die Romanesca wurde oben erwähnt.) Bei allen schematischen Beispielen für die Folia, den Passamezzo antico und die Romanesca im Artikel *Folia* im Sachteil des Neuen Riemann Musik Lexikons<sup>22</sup> Seite 294

19 Faksimile-Nachdruck hrsg. von M. Santiago Kastner, Documenta Musicologica Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XIII, Kassel und Basel 1958.

20 Bei diesem Stück ist zu bedenken, daß es sich um ein monodisches handelt. Die Nebennoten der Melodie brauchen bei ihrer akkordischen Begleitung nicht berücksichtigt zu werden. Bei der vorliegenden Darstellung geht es um die ursprüngliche Beschaffenheit der Folia.

21 „Thema“ hier nicht im modernen Sinne von Variationen-Thema, sondern nur behelfsmäßig für „opening statement“ bei Hudson gemeint.

22 Zwölfte völlig neu bearbeitete Auflage in drei Bänden, Sachteil, begonnen von W. Gurlitt, fortgeführt und hrsg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967.

sowie für den Passamezzo moderno im Artikel *Passamezzo*, S. 710, und für den Ruggiero im Artikel *Ruggiero*, S. 821, besonders S. 822, bilden die oberste und zweitunterste Stimme ein Sextengerüst. Dieses Sextengerüst kann, wie bereits erwähnt, auch umgekehrt ein Terzengerüst sein. Im *Pass'èmezzo della Paganina* von Giorgio Mainerio, *Il primo libro de Balli a quattro voci, Accomodati per cantar et sonar d'ogni sorte d'Istromenti*, Venedig 1578, bilden die oberste und zweitunterste Stimme ein perfektes zweistimmiges Gerüst in Sexten mit Schlüssen in die Oktav, am Anfang der *Sonata Sesta sopra l'Aria di Tordiglione* von Salomone Rossi, *Il terzo libro de varie Sonate, Sinfonie . . . per sonar due Viole da braccia, et un Chitarrone*, Venedig 2/1623 (1/1613), die beiden Violinen ein ebensolches in Terzen<sup>23</sup>.

Der gemeinsame Kern der sowohl zum Romanesca-, als auch zum Passamezzo antico- und moderno-Baß mit kleinen Unterschieden passenden Melodien *Guardame las vacas*, *No me digáis*, *Bella citella* und ohne Text<sup>24</sup> ist eine von der Quint einer Molltonart stufenweise zuerst eine Quart und damit offen bleibend und dann eine Quint zum Grundton fallende Tonfolge (s. meine in Anm. 1 genannten Arbeiten).

Auf die Bedeutung der fallenden Quart (bzw. Quint – s. die zu nennenden Schriften) zunächst in der Oberstimme von Romanesca-Stücken, dann selbst als Chaconne bezeichneter ostinater Baß hat auch Wolfgang Osthoff in seinem Monteverdi-Buch<sup>25</sup> aufmerksam gemacht. Für die beiden Formen der Quarttonfolge, Halbton am Anfang oder am Schluß („Dur-“ oder „Mollform“) weist Osthoff S. 80 auf die Möglichkeit der Unterterzbegleitung der Form mit dem Halbton am Schluß („Mollform“) hin, was die Form mit dem Halbton am Anfang (die „Durform“) ergibt, wie sie tatsächlich in den entsprechenden Stücken von Alonso Mudarra und Enriquez de Narvaez vorliegt, ebenso darauf, daß die textlose Romanesca-Melodie bei Francisco Salinas S. 353 und 427 diese Terzen in sich enthält.

Beim tatsächlichen Vorliegen eines Terzengerüsts zweier Stimmen wird jene Möglichkeit zur Wirklichkeit, und die verborgene Terzstruktur der zuletzt erwähnten Melodie bei Salinas wird ausdrücklich. Eine andere Begleitungsform der fallenden Quarttonfolge mit Halbton am Schluß („Mollform“) ist nach Osthoff der Romanesca-Baß (Quartsprung aus der Unterterz in die Unterquint abwärts, steigender Sekundschritt aus der Unterquint in die Unterterz und wieder wie vorher)<sup>26</sup>.

Osthoff zeigt dann noch, wie die fallende Quarttonfolge selbst zum Basso ostinato wurde, wobei sich dieselbe zunächst noch unter Entstehung von (verdeckten) Oktaven- und Quintenparallelen in den Oberstimmen spiegelt. Von diesen Ansätzen her müßte die ganze Geschichte der genannten Ostinatiformen noch einmal neu angegangen werden.

23 H. Spohr, *Studien zur italienischen Tanzkomposition um 1600*, Diss. Freiburg 1956, mschr., Anhang, Beispiel 29 und 33 (nur der Anfang).

24 Siehe G. Reichert, *Der Passamezzo*, in: Kongreß-Bericht der Gesellschaft für Musikforschung Lüneburg 1950, hrsg. von H. Albrecht, H. Osthoff, W. Wiora, Kassel und Basel o. J., S. 94-97, besonders S. 95, sowie die oben genannten Artikel im Sachteil des Neuen Riemann Musik Lexikons und im Artikel *Romanesca* von J. Ward in MGG 11, Sp. 778/79, besonders 778.

25 W. Osthoff, *Monteverdistudien I, Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, in: MVM 3, Tutzing 1960, S. 77ff. – Siehe von demselben auch *Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts*, in: Atti del Congresso internazionale de Musica mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari musicali, Palermo 1954, Palermo (1959), S. 275-288.

26 Zur Tetrachordstruktur von Melodie und Baß sowie zu Dezimenparallelen in der vokalen Folia in Spanien Anfang des 17. Jahrhunderts, dem Zusammenhang mit dem Romanesca-Baß und dem Übergang der vokalen in die instrumentale Folia mit den entsprechenden Veränderungen s. R. A. Pelinski, *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts, Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, in: MVM 20, Tutzing 1971, S. 118-127.

## Echte und unterschobene Försteriana

von R. M. Longyear, Lexington/Kentucky

Es herrscht noch immer große Unklarheit über eine bedeutende Anzahl von Komponisten, nicht nur wegen der Gleichartigkeit der Namen, sondern auch weil ihre Träger zu verschiedenen Zeiten gelebt und gewirkt haben. Dies trifft z. B. für den Namen Förster, Foerster, Førster, Forster zu, der sich oft in abweichender Schreibweise als Familienname und ohne Angabe der Vornamen findet. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert war Emanuel Aloys Förster (1748-1823) der berühmteste aller dieser Förster; aus diesem Grunde schrieben ihm fälschlicherweise die Lexikographen, Bibliographen, und Katalogschreiber eine Reihe von Werken zu, die nicht von ihm stammen. Es wäre unnötig, eine Beschreibung all solcher irrtümlichen Zuschreibungen oder falscher Datierungen zu machen, wenn die veralteten Verzeichnisse heute nicht noch als gültig angesehen würden.<sup>1</sup>

Die Verfasser der Verzeichnisse von Försters Werken stützen sich hauptsächlich auf Eitners *Quellenlexikon* und auf das thematische Verzeichnis seiner Kammermusik, das Fritz Högler zusammenstellte (*DTÖ*, lxvii, 1928). Der kurze Überblick über Försters gedruckte Klaviersonaten von Newman<sup>2</sup> bildet die umfassendste Untersuchung seiner Musik seit mehr als 60 Jahren. Nicht nur sind die meisten von Försters Werken nur handschriftlich erhalten, darüber hinaus sind auch Kopien seiner gedruckten Musik sehr selten: nur die zwei Quartette und drei Quintette in *DTÖ* lxvii, eine Ausgabe (nur in Stimmen) des Streichquartetts op. 21/1 (Doblinger, 1957), und ein Capriccio, Försters Beitrag zu den Variationen über Diabellis Thema (1823), liegen in modernen Ausgaben vor. Riemanns mehr als 50 Jahre zurückliegende Aussage: „leider sind [Försters] Werke sehr selten geworden und neugedruckt ist nichts,“<sup>3</sup> trifft noch immer zu.

Eine vollständige Untersuchung von Försters Musik muß mit der Aussonderung der ihm irrtümlicherweise zugeschriebenen Werke beginnen. Zunächst wäre die Berichtigung der falschen Zeitangaben und die Erforschung der Fragmente seiner Musik sowie anderer Bruchstücke von Werken anderer Komponisten in Försters Handschrift in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) vorzunehmen. Eine solche Erforschung könnte in acht Kategorien eingeteilt werden:

1. *Werke für Blasinstrumente*. Vielleicht wurden Förster, auf Grund der Darstellung, daß er als Junge während des Siebenjährigen Krieges oder danach „Hoboist“ im Fouquetschen Regiment war,<sup>4</sup> einige Werke für Oboe zugeschrieben. „Hoboist“ war jedoch während des 18. Jahrhunderts ein allgemeiner Ausdruck für „Militärmusiker“, daher war Förster nicht notwendigerweise Spieler oder Komponist für die Oboe. Jaenecke hat eine *Sonata à Cembalo obbligato et Hautbois* auf 1743 datiert<sup>5</sup> und seinen Komponisten „Förster“ als Christoph Förster (1693 bis 1745) identifiziert.<sup>6</sup> Christoph Förster ist auch der wahrscheinlichere Komponist der zwei Oboenkonzerte, die in der Musiksammlung der wissenschaftlichen Allgemeinbibliothek des Be-

1 Z. B. ein Oboenkonzert (Bad Godesberg, 1968), herausgegeben unter dem Namen E. A. Försters; J. Webster, *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classic Period*, in: *Journal of the American Musicological Society*, XXVII (1974), S. 220.

2 W. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 2. Auflage, Chapel Hill 1972, S. 548-49.

3 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* (rev. A. Einstein), 2. Auflage, Leipzig 1922, II, Teil 3, S. 187.

4 K. Weigl, *Emanuel Aloys Förster*, in: *SIMG*, VI (1904-05), S. 274, gibt die Daten seines Militärdienstes von 1761 bis 1763; N. Saltscheff, *Emanuel Aloys Förster* (Inaugural-Diss., München, 1912), S. 7-8, als „um 1766“.

5 J. Jaenecke, *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Prettlach (1716-1781)*, in: *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, VIII (1973), S. 201.

6 Jaenecke, a. a. O., S. 248.

zirkes Schwerin erhalten sind, und Emanuel Aloys Förster zugeschrieben wurden.<sup>7</sup> Die einzigen Solowerke für Blasinstrumente, die tatsächlich von Emanuel Aloys Förster stammen, sind jedoch die Duette, op. 5, für Flöte und Klavier, vollständige Duosonaten, die zwischen den Duosonaten von Mozart und Beethoven stehen.

2. *Sonaten für „Cembalo obligato et Violino.“* Eitner (*Quellenlexikon*, IV, S. 13) sagt, daß diese Sonaten, damals in Darmstadt, „vielleicht [Förster] *angehörend*“ sind; auch andere Autoren halten sie für Werke Försters, mit den Daten „vor 1764“ (Saltscheff) bis zu „1770-74“ (Högler, *DTÖ* lxxvii). Obwohl die Handschriften dieser Sonaten 1944 vernichtet wurden, enthält das Verzeichnis der „*verbrannten Musikalien*“ in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek weitere ausgedehnte thematische Anfänge als die wenigen in Höglers Verzeichnis zitierten Noten. Nach den Katalogskarten stammt die Handschrift dieser Sonaten von Christoph Graupner (1683-1760), wohl von 1740 bis 1750. Eine Abschrift der *Es*-dur Sonate befindet sich in der Bibliothek des königlichen Konservatoriums in Brüssel, mit dem Titelblatt „*Trio [sic] a Cembalo obligato e Violino di Sig<sup>re</sup> Foernster [sic] possidet T. H. K.*“ Der Stil der Sonate läßt sich zwischen Barock und Frühklassik einordnen; er ähnelt am meisten den frühen Duosonaten von Karl Philipp Emanuel Bach (z. B. seiner Sonate für Cembalo concertato und Violine in *D*-dur, *Wotquenne* 71).

3. *Orchesterwerke.* Einige Handschriften, die sich ehemals in Darmstadt befanden, waren auch „Förster“ zugeschrieben, sind aber 1944 vernichtet worden. Es sind Symphonien und ein Violinkonzert. Beschreibungen davon sind im Verzeichnis der „*verbrannten Musikalien*“ erhalten: die Orchestersymphonien wurden von J. Sam. Endler abgeschrieben, die Symphonien Nr. 1, 3, 4 und 5 stammen aus dem Jahre 1750, Nr. 2, 6 und 7 von 1755. Sie sind daher nicht von Emanuel Aloys Förster. Auf derselben Karte mit der vierten und fünften Violinsonate (oben zitiert) ist der Anfang eines Violinkonzerts in *D*-dur, ebenfalls in Graupners Handschrift geschrieben, aber von Högler als ein Werk von Emanuel Aloys Förster erwähnt.

Die Partitur einer sechssätzigen „französischen“ Overture von „Förster“, „*mis en partition d'après des parties séparés de l'époque. A. Wotquenne, 1906*“ in der Bibliothek des königlichen Konservatoriums in Brüssel, ist wohl ein Werk von Christoph Förster.

4. *Streichquartette „La Nina“* (ÖNB, S. m. 1159). Högler sagt, diese Quartette seien in das Jahr 1762 zu datieren. Ohne die Stimme der ersten Violine sei es unmöglich, genau zu sagen, wer der Komponist ist, aber es gibt genügend Beweise, um aus den anderen Stimmen zu schließen, daß diese Werke nicht von Emanuel Aloys Förster sind. Die Handschrift ist nicht diejenige Försters, sondern zeigt italienische Schreibweise (z. B. *As* in der Tonartensignatur im tiefsten Zwischenraum zwischen den Notenlinien im Baßschlüssel, die Schreibweise der Achtelnoten und Achtelpausen) und das Notenpapier ist italienischer Herkunft. Die Quartette sind nicht Instrumentalzyklen wie die anderen *Divertimenti* oder Quartette Försters, sondern getrennte einzelne Sätze wie in den sogenannten „Orgelsonaten“ von Niccolò Zingarelli (1752 bis 1837).

5. *Streichquartett „11a“.* Högler trägt dieses Quartett in sein Verzeichnis von Försters 18 Streichquartetten aus dem Jahr 1801 ein. Obwohl Förster die anderen Quartette sorgfältig datiert, trägt dieses „*Quartett 11a*“ (ÖNB, S. m. 1107) kein Datum. Offensichtlich hatte Högler das Titelblatt falsch gelesen, denn auf dieses Blatt ist „*Quartetto II*“ geschrieben, mit den Buchstaben „*N. N.*“ in der Handschrift von Försters Schwiegersohn, Graf Conti. Dieses sehr stümperhafte Quartett ist vielleicht ein Werk von einem Studenten, der es Förster zur Kritik gegeben hatte; es ist keineswegs von Förster selbst.

6. *Duosonaten oder Trios?* Zu drei von Försters Sonaten für Violine und Klavier von 1808 gehören auch drei einzeln katalogisierte Violoncellstimmen: Sonata, *g*-moll (ÖNB, S. m. 1179) mit Violoncellstimme S. m. 1127; Sonata, *A*-dur (S. m. 1180) mit Violoncellstimme S. m. 1269; und Sonata, *C*-dur (S. m. 1181) mit Violoncellstimme S. m. 1258. Offensichtlich hat Förster die Violoncellstimmen später hinzugefügt.

<sup>7</sup> O. Kade, *Die Musiksammlung des grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses*, Weimar 1893, I, S. 275-76. Herr Kloth, Direktor der Musiksammlung, hat mir freundlicherweise mitgeteilt, daß die Handschriften des Oboenkonzerts vermutlich von Christoph Förster sind, und daß ein Flötenkonzert, E. A. Förster von Kade zugeschrieben, von Peter Joh. Fick stammt.

7. *Falsch datierte Werke.* Försters frühestes Werk müssen die *g*-moll Klaviervariationen von 1769 sein; die früheren, von Högler gegebenen Daten sind unrichtig. Förster hat die meisten von seinen frühen und späteren Werken sorgfältig datiert; stilistisch und handschriftlich gehören die undatierten Werke in die Periode zwischen 1770 und 1780.

Högler hat ein Werk von Förster völlig falsch datiert: das *Rondo alla Polacca* in *F*-dur, als von 1780. Die Begleitung hat zwei Varianten: eine für volles Orchester einschließlich Trompeten und Pauken auf einzelnen Blättern und eine für Streichquintett. Dieses Rondo, Försters schwerstes Klavierstück, ist reich an brillanten Klavierfiguren und enthält ein weites Tonalitätsspektrum, mit einer Variante des Rondothemas in *Des*-dur und einer enharmonischen Modulation in *E*-dur. Das Datum 1780 ist mindestens 20 Jahre zu früh angesetzt. Die Schwierigkeit der Klavierfiguren wirft die Frage auf, ob Förster dieses Werk vielleicht für seinen jungen Freund Johann Nepomuk Hummel geschrieben hat.

8. *Werke anderer Komponisten in Försters Handschrift.* Försters Übertragungen des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach und von Mozarts Fantaisie und Sonate, *c*-moll, KV. 457, sind genau identifiziert. Bruchstücke anderer Werke sind Förster zugeschrieben, weil sie in seiner Handschrift vorliegen: die sechste Württembergische Sonate (*h*-moll) von Karl Philipp Emanuel Bach, ein Teil des ersten Satzes von Mozarts *Es*-dur-Klavierkonzert (KV. 271), und eine abweichende Instrumentalbesetzung (mit Violine, aber ohne Klavierstimme) von Hummels *d*-moll-Septett, op. 74, alle in ÖNB. Hier wird Försters umfassendes Interesse nicht nur am Spätbarock und an der Frühklassik, sondern auch an der frühen Romantik deutlich. Förster selbst habe ich beschrieben als „a significant if underestimated member of the Viennese Classic school of instrumental composition;“<sup>8</sup> nach einer weiteren Untersuchung seines Nachlasses, besonders seiner ungedruckten späten Sonaten und Streichquartette, darf ich sagen, daß er auch ein Vorläufer der Romantik war.

## Abraham Schädäus (Berichtigungen und Nachträge)

von Klaus Finkel, Hagen a. T. W.

Die Biographie des Magister Abraham Schädäus wird wohl nie ganz geklärt werden können, aufgrund der schlechten Quellenlage, sich teilweise widersprechender Aussagen in der älteren Literatur, sowie der Möglichkeit, daß es zwei Träger des gleichen Namens mit gleichem Geburtsort geben kann.<sup>1</sup>

Folgende biographische Einzelheiten lassen sich – chronologisch geordnet – nachweisen: 1564 erscheint ein Abraham Schädäus aus Senftenberg gebürtig in den Matrikeln der Universität Leipzig, der dann 1573 Conrektor an der dortigen Thomas-Schule wird.<sup>2</sup> 1584 wird ein Student des gleichen Namens mit gleichem Geburtsort in den Matrikeln der Universität Frankfurt/Oder genannt.<sup>3</sup> 1588 übernimmt ein Mag. Abraham Schädäus die Lehrstelle des Tertius an

8 R. M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 2. Auflage, Englewood Cliffs 1973, S. 67.

1 Vgl. dazu MGG 11, Art. *Schädäus*, Spalte 1526; R. Eitner, *Schädäus-Biographie*, in: *MfM* 9, S. 198; Joh. Aug. Müller, *Versuch einer vollständigen Geschichte der Chursächs. Fürsten- und Landesschule zu Meissen*, Bd. 2, Leipzig 1789, S. 220 ff. (Müller verwendet darin die heute nicht mehr zugängliche Schneeberger Chronik von Meltzer, deren Bd. 4 auf Schädäus zu sprechen kommt.) *Riemann Musik-Lexikon* 12. Auflage, Mainz 1962, Personenteil H-Z, Art. *Schädäus*, S. 585.

2 R. Eitner, a. a. O.; Müller a. a. O.

3 R. Eitner, a. a. O.; MGG 11, Spalte 1526.

der Fürstenschule zu Meißen, die er 1592 wegen Verbreitung calvinistischer Grundsätze aufgeben muß.<sup>4</sup>

Bisher sprechen die vorhandenen Quellen alle jeweils nur von einem einzigen Abraham Schädäus. Für die Zeit zwischen 1592 und 1603 werden jedoch mehrere Fakten genannt, die auf einen einzigen Mann nicht mehr zuzutreffen scheinen. Dies wird gestützt durch die beiden Matrikel ungleichen Datums an verschiedenen Universitäten und gibt zu einiger Verwirrung Anlaß. Mag. Abraham Schädäus verläßt 1592 Meißen und wird Kantor und Tertius in Bautzen, von wo er 1603 nach Speyer am Rhein als Rektor berufen wird.<sup>5</sup> Nach anderen Quellen bleibt Mag. Schädäus 1592 in Meißen und zwar als Rektor der zur Fürstenschule in Konkurrenz stehenden Ratsschule. Von dort wird er 1598 zum Rektor in Schneeberg ernannt. Diese Stelle gibt er 1601 wieder auf und wird nun – ohne nähere Jahresangabe – mit Speyer, Torgau und Bautzen in Verbindung gebracht.<sup>6</sup>

Für die Zeit ab 1603 gibt es keine weiteren Kollisionen zwischen den beiden, anscheinend verschiedenen Schädäi. Es ist in allen Quellen nur ein einziger Magister Abraham Schädäus genannt, der bis 1613 in Speyer lebte, im gleichen Jahr sich um das Kantorat in Torgau bewarb – das ihm auch gewährt wurde – und von dort aus aber schon 1614 Konrektor in Bautzen wurde. 1615 übergab man ihm dort das Rektorat, das er 1617 resignierte. In diesem Jahr zog er sich aus der Öffentlichkeit zurück nach Finsterwalde, wo er 1626 starb.<sup>7</sup>

Bei der Beurteilung dieser Fakten soll nun zunächst dort begonnen werden, wo die Quellen für den gleichen Zeitraum offensichtlich verschiedene Aussagen machen, nämlich für die Zeit zwischen 1592 und 1603.<sup>8</sup>

Bereits Johann August Müller bezweifelt die später von Robert Eitner vertretene Ansicht, Schädäus habe nach seiner Entlassung von der Fürstenschule Meißen nun das Rektorat der dortigen Ratsschule übernommen. Er ist der Meinung, daß aufgrund der Spannungen zwischen katholischem Fürstenhaus und lutherischem Rat der Stadt man wohl diese mögliche Tätigkeit erwog, daß aber Schädäus letztlich als Tertius nach Bautzen ging.<sup>9</sup> Dieser Meinung schließt sich nach genauer Prüfung auch Joh. Günther Kraner an.<sup>10</sup> Daß die Übernahme des Rektorats der Meißener Ratsschule schließlich doch einem imaginären zweiten Schädäus zugesprochen wird, hängt – neben der Tatsache einer eingangs erwähnten späteren Matrikel an der Universität Frankfurt/Oder – in erster Linie an der undurchsichtigen Schneeberger Zeit von 1598 bis 1601, die in keinen Zusammenhang hineinzupassen scheint, und die man nun verhältnismäßig einfach dem Rektor der Meißener Ratsschule zuschreiben zu können glaubte.<sup>11</sup>

Wohl könnte sich Schädäus von Bautzen 1598 durchaus nach Schneeberg gewendet haben, denn die dortigen Quellen schweigen über den Zeitpunkt seines Weggangs und auch über den Ort seines neuen Wirkungskreises. Joh. Günther Kraner wußte jedoch, da er über Johann August Müller die offensichtlich korrekte Schneeberger Chronik, aus der auch Robert Eitner seine Angaben bezieht, auswertete, daß die Schneeberger Zeit mit Sicherheit bereits 1601 zu Ende war. Seine Recherchen im Stadtarchiv Speyer ergaben nun aber das Jahr 1603 als Beginn der Tätigkeit des Mag. Schädäus in der freien Reichsstadt Speyer.<sup>12</sup> Aufgrund der fehlenden Zeit-

4 R. Eitner, a. a. O.; Müller a. a. O.; MGG 11.

5 MGG 11, Art. *Schädäus*, Spalte 1527; Müller, a. a. O., S. 222 (Müller gibt allerdings für Speyer kein Datum an).

6 R. Eitner, a. a. O., S. 198.

7 MGG 11, Spalte 1527; Müller, a. a. O., S. 222 f.; O. Taubert, *Die Pflege der Musik in Torgau vom Ausgang des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Tage*, Progr. Torgau 1868, S. 17.

8 Leider waren für diesen Zeitraum aus den Archiven der Städte Meißen, Bautzen und Schneeberg über den Rahmen der genannten Einzelheiten hinaus keinerlei klärende Zusätze zu erfahren, so daß hier das vorhandene Material allein nur einer kritischen Prüfung unterzogen werden kann.

9 Müller, a. a. O., S. 222.

10 MGG 11, Spalte 1527.

11 Vgl. dazu Müller, a. a. O.; MGG 11, Art. *Schädäus*.

12 Vgl. dazu Kraner in MGG 11; Archiv der Stadt Speyer, Bestand 1A, Fascikel 465 und 504 (im folgenden: ASSp 1 A und Fasc. nr.) bezeugen für das Jahr 1603 eine Rektor-Tätigkeit des Mag. Schädäus in Speyer. (Müller und Eitner erfahren erst mit Datum der Edition des 1. Bandes des *Promptuarium musicum* 1611 den neuen Wirkungsort Speyer und hüllen sich für die dazwischenliegende Zeitspanne in Schweigen.)

spanne von 2 Jahren, die gesichert schien, hielt es Joh. Günther Kraner für möglich, daß Schädäus von Bautzen aus direkt nach Speyer kam und für die Schneeberger Zeit offensichtlich ein zweiter Schädäus in Frage kommen mußte. Tatsache ist nun aber, daß weder das Jahr 1603 als Beginn, noch das Jahr 1611 als Ende der Speyerer Tätigkeit haltbar sind.<sup>13</sup> Schädäus verließ 1613 die Stadt Speyer, in die er bereits 1601 gekommen war.<sup>14</sup> In diesem Jahr wurde Schädäus durch Vermittlung seines zur gleichen Zeit aus dem Dienst der Speyerer Ratsschule ausgeschiedenen Lausitzer Landsmannes Christoph Lehmann auf dessen Amt als Konrektor berufen.<sup>15</sup> Der berühmte Geschichtsschreiber Lehmann, der aus der Schädäus' Heimatort benachbarten Ortschaft Finsterwalde stammte und mit Schädäus 1565 an der Universität Leipzig immatrikuliert war,<sup>16</sup> übernahm zu der Zeit die Leitung des großen Verwaltungsapparates der freien Reichsstadt Speyer.<sup>17</sup> Bei diesen Voraussetzungen darf ohne weiteres geschlossen werden, daß Schädäus von seinem Landsmann und Studienfreund Lehmann empfohlen wurde. Die Verbindung von Schneeberg zu Speyer scheint hier offensichtlich zu sein.

Es kann also davon ausgegangen werden, daß Mag. Abraham Schädäus nach Speyer vom böhmischen Schneeberg her kam, wo er 2 1/2 Jahre seit 1598 gewirkt hatte. Da nun dieses für die Identität eines zweiten Schädäus recht schwerwiegende Faktum<sup>18</sup> entkräftet zu sein scheint, muß man auch die davon stark genährte These, daß der gleiche zweite Schädäus zwischen 1592 und 1598 Rektor der Meißener Ratsschule war, fallen lassen. Die schon 1789 von Johann August Müller vertretene oben genannte Ansicht, der Rat der Stadt Meißen habe eine solche Tätigkeit wohl nur in Erwägung gezogen, wird damit sehr gestützt.

Die Vermutung, daß es überhaupt keine zwei Namensträger Abraham Schädäus mit zudem noch gleichem Geburtsort gegeben hat, scheint immer mehr in den Bereich des Möglichen zu rücken. Einzig die nicht zu leugnende Tatsache, daß ein Abraham Schädäus sowohl 1569 in Leipzig, als auch 1584 in Frankfurt/Oder immatrikuliert war, scheint dagegen zu sprechen. Betrachtet man hierzu alle Aussagen, die sich mit dem Namen Schädäus verbinden, dann fallen zwei Dinge auf. Zunächst scheinen für die Identität eines zweiten Schädäus nur die Immatrikulation 1584 und die nicht deutbare Tätigkeit in Schneeberg und daraus rückfolgernd in Meißen zwischen 1592 und 1601 zu sprechen. Alle übrigen Daten sind unzweifelhaft dem „anderen“ Schädäus zuzuordnen, der zweite Mann wird darüberhinaus sonst nie mehr erwähnt. Weiterhin fällt auf, daß der Name Schädäus bis zum Jahre 1588 ohne Magistergrad genannt, danach aber nur noch von einem Magister Schädäus gesprochen wird. Da jedoch von den wenigen Gründen für einen zweiten Schädäus nur die Immatrikulation 1584 haltbar ist, könnte nun durchaus die Vermutung geäußert werden, daß auch mit diesem Faktum der gleiche Schädäus gemeint ist, der sich in Frankfurt ein zweites Mal immatrikulieren ließ, einzig um den in

13 Die Quellenfascikel ASSp 1A 465 und 504 nennen ganz kurz Mag. Schädäus für diese Zeit lediglich als Rektor der Ratsschule, was auch unbedingt stimmt. Irrtümlich schloß nun die Forschung daraus zurück auf die Dauer seiner Tätigkeit in Speyer (vgl. Riemann Lexikon, Pers. Teil II, Art. *Schädäus*, S. 585 und MGG 11, Art. *Schädäus*, Spalte 1527). Während der Verfasser des Riemann-Artikels beide Daten wörtlich übernahm, konnte G. Kraner in MGG 11 bereits feststellen, daß Schädäus über das Jahr 1611 hinaus noch in Speyer weilte.

14 *Promptuarium musicum* III, Vorrede; ASSp 1 BI (Ratsprotokollbände) 1613 Februar 15. (Da die Bände des Bestandes 1 BI unterschiedlich gekennzeichnet sind – sie sind teilweise foliiert, teilweise paginiert, teilweise beides in einem Band, teilweise überhaupt nicht beziffert –, wird das Datum des Quelleneintrages als Quellenangabe verwendet.) Georg Jäger, *Die Vorsteher und Lehrer der früheren Ratsschule und des damaligen Gymnasiums der freien Reichsstadt Speyer*, Teil I, Speyer 1834, Teil II, Speyer 1839; T I, S. 4. Jäger konnte 1834 noch Aktenfascikel, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts aussortiert wurden und nun heute fehlen, auswerten. An seiner Angabe kann kein Zweifel bestehen, da alle übrigen von ihm genannten Daten jeder Prüfung standhalten. Spätere lokalhistorische Sekundärliteratur bezieht sich auf Jäger.

15 *Ibid.*, S. 4.

16 Joh. Michael König, *Reformationsgeschichte der Stadt Speyer*, Speyer 1834, S. 191.

17 *Ibid.*; vgl. Jäger, a. a. O.

18 Vgl. oben Anm. 11.

Leipzig nicht erworbenen akademischen Grad nachzuholen. Natürlich kann dies letztlich nicht nachgewiesen werden, doch scheint eine solche These, gestützt von obiger Begründung, eher im Bereich des Möglichen zu liegen, als die Tatsache eines zweiten imaginären Namensträgers.<sup>19</sup>

Folgendes läßt sich nun also zur Schädäus-Biographie sagen:

Abraham Schädäus taucht 1564 in den Matrikeln der Universität Leipzig als Student der Theologie auf. Er könnte demnach also um 1548 etwa geboren sein. 1573 scheint Schädäus Lehrer an der berühmten Leipziger Thomasschule geworden sein, vermutlich sogar Konrektor. Nach 1584 erwirbt er an der Universität Frankfurt/Oder den Magistergrad. Seit 4. März 1588 war er Kantor an der Fürstenschule in Meißen. Dort wurde er am 26. Juni 1592 wegen Verbreitung calvinistischer Grundsätze seines Amtes entsetzt, bekam jedoch noch im gleichen Jahr die Kantorenstelle am Gymnasium Bautzen angeboten. Am 8. November 1598 nahm er das Rektorenamt in Schneeberg an, das er 2 1/2 Jahre inne hatte. 1601 wird Schädäus auf Empfehlung seines im selben Jahr aus dem Dienst der Speyrer Ratschule ausscheidenden Landsmannes Christoph Lehmann auf dessen Amt als Konrektor in Speyer berufen. 1602 wird er dort Rektor, nachdem sein Vorgänger das Amt resignierte.<sup>20</sup> Sicher ist es Schädäus in starkem Maß zu verdanken, daß nach 10 Jahren die Schule in ein Gymnasium umgewandelt werden konnte, denn er scheint sich dort sehr engagiert zu haben. Die Ratsprotokolle erwähnen häufig, daß der „*rector scolas jüngst widder ein Comoediam gehalten*“ – für die Speyrer Ratschule war dies ein Novum – und man „*ihme etwas zur ergözung seiner mühe zu verehren . . . verordnet*“. Zwischen 10 und 20 fl. gibt ihm der Rat „*zur compenß*“.<sup>21</sup> Auch macht er sich um die Erhaltung der Schule manche Gedanken zusammen mit seinem Freund Christoph Lehmann, dem Vertreter des Rats, „*damit die frequentz der Lateinischen Schulen nicht so gar abgehe vnd also menglich reich vnd arm die irige desto lieber zur schulen halten mogen welches bißhero das schulgelt bei vielen verhindert*.“ Man findet die Lösung, indem man ihm „*anstat des schulgelts ein gewisses deputat zu seiner besoldung*“ – und zwar 100 fl. – „*accordiret, so er mit gutem danckh angenommen*“.<sup>22</sup> Schädäus scheint überhaupt mit dem Rat guten Konnex gehabt zu haben, Bürgermeister und eine Bürgermeistersfrau sind die Paten seiner drei in Speyer geborenen Kinder.<sup>23</sup>

Am 20. Februar 1611 dedizierte er dem Rat ein „*opusculum musicale*“, worunter er den 1. Band des *Promptuarium musicum* versteht.<sup>24</sup> Im April des gleichen Jahres starb seine Frau.<sup>25</sup> Dieser Schicksalsschlag bringt ihn vermutlich völlig aus dem Gleichgewicht und er, der vorher so aktiv im Schuldienst stand, für den der Rat nur lobende Worte findet, wird regelrecht apathisch und vernachlässigt völlig seine Amtspflichten.

Der Rat versuchte im Herbst des gleichen Jahres zunächst, „*ihme offtmals privatim wolmeinende undersag*“ zu geben, damit er „*ain orntliches ein sehens*“ haben sollte, aber „*hatte es doch nichts Verfeng*“. Als dann „*das schulexamen furgenommen und gehalten, darinnen sie (= die Visitatoren) befunden, daß sowohl bei dem Rectore als auch dessen discipulis ein mercklicher großer unfleiß, fahrlaß und vngeschichlicheit befunden und fast mehr als hievor jemals erzielt, also daß sich keine verbesserung Zu demselben zu getrösten*“, da war es auch mit der Geduld des Rats vorbei und man beschließt, daß „*ihme sein bestallung aufgekündet und in*

19 Auch der Verfasser des Art. *Schädäus* im Riemann-Lexikon (Pers. Teil II, S. 585) glaubt offensichtlich nicht an zwei Namensträger Schädäus und scheint – allerdings in vager Form („*. . . war 1564-1588 Student . . .*“) – der These des Doppelstudiums zuzuneigen. Die zweifelhafte Anmerkung, daß Schädäus während seiner Speyrer Lehrtätigkeit dann doch bereits in fortgeschrittenem Alter gewesen sein muß, braucht hier keineswegs überbewertet zu werden, nennen ihn doch auch die Speyrer Quellen einen „*alten, abgängigen Mann*“ (vgl. dazu ASSp 1A 504).

20 Jäger, a. a. O., T I, S. 4.

21 ASSp 1B I, 1605 Sept. 4, 1607 Okt. 3, 1609 Sept 30.

22 ASSp 1B I 1609 Apr. 29.

23 ASSp Taufbuch St. Georgen, 1603 Okt. 12, 1606 Apr. 18, 1610 Okt. 15, frdl. Mitteilung von Archivamtman Groh, Speyer.

24 ASSp 1B I 1611 Febr. 20.

25 *Prompt. mus.* II, 119r.

der schulen ein anderer anstellung fürgenommen werden soll".<sup>26</sup> Das laufende Schuljahr bleibt Schädäus noch im Amt und „resignirt schul rectorat“ erst am 23. Juni 1612,<sup>27</sup> bleibt jedoch noch bis zum Frühjahr 1613 als Privatmann in Speyer.

An seiner Schule ging es allerdings in der Musik, seiner Paradedisziplin, anscheinend drunter und drüber. Mehrere Lehrer versuchten sich zwischen Juni 1612 und Februar 1613 mit dem Schulchor, bald war es offensichtlich, daß sie alle „nacher gewis zeit all nid ad Exercitium Musicum Kommen“ und man stellt fest, „es Sey nun mehr wid Zeitt, daß man sich auch mitt der music Zur gebür praeparire“.<sup>28</sup> Einer der Lehrer beschwert sich, daß die Schüler „Ihne nicht gebürlich bey der music respectiren“. Anscheinend brachten die Schüler zum Ausdruck, daß die Musik bei Schädäus beliebter und fundierter war. Der Streit brach offen aus, als Schädäus' Nachfolger einen Schüler „weg dessen discantrens vf dem gang ufgehalt n vnd . . . Ihne perversissimum omnium gescholtn“.<sup>29</sup> Schädäus wurde nun vom Rat eingeschaltet und um ein Gutachten gebeten. Er brachte darin zum Ausdruck, daß der Schüler von der Musik und vor allem auch von der Stimmbildung mehr verstünde als der Lehrer und schlug vor, Caspar Vincentinus einzusetzen, obwohl es diesem gar nicht recht war, wie seine Klage, daß „Einordnung und Directorium der music mir auch noch auff den haß wachsen will“ zeigt. Der Streit war jedoch mit dieser Maßnahme beendet, denn die Schüler akzeptierten den engen Mitarbeiter des Schädäus.<sup>30</sup> Kurz vor seiner Abreise „nach der Oberlausitz“ im Februar 1613 verhandelte er mit dem Rat „wegen des apparatus comici wie auch etlichen musicalischen bücher“,<sup>31</sup> bewarb sich um das Kantorat in Torgau, ging aber schon 1614 als Konrektor nach Bautzen zurück, wo er dann 1615 Rektor wurde. Aus Altersgründen schied er 1617 aus dem Schuldienst aus und zog sich von der Öffentlichkeit zurück nach Finsterwalde, wo er dann 1626 starb.<sup>32</sup>

Abraham Schädäus fand in Speyer in dem zwischen 1602 und 1604 als Organist dorthin gekommenen Caspar Vincentinus einen adäquaten Partner. Vincentinus hatte trotz seiner Jugend – er war wenig älter als die Primaner des Rektors – eine ausgezeichnete Ausbildung.<sup>33</sup> Das Zusammentreffen dieser beiden Musiker, des Sammlers Schädäus und des Komponisten Vincentinus, war eine glückliche Fügung. Schädäus, der „pro muneris mei Scholastici usu jam per annos vigintiquator . . . e vartis Celebriorum Meliorum operibus diversa musica“ ausgewählt hatte,<sup>34</sup> wurde sicherlich von dem jungen Vincentinus zur Veröffentlichung der Sammlung, die „in tribus locis“ entstanden ist,<sup>35</sup> angeregt, wenn nicht gar gedrängt. Man kann durchaus mit einiger Sicherheit vermuten, daß die ganze Sammlung zu Beginn der Speyrer Zeit des Schädäus noch relativ ungeordnet war, denn die in so vielen zurückliegenden Jahren zusammengetragenen Motetten wurden alle erst in Speyer durch Vincentinus mit Generalbaß versehen und dabei wohl auch geordnet. Vincentinus hat dann auch überall dort, wo zu einem bestimmten Themenkreis noch etwas fehlte, einige Motetten zur Sammlung beige-steuert. Mit ähnlicher Sicherheit kann angenommen werden, daß die Werke, wie sie später im Druck erschienen sind, zuvor in den Jahren 1601 bis 1611 von Schädäus und Vincentinus mit dem Schulchor und den Stadtmusikanten ausprobiert wurden. Die schulmusikalischen Verhältnisse waren in Speyer, durch Schädäus weitergeführt, von Anfang an für ihn dafür geradezu als ideal anzusehen. Im Südwesten und Süden gab es wenige Lateinschulen, an denen eine breitere Pflege figuraler Musik um 1600 durch eine Schulordnung gewährleistet wird. Speyer, das die musica figuralis und deren lehrbuch-

26 ASSp 1B I 1611 Okt. 19 (2 Eintragungen zum gleichen Thema mit gleichem Datum).

27 ASSp 1B I 1612 Juni 23.

28 ASSp 1A 499.

29 ASSp 1A 499.

30 ASSp 1A 469/4.

31 ASSp 1 B I 1613 Febr. 15; *Prompt. mus.* III, Vorrede.

32 MGG 11, Spalte 1527; vgl. weiter: Müller, a. a. O., S. 220 ff.; Taubert, a. a. O., S. 17.

33 Zu Vincentinus vgl. MGG 13, Art. *Vincentinus*, Spalte 1658; vgl. dazu auch Wolfg. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 814.

34 *Prompt. mus.* I, Vorrede. Einzig aus dieser Mitteilung auch auf nur 24 Dienstjahre schließen zu wollen, wie G. Kraner es tat, ist wohl etwas voreilig.

35 *Prompt. mus.* I, Vorrede.

mäßige theoretische Fundierung in der Schulordnung 1594 verbindlich vorschreibt, was auf eine relativ intensive Pflege schließen läßt, besitzt also schon einen gewissen Seltenheitswert.<sup>36</sup> Sollte der erfahrene Schulmann Schädäus sich dies nicht zunutze gemacht haben und sein Lebenswerk – angeregt durch die günstigen Schulverhältnisse, auf die er mit eigener Arbeit fußen konnte – hier nicht beendet und ausprobiert haben? Überhaupt scheint das *Promptuarium musicum* insgesamt aufgrund guter Schulverhältnisse, die Schädäus angetroffen hatte, entstanden zu sein. Wenn er drei Dienststellen erwähnt, wo er gesammelt hat, dann dürften die ersten Motetten in Bautzen zusammengetragen worden sein zwischen 1592 und 1598. Genau für diese Zeit ist an der dortigen Schule intensiver Unterricht und breite Pflege des Figuralgesangs nachweisbar, was genau wie in Speyer nicht überall üblich war.<sup>37</sup> Daß Schädäus in Speyer mit seinen Schülern tatsächlich in weitestgehender Weise musikalisch gearbeitet hat, scheint auch das ohnmächtige Bemühen seiner Nachfolger, es ihm gleich zu tun, und die frivole Art der Schüler, die diese nicht respektierten,<sup>38</sup> zu zeigen.

Insgesamt gesehen darf man mit einiger Gewißheit annehmen, daß das *Promptuarium musicum* letztlich erst in Speyer durch die dortigen günstigen Schulmusikverhältnisse, seinen vermutlich qualifizierten Schulchor und schließlich auch durch den nicht zu unterschätzenden Einfluß des Stadtorganisten Caspar Vincentinus Wirklichkeit wurde.

Der zu allen Motetten von Caspar Vincentinus hinzugefügte Generalbaß hängt vermutlich in erster Linie mit dem von Schädäus konzipierten schulmusikalischen Gebrauch zusammen. Zwar geht durch den Generalbaß bei vielen Motetten eine gewisse Durchsichtigkeit und manche kleine kompositorische Feinheit verloren, doch nehmen Schädäus und Vincentinus dies aus methodisch-didaktischen Gesichtspunkten in Kauf, um den Schülern bei der immerhin doch recht schwierigen Aufführung dieser Werke Halt und Stütze zu geben. Nicht zuletzt deshalb hatte das *Promptuarium musicum* an so vielen deutschen Lateinschulen im 17. Jahrhundert solchen Erfolg.<sup>39</sup>

Dieses Riesenwerk mit seinen 436 lateinischen Motetten bestimmte die Speyrer Schul- und Kirchenmusik während des ganzen 17. Jahrhunderts. Den 4. Band, der ja später von Worms aus von Vincentinus nach dessen Weggang aus Speyer selbständig veröffentlicht wurde, hatte mit Sicherheit der Rat zur Vervollständigung der Sammlung ebenfalls angeschafft.<sup>40</sup> In einem Schriftsatz eines späteren Speyrer Kantors zur Vorbereitung einer neuen Schulordnung (1654) wird vorgeschlagen, daß der Kantor, damit „*alle Dissonantia Vndt hallucinationes möchten verhütet werden, er deßwegen keiner anderen explication bedürfft, daß also die guten authorer vom Schadaeo gewes rectore dahir gesamblet er muß Viel Vndt ieder Zeitt gutt gebrauchen*“.<sup>41</sup> Das bedeutet, daß Schädäus und Vincentinus durch ihr Werk in Speyer weiterlebten bis zur gewaltsamen Unterbrechung jeder Kultur dort im Jahre 1689 durch die vollständige Zerstörung der Stadt in den Réunionskriegen. Sicherlich hatten die Lehrer in der Zwischenzeit sich nun auch mit der italienischen Stilrichtung der Musik und der sich daraus ergebenden Problemstellung der Stimmbildung besser vertraut gemacht und man brauchte keinen Schüler mehr „*weg dessen discantirens . . . perverstissimum omnium*“ zu schelten.<sup>42</sup> Im 18. Jahrhundert galten für Schul- und Kirchenmusik andere Maßstäbe, so „*daß also die guten authorer vom Schadaeo*“ nicht mehr erwähnt und vermutlich auch nicht mehr oder nur noch ganz vereinzelt gesungen wurden.

36 Vgl. dazu K. W. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgeh. MA bis um 1600* (Kölner Beiträge z. Musikforschung, Bd. 54), Regensburg 1969, S. 456.

37 Vgl. dazu Niemöller, a. a. O., S. 38.

38 ASSp 1A 499, vgl. oben.

39 Vgl. hierzu MGG 11, Spalte 1528 f. (Schädäus) und MGG 13, Spalte 1659 f. (Vincentinus).

40 ASSp 1B XXII Bd. V, frdl. Mitteilung von Archivamtman Mann Groh, Speyer.

41 ASSp 1A 499.

42 ASSp 1A 499.

## Affekt und Moral Zu Glucks „Iphigenie auf Tauris“

von Albrecht und Karin Stoll, Frankfurt a. M.

Carl Dahlhaus veröffentlichte in der *Musikforschung* 27, 1974, Seite 289-300 eine Analyse zur Oper *Iphigenie auf Tauris* von Christoph Willibald Gluck. Er bezieht darin Werk und Wirkungsgeschichte aufeinander und bescheinigt der *Iphigenie* klassische Originalität.

Dahlhaus' Voraussetzungen können nicht unwidersprochen bleiben. Wir erinnern an Wendungen, die im Leser Unbehagen auslösen, wie z. B. ein Zeitgeist, einerseits abgelehnt (289), andererseits als Möglichkeit evoziert (298).<sup>1</sup> Nach und nach entfaltet Dahlhaus einen klassizistischen Begriffsapparat, der der Gluckschen *Iphigenie* nicht ohne Zwang angepaßt werden kann, und als Kritik könnte man vorwegnehmen: „Glucks *Iphigenie auf Tauris* ist nicht von Goethe“. In zwei Punkten allerdings wollen wir unsere Einwände genauer formulieren. Sie betreffen den von Dahlhaus gewählten Titel *Ethos und Pathos* . . . , sowie das daraus abgeleitete Humanitätsideal, das er nach seiner Analyse auf die Struktur angewendet sehen will.

Die Begriffe „*Ethos*“ und „*Pathos*“ sind klassizistischen Ursprungs und haben, wie Dahlhaus selbst erklärt, ihre Vorgeschichte in der Affektenlehre. Es ist deswegen ratsam, mit dem auch noch zu Glucks Zeiten wirksamen Begriff des Affekts zu operieren. Die Formalisierung durch Schiller zu dem Begriffspaar *Ethos* und *Pathos* soll im Anschluß daran gezeigt werden.

Die Musikgeschichte hat den Komplex Affekt – Affektenlehre lange Zeit einseitig als eine Art Dramaturgie für das Musiktheater des 18. Jahrhunderts betrachtet. Sie hat damit einen Aspekt des klassizistischen Vorurteils gegenüber der barocken Oper übernommen, das besagt, die Affektenlehre sei schematisch und unnatürlich. Bewertet man aber nur die dramaturgische Seite der Affektenlehre, so beraubt man sie gleichzeitig ihres gesellschaftlichen Kontextes.

Das pejorative Urteil Christian Friedrich Hunolds (294) ist für eine Analyse von Affekt und Affektenlehre keineswegs entscheidend. Es begreift die Oper insgesamt als ein Spiel von Verwirrungen und Intrigen. Es besagt aber noch nichts über die moralische Qualität der Affekte, und gerade in der Moralphilosophie hat der Affektbegriff seinen Ursprung. Wir kennen die Synonyme „Leidenschaften“, „*Passiones*“, „*Passions*“, die bedeutungsmäßig mit „*affectus*“ verwandt sind.<sup>2</sup> Seit Descartes' physiologischen Untersuchungen wurde bezweifelt, daß Affekte als unabhängige Kräfte von außen auf das Verhalten des Menschen einwirkten;<sup>3</sup> sie wurden nur noch als Mittel innerhalb der Wirkungsästhetik in Theater oder Musik zugelassen.<sup>4</sup> Solange das Theater eine moralisierende Anstalt war, blieb in dieser Wirkungsästhetik die moralische Bestimmung des Affekts unbestritten. Wenn man dies berücksichtigt, kann man die Affektproblematik grundsätzlich von zwei Seiten her untersuchen: von einer technischen, auf welche Weise allgemeine Vorstellungen (wie Blitz und Donner als Ausdruck des Zorns) nachgeahmt werden sollen und von einer moralischen oder ästhetischen Seite her, die kontrolliert, ob es sich ziemt, oder ob es den Publikumsgeschmack trifft, wenn ein Affekt auf diese oder jene Weise dargestellt wird.

1 „ . . . ein Klassizismus der ästhetischen Gesinnung kann durchaus Voraussetzung einer Klassizität des Stils sein.“ (ebda.)

Das mutet zuerst wie ein Kunstgriff an, ist aber unserer Meinung nach die Umkehrung der in der Einleitung angesprochenen These.

2 Vgl. E. Auerbach, *Passio als Leidenschaft*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, München-Bern 1967, S. 161-175.

3 R. Descartes, *Les Passions de l'Âme*, Paris 1649. – Die Entstehung ‚moralischer‘ Affekte, wie Haß und Liebe, ist teilweise physiologisch bedingt.

4 Das Problem der Bewertung der Affekte ist für das frühe 17. Jahrhundert in meiner im Druck befindlichen Dissertation abgehandelt. A. Stoll, *Figur und Affekt. Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieus*.

Diese beiden Aspekte kann man in der Musiktheorie bei Johann Mattheson z. B. finden.<sup>5</sup> Die Darstellung des Affekts ist dort an die Technik der Nachahmung gebunden. Der Affekt wird allerdings gedämpft, indem nur bestimmte Formen der Nachahmung zugelassen werden. „Tanzen und Springen“ auch durch das Notenbild auszudrücken wäre für Mattheson bereits eine Tautologie. In diesem Zitat gibt Mattheson eine Wertung der Freude, die seiner pietistischen Gesinnung entspricht und die keineswegs von seiner Ästhetik der Affektdarstellung zu trennen ist. Affekt ist also mit der Darstellung und mit der Moral verbunden.

Versuchen wir nun dieses Schema auf die *Iphigenie auf Tauris* anzuwenden und nehmen wir die zeitgenössische Kritik zu Hilfe, wo diese beiden Aspekte – musikalisch-technischer Fortschritt und gesellschaftlicher Stand, die Moral einer Affektdarstellung – Maßstab der Beurteilung sind.

Im *Journal de Paris* vom 19. Mai 1779 werden die wichtigsten Punkte der Gluckschen Oper benannt:

„L'intérêt roule uniquement sur l'état malheureux où se trouvent Oreste & Pylade, sur l'amitié connue de ces deux Héros, sur le contraste du caractere noble & tendre d'Iphigénie avec le cruel ministère dont elle est chargée, & enfin sur la manière dont est ménagée la reconnaissance du frère & de la sœur.“<sup>6</sup>

Guillard, Glucks Librettist, hat die schwierige Handlung auf die Elemente reduziert, die der Oper eine tragische Wirkung verleihen: auf die Freundschaft von Orest und Pylades und auf den Gegensatz des Charakters der Iphigenie zu dem Amt der Priesterin, das sie ausübt.<sup>7</sup> Freundschaft und Familienbande sind die beherrschenden Momente der Szene<sup>8</sup> und bestimmten auch die 'Humanität' der Iphigenie.

In Bezug auf die musikalische Darstellung der Affekte nennt die Kritik zwei entscheidende Stellen: die Ouvertüre als Nachahmung des Sturmes – Zeichen für den Zorn der Götter – und die Kerkerzene am Anfang des II. Aktes mit dem Auftritt der Eumeniden.<sup>9</sup> Diese beiden

5 „Meloph. Wie bey der nechsten Aria die Grösse des Werks der Erlösung in Betracht kömmt / so werde ich ja recht und wohl daran thun / solche durch grosse intervalla auszudrücken / und zwar ohne Accompagnement?“

[Resp.] „Der Affect ist hier eine / mit Hochachtung verbundene / Freude / über die unbegreifliche Wohltat Gottes / und den schönen Sieg Christi. Nun kann ich zwar wohl das Vorhaben / mit den weiten und grossen intervallis, nicht tadeln; allein / die Haupt=Sache wird doch nicht darauf / sondern vielmehr auf ein majestätisches Accompagnement ankommen / dabey die Sing=Stimme ihre Modulation wohl etwas freudig einrichten / auch hin und wieder einige Melismos anbringen kann. Doch darff dieses nicht mit vielen krummen Sprüngen geschehen: wie gemeine Componisten ihre Freude sonst auszudrücken pflegen / und den Bauren nichts nachgeben wollen / die da / ohne Tanzen und Springen / nicht glauben / daß sie lustig sind. Die Freude / insonderheit über Geistliche Güter / ist / nach meinem Begriff / nichts unruhiges; sondern vielmehr eine friedliche / stille Empfindung / und Ruhe der gar zu hefftigen Begierden . . .“ (*Critica Musica*, II, 46. Reprint Amsterdam 1964.)

Für Mattheson ist Freude eine „friedliche, stille Empfindung“, ein inneres Erleben eines Affektes im Gegensatz zur äußeren, sichtbaren Freude.

6 Zitiert nach: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. Gluck.* (Par Durollet, Laurent, Marmontel, Boyer, Suard, Arnaud Le Blond, Condorcet et autres, Naples-Paris 1781.) S. 427.

7 „Nous observons . . . que jusqu'ici les Poètes qui avoient voulu transporter sur le théâtre de l'Opéra un sujet de Tragédie, s'étoient toujours cru obligés d'en affoiblir l'effet tragique par des épisodes d'amour & de galanterie, & par des fêtes agréables propres à varier le Spectacle en l'embellissant. Guillard . . . nous a donné le premier Opéra sans amour qui existe sur aucun théâtre.“ (*Mercure de France*, Mai 1779, S. 297.)

8 „Elle déplore la destruction de toute sa famille, qu'un songe lui avoit déjà annoncée. L'humanité l'intéresse au sort des deux captifs; elle prend le parti de sauver l'un des deux; & un penchant secret fait tomber son choix sur Oreste.“ (ebd., S. 295.)

9 „Un des grands mérites de M. Gluck est d'aller toujours au delà des idées communes & de varier, de fortifier & d'accroître l'expression par des moyens, qui, jusqu'à lui, étoient demeurés cachés dans les secrets de l'Art. Enfin l'orage perd de sa force: il s'étoit accru par degrés; il tombe insensiblement . . .“ (*Mercure de France*, 15. 6. 1779. Zitiert nach: *Mémoires pour servir . . .*, op. cit., S. 433.)

Szenen sind für die französische Oper des 18. Jahrhunderts wichtig. Sie sind in dem Sinne konventionell, als sie Ersatz für die in der Tragédie lyrique übliche Unterweltszene sind. Das Tableau des Inferno ist szenische Vorbedingung für das stereotyp folgende Tableau des Elysiums, in dem höfisches Divertissement vorgeführt werden konnte.<sup>10</sup> Gluck hat die Hölle auf die Oberwelt transportiert und benutzt diese Szene zur Darstellung von Orests Charakter.

Fragen wir uns nun nach der Ästhetik und dem gesellschaftlichen Standort dieser Affektdarstellung, so fällt trotz der unwahrscheinlichen technischen Neuerungen des Gluckschen Orchesterapparates und der ungeheuren Wirkung dieser Szenen auf die Zeitgenossen eine Distance, die Dämpfung der Leidenschaften und die Zurücknahme im Tableau auf.<sup>11</sup> Sorgt die Musik bereits für die Besänftigung, so bewirkt die Szene, trotz des Bilderbuchs von Leidenschaften, daß der Zuschauer zwar daran Anteil nimmt, aber wegen der mythischen („*sur-naturel*“) Handlung niemals davon betroffen wird, sondern am abscheulichen Geschehen Vergnügen empfindet.<sup>12</sup>

Diese Ästhetik der Tragédie lyrique steht ganz im Gegensatz zu Schillers Opernkonzepktion, aber auch zu einer Verbürgerlichung des Opernstoffes und der Dramaturgie, wie sie Rousseau in seiner bemerkenswerten Schrift (*Lettre sur la musique française*) ein Vierteljahrhundert früher gefordert hatte, die in die Zeit des Buffonistenstreits fällt und in der Rousseau ähnlich wie Grimm in der *Lettre sur Omphale* gegen das Tableau als steifes Affektschema angeht. Beide forderten in Anlehnung an die italienische Oper eine realistischere, psychologisch begründete Affektdarstellung.

In der noblen Dämpfung der Affekte manifestiert sich bei Gluck die herkömmliche französische Ästhetik, die sich in dem Portrait schlüssig zusammenfassen läßt:

„*Il préféra les Muses aux Sirenes*“.<sup>13</sup>

Die Pariser Fassung der *Iphigénie auf Tauris* entsprach dem konservativen französischen Operngeschmack. Welche Gründe bewogen Schiller aber, Glucks Spätwerk als Verwirklichung seines musikalischen Ideals zu feiern?

Dahlhaus' These ist, Schiller habe in der musikalischen Charakterdarstellung der *Iphigénie* die Erfüllung seiner im 22. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* aufgestellten Idee einer klassischen Musik gefunden (291).

Zur Kerkerszene: „*Lorsqu' Oreste exténué par un excès de fureur, tombe dans un état d'épuisement, qu'il prend pour calme: l'Homme de génie n'a lui fait préférer alors que des sons inarticulés, & l'Orchestre devenant l'Acteur principal, rend merveilleusement ce tumulte inséparable de l'ame du malheureux Oreste.*“ (ebda., S. 456.)

10 „*Je sors des Enfers; j'y ai entendu les cris de la rage & du désespoir. J'y ai vu un Spectacle terrible de Démons ou de Furies déchaînées, s'exciter par des pas & des gestes effrayants à tourmenter une innocente victime, ou à inspirer de la crainte à un Héros qui a eu assez de courage pour pénétrer dans ce séjour d'horreur. Quelle paix! quelle fraîcheur, pour ainsi dire, l'âme n'éprouve-t-elle pas, quand une symphonie douce & charmante la transporte dans les Champs Elisées, séjour des âmes heureuses.*“ ([Anon.]: *Réflexions sur le Merveilleux de nos Opéra Français*, London 1774, S. 11 f.)

Bereits in den ersten französischen Opern hatte die Unterwelt und das Elysium repräsentativen höfischen Charakter. In Lullys *Alceste* gibt die Unterweltszene Anlaß für ein Staatsbebräbnis, das Elysium für ein höfisches Fest.

11 „*L'espèce de danse des Euménides, qui au second Acte viennent tourmenter Oreste dans son sommeil, produisent aussi un accroissement de terreur & de pathétique qu'on auroit peut-être de la peine à soutenir sans la musique; car c'est une propriété remarquable de cet Art enchanteur, d'adoucir & de rendre même délicieuse la peinture des situations les plus déchirantes & les plus terribles. . .*“ (*Mercure de France*, Mai 1779, S. 297.)

12 „*Il est donc vrai de dire que c'est le sentiment qui doit dominer dans un Opéra. C'est l'expression des différentes passions. Elle sera d'autant plus forte, cette expression, que les Personnages s'élèveront au-dessus de l'humanité. De-là, naîtra le plus vif intérêt que nous prendrons à leur sort. Plus leurs malheurs seront grands, & au-dessus de ce que l'humanité peut en supporter, plus nous ressentirons de plaisir à les en voir délivrés, par un pouvoir aussi sur-naturel, que celui qui les aura tourmentés.*“ (*Réflexions . . .*, op. cit., S. 9 f.)

13 Im Frontispiz der *Mémoires pour servir . . .*, op. cit., wo Gluck in einem Medaillon porträtiert ist, um dessen Rahmen ein Lorbeerkrantz gelegt ist.

Im 22. Brief wird die ästhetische Wirkung der Künste abgehandelt, wobei Schiller betont, das Ideal „*ästhetischer Reinigkeit*“ sei in der Realität niemals zu erreichen. Die Vortrefflichkeit eines Kunstwerks bestehe in der größtmöglichen Annäherung an dieses Ideal. Der Künstler müsse dabei die spezifischen Schranken der drei Kunstgattungen überwinden:

*„Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben.“*

Die dabei erhobene Forderung: „*Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frei und unverletzt bleiben*“ offenbart, daß die Reflexion über die „*ästhetische Reinigkeit*“ mit der über die Affektproblematik verknüpft ist. Ganz deutlich zeigt sich dies in der Bemerkung über die Tragödien, die um so vollkommener seien, „*je mehr sie auch im höchsten Sturme des Affekts die Gemütsfreiheit schonen.*“

An anderer Stelle hat Schiller den Affekt als Mittel definiert, den Zweck der Kunst zu erreichen:

*„Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht . . . Pathos ist also die erste und unnachlässliche Forderung an den tragischen Künstler, und es ist ihm erlaubt, die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es, ohne Nachteil für seinen letzten Zweck, ohne Unterdrückung der moralischen Freiheit, geschehen kann.“<sup>14</sup>*

Die „*beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst*“, nämlich „*erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweitens: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden*“<sup>15</sup> lassen sich durchaus als Pathos und Ethos beschreiben, sind jedoch nur ein Teilgebiet innerhalb der Ästhetik-Konstruktion Schillers.

Pathos und Ethos gehen auf im Begriff des „*Pathetischerhabenen*“, in dem sich Leiden und innere Freiheit des Geistes treffen, um durch die Darstellung der bloßen „*Möglichkeit des Sittlichen*“<sup>16</sup> ästhetisches Vergnügen zu schaffen. Wirkungsästhetisch wird dies begründet durch die These, daß im Menschen die gleichzeitig wirkenden Kräfte des sinnlichen und des Formtriebes sich nur im ästhetischen Zustand, d. h. im „*Genuß echter Schönheit*“<sup>17</sup> die Waage hielten, daß nur dann Freiheit und wahre Menschheit zu finden seien.

Aus der Verbindung des ethischen mit dem ästhetischen Moment erwächst eine strenge *Instrumentalisierung* der Affekte: „*Der Affekt, als Affekt, ist etwas Gleichgültiges . . .*“<sup>18</sup> er wird zum dramaturgischen Mittel degradiert, dessen Verwendbarkeit zugleich noch reduziert wird: die Harmonisierung von sinnlichem Trieb und Formtrieb ist innerhalb der Affektdarstellung nur zu erreichen, wenn sowohl die „*schmelzenden*“ Affekte, als auch „*alle höchsten Grade*“<sup>19</sup> jedes Affektes von der Darstellung ausgeschlossen sind. Diese Forderung enthält nicht nur eine Ablehnung der barocken Dramaturgie, die durch kombinatorische Darstellung der größten Leidenschaften beim Zuschauer eine Katharsis bewirken will,<sup>20</sup> sondern auch einen Bruch mit der Illusionsästhetik der Aufklärung, die im Einsatz psychologisch aufeinander abgestimmter „*schmelzender*“ Affekte den Zuschauer so rühren will, daß er zeitweise den Unterschied zwischen Realität und Fiktion vergißt; in diesem Grenzbereich ist auch der Ansatzpunkt für die erstrebte moralische Wirkung gelegen.

<sup>14</sup> *Über das Pathetische* (1793), dtv-GA, Bd. 18, S. 76 f.

<sup>15</sup> Ebda., S. 76.

<sup>16</sup> Ebda., S. 93.

<sup>17</sup> 22. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen.

<sup>18</sup> *Über das Pathetische*, op. cit., S. 79.

<sup>19</sup> *Über das Pathetische*, op. cit., S. 79.

<sup>20</sup> Zur Affektproblematik im Barock vgl. bes. E. Rotermond, *Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert*, in: Die nicht mehr schönen Künste, hrsg. v. H. R. Jauß (Poetik und Hermeneutik III), München 1968, S. 239-269.

Schiller sucht nun nicht die Aufhebung des Pathos durch das Ethos. Ihm, der unter dem affektiven Zustand die Äußerung des sinnlichen Triebes im Verhältnis zum unveränderlichen Selbst, der „Person“ versteht, geht es nicht um den Gegensatz von Pathos und Ethos, von Affekt und Charakter, sondern um die *T r a n s z e n d i e r u n g* beider in einem ästhetischen Ideal. Charakterdarstellung ist auf dieses Ideal hin konzipiert:

*„Was wir Charakter nennen, können wir überhaupt weder in der wirklichen Welt noch in irgend-einem Kunstwerk unmittelbar wahrnehmen, sondern nur aus demjenigen folgern, was in den Merkmalen einzelner Zustände enthalten ist . . .*

*Der Begriff des Charakters setzt ein m o r a l i s c h e s L e b e n voraus, ein Mannichfaltiges im Gebrauche der Freyheit, und in diesem Mannichfaltigen eine Einheit, eine Regel in dieser Willkühr.“<sup>21</sup>*

So schreibt Körner, der in seiner Abhandlung direkt an Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* anknüpft und von dort einige Partien sinngemäß ganz übernimmt. In diesen Zusammenhang ist auch Schillers Bemerkung anlässlich der Redaktion von Körners erster Niederschrift des Aufsatzes zu stellen:

*„Ich vermisse daher bei der hier angestellten Deduktion des Idealischen in der Musik den Hauptsatz: daß die bloße Leidenschaft darum nicht idealisiert werden könne, weil sie keinen notwendigen Charakter hat, sondern wie alles Materielle in jedem Individuum einen andern Charakter annimmt.“<sup>22</sup>*

Charakterdarstellung wird zum Vehikel, auf dem man das Ideal der Freiheit zu erreichen hofft, d. h., kehrt man die Prämisse um: sie ist nicht Ausdruck eines individuellen Charakters im Verhältnis zu seinen Affekten, sondern *S y m b o l* der allgemeinen Möglichkeit von Freiheit.

Mit Hilfe des neu eingeführten Symbolbegriffes ist es möglich, das jahrhundertlang jede Ästhetik bestimmende Postulat der Naturnachahmung auf formalem Wege zu überwinden. Natur erscheint nicht mehr als absolute, sondern als aufs Subjekt bezogene.<sup>23</sup> Sie verweist aufs Kunstwerk zurück. Schiller hat den Platz der Musik innerhalb dieser idealistischen Konzeption von Kunst skizziert:

*„Es gibt zweierlei Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen.*

*Zwar sind Empfindungen, i h r e m I n h a l t e n a c h, keiner Darstellung fähig; aber i h r e r F o r m n a c h sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die M u s i k . . .*

*Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht bloß angenehmer Kunst) darin, die innern Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun jene innern Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit vor sich gehen; so geht diese Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußern Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich; wie, vermitteltst jenes symbolischen Akts, die gemeinen Naturphänomene des Schalles . . . von der ästhetischen Würde der Menschennatur partizipieren können.“<sup>24</sup>*

Nun scheint der Bruch mit dem Nachahmungsprinzip, in dem Kunst sich aus der Natur ableitet und nicht die Natur Symbollieferant der Kunst ist, für Schiller nicht problemlos gewesen zu sein.<sup>25</sup> Die Vermutung liegt nahe, er habe deshalb Hoffnungen auf eine Gattung gesetzt, mit der er selber recht wenig in Berührung kam: die Oper. Man müßte, so schreibt er an Goethe,

21 Chr. Gottfr. Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, in: Die Horen (1795) 5., S. 97-121 (Faks.-Dr. Darmstadt 1959, Bd. I).

22 Schiller, NA, Bd. 22, S. 293.

23 Vgl. dagegen in Glucks *Iphigenie* die Sturmszene: sie ist Ausdruck absoluten göttlichen Wirkens in der Natur und nicht Widerspiegelung individueller Empfindungen Iphigeniens.

24 *Über Matthisons Gedichte* (1794). Sämtliche Werke (Hanser-Ausgabe) V, S. 998 f.

25 „Man hat Grund zur Annahme, daß der Klassizismus in dieser seiner konsequenten Form für Schiller mehr eine Versuchung als ein Programm war.“ P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, Frankfurt 1974 (stw 72), S. 52.

„... durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dies, dünkt mir, möchte unter andern am besten durch Einführung symbolischer Begriffe geschehen...“

*Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, mußte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.*<sup>26</sup>

Es mag eine Ironie des Zeitgeistes sein, daß Schiller hinter dem Idealen ausgerechnet das Wunderbare auf die Bühne sich stellen läßt, das seit Bodmer und Breitingen auf die Nachahmung des in der Natur Möglichen beschränkt worden war.<sup>27</sup> Es hat hier allerdings die neue Funktion, als 'symbolischer Behelf' den Stoff durch die Form zu bewältigen.

Festzuhalten ist, daß Schiller die Oper als Vorstufe des idealen Trauerspiels betrachtet, in dem der Musik die Aufgabe zufällt, gegenüber der Handlung die Möglichkeit von Freiheit auszudrücken.

In diesem Rahmen lassen sich seine Äußerungen zu Glucks *Iphigenie auf Tauris* als gattungsspezifische konkretisieren. Es geht ihm weniger um Charakterdarstellung in absoluter Musik – worauf sowohl die Äußerungen in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung* als auch Körners Aufsatz ausgerichtet sind – als vielmehr um die Transzendierung von Handlung und Text durch die Musik. Oper ist ihm nicht so sehr musikalische als literarische Gattung.

Schillers Rezeption steht keineswegs im Einklang mit der musikgeschichtlichen Situation von Glucks Opern. Diese erfüllten eben die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in der französischen und deutschen Ästhetik allgemein anerkannten Forderungen nach wahrer und individueller Charakterdarstellung, die untrennbar mit dem Postulat der Naturnachahmung verbunden ist. Schiller versteht unter Charakterdarstellung jedoch Symbol des Ideals, wobei die realistischen Bestrebungen der Aufklärung zur Deutung von individueller und gesellschaftlicher Lage resigniert umgebogen werden und ins Kunstwerk selbst zurückverweisen.

Schillers Urteil über Gluck ist daher für die Rezeptionsgeschichte der *Iphigenie auf Tauris* sehr aufschlußreich – vor allem für die des 19. Jahrhunderts –, kann wohl auch als Paradigma klassizistischer Ästhetik dienen, hat aber mit den ästhetischen Prämissen von Glucks Opern nichts zu schaffen. Die Begriffe Ethos und Pathos, Affekt und Moral mögen geblieben sein, aber ihre Inhalte haben sich verändert.

So ist es unrichtig, in Glucks *Iphigenie* Humanität als tragende Idee zu konstatieren. Sie existiert vielleicht als technische Verwirklichung von Charakterdarstellung, aber keineswegs als Ideal, wie Schiller es verstand: weder von der Handlung her, noch aus dem Gegensatz von Ethos und Pathos, den Dahlhaus konstruiert, ist die Möglichkeit des Sittlichen, als die Schiller Humanität definiert, gegeben.

Hier liegt eine Verwechslung mit Goethes Drama vor, wo Iphigenie von vornherein die Verkörperung der Humanität ist. Sie hat alle Menschenopfer bisher verhindert, ihrer reinen Menschlichkeit gelingt es, Thoas von dem erneut gefaßten Opfererlaß abzubringen und Orest den Frieden zu geben. Außer an Orestes vollzieht sich eine wichtige Katharsis an Thoas, der sich vom 'edlen Wilden' zum durch Humanität Zivilisierten wandelt.

In dem von Gluck vertonten Libretto ist Iphigenie – wenn auch widerstrebend – grundsätzlich bereit, in Erfüllung ihres Priesteramtes die Fremden zu töten. Ihr Entschluß, Orestes zu verschonen, gründet einzig auf der Erkenntnis, daß er ihr Bruder und König ist. Den Fluch über

26 29. 12. 1797. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. v. H. G. Gräf u. A. Leitzmann, 3 Bde., Leipzig 1912, Bd. 1, Nr. 394.

27 Dies einmal in Abgrenzung gegen die Barockpoetik, zum andern gegen den die poetischen Möglichkeiten beschränkenden Nachahmungspurismus Gottscheds und seiner Schule.

Orestes löst nicht Iphigenie, sondern Diana, die durch Orestes Reue gerührt wird.<sup>28</sup> Diana auch ist es, die hinfort Menschenopfer verbietet. Thoas und die Skythen werden von Pylades und den rachigeren Griechen hingemetzelt.<sup>29</sup>

Was Schiller an dieser Ausprägung der Humanität „zu Thränen gerührt“ hat,<sup>30</sup> war die formale Utopie einer idealen Tragödie, in der das 'Pathos' der Affektdarstellung relativiert würde durch das 'Ethos', das in der Musik zum Ausdruck käme. Glucks Operntheater hat im Grunde keinerlei Berührungspunkte mit dieser klassizistischen Ästhetik. Es ist gerade sein Ziel, durch die Darstellung heftiger Affekte die Zuschauer mitzureißen. Gluck hat dies einmal, auf die Libretti Calzabigis sich beziehend, deutlich geäußert:

„Ces ouvrages [Orphée, Alceste, Pâris] sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions, de créer une musique énergique et touchante.“<sup>31</sup>

Eine innere Freiheit ist für die Zuschauer nicht vorgesehen. Seelische Unversehrtheit, und d. h. also ästhetische Distanz, wird erreicht durch die besänftigende Wirkung der Musik.<sup>32</sup>

## Nochmal zum „Titus“ (Erwiderung)

von Helga Lühning, Erlangen

In Heft 1/1975 der Musikforschung hat Joseph Heinz Eibl zu meiner Studie (3/1974) Stellung genommen. Es ist einigermaßen ungewöhnlich, daß ein Aufsatz eine Replik von 6 Seiten Umfang erhält. Da Eibl jedoch zum Thema nur (selbstverständlich auch mir) bereits Bekanntes und vage Vermutungen beibringt, bestünde trotzdem keine Notwendigkeit, den Fragenkomplex erneut zu erörtern. Zur Orientierung des Lesers möchte ich mich aber zu einigen Punkten noch einmal äußern.

1. Mir ging es in erster Linie um eine Auseinandersetzung mit der Darstellung von Tomislav Volek, die seit ihrem Erscheinen (im MJB. 1959) die Erörterungen über Mozarts letzte Opera seria geprägt und zu einer Vielzahl mehr oder weniger stichhaltiger Behauptungen angeregt hat. Ein Beispiel: „Daß Guardasoni im Juli 1791 den ‚Titus‘ ins Spiel brachte, bestätigt geradezu die Richtigkeit der Vermutung, daß im April 1789 der ‚Titus‘ in Betracht gezogen worden war“ (Eibl, S. 80). Um eine Vermutung (Voleks These) zu stützen, wird ein klarer Sachverhalt (die Verhandlungen Guardasonis mit den Böhmisches Ständen) umgedeutet. Nicht Guardasoni, sondern die Böhmisches Stände bestimmten das Sujet der Krönungsoper. – Vor allem wurden die Annahmen Voleks mehr und mehr in den Rang von gesicherten Erkenntnissen erhoben. Es war daher meine Absicht, zunächst Fakten und Hypothesen streng auseinanderzuhalten. – Außerdem ist Voleks klar vorgetragene Hypothese unversehens zu einer Rechtfertigung für die

28 „Je prends soin de ta destinée Oreste,  
tes remords effacent tes forfaits . . .“

29 „De ce peuple odieux,  
exterminons jusques au moindre reste,  
servons la vengeance celeste,  
et puriflons ces lieux,  
au nom de Pylade et d'Oreste.“

30 An Goethe, 24. 12. 1800. *Schillers Briefe*, hrsg. v. Fritz Jonas, Kfische Gesamtausgabe, 7 Bde., Stuttgart-Leipzig-Berlin-Wien 1892 ff., Nr. 1650.

31 *Mercure de France*, 1773. Zitiert nach A. A. Abert, in: Gluck: Sämtliche Werke, I, 1, S. VII. Vgl. auch Anm. 12!

32 Vgl. oben, S. 307.

ästhetischen Qualitäten der Oper geworden (siehe z. B. Kerner, NZfM 1973). Die Schätzung des Werkes sollte jedoch unabhängig sein von den wechselnden Mutmaßungen über seine Entstehung. Im übrigen sei nochmals betont: Es gibt bisher nicht ein Argument, welches die These zu stützen vermöchte, daß Mozart vor Juli 1791 mehr als eine Arie für den *Titus* vollendete.

2. Als eines der wenigen Fakten der Entstehungsgeschichte muß gelten, daß Mazzolà von Mai bis Juli 1791 am Wiener Hof als Librettist angestellt war. Eibl will dies zwar nicht wahrhaben. Die Tatsache ist indessen seit langem bekannt (vgl. meine Anm. 38), jedoch seltsamerweise in diesem Zusammenhang bisher nicht berücksichtigt worden. Sie ist durch Akten des Österreichischen Staatsarchivs belegt:

Den Besoldungslisten ist zu entnehmen, daß Mazzolà in den Monaten Mai bis Juli für seine Tätigkeit 100 fl. erhielt. (Die Signatur habe ich mitgeteilt.) Weshalb Eibl einer so eindeutigen Quelle mißtraut, ist mir unerfindlich. – Eibls Erklärung für Mazzolàs Wiener Tätigkeit (er habe das Libretto zu Dutilleus 1791 uraufgeführter Oper *Il trionfo d'amore* verfaßt; S. 78) beruht hingegen auf einem Irrtum. Dutilleu benutzte offenbar ein älteres Stück Mazzolàs, das drei Jahre früher für den Dresdener Hof entstanden und mit der Musik von Joseph Schuster am 14. Februar 1789 unter dem Titel *Ruebenzahl ossia Il vero amore* zuerst gespielt worden war. Im selben Jahr nahm Guardasoni es in sein Repertoire auf und brachte es in Prag als *Il trionfo dell'amore sulla magia* und in Warschau 1790 als *Il Degorgone* heraus. Selbst wenn Mazzolà dieses Libretto für Dutilleus Vertonung bearbeitet haben sollte, wäre er dafür mit Sicherheit nicht 3 Monate lang vom Wiener Hof bezahlt worden.

Die Resolution, aufgrund derer Mazzolà im Juli 1791 aus kaiserlichen Diensten entlassen wurde, sei als unanfechtbares Dokument nochmals zitiert: „*Der Poet Mazzolà ist zu Ende dieses Monats zu entlassen, indem der neu kontraktierte Poet Bertati zu dieser Zeit allhier ankommen wird*“. Daß diese Resolution in den Akten nur durch den „Entwurf“ dokumentiert sein kann und nicht durch das danach abgefaßte Schriftstück, weil dieses eben „*an den Grafen Ugarte expedirt*“ worden war, dürfte auch für einen im Umgang mit derartigen Quellen weniger Bewanderten klar sein.

Mazzolàs Anstellung in Wien steht demnach fest. Es ist deshalb unerheblich, ob ihm der Titel *Poeta cesareo* verliehen wurde (was ich übrigens nirgends behauptet habe; auch Da Ponte führte ihn nicht, sondern nur Metastasio). Ein „*Doppel-Dienstverhältnis*“ habe ich ebenfalls nicht „*unterstellt*“ (s. Eibl, S. 80). Selbstverständlich hatte Mazzolà seine sichere Anstellung am Dresdener Hof nicht aufgegeben. (Auch Mozart bezeichnet ihn als „*Poeta di sua A:S:l'Elettore di Saffonia*.“) Die plausibelste Erklärung ist: er wurde für diese Zeit beurlaubt. – Gleichgültig ist auch, ob Mazzolà offiziell als Nachfolger Da Pontes angesehen wurde. Doch dürfte Casanova, der mit Mazzolà befreundet war, über dessen Engagement informiert gewesen sein. Woher weiß Eibl, daß Casanova einem damals „*im Umlauf befindlichen Gerücht*“ aufgesessen ist (S. 79)? Daß sich Eibl über die Zuverlässigkeit von Da Pontes Memoiren, die er in diesem Zusammenhang als Beleg anführt, nicht im klaren zu sein scheint, ist allerdings befremdlich.

Bezüglich des „*betreffenden Protokolls*“ („*Was den Theaterdichter betrifft, so ist die Berufung des in Dresden angestellten Mazzoli unütz! und überflüssig, weil in diesen wenigen Monaten, wo ohnehin nur ältere Stücke gespielt werden man sich ganz leicht ohne Dichter wird behelfen können*“) war ich auf eine Mitteilung von Herrn Kerner angewiesen (s. Anm. 39), da ich die Antwort auf eine Anfrage beim Österreichischen Staatsarchiv erst erhielt, als mein Manuskript schon im Druck war. Die Behauptung, ich hätte die Diskrepanz zwischen diesem Protokoll und Mazzolàs Anstellung in meiner Argumentation nicht berücksichtigt (Eibl, S. 77), ist unzutreffend (s. meine Anm. 39 und 40). Doch bin ich jetzt in der Lage, den Sachverhalt schlüssiger zu erklären. Die Nachforschungen von Herrn Hofrat Dr. Neck, für die ich ihm herzlich danke, haben ergeben, daß Mazzolà am 13. Mai 1791 nicht von Leopold II. in Italien in Audienz empfangen wurde, sondern von Erzherzog Franz (Kabinettsprotokoll n. 81), der während der Reise des Kaisers mit dessen Stellvertretung in Wien betraut war. Das zitierte, lt. Randvermerk vom 25. Mai datierte kaiserliche Protokoll steht mit dieser Audienz in keinerlei Zusammenhang. Die Diskrepanz wird dadurch aufgehoben: Der Kaiser war über Mazzolàs bereits erfolgte Berufung nicht unterrichtet. Offenbar hatte er für die Dauer seiner Reise dem Grafen Ugarte in Theaterdingen weitgehende Vollmachten übertragen. Dies geht aus einem Handschreiben des

Kaisers vom 15. Juli 1791 aus Laibach hervor, in dem er dem Grafen ankündigt, daß er „nach seiner Rückkehr nach Wien Änderungen im Theater vornehmen“ werde; „Ugarte . . . hätte sich nun der Aufnahme neuer Leute zu enthalten und keine neuen Kontrakte zu schließen.“ (lt. Schreiben von Dr. Neck.)

Ich verzichte darauf, auf die zahlreichen Unstimmigkeiten einzugehen, die aus der mir unterstellten Behauptung resultieren, Mazzolà sei erst Mitte Mai berufen worden (Eibl, S. 78-79). Mazzolà war im Mai ja bereits in Wien. Der Zeitpunkt der Berufung dürfte, wie ich ausgeführt habe (S. 308 und Anm. 40), zwischen dem Termin der Abreise des Kaisers aus Wien und dem der Berufung Bertatis liegen. – Auch die Reisedestinationen Leopolds in Italien (Eibl, S. 77 f.) sind in diesem Zusammenhang uninteressant. Wesentlich ist nur, daß er sich in der fraglichen Zeit nicht in Wien aufhielt.

Aus wohlwollenden Gründen habe ich mich eines Kommentars zu dem von Eibl angeführten Passus aus dem Aufsatz von Kerner enthalten. Ich bin aber bereit, dies nachzuholen: „1791 wollte Caterino Mazzolà kaiserlicher Hofpoet in Wien werden.“ (eine durch nichts gestützte Behauptung) „Deshalb“ (nicht deshalb, sondern weil er von Ugarte engagiert worden war) „reiste er von Dresden nach Italien,“ (nicht nach Italien, sondern nach Wien) „wo sich seine Majestät bereits seit Mitte März aufhielt. Am 6. Mai war in Prag ‘Hr. Matzola, Poet, von Dresden, im blauen Stern’. Wenn auch die nachfolgende Audienz am 13. Mai 1791 in Triest“ (nicht in Triest, sondern in Wien) „negativ verlief“ (darüber gibt es keine Unterlagen) „und der Librettist beim Kaiser nicht zum Zug kam,“ (er hat den Kaiser gar nicht aufgesucht) „darf doch angenommen werden, daß Mazzolà spätestens in diesem Monat auf der Durchreise in Wien“ (seinem Reiseziel) „mit Mozart zusammentraf“ (eine auch von mir, allerdings aus anderen Gründen geäußerte Vermutung; s. S. 309). – Eibl scheint den Äußerungen Kerners den Rang von Tatsachen beizumessen, etwa, wenn er wiederholt betont, Mazzolà habe sich „um eine Anstellung als Hofdichter b e m ü h t“ (S. 77, 78 u. 80).

3. Die Feststellung, daß Mazzolà im Juli 1791, als Guardasoni mit dem Auftrag zur Krönungsoper in Wien eintraf, am Wiener Hof als Librettist angestellt war, trifft einen der beiden schwachen Punkte von Voleks Hypothese. Es ist nämlich nicht erklärbar, weshalb man 1789 einen weder in Wien ansässigen noch besonders bekannten Librettisten zur Textbearbeitung herangezogen haben sollte. – Die zweite Schwäche der Hypothese ist die Annahme, Guardasoni habe 1789, auch ohne daß ein äußerer Anlaß bestand, die Vertonung des *Titus* in Auftrag geben können (s. S. 305 f.). Die von Eibl geäußerte Vermutung, daß man 1789 den Tod des Kaisers Joseph II. hätte voraussehen können, mag auf Grund der heute bekannten Daten der Krankheitsgeschichte plausibel scheinen. Die Annahme jedoch, Mozart habe im Blick auf diese Situation mit Guardasoni bereits eine Krönungsoper für den Nachfolger planen können, kann nur inadäquat genannt werden. Mit einer derart merkantilen Gesinnung, die eher moderner Denkweise entspräche, wird man wohl nicht rechnen dürfen. Im übrigen wurde damals die Öffentlichkeit über den Gesundheitszustand des Kaisers kaum so genau informiert. Außerdem vergingen nach dem Tod Josephs II. bis zur Prager Krönung seines Nachfolgers mehr als 1 1/2 Jahre, ein Zeitraum, der zur Planung und Ausführung der Oper vollkommen ausgereicht hätte. Vor allem aber muß man sich vergegenwärtigen: Mozarts Brief vom 10.4.1789 mit der bekannten Mitteilung „ich ging also zu Guardasoni – welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 ~~fl~~ und 50 ~~fl~~ Reisegeld zu geben“ ist der e i n z i g e Hinweis darauf, daß nach dem *Don Giovanni* zwischen Mozart und Guardasoni noch einmal ein Opernplan besprochen wurde. Selbst wenn Guardasoni bereits die Krönung ins Auge gefaßt haben und selbst wenn die Briefstelle sich tatsächlich auf eine n e u e Oper beziehen sollte, so konnte doch keinesfalls der Krönungstermin („künftigen Herbst“) damals schon vorausgesehen werden.

4. Die Identifizierung des Rondos, das Josepha Duschek im April 1791 vortrug, mit der Arie „Non più di fiori“ aus dem *Titus* ist der Ausgangspunkt der Hypothese von Volek, der *Titus* sei bereits 1789 geplant worden. Ich habe zwei andere Möglichkeiten zur Diskussion gestellt, um zu zeigen, daß Voleks Kombination nicht die einzig denkbare ist. Die Tatsache, daß Madame Duschek die Arie 1794 gesungen hat, kann ich nicht als Argument dafür, daß sie dieselbe Arie auch schon 1791 gesungen hat, und folglich auch nicht als Argument gegen meinen ersten Vorschlag anerkennen. Ich habe der Volekschen Identifizierung indessen durchaus nicht „widersprochen“ (Eibl, S. 81), sondern sie in meinem zweiten Vorschlag zugrunde gelegt (S. 312

bis 314). Er besagt, „*Non più di fiori*“ könnte 1789 für eine damals geplante Oper entstanden und dann 1791 in den *Titus* quasi als Einlagearie übernommen worden sein. Dem hält Eibl lediglich entgegen, daß Mozart dann den Dichter X des Arientextes bei der Eintragung des *Titus* in sein Werkverzeichnis „*verschwiegen*“ hätte. Allerdings verschwieg Mozart auch Metastasio, von dem weit mehr als eine Arie der Oper stammt. Auch Da Ponte hat er bei den Eintragungen seiner Buffa-Opern bekanntlich „*verschwiegen*“. Er nennt überhaupt keine „*Dichter*“, sondern nur Mazzolà in seiner Funktion als dramaturgischen Bearbeiter des Textes. – Durch die Möglichkeit anderer Erklärungen für das Rondo der Duschek verliert die Hypothese Voleks an Gewicht.

Die wiederholte Behauptung Eibls, ich hätte in meinem Beitrag meiner Argumentation entgegenstehende Fakten und wichtige Dokumente übergangen bzw. falsch interpretiert, ist unzutreffend. Außerdem hat Eibl gegen meine Darstellung kein überzeugendes Argument beibringen können. Sofern nicht neue Dokumente oder Gesichtspunkte in die Diskussion eingeführt werden, sehe ich keine Veranlassung, von meinem Standpunkt abzugehen.

\*

Erst während der Drucklegung des Manuskripts wurde mir eine Untersuchung von Alan Tyson über „*La clemenza di Tito*“ and its chronology (The Musical Times, März 1975, S. 221 ff.) bekannt, die die Datierungsfragen mit Hilfe von Wasserzeichen und Rastralmessungen der Lösung einen Schritt näherbringt. Tyson stellt fest, daß für die verworfene erste Fassung der strittigen Vitellia-Arie (NMA II, 5, 20, S. 331) das gleiche Papier benutzt wurde wie für den Larghetto-Teil der endgültigen Niederschrift und daß darüber hinaus noch zehn weitere Nummern der Oper auf diesem Papier (*Type III*) stehen. Daraus schließt er wohl mit Recht: „*if any part of this aria was written at a different time from the rest of 'Tito', it was not the Larghetto*“ (S. 225). – Daß das Allegro der Arie, dessen Papier unter den erhaltenen Teilen des *Titus*-Autographs singulär ist, möglicherweise der Rest eines älteren (des Duschek-) Rondos und vor der ersten Fassung des Larghetto entstanden sein könnte, scheint mir allerdings aus musikalischen Gründen wenig wahrscheinlich. Naheliegender ist unter diesen Umständen jedenfalls, daß auch das Allegro (mit dem Rückgriff auf die erste Strophe des Larghetto und dem Übergang zum Chor Nr. 24) erst im Sommer 1791 komponiert wurde. Als Erklärung für das Akademie-Programm der Duschek bliebe dann mein (erster) Vorschlag (s. S. 311 ff.): die Sängerin trug nicht die Vitellia-Arie, sondern ein anderes Rondo von Mozart vor, beispielsweise die Arie „*Al desio di chi t'adora*“ (KV 577).