

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Westeuropäisches bei Oswald von Wolkenstein*

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

Die Bezeichnung des Liedes Koller<sup>1</sup> Nr. 4 („*Ain jetterin . . .*“)<sup>2</sup> in einer Studie des Verfassers als „Bergwaldpastourelle“<sup>3</sup> hat ihre Problematik, sind doch die Zweifel älterer Forschung an einer deutschsprachigen Pastourelle bisher nicht endgültig ausgeräumt<sup>4</sup>. In der genannten Studie ist indessen auf die Notwendigkeit hingewiesen, beim Wolkensteiner zu berücksichtigen, daß er sich einige Zeit in Westeuropa aufgehalten hat.

Eine in diesem Zusammenhang wesentliche nachträgliche Feststellung konnte dort noch bei Korrektur angefügt werden. Das Bauprinzip des ersten Liedteils von Nr. 4: Wiederholung der Melodie und danach abschließend ein sehr kurzes Glied<sup>5</sup>, liegt auch beim einteiligen (Koller) Nr. 28 vor und entspricht einem Teil der nordfranzösischen Rotrouengen<sup>6</sup>. Die Rotrouenge ist F. Gennrich zufolge an einen Texttyp nicht gebunden, doch bei den Franzosen häufiger mit dem genre objectif Pastourelle zu belegen. Daß Oswald von Wolkenstein diese besondere altfranzösische Form mit einem der Pastourelle sehr ähnlichen Text verband, spricht dafür, daß er beides in Frankreich kennengelernt hatte. Es liegt dann nahe, anzunehmen, daß er mit Nr. 4 ein solches junctim von Text und formalem Typus beibehielt<sup>7</sup>, d. h. aber auch, daß er die Pastourelle — wie immer man das Problem der deutschsprachigen Pastourelle vor ihm sehen mag — selber in seine Heimat Tirol (neu?) eingeführt haben könnte.

Nun wies schon Gennrich kurz darauf hin, daß die Rotrouenge, sofern der von Melodiewiederholung(en) bestimmte Teil großes Übergewicht besitzt, in die Nähe u. a. der Laissentrophe zu stellen ist. Weitere Feststellungen im gleichen Zusammenhang, die sich der genannten Studie nicht mehr einfügen ließen, mögen diesen kleinen Beitrag rechtfertigen, da sie den Wahrscheinlichkeitsgrad für „Import“ von Form-<sup>8</sup> wie Texttyp durch den Wolkensteiner erhöhen, bleibende Zweifel an Entlehnung weiter abbauen können.

In der Monographie *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste* und später ebenso in seinem MGG-Artikel *Chanson de geste*<sup>9</sup> behandelte Gennrich, da Melodien zur Chanson de geste nicht überliefert sind, den Laissentext „*Qui vauroit bons . . .*“ aus der Chantefable von Aucassin und Nicolette, denn dort zeige sich „*dasselbe Verfahren*“<sup>10</sup>. Er konnte sich dabei auf die Bemerkungen zum cantus gesticus von Johannes de

1 Oswald von Wolkenstein. *Geistliche u. weltliche Lieder, ein- u. mehrstimmig* bearb. von J. Schatz und O. Koller, DTÖ Jg. IX, 1 (Bd. 18), Wien 1902, Neudruck Graz 1959.

2 Die *Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Unter Mitwirkung von W. Weiß und Notburga Wolf hrsg. von K. K. Klein. Musikanhang von W. Salmen (ATB Nr. 55), Tübingen 1962, Nr. 83.

3 Die *Bergwaldpastourelle Oswalds von Wolkenstein* (Text- und Melodietypenveränderung II) ZfdPh 1968, Sonderheft Lyrik des Mittelalters, 195—222.

4 Vgl. jetzt in Art eines kleinen Forschungsberichtes P. Wapnewski (*Walthers Lied von der Frauenliebe* [74, 20] und die deutschsprachige Pastourelle, *Euphorion* 51 [1957], 113—150) mit kritischer Erörterung der „*gattungspoetisch wesensbedingten Elemente*“ 137 ff. Vgl. auch Verf. in der Anm. 3 genannten Studie, Anm. 12 u. ö.

5 Als „*clausula*“ bezeichnet bei J. Wendler, *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, 1963, 155.

6 F. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, 1925, 14 ff.

7 Das Neujahrslied Koller Nr. 28 (Klein Nr. 61) bezeugt, daß der formale Typus auch bei ihm nicht an einen Texttyp gebunden war.

8 Wenn wir hier absehen von der „*Kunstmusik der Ars nova und des Trecento, mit der sich Oswald in den Kontrafakturen auseinandersetzt*“ (J. Wendler, MGG XIV, Sp. 830—834; 833). Oswalds von Th. Göllner (Mf 17, 1964, 393—98) bekanntgemachte Kontrafaktur einer Ballata Landinis ist als instruktives Zeugnis einer Formentlehnung mit dem Sachverhalt bei Nr. 4 und 28 vergleichbar.

9 1923 bzw. Bd. II, 1952.

10 17 ff. (auch zum Folgenden). — Zu dieser Chantefable vgl. noch G. Thurau, *Singen und Sagen*, 1912, 76—83.

Grocheo stützen, der gegen 1300 in Paris das „in omnibus versibus reiterari“ der Melodie sowie das für eine Reihe von Rotrouengen Bezeichnende bestätigt: „In aliquo tamen cantu clauditur per versum ab aliis consonantia discordantem, sicut in gesta de Girardo de Viana.“ Gennrich teilte dazu Näheres mit: „In der Tat zeigt die Chanson de geste von Girard de Viane am Ende der zehnsilbigen Laissen einen weiblichen sechssilbigen Abschlußvers, eine Erscheinung, die auch sonst häufig (vom Verfasser gesperrt) beobachtet werden kann“ (in Anmerkung Belege vor allem aus Nordfrankreich, der Heimat der Rotrouenge). „Dieselbe Erscheinung zeigen nun auch die Laissen im Aucassin, die gewöhnlich mit einem weiblichen Viersilber abschließen“<sup>11</sup>.

Das bei Gennrich abgedruckte Beispiel aus dem Aucassin bringt als Schluß der Laissenstrophe das Kurzlied „tant par est rices“, um eine Silbe kürzer als die üblichen Schlußglieder von sechs Silben, doch wie sie mit weiblicher Verskadenz. Die ihm vorangehenden sieben längeren Laissen schließen mit der gleichen Assonanz (-tif, -sins, fist, dis usw.) bei durchweg männlicher Verskadenz. Vergleichen wir den ersten Strophenteil von Oswalds Bergwaldpastorelle Nr. 4 (Nr. 83)<sup>12</sup>, so zeigt sich, daß dort auf eine Reihe von vierhebigen Versen mit durchweg männlicher Reimkadenz mit fünf (!) Silben und weiblicher (!) Reimkadenz die — in der Innsbrucker Wolkensteinhandschrift B graphisch nachdrücklich abgesetzte — clausula

„An als versdieuhen“  
 („tant par est rices“)

folgt. Nun fügte Oswald bei Nr. 4 nach je vier Vierhebern vor der clausula mit gleichem Reimklang wie diese noch einen Vers mit weiblicher (klingender) Kadenz ein, wofür wir keine westeuropäische Parallele kennen<sup>13</sup>. Doch ist an der Übernahme des formalen Prinzips nicht zu zweifeln, um so weniger, als das bereits erwähnte Lied Koller Nr. 28 (Klein Nr. 61), welches gleiches Gemäß wie Nr. 4 (Nr. 83) hat<sup>14</sup>, der Laissenstrophe im Aucassin mit ihrem bis ans Schlußglied heran durchgehenden Assonanzen noch näher steht als Nr. 4: alle acht männlich kadenzierenden Verse haben den gleichen Reimklang -ar. Abgesehen vom formal Prinzipiellen weisen beide Lieder Oswalds somit auch konkrete Details von nicht geringer Beweiskraft für Übernahme einer französischen Form auf. Mit Wahrscheinlichkeit hat er diese bei seinem Aufenthalt in Frankreich um 1415<sup>15</sup> kennengelernt, was nach dem oben Gesagten auch für die Frage der deutschsprachigen Pastorelle nicht ohne Konsequenzen bleiben kann.

### Ein weiteres Quodlibet im Glogauer Liederbuch

VON HEINRICH DEPERT UND RAINER ZILLHARDT, TÜBINGEN

Nach bisheriger Meinung enthält das Glogauer Liederbuch, dessen lateinisch textierte Sätze aus „zeitbedingten“ Gründen in der Neuausgabe des Erbes Deutscher Musik (RD IV und VIII, 1936 f.) vom Herausgeber Heribert Ringmann leider nur sporadisch berücksichtigt werden konnten, außer dem Hauptrepertoire mehrstimmiger Sätze einen kleinen

<sup>11</sup> 22 ff. Gennrich erklärte das Schlußlied als Anlehnung an „Alleluta“, „O Maria“ u. a. in geistlichen Kompositionen und versuchte, eine musikalische Funktion nachzuweisen, was wir hier auf sich beruhen lassen.

<sup>12</sup> Der Sachverhalt der clausula ist in den Ausgaben nicht erkannt. Vgl. deshalb in Handschrift B, dazu die begründete Besserung in der Anm. 3 genannten Studie, 200 f.

<sup>13</sup> Vgl. aber in der oben Anm. 10 genannten Arbeit von Thurau: „... zwei weibliche Zeilen . . .“ (76).

<sup>14</sup> Abweichend nur insofern, als die abgesetzten Schlußglieder der Strophen nicht auf den vorangehenden Vers reimen, sondern in Kornreim gebunden sind und 7 Silben zählen (d. h. sie haben ebenfalls weibliche Kadenz).

<sup>15</sup> Damit ist auch ein Anhaltspunkt für die Datierung von Nr. 4 und 28 gewonnen. W. Salmen (Musica Disciplina 7, 1953, 155 f.) datierte Nr. 4 auf 1406/8, Nr. 28 auf Neujahr 1417.

Bestand angeblich einstimmiger deutscher Liedweisen (Musikalisches Anfangsverzeichnis Nr. 39, 46 und 47).

Bei Seminarübungen zum Glogauer Liederbuch, die das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Tübingen im letzten Wintersemester abhielt, hat sich hierfür eine überraschende Lösung ergeben: die drei Stimmen — Diskant, Tenor, Contratenor — gehören zusammen, bilden nämlich ein weiteres Quodlibet, eine Musizierform, die bekanntlich mit mehreren charakteristischen Beiträgen im Glogauer Liederbuch vertreten ist.

Der Contratenor „Ich sachz eyns mols“ ist, anders als in Ringmanns Ausgabe, im Tenorschlüssel, nicht im Barytonschlüssel notiert (wie die Fotokopie der Handschrift zeigt); auch hat der Herausgeber wiederholt originale Pausenzeichen verändert, offenbar, um eine die Aufzeichnung einstimmiger Melodien kennzeichnende formale Geschlossenheit zu erreichen. Hat man dies erkannt, vereinen sich die Stimmen mühelos zum folgenden Quodlibet:

The image shows a musical score for three voices: Nr. 39 (top), Nr. 46 (middle), and Nr. 47 (bottom). The score is written in a single system with three staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are as follows:

Nr. 39: 1. In feu-ers hitz so bren-net mein  
 Nr. 46: Bru - der kon - rad der  
 Nr. 47: Ich sachz eyns

The score continues with three parts of a quodlibet:

herz. 2. Mei - ne lib - - ste zart. 3 Der mei ist  
 lag siech, er konn - te we - der ster - ben noch ge -  
 mals den lich - ten mor -

hin. 4. Den a - bend und den mor - gen 5. Frünt - lich be - gir  
 ne - sen nicht den a - bend und den mor - gen, bru -  
 gen - - - ster - ne: bei mei - nem

se - net sich zu dir. 6. Sollt ich al - le mor - gen  
 der kon - rad war in gro - ßen sor - gen, ich  
 bu - len so wär ich al - zeit ger -

bei dir sein. 7. Schließ mich in dein' är - me - lein.  
 far da - hin, bru - der kon - rad der lag  
 ne. Es kan und mag

8. Was du ge - bie - test, das sol sein.  
 sieh, dein li - be erfreu - et mich.  
 doch lei - der nicht ge - - sein.

### Zu den handschriftlich überlieferten Liedvariationen von Samuel Scheidt

VON WERNER BREIG, FREIBURG I. BR.

Die *Tabulatura Nova*, Samuel Scheidts repräsentativer Tastenmusik-Druck, enthält in ihren ersten beiden Teilen sechs Variationenzyklen über weltliche Lieder mit insgesamt 55 Einzelsätzen und prägt damit den Typus der *Variationes Cantilenarum* als zweithäufigsten Typus der ganzen Sammlung aus. Wie es scheint, hat Scheidt in seinem Druckwerk von 1624 den allergrößten und wesentlichen Teil der bis dahin von ihm geschriebenen

Orgel- und Klaviermusik publiziert und sich danach — abgesehen von dem 1650 erschienenen Görlitzer Tabulaturbuch — mit der Tastenkomposition kaum noch befaßt. Jedenfalls konnte Band V der Gesamtausgabe<sup>1</sup> (im folgenden abgekürzt: GA V) das in den beiden Druckwerken enthaltene Repertoire nur um 13 meist relativ kurze Stücke erweitern, wobei der einzige Zuwachs auf dem Gebiet der Liedvariation in einem anonymen Zyklus bestand. Erst vor einigen Jahren kam durch die Erschließung der Turiner Tabulatur eine bisher unbekannte Liedvariationenreihe mit Scheidts Namen ans Licht. Diese Neuentdeckung sowie die in den drei Jahrzehnten seit der Veröffentlichung von GA V erweiterte Quellenkenntnis regen dazu an, die Frage der handschriftlich überlieferten Liedvariationen Scheidts im Zusammenhang zu behandeln<sup>2</sup>. Wir werden dabei

die Turiner Komposition auf die Zuverlässigkeit ihrer Überlieferung prüfen (I), die Zuschreibung der anonymen Variationenreihe in GA V erneut diskutieren (II) und ein weiteres anonymes Werk auf eine etwaige Beziehung zu Scheidt befragen (III).

Für die Quellen, die den folgenden Untersuchungen zugrundeliegen<sup>3</sup>, gelten folgende Sigel:

|        |   |
|--------|---|
| Ko     | Kopenhagen, Königliche Bibliothek, handschriftlicher Anhang zu G. Voigtländers <i>Erster Theil allerhand Oden und Lieder</i> , 1642.            |
| Ly A 1 | Lübbenau, Spreewaldmuseum (in Verwaltung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin), Ms. Lynar A 1.   |
| TN     | Samuel Scheidt, <i>Tabulatura Nova</i> , Teil I—III, Hamburg 1624 (Neuausgabe von Chr. Mahrenholz als Bd. VI—VII der Scheidt-GA, Hamburg 1953). |
| Tu XVI | Turin, Biblioteca Nazionale, Ms. Foà 8.   |
| WM     | Wien, Minoritenkonvent, Musikarchiv Ms. XIV/714 (olim Ms. 8).   |
| Wo     | Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Musica-Hs. 227.   |

### I. *Alamanda* [Bruynsmedelijn]<sup>4</sup>

Klavierstücke von Scheidt außerhalb der beiden Druckwerke sind, wie eingangs bemerkt, sehr selten, so daß eine Neuentdeckung wie die Turiner *Alamanda* — zumal da in der Quelle Scheidt nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt — hinsichtlich ihrer Echtheit mit Skepsis rechnen muß. Eine Prüfung des stilistischen Befundes bestätigt indessen die Komponistenangabe der Handschrift; sie müßte sogar, wenn das Stück anonym überliefert wäre, zu einer Zuschreibung an Scheidt führen. Die Qualität<sup>5</sup> der *Alamanda* ist so überzeugend, daß ein Komponist zweiten Ranges kaum in Frage kommt. Die kontrapunktisch-figurative

<sup>1</sup> *Unedierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, hrsg. von Chr. Mahrenholz, Hamburg 1937.

<sup>2</sup> Außer Betracht bleiben die handschriftlichen Varianten von Zyklen der *Tabulatura Nova*. Wie weit diese Fassungen — es handelt sich in erster Linie um Aufzeichnungen in WM — Quellenwert für die Scheidt-Überlieferung haben, d. h. wie weit hier authentische Frühformen und wie weit Parodien der Druckfassungen vorliegen, bedarf noch einer über die ganze handschriftliche Überlieferung der TN sich erstreckenden Untersuchung. Mahrenholz (Scheidt-GA VII, S. <42> b) setzt für die WM-Fassungen ohne weitere Erörterung das erstere voraus, schließt sie aber dennoch (mit einer Ausnahme, ebenda S. <58> ff.) von der Veröffentlichung in der GA aus.

<sup>3</sup> Literatur zu den Quellen: L. Schierming, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, XII), Kassel und Basel 1961; O. Mischiati, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *L'Organo IV*, 1963, S. 1 ff.; F. W. Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien* (Catalogus musicus I), Kassel und Basel 1963, S. 47 ff.; W. Breig, *Die Lübbener Tabulaturen Lynar A 1 und A 2*, in: *AfMw XXV*, 1968, S. 96 ff. und 223 ff.

<sup>4</sup> Quelle: Tu XVI (fol. 1r—5r: *Alamanda. Samuel Sdri*); Ausgabe: S. Scheidt, *Alamanda. 10 Variationen für Orgel oder Cembalo*, hrsg. von O. Mischiati, Mainz (Schott) 1967. — Zur Liedmelodie und ihren weiteren Bearbeitungen vgl. Fl. van Duyse, *Het oude Nederlandse lied*, Bd. II, Den Haag 1903, S. 1766 ff.; *The Dublin Virginal Ms.*, hrsg. von J. Ward (The Wellesley Edition, III), Champaign, Illinois 1954, 2/1964, S. 49 f.; *Nederlandse Klaviermuziek uit de 16e en 17e eeuw*, hrsg. von A. Curtis (MMN, III) Amsterdam 1961, S. XXVIII; Vorwort zur oben genannten Ausgabe.

<sup>5</sup> Vgl. aber dazu unten die Bemerkungen zur Überlieferungsqualität.

Variationsweise ist die Sweelincks und seiner Schule und weist zudem einige Kennzeichen auf, die die Technik Scheidts (wie wir sie aus der *TN* kennen) von der Sweelincks unterscheidet:

1. Unkolorierte (Var. 1, 2, 4, 5, 8, 10) und kolorierte (Var. 3, 7, 9) Darbietung der Liedmelodie sind im wesentlichen auf verschiedene Variationen verteilt; nur Var. 6 vereinigt beide Prinzipien.

2. Gelegentlich verlängert Scheidt eine Variation um eine Semibrevis über das Ende des C. f. hinaus, um eine Spielfigur bis zum Ende durchführen zu können (hier in Var. 5 und 6; vgl. *TN* I 11, Var. 3 und 6; *TN* II 11, Var. 4).

3. Die Vorimitation des 2. Satzes überschneidet sich mit dem Schluß des Eingangssatzes (vgl. *TN* I 7; I 10; II 10).

4. Ein für Scheidt charakteristischer Typus ist das Bicinium mit in die tiefere Oktave verlegter Zeilenwiederholung, den Var. 4 ausprägt; vielleicht war die originale Notierung Scheidts dreistimmig wie in *TN* II 11, Var. 2 (vgl. auch die ähnlich gebauten, wegen der Stimmlagenverhältnisse und Überschneidungen vierstimmig notierten Sätze *TN* II 8, Var. 2 und II 10, Var. 3).

Lassen demnach Qualität, stilistische Indizien und Signierung in der Quelle in ihrem Zusammentreffen keinen Zweifel an der Autorschaft Scheidts, so ist trotzdem zu bemerken, daß gewisse Unterschiede zwischen der *Alamanda* und den Liedvariationen der *TN* bestehen, und zwar hinsichtlich des Gebrauchs von kontrapunktischen und formalen Kunstmitteln. In der *Alamanda* fehlen im Vergleich zur *TN*

1. Variationen, in denen (ganz oder teilweise) die Liedmelodie in einer der unteren Stimmen des Satzes liegt (*TN* I 7, Var. 4—6, 9; I 10, Var. 1; I 11, Var. 9; II 10, Var. 7; II 11, Var. 3—4; dazu kommen noch die unter 2. und 3. genannten Sonderfälle),

2. Variationen mit Verwendung des Contrapunctus duplex (*TN* I 10, Var. 3; I 11, Var. 6) und triplex (*TN* I 11, Var. 4),

3. Variationen, in denen das Prinzip der zusammenhängenden Darstellung der Liedmelodie in einer Stimme aufgegeben wird (abschließende Tripla-Variationen von *TN* I 7 und II 7).

4. Außerdem sind — im Gegensatz zu dem in der *TN* streng beachteten Prinzip der Durchvariierung — in Var. 7 und 9 der *Alamanda* Wiederholungen der Liedmelodie durch Wiederholungen in der Bearbeitung dargestellt; schließlich ist

5. — eine weitere Freiheit gegenüber dem Varietas-Prinzip — Var. 10 keine substantielle Neukomposition, sondern größtenteils lediglich die Triplierung von Var. 2.

Im ganzen zeigt also der Turiner Zyklus — obwohl an Erfindungsreichtum und satztechnischem Können Scheidts durchaus würdig — gegenüber den Liedvariationen der *TN* einen etwas geringeren Grad von artifizierlicher Durchgestaltung. Dieses Ergebnis der stilistischen Sichtung ist von Belang für die Beurteilung handschriftlicher Anonyma, denn es zeigt, daß bei der Frage der Zuschreibung an Scheidt nicht von vornherein die Maßstäbe der *TN* angelegt werden dürfen. Daß Scheidt die *Alamanda* nicht in die *TN* aufnahm, könnte gerade darin begründet sein, daß sie ihm für seine repräsentative Sammlung nicht kunstvoll genug erschien — vorausgesetzt, daß sie überhaupt vor der Herausgabe der *TN* geschrieben wurde und nicht, was ebensogut möglich ist, in den eineinhalb Jahrzehnten zwischen 1624 und der Niederschrift in der Turiner Tabulatur als Gelegenheitswerk entstand.

\*

Die oben aufgestellte Behauptung von der hohen Qualität des Stückes erfordert einige nachträgliche Bemerkungen zur Überlieferung. Die Aufzeichnung der *Alamanda* in der Turiner Tabulatur ist an vielen Stellen fehlerhaft oder mehrdeutig. Die Art der Fehler

deutet darauf hin, daß zwischen dem Autograph und der erhaltenen Fassung mindestens je eine Abschrift in Buchstabentabulatur und in zweisystemiger Liniennotation liegen; jene ist für die Oktavversehen, diese für die Stimmenverwechslungen bei Stimmkreuzungen und die einstimmige Notierung des Zusammentreffens zweier Stimmen auf einer Taste verantwortlich zu machen. Außer diesen notationstypischen Fehlern finden sich noch andere Verschreibungen, die zu satztechnischen Unmöglichkeiten führen (Oktavparallelen in T. 5/6 des folgenden Beispiels<sup>6</sup>), ferner versehentliche Taktwiederholungen (die Takte 46 und 64<sup>7</sup> nach Mischiat's Zählung sind auszulassen). Eine Besonderheit der Aufzeichnung ist schließlich, daß sehr häufig die Angabe der Tondauer fehlt. Mischiat's Auffassung, „In allen diesen Fällen entsprechen jedoch die Notenabstände der nicht ausgeschriebenen Dauer, ohne den geringsten Zweifel aufkommen zu lassen“<sup>8</sup>, ist irrig, denn die Dauerbegrenzung kann statt in der nächsten Note der Stimmenzeile durch eine nicht geschriebene Pause oder einen nicht geschriebenen, da mit einer anderen Stimme auf einer Taste zusammentreffenden Anschlag gegeben sein. So führt seine Übertragungsmethode zu zahlreichen Satzfehlern, die für Scheidt undenkbar sind (im Beispiel: T. 3, 3. Viertel; T. 5, 2. Viertel).

Die folgende Partie aus Var. 2 diene als Beispiel für die genannten Übertragungsprobleme (die rhythmuslosen Tonbuchstaben der Quelle sind durch unkaudierte schwarze Notenköpfe ausgedrückt). Der Rekonstruktionsvorschlag soll belegen, daß sich bei Berücksichtigung der Eigenheiten der Quelle und des C. f.-Ablaufs aus der überlieferten Aufzeichnung eine Komposition von satztechnischer Qualität und Logik des Aufbaus gewinnen läßt<sup>9</sup>.

1.

<sup>6</sup> Die Taktzählung bezieht sich auf die dem Original entsprechende Semibrevisgliederung.

<sup>7</sup> Mischiat ergänzt stattdessen irrtümlich die 2. Hälfte von T. 64. Die richtige Lösung ergibt sich jeweils aus dem Verlauf der Liedmelodie.

<sup>8</sup> Vorwort zur Ausgabe.

<sup>9</sup> Die Korrektur von T. 5/6 lehnt sich an Parallelstellen mit der gleichen Kadenzbildung an.

## II. Niederländisch liedgen

Bd. V der Scheidt-GA enthält als Nr. 12 einen anonymen Variationenzyklus über ein niederländisches Lied aus der Handschrift Wo. Nach heutiger Quellenkenntnis ist die Wolfenbütteler Fassung allerdings nur ein Teil eines Überlieferungskomplexes, der aus fünf — sämtlich anonymen — Aufzeichnungen in drei Handschriften besteht<sup>10</sup>:

- A. Wo, Nr. 3: *Niederländisch liedgen* (Thema und 10 Variationen).
- B. Ly A 1, Nr. 49: [ohne Titel] (3 Variationen).
- C. WM, fol. 54: *Die stichtige Nymphæ* (3 Variationen).
- D. WM, fol. 54 f.: *Altr.*: (6 Variationen).
- E. WM, fol. 62: *Ballet* (2 Variationen).

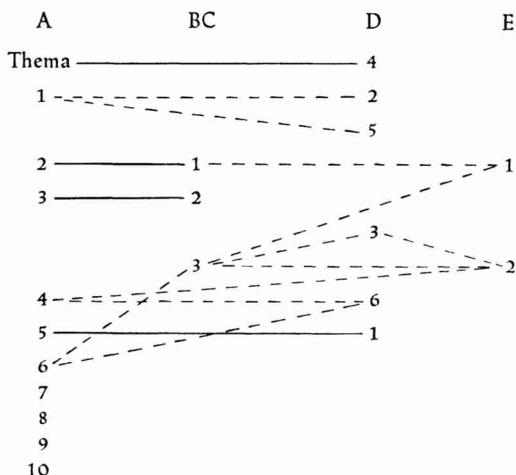
Von diesen fünf Aufzeichnungen sind B und C (unwesentliche Varianten nicht gerechnet) identisch. Im übrigen unterscheiden sich die Fassungen untereinander durch ihre Länge, die zugrundeliegende Version des C. f., die Reihenfolge der Variationen, den inneren Aufbau der Einzelsätze und nicht zuletzt durch ihre Qualität; — trotzdem aber bilden sie ein Ganzes, nicht nur durch die gemeinsame Liedvorlage, sondern auch durch die — dichteren oder loseren — vielfältigen Substanzgemeinschaften der Variationensätze.

Angesichts dieser Überlieferungslage muß, bevor die Komponistenfrage erneut gestellt werden kann, zunächst das Abhängigkeitsverhältnis der Fassungen geklärt werden. Als Basis dafür sollen uns Feststellungen a) über die Substanzbeziehungen zwischen den Fassungen, b) über die zugrundeliegenden C. f.-Versionen, c) über die Form der Variationen, d) über die satztechnische Qualität dienen.

a) Zunächst seien die Zusammenhänge zwischen den Fassungen in tabellarischer Form dargestellt. Die Ziffern geben die Nummern innerhalb der jeweiligen (durch Großbuch-

<sup>10</sup> Neuausgabe der Fassungen A und B/C in: *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, hrsg. von W. Breig, Mainz (Schott) 1969, Nr. 1 und 2.

staben bezeichneten) Überlieferungseinheit an. Durchgezogene Linien verbinden Sätze, die im wesentlichen identisch sind, d. h. sich nur durch Lesartenvarianten unterscheiden (wobei die Verbindung zwischen A Thema und D 4 die großzügigste Auffassung von Identität bezeichnet). Gestrichelte Linien weisen auf partielle Substanzgemeinschaft hin, die sich im Minimalfall auf Gleichheit zweier Takte beschränkt.



b) Die Melodie des Liedes „Windecken daer het bosch af dritt“<sup>12</sup> begegnet in drei Versionen, von denen die folgende am häufigsten vorkommt:

2.



Diese Version (I) liegt der Fassung A mit Ausnahme der Variationen 2 und 3 sowie der Fassung D zugrunde. Auf einer abweichenden C.f.-Version (II) basieren die Fassungen B und C sowie die (mit B/C 1–2 identischen) Variationen 2 und 3 von Fassung A. Die Abweichung liegt in dem in T. 5 beginnenden Melodieabschnitt b, der in Version I als Sequenz der Takte 1–2 gebildet ist und wie diese wiederholt wird, in Version II aber eine andere Wendung bringt,

<sup>11</sup> Fassung D schließt in der Quelle unmittelbar an Fassung C an und ist mit ihr durch die gemeinsame Überschrift *Die flüchtig Nymphæ* verbunden. Trotzdem sind beide Folgen vom Schreiber deutlich erkennbar getrennt: a) durch die Ultima-Noten am Ende von C (eine Form, die nicht am Ende einzelner Variationen innerhalb von Zyklen gebraucht wird), b) durch die Beischrift *Altr:* am Anfang von D, c) durch eigene Nummerierung der Variationen, wenngleich diese erst bei den Variationen 4 (fälschlich mit 3 bezeichnet), 5 und 6 angegeben ist.

<sup>12</sup> Vgl. Fl. van Duyse, a. a. O., Bd. I, 1903, S. 597 ff. Von den dort mitgeteilten Melodieversionen gleicht keine genau einer der in den hier besprochenen Variationen verwendeten.



an die sich in T. 7 statt der Wiederholung unmittelbar der Melodieabschnitt c anschließt<sup>13</sup>. Eine dritte C. f.-Version ist in Fassung E bearbeitet: hier hat der Melodieabschnitt b die gleiche Gestalt wie in Version II, wird aber, wie in Version I, in T. 7–8 wiederholt.

c) Der C. f. weist mehrfach Binnenentsprechungen auf. Die Zahl seiner melodischen Elemente beträgt entweder 3 (Version I) oder 4 (Versionen II und III). Die Form der Variationen bestimmt sich danach, wie die Wiederholungen und Sequenzen der Liedmelodie behandelt sind.

Die Sätze der Fassung A, denen die Melodieversion I zugrundeliegt (Thema, Var. 1, 4–10), zeigen — durch das Sequenzverhältnis der C. f.-Glieder a und b begünstigt — die Tendenz, mit wenigen Erfindungseinheiten auszukommen, die entweder getreu wiederholt oder durch Oktavversetzung, Hinzufügung einer Stimme, Figurierung und Sequenzierung abgewandelt werden. Durch dieses Verfahren können in einem zwanzigtaktigen Satz maximal 12 Takte (so im Thema und den Variationen 5, 6, 8 und 9) aus einer einzigen zweitaktigen *inventio* entwickelt werden. Keine der Variationen beruht auf mehr als vier *inventiones*.

Das Ideal des Komponisten der Fassung B/C (C. f.-Version II) ist die *varietas*. Unverändert wiederholt wird hier nur der eintaktige Melodieabschnitt c, modifizierte Wiederholung tritt bei c und dem zweitaktigen Anfangsabschnitt auf. Dagegen wird die Wiederholung der Abfolge c c d a am Ende der Melodie immer neu bearbeitet; auch die Wiederaufnahme der Zeile a am Schluß bringt keine Anknüpfung der Bearbeitung an den Anfang mit sich. Die Variationen bestehen entsprechend aus einer relativ großen Zahl von Erfindungseinheiten: Var. 1 und 2 aus acht, Var. 3 sogar aus neun *inventiones*. Durch diese Beobachtungen wird zugleich die schon in der C. f.-Version sich aussprechende Sonderstellung deutlicher, die die Variationen 2 und 3 der Fassung A — mit B/C, Var. 1–2, im wesentlichen identisch — in der Wolfenbütteler Aufzeichnung einnehmen.

In Fassung D zeigt sich das Bestreben, eine Variation mit einem Minimum an Erfindung zu bestreiten, noch stärker ausgeprägt als in Fassung A. Mit Ausnahme von Var. 3 weisen alle Sätze nur drei *inventiones* auf, die zudem noch häufiger in Form von unveränderter Wiederholung bzw. Sequenzierung wiederkehren.

Fassung E schließlich (C. f.-Version III) ähnelt hinsichtlich des *varietas*-Prinzips der Fassung B/C; auffallend ist hier in beiden Variationen die inkonsequente Behandlung der Wiederholung des C. f.-Schlußabschnittes c c d a: teils wird auf vorangehende *inventiones* zurückgegriffen, teils neues Material gebracht.

d) In der kompositorischen Qualität stehen unter allen Sätzen des Überlieferungskomplexes die drei Variationen von Fassung B/C an der Spitze. Sie zeigen, wie im vorigen Abschnitt festgestellt, den höchsten Grad an *varietas*, d. h. zugleich an Erfindungsreichtum, und die größte Dichte der kontrapunktischen Durchgestaltung. Fassung A ist satztechnisch korrekt, aber in der Satzstruktur weniger kontrapunktisch als akkordisch-figurativ, dazu, wie ebenfalls gezeigt, ärmer in der variativen Erfindung. Den Fassungen D und E ist nicht einmal kleinmeisterliche Qualität zuzusprechen: sie sind stümperhaft. Es genüge, auf die Öde des Ablaufs von Fassung D durch die Häufung von wörtlichen Wiederholungen im Anfangsteil hinzuweisen und auf die groben Verstöße gegen fundamentale Stimmführungsregeln in Fassung E. —

<sup>13</sup> Unerheblich ist wohl die Abweichung der letzten Note des vorletzten Taktes, die in Var. 1 und 2 von B/C (= A, Var. 2–3) g' lautet (in BC 3 dagegen c'' wie in Version I).

Die Folgerungen aus den vorstehenden Beobachtungen für die Abhängigkeit der Fassungen sind leicht zu ziehen. Von den fünf vorliegenden Aufzeichnungen bieten offenbar B und C eine originäre Komposition; zumindest ist dies sehr wahrscheinlich angesichts der übereinstimmenden Doppelüberlieferung in zwei Handschriften und der inneren Geschlossenheit dieses Zyklus. Eine weitere ursprüngliche Komposition — wir bezeichnen sie als [A] — läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit erschließen: sie dürfte aus dem Thema und den Variationen 1, 4, 5 und 6<sup>14</sup> von Fassung A bestanden haben. Ob auch die Variationen 7—10 dazugehört haben, ist nicht sicher; sie passen ihrer Faktur nach (sieht man von der Mensurvergrößerung bei der Notation von Var. 7 ab) gut in den Zyklus, lagen aber offenbar dem Kompilator von WM nicht vor, denn sie zeigen keine Beziehungen zu den Fassungen D und E.

Die Aufzeichnungen A, D und E sind Kompilationen bzw. Parodien<sup>15</sup>. Fassung A geht auf [A] und B/C zurück und fügt möglicherweise aus eigener Erfindung (oder sogar aus einer dritten Vorlage) die Variationen 7—10 an; Fassung D basiert im wesentlichen auf Komposition [A] (nur Var. 3 steht zu B/C in Beziehung); in der Aufzeichnung E benutzt derselbe Kompilator in erster Linie die Komposition B/C (Var. 1 und 3), dazu wahrscheinlich Komposition [A]; möglicherweise ist in Var. 2 auch eine Reminiszenz an Fassung D wirksam.

\*

Die Frage nach dem Komponisten ist nach diesen Feststellungen natürlich nur sinnvoll in bezug auf die Kompositionen [A] und B/C.

Die ganze Aufzeichnung A wurde von Christhard Mahrenholz Scheidt zugeschrieben. „Das Werk trägt die Züge der frühen Scheidtschen Liedvariationen, die Melodie finden wir in genau der gleichen Gestalt auch in *Lm I*, 31<sup>16</sup> bearbeitet. Vermutlich hat Scheidt die mit bester Kalligraphie auf feinem Papier geschriebenen Variationen dem Wolfenbüttler Hofe, zu dem er ja mehrfach in Beziehung trat, dediziert“<sup>17</sup>.

Die Melodiegleichheit mit der *Canzon à 5 super Cantionem Belgicam* aus Teil I der *Ludi Musici* ist ein wichtiges Argument; angesichts der zahlreichen divergierenden Fassungen, in denen die Lied-C. f. in Variationenwerken dieser Zeit begegnen, dürfte eine so genaue Übereinstimmung kaum auf Zufall beruhen, sondern mindestens auf die Bekanntschaft des Komponisten mit Scheidts Druckwerk von 1621 schließen lassen. Dagegen kann der Hinweis auf „frühe Liedvariationen Scheidts“ nicht überzeugen, denn wir kennen kein datierbares Klavierstück Scheidts vor der *TN*, und die Liedsätze der *Ludi Musici* für instrumentales Ensemble sind ihrem Satztypus nach kein geeignetes Vergleichsobjekt. Die Komposition zeigt in Einzelzügen Verwandtschaft mit Scheidts Liedbearbeitungen für Tasteninstrument: von den Merkmalen der *Alamanda*, die oben als für Scheidt typisch angeführt wurden, lassen sich drei auch in diesem Stück wiederfinden (vgl. S. 320 unter 1, 2 und 4). Doch verbietet die allzu bescheidene Faktur des Werkes, Scheidt selbst als Komponisten anzunehmen. Die beobachtete Konsequenz, mit der der Komponist die einzelnen Variationen auf einem Minimum an Erfindung aufbaut, läßt sich mit dem Varietas-Prinzip, das Scheidt mehr oder weniger streng in seinen Variationenwerken befolgt, nicht in Einklang bringen. Alle diese Beobachtungen lassen sich am zwanglosesten vereinigen bei der Annahme, daß die Komposition [A] von einem Schüler Scheidts stammt.

<sup>14</sup> Die partielle Übereinstimmung von A, Var. 6 und B/C, Var. 3 ist höchstwahrscheinlich zufällig.

<sup>15</sup> Auf die Häufigkeit und die grundsätzliche Bedeutung dieses Verfahrens machte M. Reimann aufmerksam (*Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, in: *Mf VIII*, 1955, S. 265 ff.).

<sup>16</sup> *Ludi Musici I*, GA II/III, hrsg. von G. Harms, Hamburg 1928 (Anm. des Verf.).

<sup>17</sup> *Samuel Scheidt* (Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen, II), Leipzig 1924, S. 2 f.

Für Fassung B/C ist Scheidts Autorschaft unwahrscheinlich wegen der abweichenden C. f.-Version; denn offenbar ging Scheidt bei mehrfacher Bearbeitung einer Liedmelodie von der gleichen Fassung aus<sup>18</sup>. Auch der Quellenkontext ist zu berücksichtigen: die Tabulatur *Ly A 1*, die die beste Fassung des Stückes enthält, zeigt keinerlei Beziehung zu Scheidt. Dort steht der Zyklus im Zusammenhang mit einer Gruppe von Werken Sweelincks; unmittelbar vor ihm stehen (anonym, doch durch Konkordanz bestimmbar) Sweelincks Liedvariationen „*Soll es sein*“. Könnte vielleicht Fassung B/C eine Komposition Sweelincks sein? Die Quelle der Aufzeichnung C (*WM*) ist ebenso wie *Ly A 1* eine wichtige Sweelinck-Handschrift; dort steht der Komplex der Fassungen C und D vor einer mit *M: J: P:* bezeichneten *Toccata* (Sweelinck-GA I, <sup>2</sup>1943, Nr. 32). Dem Stil nach könnte jede der drei Variationen wohl von Sweelinck stammen; neben der satztechnischen Qualität sprechen dafür das häufige Vorkommen von enggeführter C. f.-Imitation und der Wechsel zwischen planer und kolorierter C. f.-Darbietung innerhalb der Einzelsätze. Als Zyklus dagegen unterscheidet sich das Werk von Sweelincks Variationenreihen durch seine Kürze und die durchgehende Dreistimmigkeit. So ist hier eine einigermaßen sichere Zuschreibung nicht möglich. Immerhin sollte Sweelinck auf Grund der Quellenlage und der genannten stilistischen Einzelzüge als Komponist nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

### III. *Frantzöschß Liedlein*

Das letzte hier zu besprechende Stück ist eine viersätzliche Variationenreihe, die in *Ko* (fol. 8<sup>v</sup>–9<sup>r</sup>) unter dem Titel *Frantzöschß Liedlein. Ex. C.*<sup>19</sup> steht. Die zugrundeliegende Melodie ist die als *Air de „Lampons“* bekannte Weise, von der *La Clef des chansonniers*<sup>20</sup> folgende Text- und Melodiefassung bietet:

4.

J'ai - meun ra - co - mo - de - ment, J'ai - meun ra - co - mo - de -  
ment, Soit d'a - my ou soit d'a - mant, soit d'a - my ou soit d'a - mant:  
Car tou - jours fi - nit l'hi - stoi - re, Par se bai - ser ou bien  
boi - re, Lam - pons, Lam - pons, Ca - ma - ra - des Lam - pons.

<sup>18</sup> Vgl. die Bearbeitungen von „*Est-ce Mars*“ in *Ludi Musici* I (Nr. 29) und *TN* I (Nr. 11).

<sup>19</sup> Nr. 3 der in Anm. 10 genannten Ausgabe.

<sup>20</sup> Paris 1717, I, S. 124 f. (hier entsprechend der Bearbeitung einen Ganzton abwärts transponiert). — Scheidts Druck von 1621 (vgl. unten) und die Kopenhagener Variationen scheinen die frühesten bisher bekannten Belege für die Melodie zu sein. Die von P. Coirault angelegte *Bibliographie des timbres français* (in Kartierform) der Bibliothèque Nationale Paris kennt für das 17. Jahrhundert nur zwei Erwähnungen (*L'Opéra de Froimignan*, 1679, Paris BN, Vm Coirault 635; P. E. de Coulange, *Recueil de chansons choisies* II, Paris 1694), während sie die Melodie im 18. Jahrhundert in zahlreichen gedruckten und handschriftlichen Quellen nachweist. — Vorstehende Angaben beruhen auf brieflicher Mitteilung von Frau S. Wallon (Paris), der für ihre freundlichen Nachforschungen herzlich gedankt sei. Bei P. Barbier und Fr. Vermillat, *L'histoire de France par les chansons* I, Paris 1956, ist die Melodie mit dem Text „*Richelieu dans les Enfers*“ wiedergegeben unter Hinweis auf die Pariser Quellen Ars., ms. 3118 und BN, ms. frç. 12666.

Die allgemeinen Stilmerkmale der Komposition verweisen eindeutig auf die Sweelinck-Schule, die in der Handschrift außerdem mit Variationenwerken von M. Schildt und H. Scheidemann vertreten ist. Lebendigkeit, Ideenreichtum und satztechnische Qualität legen die Frage nach dem Komponisten nahe. Zwei Indizien äußerer Art scheinen auf eine Verbindung zu Scheidt hinzudeuten:

1. Der zugrundeliegende C. f. stimmt — mit manchen Abweichungen von der im obigen Beispiel zitierten, offenbar gebräuchlichsten Melodiefassung — aufs genaueste überein mit der Vorlage, die Scheidt in der *Canzon à 5 voc. super Cationem Gallicam* in Teil I der *Ludi Musici*<sup>21</sup> bearbeitet.

2. Das Kopenhagener Stück — oder eine Variante davon — war dem Schreiber von WM bekannt. In dieser Quelle steht (fol. 60) vor zwei anonymen Aufzeichnungen von weltlichen Klavierwerken Scheidts<sup>22</sup> eine Variationsreihe unter dem Titel *Aria francoi.*, deren Sätze 1—4 mit den entsprechenden Variationen aus Ko teilweise übereinstimmen oder sie wenigstens als Ausgangspunkt der Erfindung nehmen, freilich (ebenso wie die in Abschnitt II besprochenen Parodien dieser Quelle) mit Sinnlosigkeiten und groben Satzfehlern durchsetzt sind. Var. 5 zeigt eine von Ko unabhängige inventio:



Var. 6 und 7 sowie ein anschließendes viertaktiges Fragment beschränken sich im wesentlichen auf ein wenig geistvolles Auszieren eines akkordischen Satzes durch Akkordbrechungen und Tonrepetitionen.

Beide Tatsachen: die C. f.-Übereinstimmung mit einem Stück aus den *Ludi Musici* und die Aufzeichnung der Wiener Variante im Zusammenhang mit Scheidt-Werken, sind für sich natürlich keine triftigen Zuschreibungsargumente, dürfen aber im Zusammenhang mit anderen Indizien doch berücksichtigt werden.

Sucht man den Autor überhaupt unter den profilierten Komponistenpersönlichkeiten der Sweelinck-Schule, dann wäre auch aus stilistischen Gründen in erster Linie Scheidt in Betracht zu ziehen, denn die hier zu findende Strenge der Stimmigkeit und der Organisation des Figurenablaufes ist in der weltlichen Liedvariation der norddeutschen Sweelinck-Schule unbekannt. Von den Liedvariationen der TN trennt das Stück freilich der Verzicht auf eine Reihe von Kunstmitteln: die Liedmelodie tritt nur als Oberstimme auf, kontra-

<sup>21</sup> GA II/III, Nr. 27.

<sup>22</sup> Fol. 60 [ohne Titel], = TN II 8, Var. 1—2; fol. 61: *Englosa*, = GA V, 9, Var. 6—10.

punktische Künste fehlen, die Liedform wird nicht angetastet, und an einer Stelle durchbricht eine wörtliche Wiederholung das Varietas-Prinzip. Aber dies sind genau diejenigen Züge, die auch die *Alamanda* von den TN-Zyklen unterscheiden (vgl. oben S. 320). Einen gravierenden Einwand liefert nur die Beobachtung, daß die Variationstechnik rein figurativ ist, d. h. daß das Element der Imitation auch nicht ansatzweise auftritt. Damit wäre das Stück, falls es in *Ko* nicht — worauf eventuell die 5. Variation in *WM* hindeuten könnte — nur in unvollständiger Form überliefert ist, ein Außenseiter unter Scheidts Werken dieser Gattung.

So muß auf eine einigermaßen bündige Lösung der Komponistenfrage auch hier schließlich verzichtet werden. Solange wir auf die heute bekannten Quellen angewiesen sind, dürfen wir aber — zumindest mit viel größerer Berechtigung als bei GA V, Nr. 12 — mit der Möglichkeit rechnen, in diesem Stück ein Parergon Scheidts zu besitzen.

## Georg Philipp Kreß

(1719–1779)

VON GÜNTER HART, OBERG

Unter dem Stichwort „Kreß“, mit welchem alle bedeutenden Musiklexika verschiedene Mitglieder dieser verzweigten, im 17. und 18. Jahrhundert in Stuttgart und Darmstadt nachweisbaren Musikerfamilie bedenken, pflegt an letzter Stelle ein Georg Friedrich Kreß genannt zu werden, der als Akademischer Konzertmeister in Göttingen verstarb. Freilich hat kein Angehöriger dieser Familie, am wenigsten der hier in Frage stehende, der Musikgeschichte entscheidende Züge aufgeprägt oder als Instrumentalsolist internationalen Lorbeer geerntet; ihre musikalische Tätigkeit ist mehr oder weniger von nur lokalgeschichtlichem oder enzyklopädischem Interesse.

Dies mag der einzig entschuldbare Grund dafür sein, daß die dürftigen, vagen und widersprüchlichen Angaben über den letztgenannten Georg Friedrich Kreß seit Gerbers Artikel unbesehen von einem Lexikon in das andere herüberkolportiert wurden, ohne daß je einer der Musiklexikographen es der kleinen Mühe für nötig befunden hätte, auch nur die größten Mißverständnisse und Irrtümer aufzuklären.

Bei Nachforschungen zu einem anderen Teilgebiet der Göttinger Musikgeschichte geriet dem Verfasser ganz unbeabsichtigt einiges Kreß betreffende Archivmaterial in die Finger und konnte mit kaum nennenswertem Aufwand soweit ergänzt werden, daß das bisher kaum gesicherte Lebensbild dieses Mannes wenigstens in groben Umrissen sichtbar wurde. Nicht so sehr um der Persönlichkeit oder gar um der Verdienste dieses letzten Kreß willen, sondern vielmehr aus Gründen der musikhistorischen Korrektheit seien die vorgefundenen Daten und Tatsachen mitgeteilt. Sie mögen die unrichtigen, teilweise sogar phantastischen Angaben der Lexika berichtigen, zum anderen aber eröffnen sie einen Einblick in die Umwelt des genannten Kreß und in die — leider noch nirgends im Zusammenhang dargestellte — Geschichte der Universitätsmusik in Göttingen; sie werden dem einschlägig Interessierten einige Fingerzeige geben können.

Die so sehr voneinander differierenden Todesdaten (Gerbert: „um 1775“; Fétis: „vers 1783“) einwandfrei zu klären, war eine Sache von nur 5 Minuten; so lange dauerte die Suche in den Göttinger Kirchenbüchern. Im Jahrgang 1779 des Sterberegisters der St. Albani-Gemeinde findet sich der Eintrag (pag. 8, Nr. 2): „Der Concertmeister Georg Philipp Kreß ist a) gestorben an der Schwindsucht den 2ten Februarii, b) begraben den 5ten ejusdem, c) alt 59 Jahr.“ Neben dem Ergebnis dieses leicht und eindeutig feststellbaren Todesdatums

macht der Vorname Georg Philipp (im Gegensatz zu dem bisher allein bekannten Georg Friedrich stutzig. Sollte sich der Kirchenbuchführer versehen haben? Nein! — In keinem amtlichen Schriftstück, weder bei eigenhändigen Unterschriften noch bei sonstiger Namensnennung, erscheint jemals ein anderer Vorname als einzig Georg Philipp. Da die italienisch betitelten Manuskripte seiner Kompositionen mit „G. F. Kreß“ gezeichnet sind, wurden daraus in leichtfertiger Weise die Vornamen Georg Friedrich abgeleitet. Aus der italienischen Schreibweise von Philipp = Filip(p)o ist die Abkürzung „G. F.“ wohl erklärlich, aber die unbekümmerte Ausdeutung als Georg Friedrich nicht entschuldbar.

Nachdem nunmehr genaue Vornamen, Todesdatum und Lebensdauer von Georg Philipp Kreß eindeutig festgelegt werden konnten, war es ein leichtes, auch sein Geburtsdatum herauszufinden. Anknüpfend an die Angaben der Lexika, die Darmstadt als seinen möglichen Geburtsort und den dortigen Hofmusicus Jakob Kreß als seinen mutmaßlichen Vater benennen, brachte ein kurzer Schriftwechsel mit dem Landesarchiv in Darmstadt auch hier vollkommene Klarheit. In den Kirchenbüchern der Darmstädter evangelischen Gemeinden befindet sich der Eintrag: „den 10. Nov. 1719 ist Herru Jacob Gressen, Cammer-Musico alhier, et ux. Annae Mariae ein Sohn Georg Philipp getaufft worden. Gevatter war: Georg Philipp Telemann, Capell-Meister zu Franckfurt a.M.“ So sind auf die einfachste Weise nicht nur alle Unklarheiten über Vornamen, Lebensdaten und Elternschaft des Georg Philipp Kreß behoben, sondern es kam auch noch die interessante Tatsache ans Licht, daß der große Telemann sein einziger Taufpate war, wodurch nunmehr auch die Vornamen hinlänglich erklärt sind. Den näheren Umständen, die zur anscheinend doch recht engen Bekanntschaft zwischen dem Vater Jacob Kreß und Telemann führten, wurde in diesem Zusammenhange nicht nachgegangen.

Georg Philipp Kreß verlor beide Eltern schon in jungen Jahren. Die Darmstädter Kirchenbücher vermelden: „Den 6. Nov. 1728 ist Herr Gress, Hochf. Cammer-Musicus alhier, abends in der Stille ohne erlangte Sermon begraben“, ferner „Den 8. 5. 1730 starb Anna Maria Kreßin, des Cammer-Musici u. Hochfürstl. Cammer-Diener Ehefrau, alt 34 J. 3 Monate weniger 3 Tage“. Kreß war also beim Tode des Vaters erst 9 Jahre alt, beim Tode der Mutter 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Jahre. Ob und inwieweit Georg Philipp Telemann seine Patenpflicht an dem Frühverwaisten wahrgenommen hat, ist unbekannt.

Über seinen musikalischen Werdegang und über seinen Lebensweg bis zu seinem Auftreten in Göttingen, ja auch über den Termin seines Tätigkeitsbeginnes dortselbst widersprechen sich die Nachrichten der Lexika gleichfalls bedeutend. Gerber berichtet, daß er „im 1756“ in den Diensten der Herzoglich Mecklenburgischen Kapelle in Schwerin stand; Fétis macht aus dieser Angabe ein „... fut attaché à la Chapelle en 1756 . . .“, begehrt also den Fehler, das bereits bestehende Dienstverhältnis in einen Dienstantrittstermin umzudeuten. Gewiß mögen sich in den Akten des Landesarchivs zu Schwerin und in den dortigen Kirchenbüchern noch weitere aufschlußreiche Daten finden lassen, doch stehen einer intensiven Auswertung leider die bekannten Schwierigkeiten entgegen. Begnügen wir uns also vorerst mit dem, was aus den örtlichen Quellen in Göttingen selbst hervorgeht. Gerber berichtet, Kreß sei um 1764 von Schwerin fortgegangen, Eitner dagegen läßt Kreß 1753 an der Akademie als Konzertmeister ernannt sein.

Die Berufung von Kreß als Akademischer Konzertmeister hat eine längere Vorgeschichte. Sie geht aus einer Eingabe des Professors und Hofrats Johann Stephan Pütter hervor, der sich um Konsolidierung der jungen Alma Mater unsterbliche Verdienste erwarb. Pütter war selbst sehr musikalisch und an der Aufrechterhaltung des „academischen Concerts“ in höchstem Maße interessiert; er veranstaltete auch zahlreiche private musikalische Soireen in seinem Hause an der heutigen Goetheallee. Der in mehrerer Hinsicht aufschlußreiche Inhalt dieser Eingabe des Hofrats Pütter, datiert vom 19. November 1766 (Universitätsarchiv), erfordert eine ungekürzte Wiedergabe:

„Eure Hochfürstl. Excellenzen haben vor einigen Jahren gnädig geruhet, auf meinen unterthänigsten Vorschlag einem Virtuosen auf der Violin, namens Kreß, eine Pension von 60 Rthlr. auf etliche Jahre zu bewilligen.

Dieser Mann ist seitdem am Mecklenburg-Schwerin'schen Hofe als erster Violinist in Dienst getreten, vorjetzo aber mit Urlaub seines Herrn bis auf bevorstehende Weynacht hier, und giebt die Zeit über einigen Herren Unterricht auf der Violine, wohnet auch wöchentlich einem Concert bey, das in der Krone Mittwodis Abends von 7. bis 10. Uhr gehalten wird, und sehr gut eingerichtet ist.

Weil er nun um Weynachten wieder nach Schwerin zurück muß; so wird von vielen der hier studirenden Herren, als unter andern: Herrn von Busch; Herrn von Hardenberg; Herrn von Bornen; Herrn von Grote, u.s.w., der Wunsch geäußert, daß Herr Kreß wieder mittelst einer Pension bewogen werden möchte, hie zu bleiben.

Dieser zeigt sich auch ganz geneiget dazu, begehret aber jetzt eine Pension von 150 Rthlr. Und weil er doch noch nach Schwerin reisen müßte, um seinen Abschied zu bewürken, und seine Familie abzuholen, so macht er auch desselben eine Forderung von 100 Rthlr. zu dieser Reise Kosten.

Nun habe ich zwar darauf geäußert, daß ich wenig Hoffnung hätte, daß auf eine solche Forderung möchte reflectirt werden.

Weil ich aber übrigens die Sache wirklich für die Universität in vielem Betradit für nützlich halte, und von obbenenneten Herren ausdrücklich darum ersucht worden; So habe ich wenigstens für meine Schuldigkeit gehalten, Euer Hochfürstlichen Excellenz dieses gehorsamst zu melden, und Hochdem gnädigen Ermeßen die Sache unterthänigst anheim zu stellen.

Ich ersterbe in tiefster Ehrfurdit  
Euer Hochfreyherrlichen Excellenz  
unterthäniger Diener  
Johann Stephan Pütter.

Göttingen, den 19. Nov. 1766“

Der Passus „vor einigen Jahren“ im einleitenden Satze der Pütterschen Eingabe wie auch später das Wort: „. . . wieder . . . bewogen werden möchte“, läßt zweifelsohne erkennen, daß Georg Philipp Kreß im Winter 1766 nicht zum ersten Male in Göttingen gewilt hat. Bereits „vor einigen Jahren“ hatte sich Pütter für Kreß eingesetzt und ihm „für etliche Jahre“ eine Pension (Gehalt) von 60 Rthlr. erwirkt. Doch in welche Jahre fällt diese erste Tätigkeit in Göttingen, und welche Stellung nahm Kreß damals ein? Im Universitätsarchiv sind darüber keine Vorgänge erhalten, und auch das Staatsarchiv in Hannover führt in seinen die Universität Göttingen betreffenden Beständen keinerlei Akten über Kreß. Die Hoffnung, die von Pütter selbst genannte Eingabe von „vor einigen Jahren“ dort aufzufinden, erfüllt sich also leider nicht. Den einzigen, freilich eher verwirrenden als klärenden Anhaltspunkt über den Termin des ersten Göttinger Aufenthalts bietet Kreß selbst. Ein Gesuch um Gehaltsaufbesserung vom 12. September 1775 (Universitätsarchiv) beginnt er mit dem Satze: „Im Jahre 1747 verließ ich beyrn Hochfürstlich Mecklenburg-Schwerin'schen Hofe meinen Posten als Premier-Violinist mit 400 Rthlr. jährlichen Einkünften . . . und folgte dem Rufe als Concertmeister hieher.“ So müßte man also, wenn man die Angaben von Kreß und Pütter miteinander kombiniert, mit aller gebotenen Vorsicht annehmen dürfen, daß Kreß bereits vor 1747 am Hofe zu Schwerin tätig war, dann für einige Jahre nach Göttingen ging, jedoch wieder nach Schwerin zurückkehrte — ob vielleicht in dem von Gerber genannten Jahr 1756? Dann wäre Kreß zum ersten Male etwa 9 Jahre lang (1747—1756) in Göttingen tätig gewesen. Doch darf eine solche Spekulation keinen Anspruch auf Stichhaltigkeit erheben. Welche Gründe Kreß veranlaßten, im November 1766 mit

Genehmigung seines Landesherrn abermals in Göttingen aufzutauchen, doch ganz offensichtlich mit der Absicht, hier wegen einer Dauerstellung als Akademischer Konzertmeister vorzufühlen, geht aus den zur Verfügung stehenden Unterlagen leider nicht hervor.

Hofrat Pütter jedenfalls, wie aus seiner Eingabe vom 19. 11. 1766 an den Freiherrn von Münchhausen hervorgeht, verwandte sich abermals nachdrücklich für Krefß, wobei er den Wunsch einiger Studenten aus altem hannoverschen Adel als willkommene Schützenhilfe für sein Anliegen benutzte. Tatsächlich hatte Pütters Gesuch den umgehenden Erfolg, daß Georg Philipp Krefß von der Churfürstlichen Regierung durch Dekret vom 11. Dezember 1766 zum Akademischen Konzertmeister in Göttingen bestallt wurde. Daß ihm statt des erbetenen Jahresgehalts von 150 Rthlr. nur 100 bewilligt und auch als „Umzugskosten“ nur die Hälfte der beantragten Summe erstattet wurden, dürfte für Krefß kaum überraschend gewesen sein; Pütter hatte ihm ja von vornherein wenig Hoffnung gelassen „daß auf solde Forderung möchte reflectirt werden“.

Krefß fuhr daraufhin anscheinend sofort nach Schwerin zurück, um, wie Pütter schreibt, „seinen Abschied zu bewürken und seine Familie abzuholen“. Nach menschlichem Ermessen ist es kaum wahrscheinlich, daß er diesen Umzug noch vor den Festtagen bewerkstelligte, und so mag er denn wohl im Laufe des Januar 1767 mit den Seinen in Göttingen eingetroffen sein. Wie groß seine Familie war, ist aus den Göttinger Quellen nicht mit absoluter Sicherheit zu rekonstruieren. Seine Heirat und die Geburten der Kinder fallen anscheinend sämtlich in die Zeit seines Schweriner Aufenthaltes. Aus Göttinger Kirchenbucheinträgen sind folgende Kinder ersichtlich: 1. am 5. Juni 1768 stirbt ein Sohn Christian Ulrich Wilhelm, 21 Jahre alt; 2. am 1. August 1770 stirbt der Sohn Friedrich Ludwig, vierzehnjährig; 3. am 21. April 1776 wird die Tochter Catharina Friderica mit dem „Musicus“ (Universitäts-Musiklehrer) Georg Heinrich Warnecke copuliert; 4. bei Kressens Tode meldet sich der Curator für die (namentlich nicht genannte) jüngste Tochter, damals anscheinend noch nicht volljährig; 5. am 11. November 1785 läßt ein Johann Jürgen Krefß eine Tochter taufen (weder vorher noch nachher in irgendeinem der Kirchenbücher genannt). Auch Angaben über den Tod der Ehefrau des Georg Philipp Krefß waren in Göttingen trotz aller Bemühungen nicht aufzufinden.

Die Aufnahme von Krefß in die Matrikel der Alma Mater Georgia Augusta war eine aus seiner Stellung sich ergebende Selbstverständlichkeit; sie erfolgte am 14. April 1768 unter der Nr. 145: „Georg Philipp Kress, Darmstatensis, Art. Mus. Mag.“ Natürlich ging es bei Krefß um alles andere als um ein „Studium“ nach heutigen Begriffen, sondern für ihn bedeutete die Immatrikulation die aktenkundige Verleihung des akademischen Bürgerrechts mit allen Konsequenzen. Zum Verständnis dieses Vorganges sei an die als bekannt vorauszusetzende autonome Stellung der Universität und der daraus folgernde status des civis academicus für alles, was nur irgendwie mit der Universität zu tun hatte, erinnert. Laut Auskunft der Göttinger Generaltabelle vom Jahre 1771 wohnte „Herr Kress, Musicus“ als Mieter im Hause der Relicta Opeln, Billet-Nr. 161, heute Lange Geismarstraße 27.

Nach diesen Erhebungen aus amtlichen Unterlagen, die den äußeren Lebensweg des Georg Philipp Krefß einigermaßen abzeichnen, bleibt die Frage nach seinen künstlerischen Leistungen und nach seiner fachlichen Betätigung. Über letztere liegen keine direkten Nachrichten vor. Ganz allgemein stellte der Akademische Konzertmeister eine Art Zugpferd dar, der das Collegium musicum, aus kunstliebenden Studenten, gelegentlich auch Professoren, und aus einigen Gesellen des Stadtmusicus bestehend, in richtigem Schwung zu halten hatte; vulgo wurde er deshalb kurzerhand auch als „Vorgeiger“ bezeichnet. Die Direktion dieses Collegium musicum hatte zu jener Zeit der Cantor figuralis Schweinitz<sup>1</sup>, ohne jedoch in einem hauptamtlichen Anstellungsverhältnis zur Universität zu

<sup>1</sup> Johann Friedrich Schweinitz, aus Friedebach in Thüringen, Saalfeldischer Herrschaft. Schulcollega am Pädagogium zu Göttingen und Cantor figuralis an St. Johannis. Heiratete 1738 Rosina Dorothea Bornemann aus

stehen, obwohl ihm seine Bemühungen mit jährlich 50 Rthlr. honoriert wurden. Ihm war Krefß musikalisch beigeordnet, eher wohl noch unterstellt.

Über seine Fähigkeiten als Violinist stehen zwei zeitgenössische Aussagen zur Verfügung. Die eine befindet sich im Universitätsarchiv als Anlage zu dem bereits erwähnten Gesuch um Gehaltsaufbesserung vom 12. September 1775 mit folgendem Wortlaut:

„Zeugnis auf Supplicatum Krefß vom 12. September 1775.

*Nachdem der hiesige Concertmeister Georg Philipp Krefß angesuchet, ihm darüber, daß er bey seinen Unterweisungen auf der Violin und Violon Cello, keinen Fleiß spahre, auch übrigens die Eigenschaften eines geschickten Concertmeisters besitze, mit einem glaubwürdigen Zeugniß an Handen zu gehen: und denn bekanntermaßen derselbe nicht nur bisher auf den ernenneten Instrumenten, die er nach dem Urtheile der Kenner mit ungemeiner Geschicklichkeit spiele und deswegen in einem ausgebreiteten Ruhme stehet, mit vorzüglichem Fleiße gründlichen Unterricht ertheilet hat, sondern auch das ihm anvertraute Amt eines Concertmeisters, mit Würdigkeit und Beyfall bekleidet; so haben wir ihm das erbetene Zeugniß, wie hiemit geschiehet, zu ertheilen, unermangeln sollen.*

*Urkundlich des hierunter gelegten größeren Siegels und meiner des Prorectoris eigenhändiger Unterschrift*

Göttingen den 25<sup>ten</sup> September 1775

Königl. Großbrith. zur Churfürstlich Braunschweig-Lüneburgischen Georg-Augustus-Universität verordneter Prorector und sämtlich Professores

Christian Friedrich  
Georg Meister“

(L. S.)

Die wohlwollende Beurteilung dieses Zeugnisses bewegt sich sichtlich in allgemeinverbindlichen Aussagen, bei denen sich der Prorektor auf das „*Urtheil der Kenner*“ zurückzieht. Das andere Urteil vermittelt Gerber in seinem Lexikon; er zitiert ohne direkte Namensnennung den Verfasser des *Musikalischen Almanachs* von 1782, also Forkel: „*Wollt ihr musikalische Rodomontaden hören, so geht hin, und hört Krefß in Göttingen. Durch sein ewiges Tempo rubato macht er jede Composition unkenntlich und benimmt ihr allen Ausdruck.*“ Forkel also, der Krefß immerhin zehn Jahre lang aus nächster Nähe in Göttingen erlebte, spricht ihm eindeutig künstlerische Empfindung als nachschaffender Musiker ab. Allzu freundschaftlich scheint das Verhältnis zwischen diesen beiden also nicht gewesen zu sein<sup>2</sup>.

Über seine rein technischen Fähigkeiten berichtet Gerber allerdings weiter (ob aus eigener Kenntnis oder durch einen Gewährsmann?): „*Er hatte viel Fertigkeit auf seinem Instrument*“, fährt dann aber gleich fort: „*aber einen etwas rauhen Ton und üblen Humor.*“ Das wirft kein gutes Licht auf die menschlichen Qualitäten von Krefß. Unter dem „*rauhem Ton*“ wird man gewiß nicht den auf der Geige produzierten Klang, sondern seinen Umgangston zu verstehen haben. Andererseits darf man nicht vergessen, daß zu jener Zeit die Krefß nachgesagten Untugenden durchaus salonfähig und besonders unter Studenten gang und gäbe

Göttingen. Verleihung des Bürgerrechts am 20. September 1745, Gebühr „wegen seiner Verdienste“ erlassen. 1745 Angebot von Celle, sich um die Kantorenstelle der dortigen Stadtkirche zu bewerben, dort ausdrücklich als „*Discipel von dem berühmten Herrn Bach in Leipzig*“ bezeichnet (Linnemann, *Celler Musikgeschichte*, S. 151). Schweinitz lehnte ab, wurde mit der Aufsicht über den Stadtmusicus und mit der Leitung des Collegium musicum an der neugegründeten Universität betraut; Verleihung des Titels „*Director der Stadt- und Universitäts-Musiquen*“. Todesdatum nicht auffindbar, doch 1780 Erbschaftsverhandlungen unter seinen drei verheirateten Töchtern (Stadthandelsbücher).

<sup>2</sup> In Schwerin sind Krefß und Forkel einander nicht begegnet. Krefß ging 1766 endgültig von dort weg, Forkel kam als Chorpräfekt 1767 dorthin; er blieb bis 1769, ehe er nach Göttingen zum Studium ging. Aber vielleicht riet man ihm in Schwerin: „*Geht nach Göttingen, dort ist unser früherer Premierviolinist als Konzertmeister tätig?*“

waren. Was in anderen zeitgenössischen Unterlagen, auch gerade bei Musikern, an rüpelhaften Flegeleien aktenkundig ist, scheint uns heute schlechterdings unaßlich.

Die kompositorische Hinterlassenschaft von Kreß hat Eitner in seinem Quellenlexikon soweit möglich erfaßt; eine Wiederholung an dieser Stelle erübrigt sich. Alle Werke existieren nur im Manuskript, teils in Partituren, teils in Stimmbüchern; sie lagern in den Archiven und Bibliotheken zu Schwerin und Rostock. Gerber berichtet in seinem Lexikon: „*Ein Violin-Solo ist von seiner Arbeit gestochen worden. Im Manuscript sind noch sechs Violinosolos und ein Violinconcert von ihm.*“ Zur stilkritischen Wertung der Kreßschen Kompositionen begnügt Gerber sich mit dem Zitat eines Satzes aus der Feder des Verfassers des *Musikalischen Almanach* (Forkel): „*Seine eigenen Kompositionen sind steif, hölzern, ohne Sang.*“ Aus naheliegenden Gründen wurde hier auf eine Autopsie und kritische Auswertung dieser Kompositionen verzichtet. Da die Manuskripte in Schwerin und Rostock lagern, darf man wohl nicht ohne Grund folgern, daß deren Entstehung in die Zeit seiner Tätigkeit als Premierviolinist am mecklenburgischen Hofe fällt. Es ist allerdings kaum denkbar, daß er in Göttingen seine Kompositionstätigkeit abrupt abgebrochen haben sollte.

Die finanziellen Umstände, unter denen Kreß in Göttingen lebte, sind keineswegs üppig, eher kärglich zu nennen. Besoldungsmäßig war er in die Gruppe der Exerzitenmeister der Universität eingestuft, zu denen auch der Stallmeister, der Tanzmeister und der Fechtmeister gehörten. Das sogenannte „*Licent-Äquivalent*“ betrug, wie aus der eingangs erwähnten Bestallungsurkunde hervorgeht, 100 Rthlr. im Jahr. Drei Jahre später gelangte Kreß in den Genuß einer Zulage von weiteren 20 Rthlr. jährlich, wie sie allen Exerzitenmeistern gewährt wurde. Die Anweisung an den Licent-Einnehmer Meder in Göttingen zur Auszahlung dieses Betrages unter dem Datum des 29. Oktober 1769 befindet sich ebenfalls im Universitätsarchiv. Weitere Einnahmen dürften Kreß aus seinen Privatstunden erwachsen sein, obwohl ihm die Höhe seiner Stundenhonorare vorgeschrieben war. In einer Bittschrift um Genehmigung zur Erhöhung dieses Satzes begründet er sein Gesuch mit der bewegten Klage über die wachsende Konkurrenz durch die ansteigende Zahl der Musiklehrer in Göttingen, über sein geringes Einkommen und über erhöhte Lebenshaltungskosten. Einen Einblick in seine finanzielle Lage gibt auch eine Eingabe eines gewissen C. C. G. Gerke, des „*Curators der nachgelassenen Jungfer Tochter*“ von Kreß, der unter dem 17. Oktober 1779 (ein halbes Jahr nach Kreß' Tode) betreffs 50 Rthlr., die diesem noch zustehen, darauf hinweist, daß man erst „*die Kreßischen Creditores edictaliter citiren lassen*“ müßte; auch solle von „*meiner Curandin Schwester*“ (wohl die verehelichte Warnecke) eine gerichtliche Erklärung abgefordert werden, „*ob sie die väterliche Erbschaft antreten oder repudiiren wollte*“.

Wenn auch mit diesen vorstehenden Mitteilungen die vorerst greifbaren Quellen ausgeschöpft sind, welche ein wenig Licht auf Person und Wirken des Georg Philipp Kreß werfen, so sind doch die Vorgänge um seine Nachfolge bei seinem Tode am 2. Februar 1779 von mindestens gleichem musikgeschichtlichem Interesse wie das gesamte Lebensbild des Verstorbenen, denn sie stehen in engstem Zusammenhang mit der Person des ungleich bedeutenderen Johann Nicolaus Forkel. Dieser nämlich, der seit 1769, also bereits zehn Jahre lang, seine Existenz in Göttingen mehr oder weniger mühselig durch Privatstunden, gelegentliche Vorlesungen, Musikschriftstellerei und drei Jahre lang als (wohlbemerkt nebenamtlicher!) Universitätsorganist gefristet hatte, packte die günstige Gelegenheit beim Schopfe und bewarb sich umgehend um die Nachfolge als Akademischer Konzertmeister. Seine diesbezügliche Eingabe vom 4. Februar 1779 (Kreß war noch nicht unter der Erde) hat folgenden aufschlußreichen Wortlaut:

„*Königl. Großbritannische, zur Churfürstlich Braunschweig-Lüneburgischen Landesregierung verordnete Herren, Geheime Räte, Hochgebohrne Freyherrn, Gnädige und Gebietende Herren.*

Eure Hochfreyherrliche Excellenzen geruhen gnädigst, sich von mir vortragen zu lassen, daß durch den Tod des hiesigen Concertmeisters Krefß, die academische Concertmeister-Stelle erledigt worden ist.

Da ich das Studium der Musik schon von meinen jüngeren Jahren an, mit besonderem Fleiße, auch wie es Kenner bezeugen, zu meinem angelegensten Geschäft gemacht habe; folglich die mit einer solchen Stelle verbundenen Pflichten aufs beste erfüllen zu können glaube; so ergethet an Eure Hochfreyherrliche Excellenzen meine unterthänigste Bitte, mir diese Stelle gnädigst zu ertheilen.

Weil aber der Titel Concertmeister gewöhnlich bloß practischen Instrumentisten, insbesondere aber Violinisten gegeben zu werden pflegt; ich aber die Tonkunst, nicht wie gewöhnlich geschieht, bloß als eine practische Kunst, sondern zugleich als eine Wissenschaft behandelt habe: welche sowohl verschiedene von mir öffentlich bekannt gemachte Theoretische Schriften, als auch die einige Male von mir gehaltenen Privat-Vorlesungen über die Theorie der Musik beweisen können; so würde es als eine besondere Gnade verehren, wenn mir Eure Hochfreyherrliche Excellenzen diese Stelle, nebst dem damit verbundenen Salario, unter dem Titel eines Musik-Directors bey der hiesigen Academie gnädigst ertheilen wollten.

Eine solche Gnade würde ich nicht nur zeitlebens mit dem besten Danke erkennen, sondern mir auch äußerst angelegen seyn lassen, unter den hier Studirenden ferner Geschmack und gründliche Einsichten in die ächte Tonkunst zu verbreiten, so wie ich nach dem Zeugniß der Kenner dieses Fachs schon während verschiedenen Jahren meines hiesigen Aufenthalts gethan habe; daß man nach und nach auch auswärts anfangen sollte, den Flor unserer academischen Musik nicht weniger zu schätzen, als man bisher den Flor der übrigen Wissenschaften an unserer Academie bewundert hat.

Der Gnade Ew. Hochfreyh. Excellenz empfehle ich meine unterthänigste Bitte, und verharre in tiefstem Respect

unterthäniger  
Joh. Nic. Forkel

Göttingen, den 4ten Febr. 1779“

Forkel beabsichtigte also, die Stellung des akademischen Konzertmeisters als Sprungbrett für eine Erweiterung und Aufwertung dieser Position zu benutzen und die Funktionen des „Vorgeigers“ mit denen des bisher nebenamtlichen Leiters des Collegium musicum auf seine Person zu vereinen. Da zu dieser Zeit auch der bereits erwähnte Johann Friedrich Schweinitz (vgl. Anmerkung 1) verstorben gewesen sein muß, war für Forkel solche Ämterkombination das Nächstliegende, um durch die Einkünfte einer bereits vorhandenen, fest dotierten Stelle endlich eine dauerhafte, wenn auch bescheidene Grundlage für seine Existenz zu gewinnen, andererseits aber einer Einengung seiner Fähigkeiten durch einen übergeordneten nebenamtlichen Direktor des Collegium musicum von womöglich geringeren musikalischen Qualitäten vorzubeugen. Daß dieser Antrag erfolgreich beschieden wurde, ist aus dem Lebenslauf Forkels genugsam bekannt. Er wurde zwar zuerst auch nur als Akademischer Konzertmeister berufen, aber bereits nach wenigen Wochen wurde ihm der Titel des Akademischen Musikdirektors, verbunden mit dem von ihm selbst vorgeschlagenen Aufgabenbereich, verliehen. Dieses auf Forkels Initiative zurückgehende Amt besteht bekanntermaßen bis zum heutigen Tage an der Universität Göttingen. Interessant ist, daß unbeschadet dessen nach kurzer Zeit auch wieder wie früher ein akademischer Konzertmeister (Vorgeiger) neben dem Musikdirektor berufen wurde; diese Stelle war bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein besetzt.

## Zur Katalogisierung von Werken der Familie Brixl

VON VLADIMIR NOVAK, PRAG

Eine der wichtigsten und umfangreichsten musikalischen Leistungen des 18. Jahrhunderts in Böhmen ist das Schaffen des tschechischen vorklassischen Komponisten František Xaver Brixl (1732–1771). Eine eingehende Untersuchung des Komponisten und seiner Werke fehlt bis heute; Otakar Kämpers Buch<sup>1</sup> ist eine nur vorläufige Studie, und außer ihm finden sich nur Stichworte bei Dlabáč<sup>2</sup> und einige verstreute Zeitschriftenaufsätze. Bis heute fehlt selbst eine Übersicht über die erhaltenen Werke des Komponisten und eine Untersuchung über die zahlreichen Fehlzuschreibungen, die unter seinem Namen vorliegen — „Brixl — das ist ein Dschungel“, bemerkte mit Recht einmal ein Prager Dirigent. Wir haben nunmehr in mehr als siebenjähriger und noch nicht abgeschlossener Arbeit einen Versuch gemacht, wenigstens durch Aufstellung eines thematischen Kataloges und durch genealogische Studien<sup>3</sup> in Leben und Werk des Komponisten einzudringen. Die Arbeit war allerdings dadurch von vornherein erschwert und kompliziert, da bisher nur ein einziges gesichertes Autograph Brixls festgestellt werden konnte<sup>4</sup>.

Die Aufstellung des Kataloges mußte also ausschließlich Kopien von Brixls Werken zugrundelegen. Den Vorzug erhielten dabei die ältesten Abschriften, ferner diejenigen, die auf Brixls Wirkungsstätten oder deren Umgebung zu lokalisieren waren und schließlich diejenigen, welche von Personen stammen, die mit Brixl unmittelbare oder mittelbare Berührung hatten<sup>5</sup>. Da aber Brixls Werke in fast allen tschechischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts und auch in zahlreichen ausländischen Fonds vorkommen<sup>6</sup>, ist die Katalogisierungsarbeit auf absehbare Zeit zu keinem vollständigen Abschluß zu bringen. Immerhin können wir uns aus den wichtigsten bisher erfaßten Materialien doch ein so gut wie vollständiges Bild von Brixls Schaffen machen, das nur in Einzelheiten zu ergänzen sein wird.

Einige der zeitgenössischen Kopien geben als Verfasserangabe nur den Familiennamen Brixl. Infolgedessen erwies es sich als notwendig, in den Katalog und die Monographie des Komponisten auch die Werke der übrigen komponierenden Familienmitglieder einzubeziehen: Šimon Brixl, Jan Josef Brixl, Jeronym Brixl und Victorin Brixl. Manche Kompositionen, welche bisher für selbständige Werke gehalten wurden, erscheinen jetzt als Teile größerer Zusammenhänge und kommen in verschiedenen Kombinationen vor<sup>7</sup>. Es ergab sich daraus die Notwendigkeit, von einzelnen Werken sämtliche Satzanfänge thematisch zu verzeichnen. Es entstand so eine Sammlung von etwa 17 000 als Katalog geordneten Themen mit Nachweisen der Fundorte. Bei dieser Anzahl war es natürlich notwendig,

<sup>1</sup> O. Kamper, *F. X. Brixl*, Prag 1926.

<sup>2</sup> G. J. Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen . . .*, Prag 1815.

<sup>3</sup> V. Novák, *Thematischer Katalog der Kompositionen der Familie Brixl* (Manuskript); V. Novák, *Šimon und František Brixl in Zusammenhang mit dem Musikleben des Prager Kreuzherrenordens mit rotem Herzen*, Zprávy Bertramky, Jubiläumsschrift 1967, S. 68–88, Mozartgemeinde in der ČSSR.

<sup>4</sup> Die Ausnahme ist ein *Magnificat ex F* von J. G. Schürer, welches Brixl eigenhändig abschrieb und mit einem zusätzlichen Schlußchor auf den Text „Amen“ versah. Die Komposition wird in der Musikabteilung des National-Museums in Prag (Fonds Strahov) aufbewahrt. Der Umschlag trägt die Aufschrift *Magnificat ex F à CATB, Violinis 2bus, Obois 2bus obligati, Alto Viola, Cornibus 2bus ex F ad libitum et Organo. Auth. Schürer. De Rebus F. Brixii m. p. Amen addidit possessor*. Ein Faksimile dieses Umschlagblattes erschien mit einem Aufsatz von R. Perlik über F. X. Brixl in der Zeitschrift *Cyril*, Jahrgang 58, 1932, S. 10–14.

<sup>5</sup> Als gute Überlieferung können z. B. Abschriften von dem Tenoristen des St. Veit-Chores Vit Kutnohorský gelten. Kutnohorský sang an St. Veit vom Jahre 1741 bis zu seinem Tode am 31. Oktober 1771. Brixl leitete den Chor vom 1. Januar 1759 bis zu seinem Tode am 14. Oktober 1771.

<sup>6</sup> Über die Brixl-Überlieferung in Bayern vgl. R. Münster, *František Xaver Brixl v Bavorsku*, Hudební věda II, 1965, S. 19–22. Ein Verzeichnis der in polnischen Bibliotheken erhaltenen Werke Brixls gibt D. Idaszak, *Z dziejów muzyki polskiej*, 6: *Katalog kompozycji czeskich w Polsce*, Bydgoszcz 1963.

<sup>7</sup> Damit wird die Zahl der Werke F. X. Brixls gegenüber den Angaben der bisherigen Literatur etwas kleiner. Nach dem gegenwärtigen Stand der Arbeit stellt sich das Oeuvre wie folgt dar:

die Themen außer ihrer normalen Aufzeichnung noch in ein Zahlensystem zu verschlüsseln, mit dessen Hilfe Doppeleintragungen vermieden und Konkordanzen schnell und zuverlässig ermittelt werden konnten. Außerdem wurden Themen mit übereinstimmender melodischer Kontur, aber differierender thematischer Gestalt nach erfolgter Zahlentransformation durch einen identischen Code ausgedrückt; auf diese Weise bilden sich Zahlenkomplexe, die eine wertvolle Hilfe für die Analyse einiger Stileigenschaften Brixis darstellen.

Unter den 383 Kompositionen František Xaver Brixis ist bis heute kein einziges unumstrittenes Autograph bekannt geworden, während die 30 bisher bekannt gewordenen Werke seines Vaters, Šimon Brix, in der Mehrzahl autograph erhalten sind. Kamper hat in seinem Buch auf ein Autograph František Xaver Brixis hingewiesen, dessen Fundort jedoch leider nicht mitgeteilt<sup>8</sup>, und es ist uns bisher nicht gelungen, dieses im Jahre 1926 offenbar noch existierende Autograph zu finden. Ein wichtiges Dokument, welches das Schicksal der verschollenen Autographen andeutet, ist uns jedoch erhalten. Es ist das Testament Brixis, das der Komponist in den letzten Tagen seines Lebens im Prager Krankenhaus des Ordens der Barmherzigen Brüder aufsetzen ließ<sup>9</sup>:

*Wir Endes unterschriebene urkunden und bekennen hiermit unter obhabender Amts und Aydes pflicht: welcher gestalten uns der am nun Seel. Verstorbene Herr Frantz Xaverius Prixii Capellae Magister der hiesigen Metropolitan Kirdien St. Viti den 11.tn Octobris dieses laufenden Jahrs früh zu sich in das Kloster deren Barmhertzigten Brüdern erbitten lassen, umb in unserer gegenwarth Seinen letzten willen zu eröffnen; Gleich wir nachmittag gegen zwey Uhr zu Ihn gekommen und bey gesund und reifer Vernunft angetrofen, so hat selber in uno, eodemque nullo interveniente actu folgendes testamentum errichtet, und uns dessen executores zu seyn bittend ersuchet:*

*Primo: Befehlet Er seine arme Seele in die Barmhertzigkeit Gottes, seinen Leib der Erden, woraus er erschafen ist.*

*Secundo: zu dessen Erd Bestätigung, und auf heilige Messe legirt Er das nemliche Quantum, was Ihme seiner Seel. Verstorbene Mutter Begräbnus als nemblidien Siebentzig Zwey Gulden und etliche Kreützer gekostet hat,*

*Tertio: seinem bey ihn in Dienst stehenden Dienstmensch Annae Tarrabin verschafet Er über die ihr redtmässig schuldige Zehen Gulden annoch einen Gantz Jährigen Lohn nemlich Vier und Zwantzig Gulden.*

| (Fußnote 7)          | F. X. Brix | Šimon Brix | Victorin Brix | Jeronym Brix | Jan Josef Brix | nur „Brix“ |
|----------------------|------------|------------|---------------|--------------|----------------|------------|
| Kamper:              | 400        |            |               |              |                |            |
| Trolda <sup>10</sup> | 446        |            |               |              |                |            |
| Racek <sup>11</sup>  | 500        |            |               |              |                |            |
| Trolda <sup>12</sup> |            | 21         |               |              |                |            |
| Katalog              | 383        | 30         | 10            | 4            | 2              | 152        |

<sup>8</sup> S. 52: „Unter allen seinen Werken ist nur ein einziges Autograph bekannt, die Partitur der Marienmesse für Altbunzlau, beendet im Jahre 1700 . . .“

<sup>9</sup> Stadtarchiv Prag, Signatur 4764: Liber Testamentorum, fol. C 41 und C 42.

<sup>10</sup> E. Trolda, *Hudební archiv minoritského kláštera u sv. Jakuba v Praze*, Cyril 44, S. 142–145.

<sup>11</sup> J. Racek, *Česka hudba*, Prag 1958.

<sup>12</sup> E. Trolda, *Šimon Brix*, Cyril 61, 1935, S. 61–63.

*Quarto: Was aber seine von Ihn Componirte in das Jungfräuliche Hochfürstliche Kloster Stift bey St. Georgii in seinen Leben abgegebene Musicalia anbetrifft, die sollen alldorten verbleiben, dahingegen, wann dem Capellae Magister ein, oder das andere in Hochberührter Metropolitan Kirchen zu Zeiten zu produciren beliebete, werde mann von seithen des Hochfürstlichen Kloster Stifts nicht entgegen seyn, die aber in seiner Wohnung befindliche Thuet Er zu mehr berührten Metropolitan Kirchen verschafen; endlich*

*Quinto: da die einsetzung eines Erben die Grundveste eines testaments ist, so instituiret Er zu seinen wahren Erben seine leibliche Schwester Josepham Pawloskin in sein weniges Vermögen, welches nach bezahlten funeral, und anderen Unkosten, dann Schulden übrig Verbleiben wird, und stehe ihr Erbin frey, was Sie nach ihren eigenen Belieben der Stief Schwester Barbarae Hadickin geben oder schenken wolle; daß dieses testamentum der ernstliche letzte Willen des Seel. Verstorbenen Herr Frantz Brixii gewester Capellae Magistri der hiesigen Metropolitan Kirchen St. Viti seyn, bezeugen wir unter obhabender Aydes pflicht nicht nur durch unsere eigenhändige Ferttigung, sondern auch durch Beydruckung unserer gewöhnlichen Pettschaften; so geschehen Prag den 18.tn Octobris 1771.*

L. S. Johann Christoph Hojer  
qua testis requisitus

L. S. Jann Wolff  
qua testis requisitus

*Publicatum hoc testamentum praevia Contestatione testium, recognitisque Sigillis; In consilio Regiae Residentialis Minoris Urbis Pragae die 5.tn Novembris 1771.*

Johann Joseph Pisetzky  
Gub. Syndicus

*Confirmatum idem testamentum in Consilio Regiae Residentialis Minoris Urbis Pragae die 19.tn Decembris 1771*

Frantz Pedier  
Ober Syndicus.

Wie aus diesem Testament hervorgeht, vermachte der Komponist seine Musikalien teils dem Kloster der Benediktinerinnen bei St. Georg auf dem Hradschin, teils dem Chor des Prager St. Veit-Doms. Die Musikaliensammlung des aufgelassenen Klosters bei St. Georg ist verschollen; im Fonds der Prager Dombibliothek sind dagegen Musikalien des Chors von St. Veit erhalten<sup>13</sup>, und unter ihnen befindet sich auch eine Reihe von Werken Brixis. Sie sind größtenteils als Eigentum (nicht als Abschriften) von Anton Laube und Johann Koželuh bezeichnet, die nach dem Tode Brixis den St. Veit-Chor leiteten. Wahrscheinlich hat einer der beiden Chorleiter die von Brixii hinterlassenen Musikalien übernommen<sup>14</sup>. Einige unter Ihnen zeigen eine Handschrift, die mit derjenigen der autographen Kopie des Magnificat von Schürer nahezu identisch ist. Aus den Texten der Umschläge geht jedoch nicht eindeutig hervor, daß es sich um Autographe František Xaver Brixis handelt. Eine ähnliche Handschrift taucht außerdem auch in anderen Fonds auf; es kann daher einstweilen nicht zuverlässig entschieden werden, ob und in welchem Umfang sich hier Autographe des Komponisten erhalten haben. Nicht ausgeschlossen ist es schließlich, daß sich in Privatbesitz noch Autographe oder zeitgenössische Abschriften von Werken Brixis befinden.

<sup>13</sup> Vgl. auch A. Podlaha, *Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae quae in Bibliotheca Capituli Metropolitaniani Pragensis asservantur*, Prag 1926.

<sup>14</sup> Das schon erwähnte Magnificat Schürers stammt vom St. Veit-Chor. Es wurde 1836 dem Chor des Klosters Strahov von dem damaligen Organisten des St. Veit-Doms Robert Führer geschenkt.

## Musikwissenschaft und Jazz

Erste Jazzwissenschaftliche Tagung, Graz 16.—20. 4. 1969

VON WOLFGANG SANDNER, FRANKFURT A. M.

Angefangen hat es im Jahre 1965, als an der Grazer Akademie für Musik und darstellende Kunst ein Institut für Jazz eingerichtet wurde, schon damals nicht nur für die musikalische Ausbildung bestimmt, sondern mit einem Zweig für Jazzforschung projektiert. Nach vier Jahren intensiver Vorbereitungszeit wurde 1969 auf Initiative des Institutsleiters Friedrich Körner die „Internationale Gesellschaft für Jazzforschung“ gegründet (Anschrift: Graz, Palais Meran), um der von den Jazzforschern Jan Slawe (Zürich) und Alfons M. Dauer (Göttingen) seit über 20 Jahren geforderten, von der Musikwissenschaft seit eh und je ignorierten Erforschung dieser musikhistorisch wie soziologisch gleichermaßen bedeutenden Musizierart nicht nur auf Institutebene, sondern durch eine überregionale Vereinigung eine möglichst effektive Basis zu geben.

Die Tagung mit dem Generalthema *Musikwissenschaft und Jazz* war gleichzeitig Abschluß dieser Vorbereitungszeit, Resümee der bisherigen Versäumnisse, Planung und Organisation der Forschungstätigkeit in Zukunft und Bericht neuester Forschungsergebnisse.

Um so erfreulicher war die sachliche, freundschaftliche und durch keinerlei unfruchtbare Polemik getrübe Atmosphäre bei der ungewöhnlich kleinen Gruppe von Tagungsteilnehmern aus Österreich, der Schweiz, Ungarn, der Tschechoslowakei, Deutschland und Zentralafrika in den Tagungsräumen des Palais Meran. Sowohl die kleine Zuhörerschaft als auch die durch die Beschäftigung mit Jazz an Improvisation gewöhnten Referenten und Teilnehmer waren für die im Sachlichen konzentrierten, in der Form aufgelockerten Sitzungen verantwortlich.

Den breitesten Raum des Kongresses nahmen die Referate ein, deren Themen aus verschiedenen musikwissenschaftlichen Teilbereichen und den angrenzenden Wissenschaften ausgewählt waren, um den Fehlern einer nur auf Persönlichkeiten abgestimmten Jazzliteratur, wie einer überwiegend historisch ausgerichteten Musikwissenschaft zu begegnen. So wies gleich im ersten Referat der Hamburger Hermann Rauhe auf die Wichtigkeit einer Systematik der Jazzforschung hin, die sich am Objekt zu orientieren sowie quellenkundlichen Untersuchungen und der empirischen Sozialforschung einen großen Platz einzuräumen habe. Hier wurde das größte Problem der Jazzforschung sichtbar, das auch der Hauptgrund für die mangelnde musiktheoretische Beschäftigung mit dem Jazz sein dürfte: Der Musik fehlt die Partitur. Transkriptionen von Improvisationen stoßen auf erhebliche Schwierigkeiten. Eine wichtige Aufgabe der künftigen Forschung wird es sein, ein Notationssystem zu finden, das die komplizierten Parameter der Jazzartikulation gebührend berücksichtigt. Welch immense Bedeutung Transkriptionen für die Erforschung des Jazz zukommt, machten die in den Referaten von Alfons M. Dauer und Dieter Glawischnig (Graz) vorgelegten Analysen, z. B. von Mangelsdorff-Improvisationen, deutlich.

Erkannt, wenn auch bisher nicht entsprechend berücksichtigt, wurde die Rolle der Ethnologie und Soziologie für die Jazzforschung. Die Entstehung des Jazz und seine soziale Funktion mit Hilfe der Erforschung von Akkulturationsvorgängen und Untersuchungen westafrikanischer Musik zu klären, war das Anliegen der Vorträge von Gerhard Kubik (Wien), Ernest Borneman (Frankfurt am Main) und Manfred Miller (Bremen). Borneman begnügte sich nicht mit dem durch die Jazzliteratur geisternden Mythos der Buddy Bolden-Legende, derzufolge der Jazz urplötzlich wie ein Wunder ins Leben trat. Seine Untersuchungen des Quellenmaterials kreolischer Musik, das George Washington Cable 1886 in zwei Sammelbänden *Creole Slave Songs* und *The Dance in the Place Congo*

mit musikalischen Transkriptionen veröffentlichte, zeigen, daß hier der Ansatz für den kreolischen Jazz der Jahrhundertwende zu suchen ist. Borneman machte außerdem erstmals deutlich, daß die Neubelebung des Jazz mit afrikanischen und lateinamerikanischen Rhythmen in den 30er und 40er Jahren überwiegend das Ergebnis eines politischen Ereignisses war. Der Jones Act vom 2. 3. 1917, demzufolge die Insel Puerto Rico Teil der Vereinigten Staaten und die Bewohner amerikanische Staatsbürger wurden, bewirkte auf Grund der großen Einwanderungswelle zwischen 1930 und 1940 die erste wirkliche Neubelebung der amerikanischen Volksmusik seit den Gründerjahren des Jazz.

Einer experimentalpsychologischen Untersuchung zu Hörgewohnheiten von Jazzmusikern von Ekkehard Jost (Berlin) gelang mit Hilfe psychometrischer Verfahren, hier durch Polaritätsprofile (semantic differential), die auf dem Prinzip gelenkter Assoziationen basieren, die Erprobung einer Untersuchungsmethode auf dem schwierigen Gebiet der Beschreibung und subjektiven Beurteilung ästhetischer wie affektiver Inhalte von Musik.

Im letzten Referat bemühte sich Friedrich K ö r n e r, die Probleme einer systematischen, exakten Untersuchung des im Jazz verwendeten Instrumentariums hervorzuheben und den bisher in Instrumentenkunden ständig mitgeschleppten Unfug über sogenannte Jazzinstrumente zu denunzieren. Symptomatisch ist, daß Curt Sachs noch 1940 die singende Säge als Jazzinstrument anführt, während bei Wilhelm Stauder das Saxophon im Jazz noch 1963 durch Lachen, Jaulen und Quäken charakterisiert wird.

Probleme und Aufgaben einer Jazzwissenschaft waren noch einmal Gegenstand der Arbeitssitzung der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung, in der der Plan einer Bildung von Forschungssektionen, Archivierung von Schallplatten und Tonbandaufnahmen, Beispielsammlungen zur Jazzforschung in Form von Schallplatten- und Notenmaterial (Transkriptionen) gefaßt wurde. In Arbeitsgemeinschaft mit dem Institut für Jazz wird die Gesellschaft die Publikationsreihe *Die Jazzforschung* herausgeben. Sie wird 1969 die Referate der 1. jazzwissenschaftlichen Tagung enthalten.

Entspannung nach so viel Initiative und Arbeit brachten die Jam Session mit Harald Neuwirth und Eje Thelin, beide sind Dozenten des Instituts, zwei Jazzkonzerte, vor allem aber eine Exkursion in die Südsteiermark mit nicht-musikalischem Programm, sieht man von dem Besuch der Alban Berg-Gedenkstätte in Trahütten ab.

Die Wichtigkeit dieser Tagung für die „Jazzwelt“ kann kaum überschätzt werden, zumal selbst in den USA, dem klassischen Land des Jazz, eine systematische Jazzforschung bis heute fehlt. Daß nach über 50 Jahren erst jetzt langsam eine systematische wissenschaftliche Betrachtung Fuß faßt und das Terrain der Jazzpublikationen bisher wohlmeinenden, jedoch vielfach unbedarften Dilettanten überlassen wurde, kann der Musikwissenschaft und der Soziologie gleichermaßen angelastet werden.

### *Bericht über den Zweiten Internationalen Kongreß zur „Ars nova musicale italiana del Trecento“ in Certaldo*

VON THEODOR GÖLLNER, SANTA BARBARA/CALIF.

In der Zeit vom 17. bis 23. Juli 1969 kamen etwa zwanzig Musikforscher aus verschiedenen Ländern im toskanischen Certaldo zusammen, um eine knappe Woche lang in Referaten und Diskussionen zum Thema *Musica e società del Trecento italiano* zu sprechen. Vor zehn Jahren hatte am selben Ort der erste Kongreß dieser Art stattgefunden (vgl. den Kongreßbericht *L'ars nova italiana del Trecento I*, Certaldo 1962), und seitdem bildete die Musik des Trecento den Gegenstand der jährlichen Sommerkurse in Certaldo. Mit dem

diesjährigen zweiten Kongreß, der unter dem Patronat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft stand, konnten die musikhistorischen Veranstaltungen dieser unweit von Florenz gelegenen Stadt ein zehnjähriges Jubiläum begehen. Das Vorbild für ein derartiges Treffen, in dem ein fest umrissenes Gebiet der mittelalterlichen Musikgeschichte zur Diskussion steht, mag in den „Colloques de Wégimont“ zu suchen sein, mit denen 1955 das internationale Gespräch über die Musik der Ars nova begann (vgl. *L'ars nova, Colloque international tenu à Wégimont du 19 au 24 septembre 1955*, Paris 1959). Es war auch diesmal ein kleiner, ganz auf persönlichen Kontakt abgestimmter Rahmen. In den Mauern der hochgelegenen mittelalterlichen Altstadt, in der Boccaccio gelebt hatte und gestorben war, besann man sich auf das gemeinsame Thema.

Beim feierlichen Eröffnungsakt im Palazzo Medici-Riccardi zeichnete sich der einleitende Vortrag Kurt von Fischers zum Generalthema durch umfassenden Überblick über den gegenwärtigen Stand der Trecentoforschung aus, so daß sich jeder Teilnehmer in seinem Detailgebiet angesprochen und zur Aufnahme der Diskussion angeregt sah. Das somit begonnene Gespräch wurde vor allem in Fachreferaten fortgesetzt, die von verschiedenen Aspekten aus dasselbe Thema beleuchteten. Da sämtliche Beiträge demnächst im 3. Sammelband der Reihe „L'ars nova italiana del Trecento“ (Hrsg. A. Gallo) erscheinen werden, erübrigt sich hier eine eingehende Würdigung. Der heutige Stand der Trecentoforschung kam in allen seinen Zweigen zu Wort, wobei die schon seit längerer Zeit spürbare Tendenz, die italienische Musik des 14. Jahrhunderts als eigenständig gegenüber der französischen Richtung zu betrachten, an Boden gewann. Mit spezifischen, teils satztechnischen Merkmalen der Trecentomusik und ihrer Auswirkungen befaßten sich die Beiträge von Th. Marrocco, M. L. Martinez-Göllner, R. Monterosso, N. Pirrotta, A. Seay und K. Toghuchi; ikonographische Untersuchungen legten N. Bridgman und F. Ghisi vor, während G. Thibault comtesse de Chambure einen Beitrag über die Beziehungen zwischen Heraldik und Musik brachte. Die Instrumentalmusik kam in Referaten von Th. Göllner, D. Plamenac und H. Wagenaar-Nolthenius zu Worte. Die geistliche Musik (Laude, organale Mehrstimmigkeit, Motetten, Messensätze, Lamentationen) stand im Mittelpunkt der Ausführungen von G. Cattin, F. A. D'Accone, K. von Fischer, A. Gallo, U. Günther, O. Strunk und G. Vecchi, wobei neben neuen musikalischen Quellen auch wichtige archivalische Nachrichten herangezogen wurden. Aufzeichnungen von Musik des späten Trecento in Handschriften mit überwiegend außeritalienischem Repertoire behandelten G. Reaney und M. Perz.

Das wissenschaftliche Tagungsprogramm wurde ergänzt durch eine Exkursion nach wenig bekannten Kunststätten (San Leonardo al Lago und Badia al Isola) sowie durch musikalische Darbietungen, ausgeführt vom Coro di Voci Bianchi di Certaldo und vom Complesso Fiorentino di Musica Antica. Die Teilnehmer schieden nach sechs Tagen des intensiven Gedankenaustausches mit dem Gefühl des Dankes. Dieser galt vor allem der Stadt Certaldo und ihrem rührigen Bürgermeister Marcello Masini, der wie schon vor zehn Jahren auch diesmal wieder einen entscheidenden Anteil an Planung und Durchführung des Kongresses hatte.

### *Zu Schönbaums Ausgaben von Zelenkas Bläsersonaten*

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Camillo Schönbaum hat im vorangegangenen Heft der Musikforschung zu seiner Edition der Sonaten von Johann Dismas Zelenka Stellung genommen<sup>1</sup>. Es erscheint nicht zweckmäßig, auf Deutungs- und Wertungsfragen in den durch Schönbaum besorgten Ausgaben der

1 S. 209—212.

Bläsersonaten von Zelenka einzugehen. Doch sei hier gestattet, einige mehr grundsätzliche Fakten kurz zusammenzufassen.

Schönbaum teilte zur Quellenlage der sechs Sonaten dieses Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs mit<sup>2</sup>: „An Kammermusik besitzen wir von Zelenka nur sechs Sonaten für Blasinstrumente und Basso continuo. Die autographe Partitur, zu der es wohl nie Stimmen gegeben hat, ist der teilweisen Vernichtung der Dresdner Bestände glücklicherweise entgangen. Anderweitige Abschriften des Werkes sind nicht bekannt.“ Dagegen hatte Eitner neben dieser autographen Partitur bereits auf zwei Kopien hingewiesen<sup>3</sup>. In dem Katalog der Wolffheim-Sammlung heißt es zusätzlich<sup>4</sup>: „Zelenka . . . Fol. Roter Halbmar.-Bd. 214 Seiten. Partituren. Aus d. Sammlung Wagener, Marburg. Vorzügliche Abschrift nach dem Autograph in Dresden, 1864 (offenbar unter Aufsicht von Moritz Fürstenau).“ Schönbaum setzte sich damit weder in seinem bereits genannten Aufsatz noch in den Vorworten zu seinen Einzelausgaben innerhalb des Hortus musicus auseinander, vielmehr verblieb er bei seiner bereits zitierten Feststellung zur Quellenlage für diese Stücke Zelenkas. Im gleichen Jahr, in dem Schönbaum über Zelenkas Bläsersonaten in Wien referierte, wurden zwei wissenschaftliche Arbeiten publiziert, die eine von Karl-Heinz Köhler<sup>5</sup> und die andere von Günter Haußwald<sup>6</sup>. Köhler benutzte für seine Untersuchungen der Sonaten von Zelenka die im ganzen sehr brauchbare Partiturabschrift (von 1864), während Haußwald auf zum Teil im Autograph vorhandene Stimmen aufmerksam machte. Partiturabschrift wie die authentischen Stimmenkopien standen demnach auch in den fünfziger Jahren jedem Wissenschaftler für einschlägige Studien zur Verfügung; diese hätte demnach auch Camillo Schönbaum für seine Zwecke heranziehen können.

Obwohl die Partitur Zelenkas keine Lücken aufweist, hat Schönbaum in seiner Ausgabe der 4. Bläsersonate (Hortus musicus 147) an einigen Stellen Noten in eckige Klammern gesetzt, demnach als Konjektur gekennzeichnet. Wenn auch im Mikrofilm nicht alles ganz deutlich zu lesen ist, so sind eventuell auftauchende Textfragen durch Autopsie sofort und in der Regel auch ohne Schwierigkeiten zu klären, wie eigene Proben gezeigt haben. Sollte für Herrn Schönbaum eine Reise nach Dresden unmöglich gewesen sein, so hätten die Dresdener Fachkollegen der Sächsischen Landesbibliothek sicher die gewünschten Auskünfte erteilt, jedenfalls habe ich sie stets als außerordentlich hilfsbereit kennengelernt. Außerdem hätte auch die moderne Partiturskopie zur Klärung solcher fraglichen Stellen hinzugezogen werden können. Selbst in der ein Jahr nach der Besprechung der 4. Bläsersonate erschienenen 3. Sonate (Hortus musicus 177) stehen noch an elf Stellen Noten und Pausen in eckigen Klammern (insgesamt: 5 Viertelnoten, 1 punktierte Achtelnote, 21 Achtelnoten, 1 Achteltriole, 11 Sechzehntelnoten, 1 punktierte Viertel- und 1 Achtelpause). Damit soll nicht gesagt sein, daß diese Deutungen nicht mit dem Original übereinstimmen können; der genaue Vergleich der autographen Partitur und authentischen Stimmen der 4. Bläsersonate mit den Konjekturen Schönbaums hat vielmehr gezeigt, daß auf Grund der imitatorischen, kanonischen Setzweise Zelenkas die vom Herausgeber vorgeschlagenen Noten den originalen Lesarten manchmal durchaus, aber eben nicht immer, entsprechen, zumal dieser Komponist Themenköpfe nicht stets tongetreu beibehält, sondern aus harmonischen Gründen gelegentlich leicht verändert.

<sup>2</sup> Die Kammermusikwerke des Jan Dismas Zelenka (1679–1745), in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956. Graz–Köln, 1958, S. 552. Die originalen Fußnoten sind weggelassen worden.

<sup>3</sup> Quellen-Lexikon, 10. Bd., Leipzig 1904, S. 337 r.

<sup>4</sup> Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim, II. Teil Textband, (Berlin 1929), S. 226, Nr. 1159.

<sup>5</sup> Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs, mschrftl. Diss. Jena 1956, S. 35.

<sup>6</sup> Johann Dismas Zelenka als Instrumentalkomponist, in: Archiv für Musikwissenschaft, 13. Jg., 1956, S. 248.

Ein Herausgeber von Werken der Bach-Zeit ist froh, wenn er zusätzlich zur autographen Partitur auch authentisches Stimmenmaterial heranziehen kann, um den Notentext vervollständigen zu können. Mir ist keine Ausgabe solcher Werke bekannt, bei denen authentisches Stimmenmaterial nicht zur Edition mit der Begründung herangezogen worden ist, daß es sich hierbei nur um unverbindliche Aufführungsvorschläge handle und deswegen für die Notentextgestaltung ohne Belang sei. Diese auf jeden Fall fragwürdige Methode ist wenigstens dann schon nicht zu befolgen, wenn die Anweisungen in den authentischen, zum Teil sogar autographen Stimmen über die in der Partitur hinausgehen, wie es bei der 4. Bläsersonate Zelenkas zutrifft. Z. B. ist in der Partitur für den 1. Satz kein Tempo angegeben, in den Stimmen heißt es *Adagio*. Die Generalbaßbezeichnung steht in der Stimme, da sie dort notwendig, in der Partitur dagegen entbehrlich ist. Gegenüber der Partitur verrät diese genaue Generalbaßbezeichnung doch etwas mehr von den Vorstellungen des Komponisten. Auch die Vortragsbezeichnung ist üblicherweise und ebenso hier in diesen Stimmen zur 4. Bläsersonate ausführlicher. Authentisches Stimmenmaterial ist nicht nur einfach als ein unverbindliches und ephemeres Dokument einer (oder gegebenenfalls mehrerer) Aufführung(en) zu betrachten, sondern gehört zum Werk selbst. Außerdem gestattet es häufig, die Entstehung und möglicherweise die verschiedenen Stadien einer Komposition näher zu erfassen.

Schönbaum ist offenbar selbst von der Verbesserungswürdigkeit seiner Ausgabe der 4. Bläsersonate überzeugt, da er eine revidierte Neuauflage der 4. Sonate, und nicht nur dieser, verspricht. Wenn ich Schönbaum richtig verstehe, könnten wohl seine Ausführungen auf die Frage reduziert werden, ob der Ausdruck „eine z. T. unzureichende Edition“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 14, Sp. 1197) gerechtfertigt sei. Ihre Beantwortung darf dem Leser aller Darstellungen überlassen bleiben, ohne daß auf die Lesefehler in der ersten Ausgabe der 4. Sonate eingegangen wird (selbst wenn nur die Partitur zugrundegelegt werden müßte).

Es entspricht allgemeinen Gewohnheiten, Herr Schönbaum spricht von „*wissenschaftlichen Regeln des Anstandes*“ (S. 209), in wissenschaftlichen Aufsätzen sofort in Fußnoten die einschlägige Literatur zu zitieren, nicht aber in der kleingedruckten Rubrik ‚Ausgaben‘ eines lexikonartigen Artikels. Die Erfüllung des Wunsches von Schoenbaum, also ein Selbstzitat an dieser Stelle, hätte nach meiner Ansicht den Verfasser des MGG-Artikels Joh. Dismas Zelenka eher be- als entlastet. Im übrigen möchte ich meine von Schoenbaum besonders erwähnten Ausführungen (Mf. XIII, S. 329–333) nicht als „Quelle“, sondern nach wie vor nur als „*Bemerkungen*“ verstanden wissen. Schoenbaums Interpretation, ich sei der Meinung, er habe „*bewußt und ohne es anzuzeigen Veränderungen*“ (S. 212) in seiner Ausgabe der vierten Bläsersonate vorgenommen, ist eine Unterstellung. Der erfahrene wissenschaftliche Editor weiß von den Schwierigkeiten einer getreuen Wiedergabe eines Originals und wird sich aus eigener Bescheidenheit hüten, jemandem „*bewußte Veränderungen*“, die nicht registriert bzw. kommentiert worden sind, vorzuwerfen. Als einzige annehmbare Berichtigung bleibt Schoenbaums Hinweis auf das versehentlich mit 1962 statt 1965 angegebene Erscheinungsdatum der zweiten Sonate; da aber alle Hortus musicus-Nummern der sechs Bläsersonaten Zelenkas in dem MGG-Artikel genannt sind, dürfte sich dieses leider unterlaufene Versehen für keinen Benutzer der MGG hinderlich auswirken.

Im übrigen war die seiner Zeit von Professor Dr. Hans Albrecht übertragene Aufgabe ganz eindeutig: Die Edition der 4. Bläsersonate von J. D. Zelenka durch Camillo Schönbaum sollte rezensiert werden. Dieser Auftrag war in dem Aufsatz *Einige Bemerkungen zur 4. Sonate von Johann Dismas Zelenka*<sup>7</sup> zu erfüllen und nicht mehr. Die Angabe von

<sup>7</sup> Die Musikforschung, 13. Jg., 1960, S. 329–333.

Camillo Schönbaum im vorangegangenen Heft der Musikforschung, daß ich auch Textfragen anderer Sonaten Zelenkas in diesem Aufsatz behandelt habe, ist unrichtig. Alle Textbemerkungen bezogen sich dort auf die 4. Bläsersonate. Auch auf allgemeine aufführungspraktische Fragen, die sich hier bei diesen Sonaten Zelenkas gerade im Hinblick auf den Generalbaßpart aufwerfen lassen, brauchte damals nicht eingegangen zu werden. Da sie nun von Schönbaum angeschnitten worden sind, sei hier doch wenigstens auf den gut informierenden Beitrag von Karl Gustav Fellerer hingewiesen: *Zur Ausführung des Generalbasses in der Musik des 18. Jahrhunderts*<sup>8</sup>.

Trotz dieser Einwände, die gegenüber Schönbaums Ausgabe der Bläsersonaten von Zelenka in der 1. Auflage gemacht werden können, bleibt sein Verdienst, sich maßgeblich für die Wiederentdeckung der von Oboisten allgemein geliebten und geschätzten Bläsersonaten Zelenkas eingesetzt zu haben.

## *Ricciotti und die Concerti Armonici*

Eine Erwiderung

VON ALBERT DUNNING, TÜBINGEN

Seitdem Charles Cudworth<sup>1</sup> den Glauben an Pergolesis Autorschaft der Concertini erschüttert und den Namen des obskuren Carlo Ricciotti detto Bacciccia, der die niederländische Residenz Den Haag für seine vielseitige musikalische Tätigkeit zu seiner Wahlheimat machte, ins Gespräch gebracht hat, hat sich das merkwürdige Phänomen ereignet, daß die sechs dem neapolitanischen Meister nunmehr „abgeschriebenen“ Konzerte an Beachtung seitens des Publikums gewonnen haben. Ungleich etwa der sog. Jenaer Symphonie, den Kantaten BWV 141, 160, 218, 219 oder Haydns Flötenkonzert (Hob. VIIf:D1), die nach der Entdeckung ihres tatsächlichen, weniger namhaften Autors wieder der Vergessenheit anheim zu fallen drohen, läßt sich bei den Concertini des Pseudo-Pergolesi eine wachsende Frequenz der Aufführungen beobachten. Gewiß auch profitierend von der „Barockwelle“ der Nachkriegszeit, eroberten diese Werke sich einen gesicherten Platz im Konzertrepertoire und haben ihn trotz Verlustes ihrer Etikette behauptet. Ihre Beliebtheit zeigt sich auch in der Zahl ihrer Schallaufnahmen, welche die von Vivaldis *Stagioni* erreicht, wenn nicht gar übertrifft. Philipp Hinnenthals vorzügliche Ausgabe dieser Werke in der Reihe Hortus Musicus hat sicherlich dieses Interesse nachhaltig gefördert, sind doch Gesamtausgaben, zumal wenn es an Stimmenmaterial fehlt, nur allzu oft ein sicheres Grab.

Ohne nochmals meine vor einigen Jahren aufgestellten für Fortunato Chelleri als Autor plädierende Hypothese<sup>2</sup> vertreten zu wollen — Horazens wohlwollender Vorwurf gegen Homer vermag hier einigen Trost zu geben — muß ich mit aller Entschiedenheit Hinnenthals Ansicht, Ricciotti sei der Komponist der Concertini (Mf. XXI/3, S. 322 f.), zurückweisen. Bei seinen Feststellungen ignoriert Hinnenthal eine Reihe von Tatsachen, die bei ihm, offenbar zur Vermeidung einer „unnötigen Komplizierung“ unter den Tisch fallen. Erstens sei festgehalten, daß das Titelblatt des Haager Druckes von 1740 der *Concerti Armonici* Ricciotti keineswegs als Komponisten erwähnt<sup>3</sup>. Ricciotti tritt hier als Dedikator und

<sup>8</sup> Allgemeine Musikzeitung, 62. Jg., 1935, S. 497—499.

<sup>1</sup> Pergolesi, Ricciotti and the Count of Bentinck, in: Kongreß-Bericht der I. G. f. Mw., Utrecht 1952 (Amsterdam 1953), S. 127 ff.

<sup>2</sup> Zur Frage der Autorschaft der Ricciotti und Pergolesi zugeschriebenen „Concert Armonici“, in: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1963, S. 113—129 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung, Nr. 15).

<sup>3</sup> Zum Überfluß sei das Titelblatt nochmals zitiert: VI CONCERT ARMONICI / A / QUATTRO VIOLINI OBLIGATI, ALTO VIOLA / VIOLONCELLO OBLIGATO E BASSO CONTINUO / DEDICATI / ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNORE IL SIGNORE CONTE / DI BENTINCK / DAL SUO HUMILISSIMO SERVITORE C. RICCIOTTI DETTO / BACCICCIA, E STAMPATI A SUE SPESE ALLA HAYE IN HOLLANDIA.

Träger der Druckkosten auf. In der von Ricciotti unterzeichneten Widmungsvorrede ist bekanntlich die *crux* enthalten: „*Mi restringo sol dunque à suplicarla d'acettar tanto più volontieri questo lavoro che è parto d'un Illustré mano, che V. S. Illustrissima stima, ed honora, ed a cui ne son debitore per suo riguardo.*“ Ricciotti bittet also den Grafen Bentinck, das Werk umso lieber anzunehmen, als es aus einer „*Illustré mano*“ stammt, welche der Graf ehrt und schätzt und der gegenüber sich Ricciotti als Schuldner fühlt<sup>4</sup>. Ob nun das Attribut „*Illustré*“ sich auf den gesellschaftlichen Status des Komponisten oder auf seinen Künstlerruhm bezieht, bleibt jetzt dahingestellt. Sicher ist allerdings, daß ein Autor einen hochadligen Widmungsträger nie bittet, ein Geschenk anzunehmen, weil er sich selbst für einen berühmten oder erlauchten Mann hält. Dies würde auch in schroffem Gegensatz stehen zu der allgemeinen Tendenz in Dedikationen von den frühen Madrigaldrucken bis hin zum 19. Jahrhundert, wo der Autor sich mit seinem „*deboló ingegno*“ vor der „*virtú*“ des Widmungsträgers in den Staub verneigt. Wäre Ricciotti der Autor, so führte eine korrekte Übersetzung des zitierten Schlußpassus („*ill. mano . . . a cui ne son debitore*“) zu der sinnlosen Feststellung, Ricciotti fühle sich seiner eigenen Hand verpflichtet. Hinenthal faßt das „*son*“ fälschlich als dritte Person auf, weswegen er auch den relativischen Anschluß („*a cui*“) umdeuten muß.

Der Unterzeichner dieser Dedikation und der Komponist der *Concerti Armonici* (= *Concertini*) sind zwei verschiedene Personen. Dies geht auch aus einem Zeitungsinserat vom 18. August 1749 hervor, das ich schon vor Jahren veröffentlicht habe und das Hinenthal unerwähnt läßt: Darin wurde ein Konzert in Den Haag mit einigen „*Concerti Armonici*“ angekündigt „*Gecomponeerd door een voornaam Heer en gedrukt door C. Ricciotti*“ („komponiert von einem vornehmen Herrn und gedruckt von C. Ricciotti“). 1749 lebte und wirkte Ricciotti noch in Den Haag. Mißverständnisse sind hier wohl kaum möglich.

Ricciotti ist also der Herausgeber oder Verleger der *Concerti Armonici*. Daß der Verleger seine Autoren preist und sie mit den schönsten Epitheta versieht, ist eine Erscheinung so alt wie der Buchdruck selbst: Man schaue sich lediglich die Titelblätter der Motettendrucke des 16. Jahrhunderts an. Nicht selten wird man beobachten können, daß der Herausgeber/Verleger ebenfalls als Dedikator auftritt. Daß er dabei den Namen des Autors verschweigt unter dem rätselhaften Hinweis, er sei „*Illustré*“, ist wohl neu. Dieses Rätsel zu lösen, ist eine verheißungsvolle Aufgabe, denn unter dem Namen des jetzt noch unbekanntesten Meisters könnte manche Bibliothek noch Werke von der Qualität der *Concerti Armonici* besitzen. Von diesem praktischen Grund abgesehen würde auch der berechtigte Drang befriedigt, der um die Persönlichkeit, die hinter diesen Kunstwerken steht, wissen will.

## Zu Helmut K. H. Langes Besprechung von „Ein Beitrag zur Musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart“

Eine Erwiderung

VON HERBERT KELLETAT, BERLIN

Die Rezension von Helmut K. H. Lange in *Die Musikforschung*, Jahrgang XXI, Heft 4, S. 482—497, über *Ein Beitrag zur musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, erschienen 1966 bei Wandel und Goltermann in Reutlingen, bedarf der Stellungnahme.

<sup>4</sup> Im einzelnen ist das „*per suo riguardo*“ nicht ganz deutlich. Es läge auf der Hand anzunehmen, daß hier Rücksicht auf den Grafen Bentinck gemeint ist, obwohl eine Übersetzung „mit Rücksicht auf sie (= die Hand)“ auch zu verteidigen wäre.

Es ist erfreulich, daß die wissenschaftliche Diskussion um musikalische Temperaturen und historische Stimmpraktiken allmählich Raum gewinnt. Dabei geht es nicht allein um die Entdeckung und Wiederbelebung von Tonordnungen, die wesensmäßig mit Musik aus bestimmten Epochen verbunden sind, sondern um eine bewußte Bindung an Gesetzmäßigkeiten, deren Nichtbeachtung oder Mißachtung zu einem „Verlust der Mitte“, ja geradezu zum tonmateriellen Chaos geführt hat. Das Unbehagen an avantgardistischer Musik hängt mit dieser Entwicklung ursächlich zusammen (vgl. Martin Vogel, *Die Zukunft der Musik*, Düsseldorf 1968, S. 7 f.).

Der Beitrag hatte sich zum Ziel gesetzt, unmittelbar an die Praxis heranzuführen, unbelastet von komplizierten mathematischen Berechnungen und vielen historischen Daten. Zur weiteren Information steht genügend Literatur zur Verfügung, wie im Literaturverzeichnis angegeben. Aber der Wunsch nach einer wesentlich erweiterten Neuauflage der Broschüre ist verständlich und berechtigt. Ob er erfüllt werden kann, läßt sich leider noch nicht sagen. Den knappen *Erläuterungen* dürfte allerdings auch ohne mathematisch-physikalisches Spezialwissen zu entnehmen sein, was unter „*proportionsgebundenen, mathematisch-physikalischen Wirklichkeiten des Tonmaterials*“ zu verstehen ist, zumal entsprechende Zahlenbeispiele dabeistehen.

Die Frage, ob durch das Hilfsmittel eines elektronischen Stimmgeräts vielleicht die „*Technik über den Geist*“ siegt, mögen diejenigen beantworten, die mit dem Stimmgerät bereits gearbeitet haben. Es ist übrigens endlich möglich, gleichschwebend genau zu stimmen. Das hat bisher noch niemand nach dem Gehör geschafft. Er wollte das wohl auch gar nicht. Eine ganz präzise gleichschwebende Temperatur wäre der Gipfel der Monotonie. Daher variiert der Stimmer etwas. Alle Intervalle werden so oder so mehr oder weniger unrein oder falsch. Wenn hier das Stimmgerät zu einer Demaskierung der Gleichschwebung verhilft, so ist das geradezu ein doppelter Sieg der Technik über den Geist!

Die Ausführungen Langes zur pythagoreischen Quintenstimmung halte ich für verwirrend. Es ist „für manchen gewiß eine überraschende und unerwartete Feststellung“: nahezu reine Dur-Dreiklänge bzw. Dominantseptakkorde über *H*, *Fis* und *Cis*, aber es wäre zu fragen, an welche Musik in welchen Tonarten aus welcher Epoche der Rezensent hierbei gedacht hat, oder ob er eine Aktualisierung des Intervallgeflechts für wünschenswert hält.

Gegen die Stimmanweisung für die natürlich-harmonische Terzenstimmung (S. 483) habe ich einzuwenden, daß es unmöglich sein dürfte, die Terzen *F—A—C—E—G—H—D* nach dem Gehör so rein zu stimmen, daß die kleine Terz *D—F* mit 294,135 Cents als pythagoreische Terz von selbst entsteht. Im Übrigen halte ich auch hier eine chromatische Einstimmung für unrealistisch.

Bei den Centswerten für die mitteltönige Stimmung wünscht der Rezensent eine größere Genauigkeit (S. 485). Mit der Feinverstimmung des Stimmgeräts ist aber nur eine Änderung von 1 Cent (= 0,057%) sicher durchführbar. Die abgerundeten Werte sind daher angemessen und nicht „falsch“. Es ist zwar überaus reizvoll zu erfahren, daß ein noch genauerer Annäherungswert für die mitteltönige Quinte, „den Kirnberger wahrscheinlich nicht kannte“, der Quotient  $643 : 430 = 1,495348837 = 696,5784934$  Cents ist, aber bei allem Respekt vor solchen Feinheiten ist das für den Musiker und für die Praxis des Stimmens absolut uninteressant. Ich behaupte, daß die Einstimmung der Mitteltönigkeit nach meinen Tabellen genauer wird, als die Übertragung nach jeder anderen Methode unter Zugrundelegung der Stimmanweisung und der Centswerte des Rezensenten. Um der ton-systematischen Genauigkeit willen müßte es mitteltönig nicht *Des—As*, sondern *Cis—Gis* heißen, nicht *As—Es*, sondern *Gis—Es*. Hierin ist auch das Intervallgewebe der dritten Temperatur-Fassung Kirnbergers von 1779, modifiziert von Helmut K. H. Lange (S. 497), nicht immer exakt. Dies nur am Rande.

Zur Silbermann-Stimmung bemerkt Lange, wir wüßten, daß Gottfried Silbermann „zum Ärger seiner Zeitgenossen seine Stimmpraktiken nicht preisgab“. Wie Silbermann also wirklich gestimmt hat, wir wissen es nicht. Die gehörmäßig und rechnerisch ermittelten Werte seines Tonmaterials sind daher weder genau noch authentisch. Werner Lottermoser hat es unternommen, die Stimmung Silbermanns mit modernen Mitteln zu reproduzieren (Das Musikinstrument, Frankfurt am Main, Heft 11, November 1965), und zwar auf Grund der Angaben des Domkantors von Freiberg, A. Eger (A. Eger, *Stimmungshöhe und Stimmungsart*, Freiberg/Sa., ohne Jahresangabe). Eger teilt zwei Skalen mit, eine mit acht reinen Durterzen und fünf reinen Quinten, die andere mit acht reinen Durterzen und zwei reinen Quinten. Lottermoser wählt die erstgenannte Skala. Bei der rechnerischen Auswertung der nach dem Gehör an der Freiburger Silbermann-Orgel ermittelten Temperierung sind nur abgerundete Intervallwerte möglich und sinnvoll. Lottermoser verzichtet (bis auf zwei Ausnahmen) auf Dezimale.

Die Tatsache, daß auch diese Temperatur als originale Silbermann-Stimmung angeboten wird, zeigt, wie weit die noch so exakten mathematischen Berechnungen historischer Temperierungen von der Wirklichkeit entfernt sein können. Das gilt auch für die Schlick-Stimmung von 1511.

Die Rekonstruktion J. Murray Barbour's in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 12, Sp. 219/20, hält der Rezensent für falsch (S. 491), da sie von einer Teilung des pythagoreischen Kommas ausgeht. Wenn auch die im *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* skizzierte Stimmweisung Schlicks mehrere Deutungen zuläßt, so dürfte die Version Langes doch der Wirklichkeit näher kommen und sollte in einer evtl. Neuauflage berücksichtigt werden. Aber wir müssen auch hier hinzufügen: wie Arnolt Schlick wirklich gestimmt hat, wir wissen es nicht und werden es nie erfahren.

Damit komme ich zur Kirnberger-Stimmung und zur Bach-Stimmung. Die von dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes 1771* veröffentlichte Temperatur ist „die Kirnbergersche Temperatur“. Daß sie als (theoretischer) Niederschlag der Temperierung Bachs anzusehen ist, meine ich in meiner Arbeit *Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei Joh. Seb. Bach*, Kassel 1960, erschöpfend begründet zu haben. Warum man sich mancherorts immer noch sträubt, Kirnbergers Temperaturprinzipien mit Bach in Verbindung zu bringen, liegt möglicherweise daran, daß man sich angewöhnt hatte, Bach als Kronzeugen für die gleichschwebende Temperatur in Anspruch zu nehmen.

Die von Kirnberger 1779 vorgeschlagene Quinten-Modifikation ändert prinzipiell gar nichts. Sie ist ein Zugeständnis an die Gegner, die Kirnbergers Tonsystematik nicht begreifen konnten oder wollten und nur immer über die beiden engen Quinten D—A und A—E stolpterten. Durch die Modifikation ist einiges an Eindeutigkeit der Intervallbezüge verloren gegangen. Die harmonischen Konturen sind weniger scharf. So ist z. B. das D nicht mehr chromatisierbar. Der Wert für *Es/Dis* liegt in der Fassung Langes noch über dem der gleichschwebenden Temperatur und ca. 10,8 Cents über dem der ursprünglichen Temperatur. Wenn also die Temperatur von 1771 in den *Beitrag* aufgenommen wurde, und nicht die Modifikation von 1779, so ist das nicht nur historisch berechtigt, sondern tonsystematisch begründet.

Dem Rezensenten sind die in meinem Buch *Zur musikalischen Temperatur* auf S. 48 angegebenen Kommadifferenzen für die fünf unterschwebenden Quinten unverständlich. Sie stammen nicht von mir, sondern von Kirnberger, sind demnach unter gar keinen Umständen falsch. So „übertrieben exakt“ (S. 487) scheint Kirnberger also gar nicht gewesen zu sein. Vielleicht wollte er sich nur verständlicher und anschaulicher ausdrücken, wenn er den Proportionswerten Kommadifferenzen beigab, und selbstverständlich die des pythagoreischen Kommas. Die diesbezüglichen Ausführungen Langes (S. 487—488) gehen von falschen Vor-

aussetzungen aus. Und wer sagt denn, daß es bei der Quintenmodifikation überhaupt um eine größtmögliche Annäherung an den Wert der mitteltönigen Quinte gehen sollte!

Ein Vergleich der Quotienten-Version mit der Komma-Version zeigt eine engere Kopplung der Komma-Version an die Temperatur-Fassung von 1771. Keineswegs kann gesagt werden, daß die Quotienten-Version „mit Abstand die beste“ sei (S. 486). Trotz der bestechenden mathematischen Konstruktion der Quotienten halte ich die Version mit den Komma-Differenzen für die bessere.

In meiner „Bachstimmung“ habe ich versucht, eine Lösung zu finden, die sich an die Temperatur von 1771 anlehnt und einige Nivellierungen der Versionen von 1779 reduziert oder ganz vermeidet. Mit den Temperaturbemühungen des Lobensteiner Organisten Georg Andrcas Sorge (1703—1778) und seinen gleichschwebend eingerichteten Monochorden steht dieser Versuch in keinerlei Verbindung. Ob er gelungen ist oder nicht, ob er zu einer „Pseudo-Temperatur“ geführt hat (S. 498) oder zu einer Wohltemperierung im Sinne Bachs, muß die Auswertung des Tonmaterials ergeben, und zwar rechnerisch und klanglich. Auf vorherige jahrelange Erprobung der verschiedenen Tonsysteme und Temperaturen konnte nicht verzichtet werden, insbesondere mußte die Auswirkung des jeweiligen Tonmaterials auf das Klangmaterial der Orgel untersucht werden.

Die abschließende Einstimmung der großen Kemper-Orgel in der Kirche am Hohenzollernplatz in Berlin-Wilmersdorf ist geeignet, die Vorstellungen, die der Rezensent von der Bachstimmung hat, zu korrigieren. Sie ist ebenso leicht (oder ebenso schwer) nach dem Gehör zu übertragen, wie die Modifikationen von 1779. Auf dieser Orgel ist inzwischen außer Bach Orgelliteratur aus allen Epochen gespielt worden, auch zeitgenössische Literatur. Tonbandaufnahmen liegen vor. Im Rahmen akustischer Untersuchungen vom 13. bis 15. 4. 1968 wurde die Stimmung der Orgel von der Abt. 5 der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt (Dr. Lottermoser) gemessen und ausgewertet. Der Untersuchungsbericht vom 26. 6. 1968 enthält quantitative Aussagen über die Stimmhaltung durch Nachmessung der tatsächlichen Grundfrequenzen der Prinzipalpfeifen nach einem Zeitraum von mehreren Jahren nach der Stimmungslegung und Aufnahmen von Oszillogrammen zur Ermittlung von Intervallschwebungen bzw. Intervallmodulationen. Vielleicht wäre es überhaupt nützlicher gewesen, wenn die Diskussion am klingenden Objekt begonnen hätte, und nicht über den Umweg einer Rezension, die vom rein Rechnerischen ausgegangen ist. Hier waren Mißverständnisse und Mißdeutungen möglich, z. B. wenn Lange vier reinwertige pythagoreische Dur-Terzen in der Bachstimmung gegenüber nur drei in der 3. Kirnberger-Fassung als qualitative Verschlechterung ansieht, oder daß drei Quinten besser seien, als in der Bachstimmung. Die gespannten pythagoreischen Terzen sind volle Absicht, nicht nur als „Reminiszenz an mitteltönige Gepflogenheiten“, sondern im Hinblick auf ihre charakteristischen Funktionen im Klangmaterial der Orgel.

Ein Vergleich des Intervallbestandes der Bachstimmung (A) mit der von Lange modifizierten Temperaturfassung von 1779 (B) hat folgendes Ergebnis:

#### 1. Quinten.

In beiden Temperaturen sind sieben Quinten rein, die übrigen modifiziert und einwandfrei. A—E schwebt bei (A) etwas stärker.

#### 2. Dur-Terzen.

Bei (A) sind C—E und G—H natürlich-harmonische Klangterzen. C—E ist ca. 0,5 Cents vom reinen Wert entfernt, also als praktisch rein anzusprechen. Bei (B) ist nur C—E rein, während G—H über 5 Cents zu weit ist. F—A und B—D sind bei (B) besser, D—Fis und A—Cis sind schlechter.

#### 3. Moll-Terzen.

e—g, h—d und fis—a sind bei (A) besser, schlechter sind d—f und a—c. (A) hat 5 reinwertige pythagoreische Terzen, (B) deren 4.

## 4. Ganztöne.

Bei (A) sind die Ganztonsituationen ausgeprägter, als bei (B), besonders auffallend bei C—D, D—E, F—G und A—H.

## 5. Halbtöne.

7 Werte sind bei (A) besser. Vor allem sind die pythagoreischen Mittelwerte zur Chromatisierung und Semitonisierung sämtlich besser; 3 sind rein. Semitonal liegen bei (A) bessere Werte vor für Cis—D und Fis—G, bei (B) für A—B und H—C. H—C ist bei (A) als mittel-tönige Reminiszenz um zwei Cents vergrößert.

Die auf die Temperatur von 1771 zurückgehenden Positionen der Bachstimmung nähern sich fast ausnahmslos der Modifizierung von 1779 mit den Komma-Differenzen. Diese Modifikation, desgleichen auch die Quotienten-Modifikation, ist aber bei der Aufstellung der Bachstimmung nicht verwandt worden.

Wie Bach wirklich gestimmt hat, wir wissen es nicht und werden es nie erfahren. Durch Kirnberger kennen wir aber zumindest die Prinzipien seiner Temperierung. Das ist entscheidend. Ich halte es für erlaubt und für legal, wenn ich auf empirischem Wege unter Berücksichtigung aller verfügbaren Quellen — dazu gehört u. a. auch die statistische Auswertung des Intervallbestandes des Wohltemperierten Claviers von Joh. Seb. Bach — die Linie Werckmeister—Kirnberger nachgezeichnet habe, um zu einem historisch vertretbaren und zugleich für die musikalische Praxis brauchbaren Ergebnis zu kommen. Dieses Ergebnis habe ich nach langer Erprobung „Bachstimmung“ genannt.

Es ist erfreulich, daß Lange im Resümee seiner Rezension (S. 494) zum Ausdruck bringt, daß die Wiederbelebung der alten Stimmungen „für unsere Generation eine lohnende und dankbare Aufgabe und gleichzeitig eine Verpflichtung sein sollte“. Das gilt ganz besonders für die Denkmalspflege. Gleichschwebend gestimmte Schnitger- oder Silbermann-Orgeln sind ein Unding. Es ist zwar wichtig, Pfeifwerk, Windwerk und Regierwerk einer wertvollen alten Orgel zu erhalten bzw. zu restaurieren, aber nicht minder wichtig ist die Wiederherstellung des ursprünglichen Klangbildes, das in hohem Maße von der Temperierung abhängt. Falls ein Kompromiß nicht zu vermeiden ist, könnten die von Kirnberger ausgehenden Impulse und praktischen Vorschläge beachtet werden, die darüber hinaus für die heutige musikalische Praxis aktuell zu werden verdienen. Man sollte aber bei der Klärung dieser Fragen und bei der wissenschaftlichen Diskussion die Fehler des 18. Jahrhunderts nicht wiederholen und sich im „Stimmungsgezänk“ verlieren oder lediglich um des Kaisers Bart streiten. Es kommt mit Vorrang darauf an, sich in Tonordnungen einzuhören, der einebnenden Monotonie des gleichschwebenden Tonmaterials organisch gegliederte Intervallbezüge gegenüber zu stellen. Diese anzubieten und auch dem weniger geübten Stimmer zugänglich zu machen, war die vornehmste Aufgabe des Beitrags.

### Hugo Riemann und „der neue Riemann“

Zum Sachteil des Musiklexikons\*

VON WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Die vorliegende Rezension erscheint zu einem Zeitpunkt, an welchem man an Hugo Riemann, den denkwürdigen Musikgelehrten und Musicus doctus, auch wegen seines fünfzigsten Todestages denken sollte: er ist am 10. Juli 1919 gestorben. Um so näher liegt

\* Riemann Musiklexikon, Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Sachteil begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz: B. Schott's Söhne 1967. (Vorworte des Herausgebers und des Verlages Herbst 1967.) XV, 1087 S., zweiseitig.

die Frage nach seinem Fortleben im „neuen Riemann“. Wie verhält sich das bedeutende Werk von 1967, das als Sachteil der 12. Auflage seines Lexikons bezeichnet ist, zum Original, das Hugo Riemann selbst verfaßt und von der 1. bis zur 8. Auflage, von 1882–1916, mehrfach erweitert und umgearbeitet hat?

Als nach seinem Tode Alfred Einstein drei weitere Auflagen herausgab, hat dieser die Sachartikel kaum verändert; er ließ Riemanns Einsichten und Ansichten stehen, auch wo er sie nicht teilte. „Nur zu leicht“, sagt er im Vorwort zur 9. Auflage, „vergessen auch Freunde des Lexikons, daß es kein neutrales, farbloses Nachschlagebuch ist, sondern ein höchst persönliches Werk — im Lauf der Jahre durch sein Gewicht das Musik-Lexikon geworden, aber immer noch und immer wieder Riemanns Musik-Lexikon. Und Riemannisch soll es auch bleiben. Vor allem kann und darf es mir niemals einfallen, den sachlichen Teil, Riemanns aus einheitlicher Anschauung entsprungene Darstellungen auf dem Gebiet der Harmonik, Rhythmik, Metrik usw. anzutasten, und so das Lexikon mit den übrigen Büchern Riemanns in Widerspruch zu setzen — so sehr ich mich bemühen werde, jeder neuen Anschauung auf diesen Gebieten gerecht zu werden“.

Dagegen haben es Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht unternommen, eine 12. Auflage des inzwischen immer mehr alternden und veraltenden Werkes herauszubringen, in dieser aber den bisherigen Text weitgehend durch Neues zu ersetzen, das erst nach Riemann und größtenteils im Gegensatz zu ihm aufgekommen ist. „Da ein für den täglichen Gebrauch berechnetes Handbuch in keinem seiner Teile veralten darf“, wie Riemann im Vorwort zur 6. Auflage betont, konnten sie nicht in erster Linie pietätvolle Bewahrung anstreben. Sie haben vielmehr versucht, „ein halbes Jahrhundert tief eingreifender Veränderungen des geistigen, sozialen und politischen Lebens“ und „Wandlungen des Musiklebens, der Musikerziehung und Musikauffassung“ lexikalisch zu bewältigen (Vorwort S. V). Trotzdem aber haben sie das zu schaffende neue Werk unter dem historisch gewordenen alten Namen erscheinen lassen. War der neue Inhalt mit diesem Namen in Einklang zu bringen?

Das Problem zeigt sich naturgemäß erst im dritten Band, dem Sachteil, mit voller Deutlichkeit. Kann dieser mit Recht als eine Auflage, wenn auch „völlig neubearbeitete Auflage“ des Originals gelten, ähnlich wie die achte, welche Riemann als „vollständig umgearbeitete“ bezeichnet hat? Über den Begriff der Bearbeitung von Musikwerken heißt es auf Seite 91 des neuen Lexikons: „Nicht eine Bearb. im Sinne des Urheberrechts, sondern eine selbstschöpferische Leistung liegt vor bei einem Werk, das in freier Benutzung eines anderen entstanden ist wie die Haydn-Variationen von Brahms oder die Méditation sur le 1er Prélude de J. S. Bach von Gounod.“ Entsprechendes gilt mutatis mutandis gewiß auch für die Bearbeitung eines wissenschaftlich-lexikalischen Werkes, das über den Rahmen eines puren Nachschlagebuches hinausgeht. Was liegt hier nun primär vor: Bearbeitung oder freie Benutzung?

Mit seinen 1087 Seiten ist der Sachteil viel umfangreicher als die Summe der Sachartikel in Riemanns eigenem Werk. Ergebnisse von über fünfzig Jahren internationaler Forschung und Aspekte vieler Richtungen der Musikanschauung sind hinzugekommen oder an die Stelle dessen getreten, was Riemann selbst gewußt und geglaubt hat. Vom originalen Text ist im einzelnen nur wenig stehen geblieben. Daß er mehr benutzt als bearbeitet wurde, dafür sind die Stellen charakteristisch, an denen Sätze aus dem Original durch Kursivdruck und den Namen Riemanns als Zitate hervorgehoben werden (S. 36, 373, 581, 727 u. a.). Das gleiche gilt für Formulierungen wie „Anschluß-Motiv nennt H. Riemann ein Motiv, das . . .“ (S. 41) oder „Thema nennt man . . . nach H. Riemanns Definition . . .“ (S. 950). Hans Oesch meint in seiner Rezension (Melos 1969, S. 15), Eggebrecht habe den Sachband „von Grund auf neu“ konzipiert. „Von der vorhergehenden Auflage ist außer einigen Zitaten nichts in die neue Edition hinübergenommen worden . . . Dank dieser Herakles-Tat

Eggebrechts“ könne der neue Riemann heute wieder — wie in Riemanns Zeiten — als das musikalische Lexikon betrachtet werden.

Wenn Oesch mit der Behauptung recht hat, daß Eggebrecht das Lexikon „*von Grund auf neu*“ konzipiert habe, dann ist es etwas anderes als eine neue Auflage. Allerdings sind in etlichen Fällen Artikel des Originals mit Einbeziehung anderer Schriften Riemanns tatsächlich kritisch bearbeitet worden (z. B. *Phrasierung*). Zudem haben es Herausgeber und Verlag ausdrücklich als ihre Verpflichtung bezeichnet, das Unternehmen „*im Geiste Riemanns*“ fortzuführen (S. IX) und an sein Werk „*anzuknüpfen*“ (S. V). Das Wort „*anknüpfen*“ deutet aber eher auf freie Benutzung als auf treue Bearbeitung. Auch wird es durch den Zusatz eingeschränkt: „*. . . bei der Wahl der Stichwörter und bei der Darstellung der Begriffswort- und Sachgeschichten*“ (also nicht auch in anderen Hinsichten?) „*so weit wie möglich an Riemanns Werk anzuknüpfen*“ (S. V). Was besagt hier die dehnbare Formel „*so weit wie möglich*“, und reicht sie dafür aus, das neue mit dem ursprünglichen Lexikon in dem Sinn zu identifizieren, der dem Begriff einer neuen Auflage entspricht?

Der universale Musikgelehrte Riemann hat es vermocht, ein so vielseitiges und bedeutendes Lexikon als Einzelner zu verfassen. Als Schöpfer eines originalen Systems der Musiktheorie mit stark dogmatischen Zügen hat er dieses System zum Gerüst eines Nachschlagewerkes werden lassen. Sein Lexikon geht nicht darin auf, eine Sammlung anerkannter Fakten darzubieten, es hat vielmehr die Vorzüge und Nachteile dessen, was Alfred Einstein „*ein höchst persönliches Werk*“ genannt hat. Es ist ein geschlossenes Ganzes, recht einheitlich in Charakter, Stil und Niveau, aber damit zugleich voller Dogmen und subjektiver Ansichten. Die Geltungswerte dieser Ansichten ist bisher wenig untersucht; es sind nur klicheeartige Vorstellungen darüber verbreitet, auf Grund derer schon Anfänger zu wissen glauben, daß Riemanns Theoreme höchstensfalls für die Wiener Klassik zutreffen.

Demgegenüber bietet das, für sich gesehen, gleichfalls bedeutende und wahrhaft imponierende neue Werk ein ganz anderes Bild. Wie in vieler so in wissenssoziologischer Hinsicht ist es für die heutige Situation und ihren Unterschied zum Zeitalter Riemanns charakteristisch. Es ist ein Sammelband, an dem sehr viele Köpfe nach- und miteinander gearbeitet haben: Gurlitt, der es begonnen, und Eggebrecht, der es fortgeführt und herausgegeben hat, ein enger Stab von Mitarbeitern, die Eggebrecht, wie er im Vorwort sagt, durch „*ein strenges Regiment*“ zusammenhielt, und über achtzig weitere Autoren, die einzelne Artikel beigetragen haben und jeweils mit ihren Initialen genannt werden. Unter ihnen befinden sich Nachwuchskräfte, die noch wenig hervorgetreten sind, und andererseits hervorragende Spezialisten, wie Anglès, Bessler, Clercx-Lejeune, Federhofer, Jammers, A. Schmitz, Westrup u. a., für die systematische Grundlagenforschung Dahlhaus, Reinecke, Wellek, Winckel, für Musikerziehung zum Beispiel Erich Doflein (*Violine und Violinmusik*). Der Artikel *Harmonielehre* stammt, wie etliche andere Beiträge, von Elmar Seidel.

Dazu kommt, daß dem Gesetz vom Stand der Forschung gemäß viel heterogenes Wissens- und Gedankengut aus anderen Lexika zu übernehmen war. Dabei dürfte die Enzyklopädie MGG eine besonders wichtige Grundlage gebildet haben. Meines Erachtens hätte man das Werk nicht nur in der Liste *Benutzte neuere Nachschlagewerke* anführen, sondern als Ganzes im Vorwort hervorheben und mehr wichtige Artikel an der jeweiligen Stelle zitieren sollen.

Aus alledem ergibt sich im Gegensatz zu Riemanns eigenem Lexikon das Bild einer pluralistischen Uneinheitlichkeit, die gleichfalls Vorzüge und Nachteile hat. Manche Artikel scheinen nur Kompilationen zu sein und nicht auf eigener Vertrautheit des Verfassers mit dem Thema zu beruhen; in anderen tragen die Autoren magistral und kategorisch eigene Thesen oder solche ihrer Schule vor; in wieder anderen stützen sie die eigene Auffassung auf kritische Auseinandersetzung mit dem bisherigen Schrifttum. Einige häufen nur Daten, andere dringen in das Wesen der Sache ein. Große Unterschiede in Stil und

Denkweise zeigen zum Beispiel die Artikel *Musik* (Eggebrecht) und *Burgundische Musik* (Clercx-Lejeune) oder *Deutsche* und dagegen *Spanische Musik* (Bessler und Anglès). Unausbleiblich waren ferner erhebliche Unterschiede im Niveau. Als vorzüglich sind mir zum Beispiel die meisten Artikel von Carl Dahlhaus aufgefallen, als weniger gelungen zum Beispiel die Artikel *Ethos*, *Hermeneutik*, *Lied*, *Melodie*, *Romantik*, *Solmisation*, *Soziologie*, *Spielleute*, *Stil*, *Unterhaltungsmusik*, ferner *Sonate*, *Sonatenatzform*, *Streidiquartett*, *Symphonie*, *Thematische Arbeit*, *Durchkomponiert*, *Finale*, *Präludium* sowie *Vergleichende Musikwissenschaft*, *Kinderlied*, *Kuhreigen*, *Jodeln*, *Jubilus*, *Geißlerlieder*, *Volkstanz* und andere Artikel über Tänze.

Im Vorwort zur 7. Auflage seines Lexikons sagt Riemann, er empfinde Genugtuung über den Erfolg, denn dieser beweise, „daß die in meinem Buch von Anfang an durchgeführten Anschauungen in immer weiteren Kreisen sich Geltung verschaffen“. Im neuen Sammelband sind wohl die meisten dieser Anschauungen fallengelassen und durch andere ersetzt worden. Sein eigenwilliges System, das Gerüst des alten Lexikons, konnte naturgemäß nicht aufrechterhalten werden. Es ist aber weit mehr durch Konzeptionen anderer Herkunft ersetzt, als aus sich heraus fortentwickelt und umgearbeitet worden. Die Abweichungen von seinen Grundanschauungen beruhen nicht nur auf dem heutigen Stand der Forschung, sondern auch auf persönlich begründeten Überzeugungen und Axiomen, die gleichfalls eigenwillige und dogmatische Züge haben. Dies gilt besonders für Eggebrecht, dem als Herausgeber und Autor zahlreicher Beiträge ein großer Anteil zukommt. Beispiele bieten die Artikel *Musik*, *Musikwissenschaft*, *Ästhetik*, *Komposition*, *Ausdruck*, *Symbol*. Wie weit er sich von Riemann entfernt, zeigen Sätze wie dieser: „Die wachsende Interesselosigkeit gegenüber dem Begriff des Ausdrucks und damit der Abbau sowohl der ästhetischen Fragestellung als auch der kompositorischen Polarität gehen zusammen mit der Steigerung dieser neuen Einsicht, die mit der Krise der Tonalität zunahm und nach deren Überwindung, zumal in der Atonalität, als Zeugnis eines neuen ‚Vorrangs der Sach-Welt vor der Ich-Welt‘ (Gurlitt) vollkommen verwirklicht sein kann“ (S. 66).

Der Verfasser des alten und der Herausgeber des neuen Lexikons denken verschieden über den einstigen und künftigen Werdegang der Musik. Sie haben andere Zugangsweisen zur Praxis, Komposition und Theorie. Eggebrecht widmet sich weniger als Riemann dem theoretischen Durchdenken von Sachverhalten und mehr der Darstellung des geschichtlichen Wandels von Wörtern und Begriffen. Er systematisiert zwar oft vortrefflich historisches Material (z. B. im Artikel *Schlusß*), aber ist weniger als Riemann ein Denker und Experte in systematischer Grundlagenforschung. Er wirft der Musikwissenschaft vor, daß sie sich noch immer nicht genügend auf das Kunstwerk konzentriere und darum reformbedürftig sei; schon seit dem 12. Jahrhundert erhebe „das musikalische Kunstwerk den Anspruch, in den Mittelpunkt der musikwissenschaftlichen Arbeit gestellt zu werden“ (S. 617). Dagegen war Riemann, so sehr er sich in Ausgaben und Analysen um Kunstwerke bemühte, mehr noch den Grundlagen zugewandt, die ihm als ein ideelles Tonreich erschienen. Er untersuchte die „*musikalische Logik*“, die „*Gesetzmäßigkeiten*“ der Harmonik und Rhythmik.

Entschiedener Gegner relativistischer Aufweichung, glaubte er an eine musica vera mit allgemein gültigen Sachverhalten und Grundsätzen. Er sah in seinen Erkenntnissen „ein felsenfestes Fundament“ für alle Zukunft. Man mißversteh seine Lehre von den Tonvorstellungen und seine Folkloristischen Tonalitätsstudien, wenn man aufgrund einiger unrichtig interpretierter Sätze annimmt, er sei gegen Ende seines Lebens von diesem Standpunkt abgerückt. Dagegen ist das neue Lexikon in hohem Maße von jenem historischen Relativismus geprägt, der sich fast allgemein verbreitet hat und zur selbstverständlichen Denkform geworden ist. Daraus ergibt sich Kritik an Riemanns Grundposition. So heißt es auf S. 9: „Was von Riemann in systematischer Sicht für zeitlos gültig angesehen war, zeigte sich in historischer Betrachtung als eine bestimmte Stilstufe der Musik der Wiener

Klassik". Oder auf S. 66: „*Riemann erhob den seit dem 18. Jahrhundert geltenden Ausdrucks-Begriff zum Dogma*".

Im Vorwort wird auf die Fruchtbarkeit des Spannungsverhältnisses zwischen historischer und systematischer Musikforschung hingewiesen. Dem ist jedoch die gar zu enge Einschnürung von Grundbegriffen der Musik abträglich. Man wird den Leistungen Hugo Riemanns und den von ihm aufgezeigten Sachverhalten besser gerecht, wenn man Termini wie Tonalität oder Funktion nicht gänzlich auf wenige Jahrhunderte der Neuzeit einschnürt, sondern untersucht, was an ihnen weitere Geltung hat, z. B. was an Funktionen im weiteren Sinn (etwa die Polarität zwischen einem Ruheton und einer Hauptstufe der Melodiebewegung) in mittelalterlicher und außereuropäischer Musik vorkommt.

Aus der Sorge, daß die Eigenart der Neuzeit und die Sonderstellung des Abendlandes verkannt werden, wendet man sich mit Recht dagegen, ihre Termini unkritisch auf andere Epochen und Kulturkreise zu übertragen; doch man sperrt sich auch dagegen, kritisch-methodisch von der engeren eine weitere Fassung des Begriffs zu differenzieren. So heißt es auf S. 390, daß streng genommen nur im Abendland, und sogar hier erst spät, von Improvisation gesprochen werden könne, und auf S. 641, daß Improvisation die Illusion eines spontan entstehenden Werkes vermittele. Doch dies ist nur eine Art der Improvisation, auch in neuerer Zeit, und die Behauptung, daß es außerhalb Europas keine Improvisation im weiteren Sinne gebe, ist sachlich unzutreffend und terminologisch unzweckmäßig. Die Instrumentalmusik außerhalb des Abendlandes wird nicht in die Betrachtung einbezogen, sondern mit der These ausgeschlossen, daß Instrumentalmusik, die von vokaler getrennt ist, nirgends als im Abendland überhaupt möglich sei; aber es ist doch paradox, z. B. der hohen Kunst orientalischen Lauten- oder Ensemblespiels den Charakter der Instrumentalmusik gänzlich abzusprechen. Es sei fragwürdig, den Begriff Orchester auf das 16.—17. Jahrhundert oder gar auf außereuropäische und archaische Kulturen zu übertragen (672); aber ist es zweckmäßig, im Hinblick auf Indonesien oder Japan den weiteren Sinn des Wortes zu beseitigen, den kein Kenner mit dem neuzeitlich-abendländischen verwechseln wird? Außerhalb der funktional-harmonischen Musik sei es problematisch, einen Teil der Komposition als Begleitung anzusprechen (S. 94); aber wir verstellen uns den Horizont, wenn wir die Unterschiede zwischen Figur und Grund und zwischen führenden und begleitenden Parten für alle andere Musik ausschließen.

Das Lexikon enthält Artikel über *Vokalmusik* und *Gesangskunst*, jedoch nicht über den allgemeineren und ursprünglicheren Begriff *Gesang*. Es enthält Artikel über *Homophonie*, *Polyphonie* und *Unisono*, aber keine über Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit im weiten Sinn und wird somit auch nicht den Zwischenformen zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit gerecht. Der sogenannte Ausdruck verbinde Musik mit beabsichtigtem Bedeuten, und diese Zielsetzung sei etwas, das von außen kommt (S. 65); doch in Wahrheit gibt es hier nicht nur nachträgliche Verbindung ursprünglich getrennter Größen, sondern auch Verbundenheit von vornherein: unbeflissenen Ausdruck des Charakters, Selbstdarstellung in Nationaltänzen, Verhaltensweisen im singenden Beten, naive Gefühlskundgabe zum Beispiel im Volksgesang u. a. Ein Merkmal des Symbols sei „*die Unangemessenheit von Erscheinen und Meinen, das nachträgliche ‚Setzen‘ von Bedeutungen, die gegenüber den existentiellen Bedingungen der Musik nur uneigentlich, erfunden, willkürlich, verabredet und somit nicht unmittelbar wirksam sind*“ (S. 921 f); doch diese Verallgemeinerung verdeckt eine Fülle von ursprünglicheren Symbolen.

Mancher Beitrag zur Grundlagenforschung in diesem Lexikon scheint nicht ganz dem heutigen Stand des Wissens zu entsprechen. Das Literaturverzeichnis zum Art. *Ästhetik* nennt gar zu wenige der neueren Arbeiten und merkwürdigerweise auch nicht Zeitschriften und Kongreßberichte. Ist die Musikästhetik als „*Wissenschaft vom musikalisch Schönen*“ (S. 9) zu definieren? Sie ist nur zum Teil Wissenschaft und behandelt nicht nur „das

Schöne“. Andererseits trifft es nicht zu, daß die neuere Ästhetik auf den Begriff des Schönen gänzlich verzichte (S. 295).

Eingeschnürt wird besonders auch der Begriff, der unserer Wissenschaft den Namen gibt. Das Wort Musik habe einen eng begrenzten Geltungsbereich: das Abendland (S. 601). Statt eine engere und eine weitere Bedeutung des Wortes herauszuarbeiten, unterscheidet Eggebrecht zwischen „europäischer Musik“ und „außereuropäischer Klanggestaltung“ (S. 616). Mithin wäre es im Grunde unberechtigt, von arabischer und indischer Musik oder von Musikethnologie zu sprechen. Die seit der Antike immer wieder gestellte Frage nach einer allgemeinen „*musica nobis innata*“ (Boethius) oder nach den Stimmen der in Völker differenzierten Menschheit (Herder) wird zurückgedrängt. Das Problem, in welchem Sinn und Maß die außereuropäischen Kulturen an der Geschichtlichkeit des Menschen teilhaben, wird durch die These verschüttet, die außereuropäische „*Gestaltung des Klingenden*“ sei relativ geschichtslos und, was der klassischen Antike vorausgeht, gleichsam „*naturwüchsig*“ (S. 330). Solche Thesen beruhen nicht auf wissenschaftlicher Untersuchung und entsprechen nicht dem Stand der Forschung und des historischen Bewußtseins.

Alle Aussagen über die Sonderstellung der abendländischen Musik und ihre Unterschiede von anderen Kulturen setzen Vergleiche voraus. Sollen diese wissenschaftlich sein, so sind sie methodisch durchzuführen; das gilt für die Vergleichende Musikforschung wie für das Vergleichen der Sprachen, der Religionen usf. Gerade um die Sonderstellung der abendländischen Musik zu erhellen, ist Vergleichende Musikforschung unentbehrlich. Der Einwand, daß Vergleiche zu jeder Wissenschaft gehören (S. 1021), verkennt, daß in Disziplinen wie der Vergleichenden Sprach-, Rechts-, Religions- oder Musikwissenschaft das Wort einen pointierten und konstitutiven Sinn hat. Es ist Fachprovinzialismus, wissenschaftstheoretisch so über die Vergleichende Musikwissenschaft zu sprechen, als gebe es nicht mehrere bewährte und bedeutende Wissenschaften, die sich mit gutem Recht „Vergleichende“ nennen.

Angesichts der heutigen Lage des Abendlandes in der Welt und angesichts des weltgeschichtlichen Bewußtseins in den Eliten der historischen Wissenschaften erscheint es als ein Rückschritt, daß das neue Lexikon die Vergleichende Musikforschung, die (mit ihr keineswegs identische) Musikethnologie sowie die Ur- und Frühgeschichte der Musik erstaunlich stark vernachlässigt. Von den heute so zahlreichen Musikethnologen sind nur Bose, Dankert, Gerson-Kiwi und Hickmann als Autoren herangezogen worden. Eigene Artikel haben erhalten die *arabisch-islamische* und die *jüdische Musik* (beide von E. Gerson-Kiwi) sowie die *chinesische*, *indische*, *afrikanische*, *Indianer-*, *Eskimo-* und *Negermusik* (sämtlich von Bose). Zahlreiche Artikel sind dem Jazz gewidmet. Dagegen steht unter den Stichwörtern *Japan*, *Indonesien*, *Hinterindien*, *Mongolei*, *Ozeanien* u. a. jeweils nur ein kurzes Literaturverzeichnis ohne Text. Auch fehlen zusammenfassende Artikel über den Orient und über die Naturvölker (das letztere im Gegensatz zum alten Riemann).

Dementsprechend werden in den Artikeln zur Systematik und zur allgemeinen Musikgeschichte die außereuropäischen Kulturen und das vorklassische Altertum gar zu wenig berücksichtigt; der Horizont ist gar zu binneneuropäisch. Das gilt z. B. für die Artikel *Rezitativ*, *Verzierungen*, *Vibrato*, *Kanon*, *Dur*, *Litanei*. Ferner fehlen z. B. Hinweise auf die auch in systematischer Hinsicht wesentlichen Arbeiten von C. Brailoiu über Rhythmus und Tonarten. Im Artikel *Distanz* fehlt der Hinweis auf das Problem des Distanzprinzips.

Aus dem Mangel an Vertrautheit mit außereuropäischen Gegebenheiten kommen etliche Fehltritte. In der Instrumentalpraxis der außereuropäischen und archaischen Kulturen erscheine „*Variantenheterophonie*“ als Norm (S. 672). Für den Vorderen Orient sei die Intensität des Hervorbringens einer Tonbewegung viel wesentlicher als die Tonfolge an sich (S. 554).

Auch die Musikalische Volks- und Völkerkunde Europas kommt gar zu kurz. Es fehlen Artikel über Volksgesang (außer Volkslied) und Volksmusik (außer Volkstanz). In Freiburg

hätte es nahegelegen, die reiche Bibliothek des Deutschen Volksliedarchivs, das zugleich ein Institut für internationale Volksliedforschung ist, auszuwerten und nähere Verbindung mit seinen Mitarbeitern aufzunehmen. Das scheint nicht hinreichend geschehen zu sein, sonst hätte man z. B. nicht angenommen, daß das in Freiburg herausgegebene *Jahrbuch für Volksliedforschung* seit 1951 nicht mehr erscheine (S. 422), man hätte die Balladen der europäischen Völker als eine Gattung der gesungenen Erzählung in Text und Bibliographie besser gewürdigt (S. 73 f.), und es wären nicht Fehlurteile zustande gekommen wie die Annahme, daß aus dem Kuhreigen „durch Einfügung gregorianisch-litaneihafter Elemente der Alpensegen“ (sic!) entstanden sei (S. 498).

Im Vorwort zur ersten Auflage sagt Riemann: „Nach Möglichkeit ist die relative Ausdehnung der Artikel in Einklang gebracht worden mit der Bedeutung ihres Inhalts“. Der „neue Riemann“ legt überstarkes Gewicht auf manches historische Detail, das mir im Sachteil eines allgemeinen Musiklexikons entbehrlich zu sein scheint, z. B. die Aufzählung der im *Cancionero musical de Palacio* vertretenen Komponisten (S. 141). Relativ ausführlich wird die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren im 16.–18. Jahrhundert mit ihren gelehrten Termini dargestellt: in einem zusammenfassenden und etwa 50 einzelnen Artikeln. Demgegenüber kommen wichtige Seiten der Gegenwart, für welche das neue Lexikon in anderer Hinsicht besonders aufgeschlossen ist, zu kurz, so das Organisationswesen. Die deutsche Musik wird auf zwölf, die italienische auf vier Seiten dargestellt. Eigene Artikel haben innerhalb Europas außerdem nur die *britische, französische, niederländische, russische* und *spanische Musik* erhalten, während sich die übrigen Länder mit kurzen Literaturverzeichnissen ohne jeden Text begnügen müssen. Warum fehlt z. B. ein Artikel Ungarische Musik, obwohl das alte Riemannlexikon einen solchen aufweist und gerade die ungarische Musikforschung Hervorragendes leistet? Entsprechendes gilt für Jugoslawien, Polen, die Tschechoslowakei und andere Länder.

Erhebliche Unterschiede zwischen dem Lexikon Riemanns und dem „neuen Riemann“ bestehen auch in der Konzeption des Umfangs und der Gliederung. Riemann hat die Möglichkeit der Erweiterung auf mehrere Bände erwogen, aber verworfen. So heißt es im Vorwort zur 8. Auflage: „Jede neue Auflage zwingt zu neuen Kürzungen bzw. zur Streichung entbehrlich gewordener Artikel früherer Auflagen, um dem Buche die handliche Einbändigkeit zu bewahren“. Desgleichen hat er die Trennung in einen Personen- und einen Sachteil ausdrücklich abgelehnt: „Der mehrfach ausgesprochenen Bitte der Zerlegung des Lexikons in einen sachlichen und einen biographischen Teil gebe ich aus mannigfachen Gründen keine Folge“ (ebenda).

Für die Darstellung ist ihm ein „strenges Gesetz“ die „Gemeinfaßlichkeit“ (Vorwort zur ersten Auflage). Er will „in erster Linie dem Musiker und Musikfreunde kurze und bündige Aufschlüsse geben“. Viele Artikel im neuen Lexikon sind keineswegs kurz und bündig, und viele wenden sich an engere Kreise als an den „Musiker und Musikfreund“. Der Grundsatz der Gemeinverständlichkeit wird zwar im Vorwort genannt, aber in der Ausführung oft nicht erfüllt, so in einer erheblichen Zahl verklausulierter und unnötig überladener Sätze (z. B. S. 65 f. und S. 601 f.).

Es würde über die Aufgabe dieser Rezension hinausgehen, die einzelnen Artikel zu besprechen oder gar auf Irrtümer und Unklarheiten im einzelnen einzugehen. Nur auf wenige Fälle sei hingewiesen. Sind die *Souterliedekens* als eine Sammlung von Volksliedern mit unterlegten Psalmtexten zu definieren? Warum ist der *Appenzeller Kuhreigen* bei Rhaw spielmännische Musik? Denkt Philodem „formalistisch“ (S. 616)? Verdeutlicht Nietzsche Wagners Rhythmik (S. 806)? Der Aufsatz Herders über Caecilia ist kein Vorläufer des Caecilianismus. Ist Bruckners liturgischer Ernst der caecilianischen Bewegung zu verdanken? Welches ist das Jahrhundert Goethes (S. 83)? Der berühmte Anfang lautet nicht: „Über allen Wipfeln ist Ruh“ (S. 523), „The World of Music“ gehört nicht zu den spezifisch musik-

wissenschaftlichen Zeitschriften (1075). Doch solche Einzelheiten sind unwichtig gegenüber der im ganzen recht sorgfältigen Redaktionsarbeit.

Trotz allen Mängeln, die hier festzustellen waren, ist der neue Sammelband als eine große, bedeutende Leistung anzuerkennen. Wie Eggebrecht die schwierige Aufgabe, die sich ihm nach dem Tode Gurlitts stellte, bewältigt hat, ist bewunderungswürdig. Das Werk hat in vielen Hinsichten wesentliche Vorzüge sowohl vor Hugo Riemanns eigenem als auch vor anderen Lexika. Das gilt besonders für die große Zahl neuer Stichwörter und stark erweiterter Artikel, z. B. *Diskographie, Durchführung, Funkoper, Galanter Stil, Informationstheorie, Interpretation, Opus, Preise und Wettbewerbe, Quellen, Reihe, Römische Musik, Schallplatte, Schlager, Schulmusik, Statistik, Tafelmusik, Terminologie, Vogelgesang*.

Es ist trotz allem ein hervorragendes Werk, als Ganzes und in vielen Beiträgen. Aber es steht dem Text, dem Geist und der ursprünglichen Konzeption von Hugo Riemanns Musiklexikon zu fern, um dessen historisch gewordenen Namen mit Recht zu tragen. Nicht ein altes Gebäude wurde umgebaut, sondern ein neues an Stelle des alten errichtet. Sollte es aber aus irgendwelchen Gründen unmöglich gewesen sein, auf den Namen Riemann zu verzichten, dann mußte ein Ausweg gesucht werden. Vor 100 Jahren hat ein anderer Herausgeber sein Verhältnis zu einem Vorgänger folgendermaßen bezeichnet: *Musicalisches Lexicon. Auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch verfaßt von Arrey von Dommer* (Heidelberg 1865). Wäre nicht eine ähnliche Formulierung angebracht gewesen, um die große Entfernung von Hugo Riemann klarzustellen und dem historischen Bewußtsein von der Andersartigkeit der Zeitalter wie der Personen gerecht zu werden? Man sollte künftig trennen, was sich nicht vereinen läßt, und zu gegebener Zeit zweierlei unternehmen: eine Anthologie aus Hugo Riemanns Schriften mit einer Auswahl aus den Sachartikeln des von ihm verfaßten Lexikons und andererseits eine Neuauflage des von Gurlitt und Eggebrecht herausgegebenen Lexikons unter einem Titel, der angemessener ist als der bisherige.

## Zu Oskar Söhngens „Theologie der Musik“<sup>\*</sup>

VON JOACHIM STALMANN, BREMKE

### I. Das Thema

„Das vorliegende Buch ist eine zweite, gründlich umgearbeitete und vermehrte Auflage meines Aufsatzes ‚Theologische Grundlagen der Kirchenmusik‘ im IV. Band des Handbuchs des evangelischen Gottesdienstes ‚Leiturgia‘ (Kassel 1961, S. 1–267)“, berichtet der Verfasser im Vorwort. Eine wichtige und umfassende Untersuchung der Beziehungen zwischen Theologie und Musik wurde damit dem etwas versteckten Dasein in einem Handbuch entnommen und zur Monographie erhoben.

Darüber hinaus dienen Umarbeitungen und Erweiterungen (um rund ein Drittel des früheren Umfangs) einem neugefaßten Thema. Söhngen erkannte, „daß das Problem der Kirchenmusik nur einen Sonderfall der Frage nach dem theologischen Wesen der Musik überhaupt darstellt“ (Vorwort), und erweiterte entsprechend das Blickfeld. Zugleich bezog er Theologie und Musik enger aufeinander: nicht nur im Sinne einer Grundlagenfunktion jener für diese, sondern als wesenhafte Verbindung („theologisches Wesen der Musik“).

Nun ist der Gegenstand von „Theologie“ bereits begrifflich eindeutig definiert. Außer „Gott“ kommen in ihr Welt und Mensch lediglich als Werk, Adressat, Partner zur Sprache. Die Musik kann darin keine Ausnahme erfahren. Von einem „theologischen Wesen“ ist bei

<sup>\*</sup> Oskar Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel, Johannes Stauda Verlag 1967.

ihr nur sehr bedingt, ja uneigentlich zu sprechen: nicht im Sinne einer Teilhabe an göttlichem Wesen, sondern in Hinsicht auf ihr Bewirkt- und Betroffensein durch dasselbe. Am klarsten scheint das, was auch Söhngen vorschwebt, im Titel (kaum im Inhalt) einer vor 20 Jahren erschienenen Schrift von René H. Wallau formuliert: *Die Musik in ihrer Gottesbeziehung*.

Noch in anderer Hinsicht decken sich der neue Titel und das unter ihm Gebotene nicht ganz, insofern man nämlich eine geschlossene, grundsätzlich-systematische Darstellung erwarten möchte. Im Grunde trifft das nur in zweien der fünf Hauptteile zu („Theologische Voraussetzungen der Kirchenmusik“ und „Versuch einer trinitarischen Begründung der Musik“). Den größeren Teil des Buches beanspruchen theologie- und musikgeschichtliche Ermittlungen und Darstellungen — freilich bis in die Gegenwart hinein und unter beständiger Stellungnahme. Die systematischen Partien erwachsen daraus mit dem Charakter von Zusammenfassungen.

## II. Biblische und reformatorische Grundlagen

Zwei Kapitel, die in der Neufassung zu einem ersten Hauptteil zusammengefaßt wurden, untersuchen zunächst *Die Stellung des Neuen Testaments und der Reformatoren zur Musik*. Ein ebenfalls historisch referierender Überblick über *Erscheinungsweisen und Bedeutungsgestalten der Musik* möchte dazu „die Vielgestaltigkeit des Phänomens in den Blick rücken und bei der theologischen Deutung in Rechnung stellen“ (116.)

Überraschenderweise beschränkt sich die biblische Ausgangsbetrachtung auf das Neue Testament. „Die Gemeinde Jesu Christi ist von Anfang an eine singende Gemeinde“ (12). So begann schon die frühere Fassung — ganz legitim, denn sie galt ja im Wesentlichen dem kirchenmusikalischen Spezialbereich: „Das Lied, der Hymnus, wurde die allein angemessene Ausdrucks- und Kommunikationsform des neuen Äon, der mit der Ankunft des Herrn in den alten Äon hereingebrochen war“ (ebd.). Mich stört die Apodiktizität dieser These („allein angemessen“). Ansonsten ist das Kapitel im Hauptteil eine sorgfältige Auslegung von Kol. 3 V. 16 und der Parallele Eph. 5 V. 18 f. als der „beiden klassischen Stellen des Neuen Testaments, die ausdrücklich über das Singen handeln“ (13). Söhngen berief sich in der Erstauflage auf die Fachberatung des Hallenser Neutestamentlers Gerhard Dellling. Nicht bewiesen scheint mir, daß schon in neutestamentlicher Zeit „neben den spontanen, geistgewirkten Gesängen einzelner Pneumatiker feste liturgische Stücke der Gemeinde im Gebrauch waren“ (22), sofern diese über kurze Akklamationen und Responationen hinausgegangen sein sollen. Das Verhältnis zwischen pneumatischer Improvisation und Fixierungen, etwa im liturgisch-hymnischen Gut des NT scheint mir noch nicht genügend geklärt, um einwandfrei auf derartige liturgische Institutionalisierungen schließen zu können. Mit der These „Der hymnische Charakter eines Stückes ist Ausweis seiner geistlichen Legitimität“ (23) werden wir uns nachher noch auseinandersetzen. — Für die auf die Musik überhaupt ausgedehnte Themenstellung erscheint die streng ekklesiologisch ausgerichtete biblische Basis jetzt doch zu schmal. Sie hätte einer Ergänzung im Blick z. B. auf Schöpfungsbericht und Rechtfertigungslehre bedurft.

Breiter angelegt ist das Kapitel über die Reformatoren. Seine Abschnitte über Zwingli, Calvin und Luther verwerten eine imponierende Fülle primären und sekundären Materials und sind mit das Instruktivste, was seit langem über reformatorische Musikanschauung zu lesen war. Ausführungen über die Stellung der Reformierten zur Orgel sind jetzt als besonderes „Interludium“ abgetrennt. Dem Luther-Kapitel ist als Exkurs ein leicht gekürzter Aufsatz aus einer Festschrift für Bischof Krummacher über „die Musikanschauung des jungen Luther“ angefügt (Erstveröffentlichung: *Die Musikauffassung des jungen Luther*, in: *Gemeinde Gottes in dieser Welt*, Festgabe für Friedrich-Wilhelm Krummacher zum

60. Geburtstag, Berlin, Evg. Verlagsanstalt 1961, S. 219–234; ein Hinweis beim Neuabdruck fehlt).

Zwinglys Ablehnung gottesdienstlicher Musik führt Söhngen auf theologische und musikalische Wurzeln zurück. Die Prädestinationslehre vereinzele den Christen im Gottesdienst zur Innerlichkeit. Wenn der Glaube nicht unmittelbar aus der Predigt, sondern aus individueller Geistmitteilung erwächst, so entfällt auch der überindividuell-„äußerliche“ Gemeindegottesdienst und könnte nur stören. Aber auch der hochgebildete Musikliebhaber Zwingly, der Förderer einer regen Haus- und Schulmusik, stand dem ungeschulten Massengesang skeptisch gegenüber.

In dieser Hinsicht war Calvin unbelastet. Er stellt den einstimmigen Gesang in den Dienst seiner liturgischen Psychologie und Pädagogik und verrät ein typisch romanisches Musikgefühl. So soll die Musik den Beter „entflammen“ und zu „heftigem und brennendem Eifer anstacheln“.

Solcher Andachtspsychologie stand der junge Mönch Luther anfangs nahe. Der entscheidende reformatorische Durchbruch (den Söhngen mit E. Bizer etwa 1518 ansetzt) führt weit darüber hinaus: „Die Erörterungen über die gottesdienstliche Musik brechen daher in diesem Stadium seines theologischen Denkens brüsk ab; das Ausdrucks- und Gleichnishafte der Musik als soldier und als ganzer spielt hinfort die entscheidende Rolle“ (105).

Die Musikanschauung des reifen Luther findet der Autor zusammengefaßt in einem Satz der Genesisvorlesung 1535 ff., der ihm zum Buchmotto wird: „*Ocularia miracula longe minora sunt quam auricularia*“ (WA 44, 352). Das Wort Gottes („*viva vox evangelii*“) führt über die mittelalterliche Musikspekulation hinaus zur Entdeckung der Musik als klingendes, aktuelles Aussage-Ereignis, nun nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Fundamentaltheorie. Auf Grund einer doppelten „Inklination“ von Kerygma und Glauben zur Musik vermögen die Noten den Text lebendig zu machen (Tischreden Nr. 2545 b), wird Musik aktueller Ausdruck von Freiheit aus Gnade.

Indessen entdeckt Luther eben damit auch die ursprüngliche Geschöpflichkeit der Musik, deren Wunder zu preisen er nicht müde wird. Hier freilich zeigen sich mittelalterliche Relikte, die Söhngen vielleicht doch etwas unterbewertet. Man vergleiche den bekannten Satz aus den *Symphoniae iucundae*: „*Si rem ipsam spectes, inventies Musicam esse ab initio mundi inditam seu concreatam creaturis universis, singulis et omnibus*“ mit dem Ausspruch des Boethius: „*Apparet nobis musicam naturaliter esse coniunctam*“ (beide Zitate bei Söhngen S. 85 bzw. 271; vgl. meinen Beitrag im Kasseler Kongreßbericht 1962, S. 129 ff.).

### III. Kunst und Glaube als „Heimkehr“

Gewinnt der Verf. aus seinen Lutherstudien die entscheidenden Elemente seiner eigenen Musikanschauung, so enthüllen die folgenden Teile des Buches noch andere geistige und künstlerische Einflüsse. Söhngen ist geprägt durch die Erneuerungsbewegungen der zwanziger Jahre. Da ist zunächst die Singbewegung, „eine der wichtigsten Erweckungsbewegungen der letzten Jahrzehnte“ (328). Sie habe „das Wissen um die den ganzen Menschen nach Leib, Seele und Geist zurechtbringende Macht der Musik neu entdeckt und fruchtbar gemacht“ (273). Der Widerspruch zur Musikkultur des 19. Jahrhunderts ist sein entscheidendes musikalisches Erlebnis. Diese war „für die Erfüllung ihrer ursprünglichen Aufgaben ungeeignet geworden“ (293). Die Anfänge der neuen Musik erlebte Söhngen als „Heimkehr in das Reich der Mütter“, als „Wiederentdeckung der musikalischen Urelemente“ (ebd.), deren Pionier ihm weniger Arnold Schönberg als etwa Arnold Mendelssohn ist. Söhngen hat vor Jahrzehnten Komponisten wie Johann Nepomuk David, Ernst Pepping und Hugo Distler entscheidend gefördert. Die von Schönberg ausgehende Entwicklung ist ihm im Grunde fremd, nicht dagegen Strawinsky. Die Polemik gegen das 19. Jahrhundert überschreitet für

mein Empfinden bisweilen das Maß des Sachlichen und gewinnt propagandistische Züge. Söhngen spiegelt darin getreulich den Standort der evangelischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, über den sie hinaus gelangt sein sollte.

Theologisch votierte Söhngen in den Zwanziger Jahren offenbar nicht für die damals sensationelle „Dialektische Theologie“, sondern für die eher konservative „Lutherrenaissance“ (K. Holl, P. Althaus u. a.), welche in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg dem „bindungslos“ gewordenen Menschen seine wahre Heimat zurückgeben wollte. Dies versuchte besonders die „liturgische Erneuerung“, zu deren bahnbrechenden Vertretern Söhngen bis heute zählt. Man lese hierzu den Abschnitt V auf S. 336 f.!

Diese theologische Orientierung spürt man besonders im Hauptteil über „*Theologische Voraussetzungen der Kirchenmusik*“, der ziemlich unverändert aus der Erstfassung übernommen wurde. Daneben verbindet sich die Suche nach den „*musikalischen Urelementen*“ mit Perspektiven der Religionsphänomenologie in Söhngens These von der Priorität der kultischen Musik (179); jede musikalische, insbesondere kirchenmusikalische Reform setze mit der Wiederentdeckung einer „*Sprache der kultischen Urlaute*“ ein (194 f., vgl. 296 f.); sie seien das Kriterium wahrer Aktualität „alter“ oder „neuer“ Musik (199). Leider teilt Söhngen kein Beispiel eines „*kultischen Urlautes*“ mit. Handelt es sich um bestimmte rhythmische oder melodische Bildungen? Oder nur um den ideellen Grundton einer Musik?

#### IV. Dienerin göttlichen Wortes

Es ist diese Vorstellung von einer ursprünglichen kultischen Unmittelbarkeit der Musik zu Gott, die von dem in der Theologie mit dem mythologischen Terminus „Sündenfall“ umschriebenen Sachverhalt nur überlagert, zu der aber eine „Heimkehr“ jederzeit möglich ist, es ist diese — theologisch jedenfalls nicht zu begründende, vielleicht künstlerisch erfahrbare — Vorstellung von einem „theologischen Wesen“ der Musik, die dann Söhngen unbefangen von einer Adäquatheit und „*heimlichen Affinität*“ (260) der Musik zum Evangelium sprechen läßt. „*Die dichterisch-musikalische Gestalt stellt die adäquateste Form der Verleiblichung der Botschaft des Evangeliums dar*“ (170). Dagegen ist die — m. E. irreversible — Erkenntnis der dialektischen Theologie ins Feld zu führen, wonach es zwischen dem Wort Gottes und den Ausdrucksmitteln des Menschen (Gedanken, Worten, Tönen, Bildern, Handlungen) keinerlei vorgegebene Affinitäten gibt, also auch kein menschliches Urteil über deren Adäquatheit. Man kann immer nur sagen: Es hat Gott gefallen, diese Mittel in Dienst zu nehmen und zu heiligen, also mit der Sprache auch Rhythmik und Metrik, sprachliche Form und musikalisches „*Engagement*“. Man kann nicht erklären, warum das möglich war. Man kann schon gar nicht die Frage, „*warum eigentlich das Kerygma* (sc. die Evangeliumsverkündigung) *der Kirche sich der Sprache der Musik bedient*“, beantworten: „*Weil es nicht anders kann! Weil es ein geheimnisvolles Gefälle auf die Musik hin hat, so daß es dort, wo es sein Letztes und Tiefstes ausspricht, ganz von selbst (!) zur gehobenen Sprache der Musik greift*“ (169). Das kann Söhngen z. B. im NT nur so belegen, daß er poetische Stücke ohne weiteres mit gesungenen gleichsetzt, was grobenteils sicher berechtigt ist, aber doch nicht a priori und generell.

#### V. Frucht göttlichen Geistes

Durchwirkt diese kultische Ursubstanz, vergleichbar einem Sauerteig, auch weite Bereiche der weltlichen Musik, so bleibt ein anderer Impuls im Wesentlichen der Kirchenmusik vorbehalten: der Heilige Geist. Die Glauben weckende Kraft des göttlichen Geistes kommt über den von Worte Gottes Betroffenen als „*Begeisterung*“ und gewinnt Gestalt in hymnischem Gesang und Spiel (22; 217; 331—340). Diese These ist natürlich — wie alle Rede vom heiligen Geist — eine Glaubensaussage und basiert auf einer entsprechenden Vorentscheidung, insofern sie ja alles andere als eine psychologische Erklärung sakralen Musizierens sein will. Aber als solche ist sie in sich schlüssig, wobei man gewiß die Begriffe

„Begeisterung“ und „hymnischer Gesang“ nicht zu eng fassen darf: man kann den Heiligen Geist weder auf beständig hoch erhobenes Gotteslob noch auf die wohlverwalteten Bahnen institutionalisierter Kirchenmusik festlegen, da er bekanntlich „weht, wo und wann er will“.

Bedenklich wird es dagegen, wenn aus der Glaubensaussage ein geradezu gesetzmäßiger Kausalzusammenhang wird und man nun umgekehrt meint, den Heiligen Geist förmlich stilistisch nachweisen zu können: „*Der hymnische Charakter eines Stückes ist Ausweis seiner geistlichen Legitimität*“, d. h. „*dafür, daß hier der heilige Geist am Werk gewesen ist*“ (23). Man bedenke, daß sowohl der Hymnus in Urchristenheit und Alter Kirche als auch das geistliche Lied in der Reformationszeit nicht nur Kristallisationspunkte der Bekenntnisbildung, sondern — eben damit — die schärfsten Waffen beider Seiten im Kampf zwischen Orthodoxie und Häresie gewesen sind. Dann hätte der Hl. Geist z. B. im urchristlichen und im gnostisch-häretischen Hymnus unterschiedslos gewirkt.

Es schien ratsam, die Lehre vom „pneumatischen“ Ursprung christlicher Musik im Zusammenhang der „Theologischen Voraussetzungen“ zu referieren, obgleich sie bei Söhngen überwiegend im ersten und im letzten Kapitel zur Sprache kommt. Meinen Einwand gegen Söhngens Zuordnung von Evangelium (bzw. Hl. Geist) und Musik fasse ich dahin zusammen, daß hier kontingente Ereignisse gleichsam institutionalisiert werden: es wird erklärt, warum es so kommen mußte und warum es immer so sein wird; auf Grund verborgener Wesensverwandtschaften und eines „*geheimnisvollen Gefalles*“ (169), die jederzeit — sogar stilistisch — nachprüfbar sein sollen. „*Wie es aber Gottes Geheimnis bleibt, ob und wann der heilige Geist das Herz derer, die das Wort hören, zum Glauben weckt, so steht auch die Wirksamkeit der Musik unter diesem prädestinationischen Vorbehalt*“, sagt Söhngen selbst (230).

## VI. Werk göttlicher Schöpfung

Dem großen systematischen Hauptteil über die theologischen Voraussetzungen der sakralen Musik sind in der erweiterten Neufassung der Arbeit knapp gehaltene *Grundsätzliche Überlegungen zum geschichtlichen Verhältnis von Musik und Theologie* zur Seite gestellt; das sind im Wesentlichen Schlußfolgerungen aus dem Reformationskapitel, mit dem Ergebnis, daß „*für den Versuch einer Theologie der Musik auf evangelischem Boden nur bei Martin Luther Anknüpfungsmöglichkeiten gegeben sind*“ (260). Sie sollen offenbar nicht nur den systematischen, trinitarischen Schlußteil besser vorbereiten, sondern auch — zugunsten der erweiterten Themenstellung — die klare Dominanz und Zentralstellung des kirchenmusikalischen Hauptteils etwas ausgleichen, die in der früheren Fassung noch durchaus zwingend war. Das ganze Buch ähnelt in der Anlage einem durch Anbauten und Aufstockung nachträglich erweiterten Hause. Ein solches spricht bekanntlich immer für die Beweglichkeit und Nachdenklichkeit seines Besitzers. Darin liegt der eigentümliche Reiz: der Versuch zur überlegenen systematischen Synthese gerät immer wieder zu einer mit heißem Herzen geschriebenen Kampfschrift.

Darin macht der große trinitarische Schlußteil keine Ausnahme. Er findet sich im Großen und Ganzen bereits in der auf die Kirchenmusik spezialisierten Erstfassung und wirkt dort eher wie ein abschließender, umfassender Rundblick über benachbarte Gefilde. Unter dem neuen Thema scheint er das eigentliche Ziel der vorangehenden Erörterungen. Jetzt endlich gelingt auch systematisch der Durchbruch ins Reich der Musik überhaupt, der vorher überwiegend geistes- und musikgeschichtlich vorbereitet war. Indem nun aber die allgemeine Musik dem ersten Artikel zugeordnet wird, der zweite und dritte Artikel aber wiederum nur mit der Kirchenmusik in Verbindung gebracht werden, für die das Meiste doch schon früher gesagt war, so geraten die einzelnen Kapitel zu sehr unterschiedlicher Länge, und

auch der verschieden weit gezogene Horizont entspricht nicht ganz der traditionellen Lehre von der absoluten Gleichwertigkeit der tres divinae personae:

1. Artikel: Die Musik im Raum der Schöpfung, entfaltet als: Creatura — Poesis — Usus musicae
2. Artikel: Das „Neue Lied“ (Ps. 98, 1) als Christuslied (Hymnus)
3. Artikel: Kirchenmusik als Werk und Werkzeug des Hl. Geistes.

Während dem zweiten und dritten Artikel nur je 10 Seiten eingeräumt werden, beansprucht der erste den sechsfachen Raum. Das erste Kapitel macht sich Luthers Musikanschauungen in umfassender Durchführung zueigen, während die andern beiden hauptsächlich Ergebnisse der neutestamentlichen Ausgangsbetrachtung bündeln (hervorzuheben sind die Ausführungen über eine musica crucis, S. 323 ff.).

Söhngen lehrt, daß die Musik nicht eine Schöpfung des geschaffenen Menschen, sondern unmittelbar Gottes ist, ein „ontischer Bereich des Geschehens . . . , der nach eigenen Gesetzen aufgebaut ist“ (264). Außer physikalischen Grundlagen gehören dazu das „Element des Sinnfälligen“ und die vorfindlichen „Formen musikalischer Betätigung“, auf denen z. B. auch der Vogelgesang basiert. Damit ist die Musik, wie der Verfasser selbst betont, parallel zum lutherischen Verständnis von Staat und Ehe als vorgegebene, göttlich gestiftete Schöpfungsordnung gedeutet. Diese Deutung gerät damit aber auch in die Schußlinie einer seit längerem geübten Kritik, nach welcher wohl das Material und die Voraussetzungen menschlicher Institutionen (die Töne der Musik, die Mitmenschlichkeit des Staatsbürgers, die Sexualität in der Ehe usw.), nicht aber deren Ordnung und Gestaltung dem Menschen vorgeordnet sind; was wiederum nicht ausschließt, daß Gott den Menschen bei diesen verantwortlich gefundenen Ordnungen und Aufgaben behaftet und fordert.

Die Theologie fragt nach dem Zweck der Schöpfung. Für die Musik lieferte die Reformation die klassische Doppelformel:

*Aufs erst zu Gottes Lob und Ehr,  
Danach dem Leib zu Nutz und Lehr* (J. Walter)

Auch Söhngen folgt dieser Tradition. „Die Musik will den Menschen wieder in die schöpfungsmäßige Ursprünglichkeit hineinstellen, will ihn dahin bringen, daß er in das Lob der Schöpfung wieder mit einstimmt“ (273). Dieser theologische Sachverhalt gehört (wie besonders Johann Walter herausgearbeitet hat) eher in den zweiten Artikel, wird jedenfalls nur hier transparent und begründet.

Unmittelbar schöpfungsgegeben sind für Söhngen auch die Affinität von Musik und Sprache, die sakrale Eignung auf Grund ihres kultischen Ursprungs und Wesens, dazu ihre „besondere Gabe, die Tiefe der Dinge aussagen zu können“ (295).

Indessen findet der gestaltende, künstlerische Mensch dann unter dem Stichwort Poesis die gebührende Beachtung. Durch das Kunstwerk versetzt der Mensch die Musik „aus dem Reich der Natur in das Reich der Geschichte“ (305). Das ist sein einzigartiges Privileg. Allerdings kann es die Theologie immer wieder nur als fatales Mißverständnis betrachten, wenn sich die Kunst gelegentlich als Überwindung der Vergänglichkeit und damit als eine Art Ersatzreligion versteht. Ebenso wird sie ihre Bedenken gegen einen absoluten Fortschrittsglauben oder auch (als Kehrseite) die musikgeschichtliche Schau eines fortschreitenden Verfalls anmelden. Indem eine theologisch orientierte Musikanschauung das Phänomen der Musik wesentlich als Aussage (erst sekundär als Form, Gestalt, Ordnung) deutet, kann sie nach Ansicht Söhngens vor esoterischen Verabsolutierungen bewahren helfen — ein durchaus bedenkenswerter Gesichtspunkt.

Aber nicht als Täter allein, auch als Hörer und „Konsument“ kommt der Mensch einer theologischen Musikbetrachtung in den Blick. Ein dritter Aspekt der „Musik im Raum der

*Schöpfung*“ gilt darum dem *usus musicae*. Angemessen sei eine Haltung grundsätzlicher Offenheit und Aufgeschlossenheit, damit die Musik ihr Werk der „Heimholung“ tun könne, dessen Ziel letztlich der Lobpreis sei. Diesem Letzten darf man zustimmen. Indessen ist nochmals vor einer Verengung zu warnen. Der Mensch — und auch der Bote Gottes — hat mehr „auszusagen“ als nur Lob und Preis. Es geht auch um Existenzerhellung und -bewältigung, wobei die Musik „auch eine dem Nichtigen zugewendete Seite hat“ (K. Barth, *Kirchl. Dogmatik* III, 3, S. 338 f. — Söhngens Polemik S. 318 Anm. 670 scheint mir Barth hier einfach nicht verstanden zu haben).

Wir müssen uns mit diesem Ausschnitt aus der Fülle anregender und oft origineller und erhellender Details begnügen. Diese erste große Gesamtdarstellung der Beziehungen zwischen Musik und Theologie überragt alle ihre Vorarbeiten bei weitem durch eine souveräne Beherrschung der Materie und eine eindrucksvolle Vertrautheit sowohl mit der theologischen Wissenschaft als auch mit der musikalischen Kunst und vermag beide in die allgemeinen kirchlichen und geistigen Strömungen der Zeiten einzuordnen. Sie wird auf Jahre hinaus den Ausgangspunkt für alle weiteren Studien auf diesem Gebiet zu bilden haben. Es spricht für die lebendige Aktualität des Buches, daß es solche eigenen Studien nicht ausschließt, sondern sie geradezu herausfordert und daß es auch Widerspruch weckt (und verträgt).

#### VII. Errata

Wenn anhangsweise noch ein paar Errata erwähnt seien, so nicht aus Beckmesserei, sondern um der Sache und einer späteren Neuauflage willen.

Seite 69 wird ein Calvin-Zitat — „*Sic enim celebrior fit doctrina, quam si simplicius traderetur*“ (nämlich offenkundig durch Gesang) — folgendermaßen verdeutscht: „Die Lehre wird sich nämlich um so mehr verbreiten, je einfacher sie dargeboten wird.“ Diese Übersetzung ist doch unhaltbar! Das Zitat ist aus W. Blankenburgs Calvin-Artikel in MGG (II, 662) übernommen, der leider keine Quelle angibt. Dieser übersetzt: „Das Wort wird umso deutlicher, je einfacher es dargeboten wird“ — das ist erst recht verkehrt! Man kann doch wörtlich nur so übersetzen: „So nämlich wird die Lehre feierlicher (sollener) gemacht („zelebriert“), als wenn sie einfacher dargeboten wird.“ Und das paßt genau zu Calvins Einstellung zum Kirchengesang.

Seite 81 wird behauptet, Luthers Vorrede auf alle guten Gesangbücher sei zuerst 1543 im Klugschen Gesangbuch abgedruckt. Das geschah jedoch schon 1538 zusammen mit Johann Walters *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica*.

Seite 146 heißt es, die Genealogie der musikalisch-bachischen Familie sei von Johann Sebastian Bach angelegt. Das geschah jedoch erst nach seinem Tode durch C. Ph. Emanuel Bach und J. F. Agricola (vgl. Müller v. Asow, *Briefe J. S. Bachs*, 2. Aufl., Regensburg 1950, S. 16).

Der Verlag hat dem Buch eine würdige, gediegene Ausstattung angedeihen lassen. Dr. Jürgen Grimm hat durch umfangreiche und detaillierte, dabei durchaus übersichtliche Register die verwirrend vielschichtige Arbeit auch als Nachschlagewerk erschlossen, dessen Gebrauch nur nachhaltig empfohlen werden kann.