

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

War Gregor der Große doch Musiker?

VON HELMUT HUCKE, FRANKFURT a. M.

Durch den Vorwurf eines Rezensenten, daß er in der erweiterten Fassung seiner Prager Dissertation von 1947, T. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae „auf die Ausführungen Helmut Huckes keine Rücksicht genommen habe“*, sah sich Antonin Burda „gezwungen“, in Jg. XVII, 1964, S. 388–393 der „Musikforschung“ zu der Frage „Gregor der Große als Musiker“ Stellung zu nehmen. Leider teilt er weder Titel und bibliographische Daten der erweiterten Fassung seiner Dissertation mit, noch den Namen des Rezensenten, auf den er sich beruft, noch wo die Rezension erschienen ist.

Burdas Ausführungen beziehen sich auf F. A. Gevaerts Untersuchung *Les Origines du Chant liturgique de l'Église latine* (Gand 1890), die er in der Übersetzung von Hugo Riemann *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges* (Leipzig 1891) benutzt, und auf meinen Aufsatz *Die Entstehung der Überlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors des Großen* in der „Musikforschung“ Jg. VIII, 1955, S. 259–264. Er charakterisiert diese Arbeiten vorweg: „Beiden Autoren ist . . . gemeinsam, daß sie den Quellen vorwerfen, nicht das zu bringen, was sie gern in ihnen finden möchten“ und „Es bedarf nicht der Erörterung, daß auf einer solchen Argumentation nicht gebaut werden kann“¹. Sodann wendet er sich der Erörterung dreier Punkte zu, die er aus Gevaerts und meiner Argumentation herausgreift.

1. Gevaert habe seine Zweifel (an Gregors musikalischer Tätigkeit) „letzten Endes . . . nur deshalb ausgesprochen“, weil Johannes Diaconus in seiner *Vita Gregorii Magni* „etwas verwechselt“ habe. „Offenbar hat Gevaert den Johannes Diaconus nicht sehr gründlich gelesen, denn sonst hätte er feststellen müssen, daß es sich um eine in den Grenzen der Zeit nahezu wissenschaftlich genaue, auf Zitate gegründete Arbeit handelt.“ Johannes Diaconus habe aus guter benediktinischer Tradition schöpfen können, er bezeuge selbst zweimal, daß er wahrheitsgetreu berichte, von ihm werde als „*peritissimo et scientiae claritatis notissimo*“ geurteilt, und andere positive Zeugnisse über seine Glaubwürdigkeit fänden sich bei Migne². Da von niemandem erwartet werden kann, daß er den Migne daraufhin durcharbeitet, werden diese positiven Zeugnisse wohl dort begraben bleiben, falls Burda sich nicht noch entschließt, sie näher zu benennen.

Aber es ist unfruchtbar, mit dergleichen Argumenten über die Glaubwürdigkeit einer mittelalterlichen Heiligenvita zu diskutieren. Zur Unzuverlässigkeit des Johannes Diaconus vergleiche man die Belege, die Gevaert in seiner von Burda kritisierten Schrift S. 77 f. und die Urteile, die Stäblein in seinem von Burda zitierten Artikel *Gregor I.* in MGG V, 777, zusammenstellt. Zur Glaubwürdigkeit dessen, was er über Gregors musikalische Tätigkeit berichtet, lese man diesen Bericht. Johannes Diaconus schreibt, Gregor der Große habe das Antiphonar „*propter musicae compunctionem dulcedinis*“ zusammengestellt, die Schola cantorum gegründet und dort werde „*usque hodie lectus ejus, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico Antiphonario*“ gezeigt³. Will Burda uns wirklich zumuten, das alles zu glauben? Beispielsweise mag ich, bei aller Liebenswürdigkeit der Vorstellung des — wir würden wohl sagen: auf dem Diwan komponierenden und singenden Gregor, solcher Nachricht doch

¹ Mf. 17, 388.

² Mf. 17, 389.

³ Migne, Ser. lat. 75, 91.

nicht mehr als kulturhistorisches Interesse zubilligen. Übrigens wurde das fragliche Bett — ich wiederhole mich — im 7. Jahrhundert als Gregors Sterbebett verehrt.

Vermutlich hat der Bericht des Johannes Diaconus über die Verdienste Gregors des Großen um den Kirchengesang einen historischen Kern. Aber dieser historische Kern läßt sich nur mit Hilfe anderer, besserer Quellen herausarbeiten.

2. Meine eigene Kritik an der Überlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors des Großen stützt sich nach dem (irrigen) Urteil Burdas „im Grunde“ auf die Kritik des Agobard von Lyon an der Schrift *De ordine antiphonarii* des Amalar von Metz. Und da scheint es Burda, daß ich die entscheidenden Sätze „nicht aufmerksam genug gelesen“ hätte. Denn es ginge dem Agobard nicht um die Gesänge, sondern um die Texte, und in seinem Vorwurf „*Gregorii praesulis nomen titulus praefati libelli praetendit*“ ziele das „*praetendit*“ „nicht auf Gregor den Großen, sondern auf Amalar“: Agobard beschuldige den Amalar, „sein eigenes Antiphonarium für dasjenige Gregors“ auszugeben⁴.

Auf „dasjenige Gregors“ findet sich aber bei Agobard nicht der geringste Hinweis. Im Gegenteil, Agobard hält Gregor den Großen offenbar weder für den Autor eines Antiphonars, noch — und darum geht es eigentlich — für einen Musiker. Auch hier muß ich mich wiederholen: Agobard⁵ moniert zunächst, daß er den Namen des „*Gregorius praesul*“ im Titel des Antiphonars findet (und das „*Gregorius praesul*“ ist eine Anspielung auf den Antiphonarsprolog, mit dem ich mich in meinem Aufsatz beschäftigt habe). Sodann moniert er die Identifizierung dieses „*Gregorius praesul*“ mit Papst Gregor dem Großen: „... *et hinc opinione sumpta putant eum quidam a beato Gregorio Romano pontifice et illustrissimo doctore compositum*“ (und dieser Identitätszweifel wird auch anderwärts belegt durch eine Fassung des „*Gregorius praesul*“-Prologs, in der die ausdrücklich auf Gregor den Großen hinweisenden Worte „*Unde genus ducit . . .*“ gestrichen sind). Schließlich beruft Agobard selbst sich auf die auctoritas Gregors des Großen, aber nicht etwa im Zusammenhang mit dem Antiphonar, sondern indem er fortfährt: „*Videamus quod sanctus ille vir de cantu ecclesiastico ordinaverit, vel quid ejus tempore Romana Ecclesia decantaverit . . .*“ Bis hierher hat Burda den Agobard zitiert, aber er sagt nicht, was folgt: Agobard beruft sich auf Gregors Verordnung über den Kirchengesang von 595, von der gleich die Rede sein wird. Übrigens stehen die beiden Zitate Burdas aus Agobards Schrift dort nicht zusammen. Burdas Quellenangabe zum zweiten Zitat gehört zum ersten Zitat und beim zweiten Zitat ist die Quellenangabe zu ergänzen „*Ebda. 336*“.

3. „Ein weiterer und grundsätzlicher Fehler Huckes“ ist laut Burda meine Deutung der Verordnung Gregors des Großen über den Kirchengesang aus dem Jahre 595⁶. Gregor sage nicht etwa, „daß der Kirchengesang Textvortrag und keine Beschäftigung für den höheren Klerus sei“, wie Hücke meint“. Vielmehr schreibe er den Sängern, die die Diakonatsweihe empfangen haben, vor, „das Evangelium vor dem Volke nur laut zu rezitieren und nicht zu singen“.

Gregor der Große bestimmt, daß die Diakone „*solum evangelicae lectionis officium inter missarum solemnias exsolvant; psalmosque vero ac reliquas lectiones censeo per subdiaconos, vel si necessitas exigit, per minores ordines exhiberi*“. Es handelt sich also nicht um die Vortragsweise des Evangeliums, sondern um eine Aufgabenverteilung, und Burdas Interpretation geht am Text vorbei. Außerdem hat er versäumt, sich die liturgiehistorischen Voraussetzungen zu vergegenwärtigen. Burda hält mir vor, „in Festmessen, um die es sich hier handelt, gibt es ungesungene stille Rezitative (z. B. die Stufengebete), antiphonale Chor-

⁴ Mf 17, 389 f.

⁵ Migne, Ser. lat. 104, 336.

⁶ Mf 17, 390 f. Burda gibt als Quelle der Verordnung deren Zitat bei Agobard. — Bei Burdas Wiedergabe des „*praedicationem officii*“ durch „*Kanzeldienste*“ sind wohl „*Kanzeldienste*“ gemeint. Mit seinen Übersetzungen möchte ich mich nicht weiter auseinandersetzen.

gesänge (z. B. das Kyrle), Sologesänge des Zelebranten (z. B. die Praefation) . . .⁷. Aber das Stufengebet gab es zu Gregors Zeit noch nicht, das Kyrle war sicherlich kein antiphonaler Chorgesang und wahrscheinlich eine Litanei, die Sologesänge des Zelebranten sind nicht Gesänge im eigentlichen Sinn, um sie geht es auch gar nicht, und von Gesang und Gebet des Zelebranten ist überhaupt nicht die Rede. Bei den „*Psalmen und den übrigen Lektionen*“ handelt es sich um Teile der Liturgie, die nicht vom Priester vorzutragen sind, denn sonst würden sie nicht dem niederen Klerus zugewiesen. Und es handelt sich nicht um Gesänge des Chorus clericorum oder der Schola cantorum oder der ganzen liturgischen Versammlung, sondern um solistisch vorzutragende Stücke. Also sind die Lesungen außer dem Evangelium (das dem Diakon zugewiesen wird) und die Verse der Gesänge zwischen den Lesungen (vielleicht auch des Offertorium?) gemeint. Es ist sehr viel jüngerer Brauch, daß auch der Zelebrant die Texte dieser Gesänge spricht. Daß die Psalmenverse zwischen den Lesungen vom Diakon vorgetragen wurden, ist vielfach belegt. Gregors Verordnung deutet darauf hin, daß der Psalmus responsorius zwischen den Lesungen schon zu einem musikalisch anspruchsvollen Responsorium geworden war. Denn es handelte sich ja um Gesänge, für deren Vortrag seinen Worten zufolge „*blanda vox quaeritur*“ und in denen der Kantor „*populum vocibus delectat*“. Gregor nennt diese Gesänge mit den Lesungen in einem Atemzuge „*psalmos et reliquas lectiones*“, und deshalb habe ich konstatiert, daß er den Kirchengesang als Textvortrag begreift. Weil er die „*psalmos et reliquas lectiones*“ den Subdiakonen oder dem niederen Klerus an Stelle der Diakonen zuweist und bestimmt, daß die „*sacri altari ministri cantare non debeant*“, habe ich festgestellt, daß ihm der Kirchengesang keine Beschäftigung für den höheren Klerus gewesen ist.

4. Schließlich hat Burda „versucht, über die bekannten Stellen hinaus weitere Belege aus den Schriften Gregors des Großen“ für seine musikalische Tätigkeit zu finden, und er glaubt, „gefunden zu haben, was Gevaert suchte und was zu Huckes Mißfallen Johannes Diaconus nicht verzeichnet hatte“⁸. Er meint eine Stelle in dem Brief an Leander von Sevilla, den Gregor seinen *Moralia sive Expositio in librum beati Job* voranstellt, und gibt den Text in der verderbten Fassung bei Migne wieder. Gregor schreibt über seinen schlechten Gesundheitszustand bei Abfassung des Werkes und gebraucht ein Bild (ich beschränke mich auf das Zitat der wesentlichen Stelle): „ . . . *Et quamlibet peritus sit cantandi artifex, explorare artem non valet, nisi ad hanc sibi et ministeria exteriora concordent: quia nimirum canticum, quod docta manus imperat, quassata organa proprie non resultant: nec artem faltus exprimit, si scissa rimis fistula stridet. Quanto itaque gravius expositionis meae qualitas premitur, in qua dicendi gratiam sic fractura organi dissipat, ut hanc peritiae ars nulla componat? . . .*“⁹. Laut Burda sagt Gregor mit diesem Bild von sich selbst, daß er „die Kirchenmusik beherrsche“, „wohl auch imstande war, Gesänge schriftlich aufzuzeichnen“, „ein guter Sänger sei“, „ein Blasinstrument oder die damalige Orgel zu spielen wisse“, „zusammenfassend also, daß er ein Musiker sowohl in der Praxis als auch in der Theorie sei“¹⁰.

Eine Untersuchung, die die Rhetorik der Briefe und Schriften Gregors weiter und nicht nur auf seine musikalische Tätigkeit hin mit dieser Methode durchleuchtet, wird ganz gewiß noch überraschende Resultate zeitigen. Aber die hier vorgelegten Ergebnisse sind schon erstaunlich genug. Es fällt ja nicht nur „*Huckes aus einer falschen Interpretation abgeleitete Beweisführung in sich zusammen*“, auch hinsichtlich der Geschichte der Neumen-

⁷ Mf. 17, 391.

⁸ Mf. 17, 391 f.

⁹ *Sancti Gregorii Papae cognomen Magni Opera omnia . . . Johanne Baptista Galluciolli . . . locupletata . . . J. Venedig 1768, 5 f.*

¹⁰ Mf 17, 393.

schrift, der Geschichte der Orgel und der Anschauungen kirchlicher Schriftsteller über den Instrumentengebrauch, insbesondere den der Blasinstrumente, sind Burdas Erkenntnisse nichts weniger als sensationell.

Er schreibt im gleichen Zusammenhang: „Niemand bestreitet heute noch ernsthaft (wie Gevaert es tat) die Echtheit seiner *Offiziumshymne*“¹¹ (seiner bezieht sich auf Gregor). Aber Burda verschweigt, welche Hymne er eigentlich meint. Bei Gevaert heißt es: „Ich weiß nicht, woraufhin man dem hl. Gregor die Komposition der Hymnen ‚*Lucts creator optime*‘, ‚*Audi benigne conditor*‘ u. a. zuschreibt“¹². Dazu Bertolt Altaner, *Patrologie*, Freiburg i. Br. 3/1951, S. 421: „Unglaublich ist die im Mittelalter verbreitete Ansicht, daß Gregor sogar . . . auch Hymnen gedichtet habe.“ Und Bruno Stäblein in seinem — von Burda zitierten — Artikel *Gregor I.* in *MGG V*, 777: „Wie fasziniert noch die neuere Forschung die Tatsachen an Gregor heftet, mag man daraus ersehen, daß Cl. Blume, obwohl er der ‚*greg. Tradition*‘ mißtrauisch und mit Vorbehalt gegenübersteht, ihm die gänzlich unbegründete und heute längst aufgegebenen Autorschaft einer wichtigen Gruppe von Hymnen des *ma. Stundengebetes* zuschreibt.“

Zum Organum des Codex Calixtinus

VON JOHANN SCHUBERT, FRANKFURT a. M.

Die Ausführungen Walther Krügers in dieser Zeitschrift (*Mf XVII*, 1964, S. 225 ff.) *Zum Organum des Codex Calixtinus* und die in diesem Zusammenhang gebotenen Übertragungen zweier Organa des Kodex — Krüger nennt sie Interpretationen im Gegensatz zur streng wissenschaftlichen Übertragung — können in einigen wesentlichen Punkten nicht unwidersprochen bleiben.

Unter dem Einfluß von Ewald Jammers' Aufsatz *Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik* (*AfMw XIV*, 1957, S. 230 ff.) sieht sich Krüger vor die Entscheidung gestellt, „sich entweder mit einer diastematischen Übertragung der Stimmen zu begnügen und damit der Forderung der wissenschaftlich strengen Quellenedition gerecht zu werden, oder aber darüber hinaus eine rhythmische Deutung der Stimmen zu unternehmen“. Er entscheidet sich für den zweiten Weg, weil dieser nach seiner Ansicht den Vorteil hat, „der authentischen Gestalt mit einem mehr oder weniger großen Wahrscheinlichkeitsgrad zu entsprechen“. Diese Begründung fußt auf den Ausführungen Jammers' (a. a. O., S. 250): „Nur durch immer neue Interpretationsversuche kommen wir der Wahrheit, der idealen Interpretation, näher.“

Ein Vertrautsein mit der Musik des Mittelalters ist allemal unerlässlich. Die Interpretationsversuche Krügers veranschaulichen eindringlich, welche Gefahren die oben erwähnten Theorien Jammers' in sich verbergen, wenn solche Versuche nicht auf wissenschaftlicher Grundlage und nicht in einer bestimmten Richtung, die nur vom Wissen und der Erfahrung bestimmt werden kann, unternommen werden. Jammers selbst fordert eine Richtung, wenn er ausführt (a. a. O., S. 233): „Soweit es sich um historische Werke handelt, muß das Wissen alle feststellbaren Einzelheiten erfassen.“ Dadurch daß Krüger noch nicht einmal das bereits Erforschte als Ausgangspunkt für seine Interpretationen verwendet, demonstriert er, daß der Verzicht auf wissenschaftliche Objektivität niemals zur Wahrheit führt, sondern uns davon weiter entfernt.

¹¹ *Mf 17*, 392.

¹² F. A. Gevaert, *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges*, deutsch von Hugo Riemann, Leipzig 1891, S. 17, Anm. 3.

Die Erschließung der Rhythmik eines nicht mensural aufgezeichneten Musikstücks des Mittelalters kann man nicht davon abhängig machen, daß ein „Interpret“ zufällig „die Wahrheit, die ideale Interpretation“ findet. Hätte er sie mit viel Glück gefunden, wer sollte dann feststellen, daß es sich in diesem Falle um die Wahrheit handelt?

Diese Wahrheit kann doch durch nichts anderes ermittelt werden als durch eine kritische Übertragung, die mit streng wissenschaftlichem Nachweis hergestellt ist. Wenn Krüger glaubt, daß man wegen unzureichender wissenschaftlicher Voraussetzungen nicht in der Lage sei, die rhythmischen Verhältnisse klar und eindeutig zu erkennen, dann gibt es nur einen Weg zur Wahrheit, nämlich diese rhythmischen Verhältnisse zu erforschen, nicht zu erraten. Man kann Unerforschtes nicht durch Subjektives ersetzen; vermischt man nämlich Objektives und Subjektives wie im vorliegenden Falle, dann ist das Produkt kein wissenschaftliches mehr. Es kann nicht mehr als Übertragung, sondern bestenfalls als Neukomposition bezeichnet werden. Damit wäre dann aber der wissenschaftliche Bereich verlassen.

Krüger versucht sich von der Beweispflicht zu entbinden, indem er den Terminus „Übertragung“ durch „Interpretation“ ersetzt; er verlangt aber von demjenigen, der „dem Codexschreiber den Vorwurf der unexakten, nachlässigen Schreibweise machen will“, Beweise für die Unexaktheit. Konsonanz- bzw. Dissonanzgrade, die sich aus dem handschriftlichen Befund ergeben, will er als Beweise nicht anerkennen. Es wäre um die musikwissenschaftliche Mittelalterforschung schlecht bestellt, wenn der Zusammenklang der Stimmen das einzige Kriterium für ihre Koordination wäre. Hier ist vor allem die musikalische Textkritik heranzuziehen. Sie ist nur eine der zahlreichen Disziplinen der musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung; jede ist von großer Wichtigkeit, und der ernsthafte Forscher bedient sich all dieser Disziplinen, um durch ein Höchstmaß an Kritik seine Übertragung wissenschaftlich zu fundieren.

Man könnte den Eindruck gewinnen, daß die Organa des Codex Calixtinus Krüger nicht modern genug sind, und daß er in dieser Richtung etwas nachhelfen wollte. Es ist aber eine nicht zu ändernde Tatsache, daß das Organum in diesem Kodex noch nicht die Qualität hat wie bei den Meistern der Notre-Dame-Epoche, sonst wäre das Lob, das der Anonymus IV an die Namen Leonin und Perotin knüpft, nicht zu verstehen.

Selbst die Notre-Dame-Epoche verfügte noch nicht über die musikalischen Mittel, die Krüger seinen Interpretationen stillschweigend voraussetzt. Das Mittelalter kannte den Viervierteltakt nicht, und die Mensuralnotation wäre zwei Jahrhunderte nach der Entstehung des „*Vox nostra resonet*“ noch nicht imstande gewesen, die rhythmischen Differenzierungen, die Krüger bei der Rhythmisierung des Duplums dieses Organums verwendet, wiederzugeben. Ebenso wenig, wie man auf die kritische Übertragung verzichten kann, kann man die Geschichte der Musik, das organische Wachsen dieser Kunst, verleugnen. Da die Epoche, der der Codex Calixtinus angehört, der Notre-Dame-Epoche unmittelbar vorausgeht, kann für die ältere Zeit nur eine Rhythmik in Frage kommen, aus der sich die der jüngeren Zeit organisch entwickeln konnte.

Wie eng der Calixtinus mit der Ile de France, dem Entstehungsgebiet des Notre-Dame-Stils, verbunden ist, vermutete schon Friedrich Ludwig, als er in Bezug auf die Autorenangaben des Kodex schrieb: „Besonders charakteristisch ist es, daß die kunstvollste dieser Kompositionen angeblich (oder in der Tat?) ein Pariser Magister Albertus schuf, dessen Werk schon bald zwei größere Meister in Notre-Dame in Paris selbst fortsetzen sollten: Leoninus und Perotinus Magnus“¹. Auch wenn die Autorenangaben nicht zutreffen, beweisen sie doch, daß man dem Stil der Ile de France naheiferte und ihn als verbindlich betrachtete. Das gilt dann auch für die rhythmische Gestaltung. Ausführlicher noch stellt

¹ F. Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, in G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, S. 181.

Doch scheint sich Krüger mit der Metrik des Textes wenig befaßt zu haben, sonst wäre ihm nicht entgangen, daß er für den letzten Vers von „*Vox nostra resonet*“ die unmögliche Betonung „*Dicamus Domino*“ voraussetzt, denn dadurch, daß er diesen die vierte Strophe beschließenden männlichen Sechssilbler kritiklos den die vorangehenden Strophen abschließenden weiblichen Fünfsilblern gleichstellt, ergibt sich entsprechend „*Laudes creatóri*“ bzw. „*Cantet redemptóri*“ bzw. „*Id est solatóri*“ für den letzten Vers der vierten Strophe obige unmögliche Akzentverteilung.

Das gleiche Versehen hat sich schon der Schreiber des Kodex zuschulden kommen lassen. Auch er bemerkte nicht die von den vorangehenden Strophenabschlüssen abweichenden metrischen Verhältnisse in der letzten Strophe; er notierte über dem Abschlußvers der letzten Strophe, also über dem männlichen Sechssilbler, die Neumen in der gleichen Anordnung wie über den Schlußversen der vorangehenden Strophen, die aber weibliche Fünfsilbler sind. Wenn dieselbe Melodie für alle Strophenabschlüsse Geltung haben soll — und das geht aus der Überlieferung klar hervor —, so kann die erforderliche Anpassung des männlichen Sechssilblers an den weiblichen Fünfsilbler nur dadurch statthaben, daß der Sechssilbler einen Auftakt hat, der den Fünfsilblern fehlt. Es ist also zu betonen „*Dicamus Domino*“.

Auch die beiden ersten Verse der im ganzen aus drei Versen bestehenden Strophen sind auftaktige männliche Sechssilbler. Aus der Aufzeichnung des Duplums geht klar hervor, daß dem Strophenauftakt in der Melodiestimme ein langer Notenwert entsprechen muß: über der ersten Silbe des ersten Verses, über dem Textwort „*vox*“, ist im Duplum ein sechstöniges Melisma notiert, das sich über den Zeitwert einer Longa verteilen muß. Gleichzeitig erfüllt das Melisma die Forderung der Organumpraxis, daß sich beide Stimmen aus dem Einklang entwickeln. Da der Auftakt am Anfang der Strophe in der Regel vermieden wurde, ist die Rückgliederung des Auftakts in den Volttakt angebracht, so daß für die beiden Textsilben des Wortes „*nostra*“ nur der Zeitwert einer Longa zur Verfügung steht. Im Innern der Strophe, also am Anfang des zweiten Verses, bleibt der Auftakt erhalten.

Leider ist das Faksimile, das Krüger seiner Arbeit dankenswerterweise beigegeben hat, teilweise undeutlich, so daß nicht alle Einzelheiten klar zu erkennen sind. Über die Lautung einzelner Stellen, besonders der Schlußkadenz, kann man geteilter Meinung sein.



1. Vox nos-tra re-so - - net Ja-co-bi in-to - -
 2. Cle - - rus cum or-ga - - no Et plebs cum tym-pa - -
 3. Car - mi-ne de-bi - - to Psal-lat pa-ra-cti - -
 4. Hoc om-nes ter-mi - - no Lau-des in-can-ti - -



1. net Lau-des cre - a - to - - - -
 2. no Can-tet re - demp - to - - - -
 3. to Id est so - la - to - - - -
 4. co Di - - ca - mus Do - - mi - - no

Die Tonhöhe des Duplum ist keinesfalls ungewöhnlich. In den Notre-Dame-Organen steigen die Oberstimmen mitunter noch eine Terz höher. Deshalb an eine instrumentale Aufführung des Duplum zu denken, ist abwegig. Man wird die Qualitäten des geschulten mittelalterlichen Sängers nicht unterschätzen dürfen.

Das Lied hat die Form

$$\begin{array}{c|c} \alpha & \alpha \\ \hline \#6 & \#6 \end{array} \quad \begin{array}{c|c} \beta & \\ \hline & b5 \end{array}$$

Es ist die einfachste Form der Laissenstrophe; das Strophenende hat keinen Refraintext. Diesen wird man aber für das eventuelle weltliche Vorbild annehmen müssen. Den gleichen Bau hat das geistliche Lied „*Christe patientia*“ der Handschrift Las Huelgas, fol. 20v^o. Auch in diesem geistlichen Lied ist der Strophenabschluß nicht als Refrain ausgebildet.

Als zweites Beispiel aus dem Codex Calixtinus wählt Krüger „*Gratulantes celebramus festum*“ aus. Er vermerkt, daß der Text sich in vier Strophen gliedere, die jeweils aus zwei Zehnsilblern bestünden. Die abschließende Kadenz über dem Textwort „*Domino*“ mag zunächst unbeachtet bleiben. Der Text gliedert sich nicht in vier Strophen, sondern in vier Reimpaare. Die Verse sind keine Zehnsilbler, sondern weibliche Neunsilbler (da die weibliche Endung des Reims keinen Silbenwert hat). Wieso die Verse aus einer „*Folge von 8 (= 2 x 4) Kürzen und Längen*“ bestehen und dieser Gliederung musikalisch drei Viervierteltakte entsprechen sollen, ist unverständlich. Wahrscheinlich macht Krüger keinen Unterschied zwischen der Metrik des Verses und dem von ihm angestrebten Rhythmus der Musik. Wenn er von acht Kürzen und zwei Längen spricht, dann ist damit vermutlich die Dehnung des weiblichen Reims gemeint, die bis auf einige Divergenzen in der Lesung einzelner Noten oder Notengruppen der einzige wesentliche Unterschied zwischen Krügers Interpretation und der älteren Übertragung von H. Anglès (Festschrift H. Besseler, Leipzig 1961, S. 96 f.) ist.

Der Vers ist wie folgt zu betonen: „*Gratulantes celebramus festum.*“ Die Rhythmisierung im Viervierteltakt ist auch hier aus den oben bereits erörterten Gründen abzulehnen. Das Nächstliegende ist für den vorliegenden Neunsilbler die Rhythmisierung im ersten Modus. Zieht man aber die Verteilung der größeren Tongruppen im Duplum in Betracht, so können den vier ersten Silben nur lange Notenwerte entsprechen⁷. Unterschiedlich sind in den einzelnen Versen die zweite, dritte und vierte Silbe im Duplum mit Ternariae und Quaternariae belegt. In den zweiten Hälften der Distinktionen dagegen erscheinen keine größeren Tongruppen bzw. solche nur über den betonten Silben, so daß bei diesen Melodieteilen einer Rhythmisierung im ersten Modus nichts im Wege steht. Auch die vereinzelter Binariae in der Melodiestimme fügen sich in diese Ordnung.

Es hat sich erwiesen, daß die Modaltheorie ursprünglich zu eng gefaßt war. Die Denkmäler selbst haben gezeigt, welche Freiheiten sich die Komponisten genommen haben. Gerade volkstümliche Weisen — und es ist nicht unwahrscheinlich, daß das vorliegende Lied ein Kontrafaktum eines weltlichen Vorbildes ist — benutzen Rhythmen, die mit den sechs Modi der Theoretiker nicht zu erfassen sind. Sie sind deswegen nicht unmodal; denn sie lassen sich auf die Grundformen der Modi ♩ ♩ oder ♩ ♩ durch Unterteilung des längeren Modalwertes oder durch Kontraktion zweier Modalwerte zurückführen⁸. So weisen die größeren Tongruppen am Anfang der einzelnen Distinktionen in diesem Fall darauf hin,

⁶ Übertragung und Formbestimmung bei F. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 46 f.

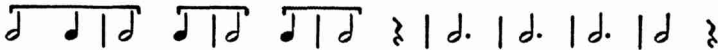
⁷ Auf die Verteilung der Notengruppen als Kriterium zur Erschließung der Rhythmik hat zuerst H. Husmann hingewiesen in seinem Aufsatz *Zur Rhythmik des Trouvèresanges*, in *Mf* 5, 1952, S. 110–131.

⁸ Vgl. die Ausführungen von F. Gennrich, *Rhythmik der Ars antiqua*, in *Musikwissenschaftliche Studienbibliothek*, Heft 8, Darmstadt 1954, S. 5 ff.

daß die beiden Modalwerte des ersten Modus jeweils über einer Textsilbe vereinigt werden, und es ergibt sich folgender volkstümlich anmutender, aber logisch empfundener Rhythmus⁹:



Ähnliche Rhythmen (Verbindung von erstem und fünftem Modus) begegnen mitunter in den Motettentenenores, so z. B. in der Motette [446], die aus der St. Viktor-Klausel Nr. 34 hervorgegangen ist. Der Tenor dieser Motette hat folgende rhythmische Gestalt:



Die Gliederung des Textes wurde bereits behandelt. Zur Form der Melodie vermerkt Krüger selbst, daß es durch „vielfältige melodische Entsprechungen“ zu einer „weitgehenden melodischen Vereinheitlichung“ kommt. Dann noch von Durchkomposition zu sprechen, ist unlogisch. Geht man nämlich den sich entsprechenden Melodieteilen nach, dann stellt sich heraus, daß ein Laiausschnitt (vgl. F. Gennrich, *Formenlehre* . . . S. 222 ff.) vorliegt. Die Reimpaare sind dann keine Strophen, sondern Versikel bzw. Doppelversikel.

Leider ist das Faksimile nicht so aufschlußreich, wie das Original es wahrscheinlich wäre. Es läßt sich aber erkennen, daß offensichtlich eine spätere Hand die Notation geändert oder ergänzt hat, wie z. B. die kleinen Punkte im Duplum zwischen dem Ende der vierten Distinktion und dem Anfang der fünften vermuten lassen. Auch deuten die vereinzelt und unerwartet auftretenden Intervallsprünge innerhalb der Distinktionen auf Verlagerungen hin, die mit Hilfe der musikalischen Textkritik einzurichten wären. Voraussetzung für die Einregulierung ist die Aussonderung späterer Einträge anhand einer gut leserlichen Photographie oder des Originals. Da diese Voraussetzungen nicht erfüllt sind, wird auf eine Gesamtübertragung verzichtet.

Die Rhythmisierung der „Domino“-Kadenz muß sich natürlich dem Rhythmus des Laiausschnitts anpassen. Den Longae über den ersten Silben der einzelnen Verse entspricht in der Kadenz ein langes sequenzierendes Melisma, wobei auf eine Longa eine Ternaria und eine Binaria kommen, d. h. die Longa zerfällt wieder in die Modalwerte des ersten Modus: der lange Modalwert wird durch die Ternaria, der kurze durch die Binaria ersetzt. Die zweite Hälfte der Kadenz entspricht rhythmisch voll und ganz den vorangehenden Distinktionen:



⁹ Der erste Ton muß C sein in Analogie zum Anfang der dritten Distinktion. Das in der Hs. über dem C notierte G ist ein Schreiberversehen, das durch Verwechslung des F-Schlüssels mit dem c-Schlüssel zustande kam. Der Schreiber hat sein Versehen sofort bemerkt und durch die richtige Schreibung korrigiert.

Zu den von Krüger erwähnten und als Hinweis auf eine Borduntechnik gewerteten übereinander stehenden Notenzeichen sei noch vermerkt, daß solche Erscheinungen auch in den Denkmälern der Trouvèrekunst auftreten. Sie haben eine ganz einfache Erklärung darin gefunden, daß der Notenschreiber sich im Schlüssel geirrt hat. Das wird oft durch Parallelüberlieferungen bestätigt. Meist handelt es sich um Quint- oder Quartintervalle, die am Anfang eines Liedes oder nach einem Schlüsselwechsel auftreten, weil der Schreiber F- und c-Schlüssel verwechselt hat. Niemand hat diese Erscheinungen bisher als Hinweis auf eine Bordun- oder gar mehrstimmige Praxis in der weltlichen Liedkunst des Mittelalters gewertet.

Zur Vorgeschichte der Oktavsprungkadenz

VON WOLFGANG MARGGRAF, MEININGEN

Im ältesten, fünften Faszikel der Handschrift Oxford, Bodl. Libr., can misc. 213 (O) begegnet bei Frühwerken von Gilles Binchois erstmals die sog. „Oktavsprungkadenz“, die dann bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts die vorherrschende Kadenzform im dreistimmigen Kantilenensatz wurde¹. Sie ist die erste Schlußform, die auf Dominantbeziehung beruht. Alles spricht dafür, daß die Oktavsprungkadenz „erfunden“ worden ist. Wann und wo dies geschah, konnte bisher nicht aufgeklärt werden.

Die Oktavsprungkadenz hat jedoch eine Vorgeschichte, die mindestens bis zu den Werken Guillaume de Machauts zurückzuverfolgen ist. In seinen Balladen und Rondeaux vollzieht der Kontratenor im Innern des Satzes, also nicht kadenzierend, mehrfach einen Oktavsprung bei gleichzeitiger dominantischer Akkordfortschreitung:

Insgesamt lassen sich in sechs Chansons von Machaut derartige Klangfolgen nachweisen².

Die Kenntnis dieser Fortschreitungsart ging den Meistern der auf Machauts Tod folgenden „ars subtilior“³ nicht verloren. In der Handschrift Chantilly, Musée Condé 1047 (Ch) dient zwar bei den nicht sehr zahlreichen dominantischen Klangverbindungen meist der Tenor als Fundament, doch findet sich einige Male auch der Oktavsprung des Kontratenors⁴. Wesentlich öfter begegnet er in der etwas jüngeren, zur „vorniederländischen Übergangszeit“ hinleitenden Handschrift Modena, Bibl. Estense, M. 5. 24 (Mod), besonders in Werken Matheus' de Perusio⁵. Das häufige Vorkommen des Oktavsprungs in einer Quelle,

¹ Nachweis bei H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 37.

² Nach der Zählung der GA von F. Ludwig, Bd. I, Leipzig 1926: Ballade 4, T. 3/4, 7, 20; Ballade 23, T. 4/5, 14, 18/19; Ballade 27, T. 49/50; Ballade 33, T. 10/11; Ballade 34, T. 5/6, 6/7; Rondeau 7, T. 5/6, 27/28.

³ Zu diesem Begriff vgl. U. Günther, *Das Ende der ars nova*, Mf XVI, 1963, S. 105.

⁴ Z. B. in Solage, „S'aincy estoit“ (Ch f. 36; NA: W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge/Mass. 1950, Nr. 34), T. 65; Solage, „Calystone qui fut“ (Ch f. 50; NA: Apel, Nr. 33), T. 3/4; Jacob de Senleches, „Futons de ci“ (Ch f. 17; NA: Apel, Nr. 47), T. 4, 33.

⁵ „Belle sans per“ (Mod f. 42; NA: Apel, Nr. 11), T. 4/5, 11/12, 41/42; „Dame que j'aime“ (Mod f. 10'; NA: Apel, Nr. 5), T. 59; „Dame souveraine“ (Mod f. 38; NA: Apel, Nr. 8), T. 13/14; „Puisque je sui“ (Mod f. 44; NA: Apel, Nr. 6), T. 41; „A qui fortune“ (Mod f. 43; NA: Apel, Nr. 17), T. 2/3, 37/38; „Dame de honneur“ (Mod f. 51; NA: Apel, Nr. 14), T. 16, 23/24; „Jusques a tant“ (Mod f. 48'; NA: Apel, Nr. 16), T. 25/26; „Pour bel acueil“ (Mod f. 44'; NA: Apel, Nr. 12), T. 5/6, 19/20, 23; „Trouver ne puis“ (Mod f. 46; NA: Apel, Nr. 13), T. 11/12, 18.

die nur kurze Zeit vor den ersten Belegen für die Oktavsprungkadenz (O) zu datieren ist ⁶, verstärkt die Wahrscheinlichkeit, daß zwischen den hier aufgezeigten Beispielen und der Kadenzform tatsächlich ein Zusammenhang besteht. Die der Oktavsprungkadenz zugrunde liegende Stimmführung wäre demnach lange bekannt gewesen; es bedurfte nur der Einsicht in die schlußbildende, kadenzierende Kraft der dominantischen Klangverbindung, um sie als Kadenzform zu legitimieren. Diese Einsicht scheint im Kreise burgundischer Musiker um 1420 gereift zu sein ⁷.

Sieht man den aufgezeigten Zusammenhang als erwiesen an, so bedarf Heinrich Besslers Erklärungsversuch der Oktavsprungkadenz als einer „Übergangsformel, die das neue Gefühl für Akkordfolgen mit der traditionellen Mittellage des Kontratenors verband“ ⁸, zumindest einer Modifizierung. Die Verwendung des aus Stimmführungsrücksichten nicht zu erklärenden Oktavsprungs kann nicht mehr mit der Rückkehr des Kontratenors in die Mittellage motiviert werden, da diese im Innern des Satzes von der Theorie nie durchgängig gefordert wurde. Was aber waren dann die Gründe für seine Entstehung?

Zur Biographie von Homer Herpol

VON MANFRED SCHULER, BADEN-BADEN

Dank der archivalischen Forschungen Arnold Geerings ¹ sind wir über den Aufenthalt und die Tätigkeit des flämischen Komponisten Homer Herpol in Freiburg in der Schweiz verhältnismäßig gut unterrichtet. Die Jugendzeit und die späteren Jahre Herpols liegen indessen noch immer im geschichtlichen Dunkel. Neue archivalische Funde gestatten es nun, wenigstens die Zeit von der Vertreibung Herpols aus Freiburg in der Schweiz bis zu seinem Tod aufzuhellen.

Homer Herpol, vermutlich um 1520 in St. Omer geboren, wurde 1554 als Kantor an das Chorherrenstift St. Nikolaus in Freiburg in der Schweiz berufen ². In dieser Stellung hatte er die Singknaben — nach den Statuten sechs an der Zahl — bei sich aufzunehmen und zu unterrichten ³. Sicher war Herpol bereits damals schon Geistlicher. Von 1555 bis 1557 erhielt er Urlaub, um seine Studien bei Glarean in Freiburg i. Br. fortsetzen zu können, 1563 weilte er wiederum in Freiburg i. Br. Nachdem er noch 1563 an der Ausarbeitung eines Statuts zur Sittenreform des katholischen Klerus in Freiburg in der Schweiz beteiligt gewesen war, stolperte er 1567 selbst über Sittenparagrafen und mußte Freiburg in der Schweiz sittlicher Vergehen wegen (Besuch des Frauenhauses, Konkubinat, mehrfache Vaterschaft) verlassen ⁴. Wahrscheinlich kurz vor seiner Ausweisung und die Dinge bereits ahnend, die auf ihn zukamen, hatte er sich im Sommer 1567 um das Kapellmeisteramt

⁶ Zur Datierung von *Mod* vgl. K. v. Fischer in *Mf* XII, 1959, S. 226.

⁷ E. Apfel, *Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*, *Mf* XV, 1962, S. 217, erwähnt das Vorkommen entsprechender Fortschreitungen mit Oktavsprung in Motetten John Dunstables, leider ohne genaueren Nachweis, und glaubt (Anm. 8) an eine Wandlung der Chansonsatztechnik im 15. Jahrhundert „nach dem Vorbild des motettischen Satzes“. Hinsichtlich der Oktavsprungkadenz dürfte diese Vermutung unhaltbar sein, nachdem hier ihre Vorbilder im kontinentalen Kantilenensatz schon des 14. Jahrhunderts aufgezeigt wurden.

⁸ H. Besseler, *Bourdon*, S. 34.

¹ *Homer Herpol und Manfred Barbarini*, in: *Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag*, Zürich/Leipzig (1933), S. 48 ff.

² Vgl. A. Geering, a. a. O., S. 50; G. Zwick, Artikel *Freiburg in der Schweiz*, *MGG* IV, 1955, Sp. 882; W. Brennecke, Artikel *Herpol*, *MGG* VI, 1957, Sp. 260. Nach K. G. Fellerer (*Zur Musikgeschichte Freiburgs 1. Ue. im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Jg. I, 1934, S. 47) wurde Herpol erst 1555 zum Kantor ernannt.

³ Vgl. K. G. Fellerer, a. a. O., S. 44; ders., *Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg im Uechtland*, *Freiburger Studien zur Musikwissenschaft*, 2. Reihe, Heft III, Regensburg 1935, S. 94; G. Zwick, a. a. O., Sp. 882.

⁴ A. Geering, a. a. O., S. 51 f.

am Augsburger Dom beworben; seine Anstellung dürfte an den in Aussicht gestellten niedrigen Einkünften gescheitert sein⁵. Herpol scheint sich daraufhin nach Konstanz begeben zu haben, von wo aus er jedenfalls am 28. Januar 1568 einen Brief an den Rat der Stadt Freiburg in der Schweiz richtete⁶. Darin bat er um Gnade und ersuchte um die Auslieferung seiner Möbel sowie jener vier Notenbücher, die einige noch unvollendete Motetten „*de Sanctis*“ enthielten. Diese Motetten versprach er nach ihrer Fertigstellung in einigen Exemplaren zurückzuschicken. Seine übrigen Gesangbücher schenkte er dem Rat der Stadt. Die Auslieferung seines Mobiliars wurde ihm darauf zugesagt, falls er willens sei, sämtliche Schulden abzahlen, seine Kinder von Freiburg in der Schweiz wegzunehmen und seine Gesangbücher der Freiburger Kantorei zu überlassen.

In Konstanz fand Homer Herpol — zunächst wohl nur probeweise — eine Stellung als informator choralium am Münster Unserer Lieben Frau, der Kathedrale des Bistums Konstanz⁷. Das Konstanzer Domkapitel war offensichtlich mit ihm zufrieden und versprach ihm am 1. August bzw. am 1. Oktober 1568 zum Herbst ein Fuder neuen Weines⁸. Am 19. November beschloß das Domkapitel, ihm auf seine Bitte hin für die Zeit von November 1568 bis November 1569 acht Mutt (Scheffel) Kerne „*propter pueros*“ zu schenken, „*ditz aber auss kheiner gerechtighait, sonnder allein vß gnaden*“. Gleichzeitig sollte Herpol ermuntert werden, die Gesänge, die er dieses Jahr komponiert habe, in ein Buch zu schreiben und dieses dem Domkapitel zu offerieren; man wolle sich ihm gegenüber dann auch erkenntlich zeigen⁹. Im Laufe der Zeit hatte Herpol zwei Pfründen erhalten, deren Einkünfte jedoch vermutlich gering waren¹⁰. Das Domkapitel versprach ihm am 21. April 1569 eine wohl reicher dotierte Pfründe, nämlich die praebenda S. Barbarae des verstorbenen Priesters Melchior Scheufelin (Schüfelin)¹¹. Am 3. Oktober 1569 schließlich erfolgte die vertragliche Anstellung Homer Herpols¹². Danach sollte er zum 11. November die Pfründe S. Barbarae bekommen, deren jährliche Einkünfte sich auf insgesamt 137 fl. beliefen. Die bisher in seinem Besitz befindlichen beiden Pfründen mußte er wieder abgeben. An weiteren Einkünften standen ihm zu: die Präsenzgelder sowie die Gefälle der Dombruderschaft; jährlich 20 fl. für jeden Sängerknaben; jeweils an Quatember das übliche Lehrgeld der Sängerknaben; vom Fabrikoberpfleger ungefähr 12 fl. jährlich „*ex eleemosina*“ der Sängerknaben; ferner jährlich insgesamt zehn Mutt Kerne, ein neuer Rock sowie für das Jahr 1569 ausnahmsweise ein Fuder Wein. Dafür sollte Herpol die Sängerknaben „*nach jrer guten notturfft in Zucht vnnnd leer sauber vnnnd wol vnnnderhalten, auch fürohin an ain ThumbCapitl verer nichtz meer begern, vnnnd zu dem Capitulo das gsang buch seiner Composition so baldt es sein mag Danckgeparlichen presentirn vnd züstöllen*.“ Ausdrücklich war festgelegt, daß Herpol diese Pfründe resignieren müsse, wenn er die Sängerknaben abgebe, da diese Pfründe „*fürohin der vnnnderhaltung der Senger Knaben Connectirt sein*“ solle.

So bekleidete Homer Herpol in Konstanz dasselbe Amt wie Sebastian Virdung 1507/08 und Sixt Dietrich von 1517 bis 1519¹³. Die Zahl der Sängerknaben, die der Konstanzer Domkantorei angehörten und ihm anvertraut waren, belief sich der Stiftungsurkunde von 1502 zufolge auf acht¹⁴.

⁵ Vgl. O. Ursprung, *Jacobus de Kerle (1531/32—1591)*, Diss. München 1913, S. 67.

⁶ Siehe A. Geering, a. a. O., S. 52.

⁷ Siehe Protokolle des Konstanzer Domkapitels, Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (im folgenden abgekürzt GLA), 61/7244, S. 838; 61/7245, S. 26.

⁸ GLA 61/7244, S. 818 und 829.

⁹ GLA 61/7244, S. 833.

¹⁰ Vgl. GLA 61/7245, S. 33.

¹¹ GLA 61/7245, S. 10.

¹² GLA 61/7245, S. 33 f. („*Articul auff welche sich ain Erw. Thumb Capitel mit domino Homero von wegen sein vnnnd der Senger Knaben vnnnderhaltung endtlichen verglichen*“); dazu 61/7245, S. 35.

¹³ Vgl. M. Schuler, *Der Personalstatus der Konstanzer Domkantorei um 1500*, AfMw XXI, 1964, S. 266 und 272 f.

¹⁴ Vgl. M. Schuler, *Die Konstanzer Domkantorei um 1500*, AfMw XXI, 1964, S. 30.

Vielleicht durch Vermittlung und Empfehlung Herpols erhielt Martin Wolf aus Konstanz im Jahre 1569 die Organistenstelle an dem einstigen Wirkungsort Herpols, der Stiftskirche St. Nikolaus in der Schweiz¹⁶.

Auf die Dauer scheint es Herpol in Konstanz indessen nicht zugesagt zu haben: im Herbst 1572 bewarb er sich vermutlich um eine andere Stelle, und Ende 1573 versuchte er — freilich erfolglos — die Erlaubnis zur Rückkehr nach Freiburg in der Schweiz zu erlangen¹⁶. Da sich alle diese Pläne zerschlugen, mußte er in Konstanz bleiben, wo er Ende 1573 oder in den ersten Tagen des Januar 1574 starb. „*In laudem defuncti Homerj*“ verfaßte ein gewisser M. Valentin Rotmayer ein *Carmen* und widmete es dem Konstanzer Domkapitel, was ihm laut Kapitelbeschluß vom 8. Januar 1574 eine Verehrung von sechs Talern eintrug¹⁷. Die Pfründe Herpols verlieh das Domkapitel am 7. Mai 1574 einem an der Universität Dillingen studierenden ehemaligen Sängerknaben¹⁸.

Damit ist die Vermutung, Herpol habe nach seiner Ausweisung aus Freiburg in der Schweiz im Kloster Reichenau Unterschlupf gefunden¹⁹ und sei dort nach 1573 auch gestorben²⁰, hinfällig geworden. Anlaß zu dieser Vermutung gab ein scheinbar aus dem Jahre 1575 stammendes Chorbuch des Klosters Reichenau²¹. Es enthält neben den Werken verschiedener Komponisten sieben *Magnificat*, ein *Salve regina*, ein *Regina coeli* sowie *Responstones* von Homer Herpol²². Die Jahreszahl 1575 rührt von der Aufschrift des jetzt abgelösten Pergament-Umschlages dieses Chorbuchs²³. Tatsächlich aber findet sich in dem Chorbuch als früheste Jahreszahl 1584, und zwar am Ende des ersten *Magnificat octavi toni* von Herpol²⁴. Der Kopist dieses *Magnificat* ist der Reichenauer Konventuale Frater Sebastianus Leinsenbollinus (Leinsenboll)²⁵, der von Herpol außerdem je ein *Magnificat secundi toni*, *septimi toni*, ein weiteres *Magnificat octavi toni* und möglicherweise auch das *Regina coeli* eintrug²⁶. Während die Kopie der *Magnificat secundi toni* und *septimi toni* vermutlich gleichfalls im Jahre 1584 oder etwas früher erfolgte, beendete Leinsenboll die Abschrift des letztgenannten *Magnificat octavi toni* am 1. Juni 1585²⁷. Für die Kopie der übrigen Kompositionen Herpols gibt der anonyme Schreiber keine Datierung. Der Anordnung der *Magnificat* nach zu schließen, dürfte die Niederschrift der restlichen drei

¹⁶ Martin Wolf gab diese Stelle bereits am 1. 8. 1572 auf. Siehe K. G. Fellerer, *Zur Musikgeschichte Freiburgs* I. Ue, im 15. und 16. Jahrhundert, a. a. O., S. 50.

¹⁶ A. Geering, a. a. O., S. 52.

¹⁷ GLA 61/7245, S. 150.

¹⁸ GLA 61/7245, S. 154.

¹⁹ Siehe A. Geering, a. a. O., S. 52.

²⁰ Siehe W. Brennecke, a. a. O., Sp. 260.

²¹ Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Mus. Ha. 10, gr. 2°, 125 Bl.; vgl. R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. V, Leipzig 1901, S. 125, ferner Grove's *Dictionary of Music and Musicians*, Vol. IV, 8/1954, S. 255.

²² Alle diese Kompositionen sind vierstimmig. Die in MGG (Bd. VI, 1957, Sp. 262) angegebene Follierung ist ungenau. Sie sei hier deshalb nochmals mitgeteilt. Bl. 6v—12r: *Magnificat primi toni*; Bl. 13v—19r: *Magnificat secundi toni*; Bl. 24v—30r: *Magnificat quarti toni*; Bl. 33v—39r: *Magnificat sexti toni*; Bl. 40v—46r: *Magnificat septimi toni*; Bl. 46v—52r: *Magnificat octavi toni*; Bl. 52v—58r: *Magnificat octavi toni*; Bl. 116v—121r: *Salve regina*; Bl. 121v—123r: *Regina coeli*; Bl. 123v—125v: *Responstones ad praefationes, ad orationes dominicas, in missis defunctorum* (nicht sechs *Responstones*, wie MGG und das *Riemann Musiklexikon*, Bd. I, 12/1959, S. 779, angeben). Für die Zuweisung von mehreren in diesem Chorbuch enthaltenen (z. T. unvollständigen) *Dixit dominus* an Homer Herpol (vgl. A. Geering, a. a. O., S. 55) fehlt eine sichere Grundlage. — Die Angabe in Grove's *Dictionary of Music and Musicians* (Vol. IV, 8/1954, S. 255), das Karlsruher Chorbuch enthalte von Herpol auch Gesänge zu 5 und 6 Stimmen, ist ebensowenig zutreffend wie der Hinweis auf 52 lateinische und deutsche Gesänge dieses Komponisten im British Museum London.

²³ Die Aufschrift des einem Missale des 14. Jh. zugehörigen Pergament-Umschlages lautet: „*Liber Monasterij / Angiae maioris / 1575.*“ Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Frg. Aug. 201; vgl. *Die Handschriften der Großherzoglichen Badischen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe VI, Die Reichenauer Handschriften*, Bd. II, beschrieben und erläutert von A. Holder, Leipzig/Berlin 1914, S. 682.

²⁴ Bl. 52r.

²⁵ Nicht F. Sebastiani, wie W. Brennecke (a. a. O., Sp. 261 f.) angibt. Sebastian Leinsenboll war zeitweilig Propst im Kloster Schienen (so um 1621) und starb wohl bald nach 1621. Vgl. O. F. H. Schönhuth, *Chronik des ehemaligen Klosters Reichenau*, Konstanz 1835, S. 326.

²⁶ Siehe Anm. 27; vgl. das Monogramm auf Bl. 19r, 44r, 45r, 47r, 50r, 51r, 52r 56r, 57r und 57v.

²⁷ Siehe Bl. 58r: „*Fininit foelictter Magnifi: Homerj Herpoll per manus F. Sebastianj Leinsenbollini, Anno 1585. 1. Junij.*“ Vgl. auch Bl. 56r.

Magnificat Herpols jedenfalls vor 1584 erfolgt sein. Sebastian Leinsenboll ist als Kopist in diesem Chorbuch noch einmal vertreten: die im Jahre 1589 angefertigte Abschrift von drei *Magnificat* Orlando di Lassos stammt von seiner Hand²⁸. Man darf annehmen, daß diese Kopien der Kompositionen Homer Herpols und Orlando di Lassos nach Vorlagen aus dem Noteninventar der Konstanzer Domkantorei entstanden²⁹.

Ein weiteres Werk Homer Herpols, ein vierstimmiges *Officium in die sancto penthecostes*, ist in einem Augsburgener Chorbuch auf uns gekommen³⁰. Frater Johannes Torneus (Tornarius, Treer) schrieb dieses Chorbuch 1575 für das Benediktinerstift St. Ulrich und Afra in Augsburg³¹.

Das Konstanzer Domkapitel ließ Anfang 1575 noch Kompositionen Herpols von dem Schulmeister zu Kreuzlingen (bei Konstanz), M. Mathis N., kopieren³².

Zur Formtechnik in Titelouzes „Hymnes de l’Eglise“

VON WILLEM ELDERS, UTRECHT

Als 1623 bei Pierre Ballard in Paris der erste Band Orgelwerke von Jean Titelouze erschien, ging aus dem Vorwort hervor, daß der Komponist diese Musik veröffentlichte, weil seine Freunde ihn dazu angeregt hatten und weil gedruckte Orgeltabulaturen in Frankreich fehlten¹. Zwar hatte Attaignant 1531 sieben Orgeltabulaturen gedruckt, aber Frankreich hatte um 1600 sicherlich nicht wie Deutschland, Italien und Spanien eine reiche Literatur aufzuweisen. Titelouze ist also in der Reihe der französischen Orgelmeister des 17. Jahrhunderts, deren Namen uns bekannt sind, der erste; sein Werk ist im Entwicklungsgang der französischen Orgelmusik ein wichtiger Markstein.

²⁸ Siehe Monogramm und Jahresangabe auf Bl. 65r, 71r und 77r. Bl. 62v—65r: *Magnificat octavi toni*, 4 v.; Bl. 65v—71r: *Magnificat primi toni*, 6 v. (wohl nach der vorliegenden Handschrift neu herausgegeben von Heinrich von St. Julien, Karlsruhe 1835); Bl. 71v—77r: *Magnificat primi toni*, 4 v. Von anderer, anonymer Hand kopiert, findet sich auf Bl. 59v—62r ein weiteres *Magnificat primi toni*, 4 v., Orlando di Lassos (Neuausgabe: C. Proske, *Musica Divina*, Tom. III, Regensburg 1859, S. 253 ff.). W. Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit 1532—1594*, Bd. I, Kassel und Basel 1958, vgl. S. 825) scheint das vorliegende Chorbuch nicht näher gekannt zu haben.

²⁹ Das Kloster Reichenau hörte 1540 auf als freie Reichsabtei zu bestehen und wurde dem Hochstift Konstanz inkorporiert (vgl. H. Baler, in: *Die Kultur der Abtei Reichenau*, hrsg. von K. Beyerle, 1. Halbband, München 1925, S. 238 ff.). Damit kam das Kloster in direkte Abhängigkeit von der bischöflichen Administration. Die Bischöfe von Konstanz selbst wählten das Kloster zeitweise zu ihrem Aufenthaltsort (vgl. H. Baler, a. a. O., S. 244; ferner GLA 61/7245, S. 9). Für die Annahme, daß die Vorlagen zu den Abschriften der *Magnificat* Orlando di Lassos in Konstanz zu suchen seien, könnte ein Eintrag in den Protokollen des Konstanzer Domkapitels sprechen. Orlando di Lasso schickte nämlich im Dezember 1587 durch einen Boten dem Konstanzer Domkapitel „etliche gesanng“, worauf ihm laut Protokoll vom 19. 2. 1588 eine Verehrung von 4 Gulden zuteil wurde (GLA 61/7245, S. 326 und 339). Ein Inventarverzeichnis der Konstanzer Domkantorei aus dieser Zeit hat sich bisher nicht gefunden. Die Pflege Lassoscher Werke in Konstanz ist indessen auch bezeugt durch das Inventarverzeichnis der im Domherrnhof des Domherrn von Stadion befindlichen Kapelle S. Lucii; es wurde am 9. 9. 1606 angelegt und führt u. a. „6. truckhte Orlandisch gsang“ auf (GLA 5/343, 1606 IX 9, Bl. 4v; vgl. O. zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberhelvetischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Heft IX, Kassel 1931, S. 72).

³⁰ Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2^o Cod. Tonk. Schl. 23, Nr. 12.

³¹ Johannes Torneus (Treer), geboren um 1520 zu Füssen im Allgäu, gestorben 1616, war Konventuale und Regens chori im Kloster St. Ulrich und Afra zu Augsburg. Er betätigte sich hier als Kopist besonders von Kompositionen Orlando di Lassos. Vgl. O. Ursprung, a. a. O., S. 85; W. Boetticher, a. a. O., passim, besonders S. 162 f. Die Angabe in MGG (Bd. VI, 1957, Sp. 262), der zufolge Gregor Castellus als Kopist dieses Chorbuches anzusehen ist, trifft nicht zu. Frater Castellus (Gastelius) ist vielmehr der Verfasser des Gedichtes zu dieser Handschrift, die von Frater Johannes Torneus unter dem damaligen Abt des Klosters St. Ulrich und Afra, Jacob Köpplius (Köpplin), geschrieben wurde (freundliche Auskunft der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg). Die Handschrift ist also nicht im Kloster Reichenau entstanden, wie das *Riemann Musiklexikon* (Bd. I, 12/1959, S. 779) angibt.

³² GLA 61/7245, S. 190.

¹ Vgl. die Einleitung zu den *Hymnes de l’Eglise*, hrsg. von A. Gullmant und A. Pirro in *Archives des Maitres de l’Orgue* (1898), S. 3. Die Ausgabe enthält sämtliche Orgelwerke Titelouzes.

Dem Druck von 1623 folgte 1626, gleichfalls bei Ballard, noch ein zweiter Band. Von beiden Ausgaben findet sich je ein Exemplar in der Bibliothèque Nationale in Paris. Die Titelseiten lauten:

Hymnes de l'Eglise / pour toucher svr l'orgve, / avec les fugves et recherches / svr levr plain-chant. / par I. Titelovze, / Chanoine, & Organiste de l'Eglise de Rouën / A Paris, / Par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant / rue S. Iean de Beauuais, à l'enseigne du mont Parnasse / 1623. / Avec Priuillage du Roy².

Le / magnificat, / ov / Cantique de la vierge / pour toucher svr l'orgve, / svivant les hvit tons / de l'Eglise / par I. Titelovze, / Chanoine & Organiste de l'Eglise de Rouën / A Paris, / Par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant / rue S. Iean de Beauuais, à l'enseigne du mont Parnasse. / 1626. / Avec Priuillage du Roy³.

Das Format dieser Typendrucke ist Querquart, die Anzahl der paginierten Seiten beträgt 48 und 56. Sowohl zu den *Hymnes* wie auch zu dem *Magnificat* schrieb Titelouze Vorworte; auch einige dem Komponisten gewidmeten Gedichte wurden aufgenommen.

Den *Hymnes de l'Eglise*, deren Formstruktur wir uns in dieser Studie zuwenden, hat Titelouze folgende oft gesungene Hymnen für eine Reihe von drei oder vier Versetten zugeordnet:

I „*Ad coenam Agni providi*“, II „*Veni Creator Spiritus*“, III „*Pange lingua gloriosi*“, IV „*Ut queant laxis*“, V „*Ave maris stella*“, VI „*Conditor alme siderum*“, VII „*A solis ortus cardine*“, VIII „*Exultet coelum laudibus*“, IX „*Annue Christe saeculorum*“, X „*Sanctorum meritis*“, XI „*Iste confessor*“, XII „*Urbs Jerusalem beata*“⁴.

Die Hymnenmelodie liegt als Cantus firmus in einer der Stimmen oder wird in kurze Zeilen geteilt, die das thematische Material für kurze fugierte Expositionen liefern. Demzufolge ist in den Versetten zu unterscheiden zwischen

- a) Cantus firmus-Versetten: I 1 und 4, II 1, 2 und 3, III 1 und 3, IV 1 und 2, V 1 und 3, VI 1 und 2, VII 1 und 3, VIII 1 und 2, IX 1, X 1 und 3, XI 1 und 3, XII 1;
 b) Themen-Versetten: I 2 und 3, II 4, III 2, IV 3, V 2, VI 3, VII 2, VIII 3, IX 2, X 2, XI 2, XII 2 und 3.

Wiewohl man aus dem Titel folgern könnte, daß der Band drei Formen enthält, Präludien, denen der Hymnus als Cantus firmus zugrunde liegt, Fugen und Ricercare, zeigt es sich, daß die Themen-Versetten in ihrer kontrapunktischen Struktur vollkommen identisch sind, so daß sich kein Unterschied zwischen „*fugues*“ und „*recherches*“ machen läßt. Zweifellos haben wir es also mit einem Titel zu tun, der nach einem Brauch des 16. und 17. Jahrhunderts den benutzten Formtyp doppelt benennt⁵. Titelouze spricht in den Einleitungen zu den *Hymnes* und dem *Magnificat* denn auch nur über „*fugues*“.

Das erste Versett jedes Hymnus ist ein Cantus firmus-Versett mit der Chormelodie im Baß. Bei den übrigen Cantus firmus-Versetten liegt der Hymnus einmal im Sopran (II 2), zweimal im Alt (IV 2, VIII 2) und fünfmal in verschiedenen Stimmen (I 4, III 3, VII 3, X 3 und XI 3). Neben diesen vierstimmigen Cantus firmus-Versetten finden wir drei Kanon-Versetten, in denen der Cantus firmus von zwei Stimmen kanonisch *in diapente* (V 3, VI 2) oder *in diapason* (II 3) geführt wird.

² Nach der Titelseite des Exemplars aus der BN Paris. Das Titelblatt eines Exemplars in der Bibliothèque Ste. Geneviève in Paris gibt als Jahreszahl 1624 an. Offenbar handelt es sich um eine Titelaufgabe.

³ Sowohl bei dem Exemplar in der BN wie auch bei dem im Conservatoire National de Musique in Paris fehlt das Titelblatt. In der Landesbibliothek in Kassel befindet sich ein Exemplar mit schwer beschädigtem Titelblatt; die rechte Hälfte fehlt ganz. Die Bibliothèque St. Geneviève in Paris besitzt ein Exemplar mit der hier übertragenen Titelseite.

⁴ Im weiteren werden die Hymnen und ihre Versetten mit römischen und arabischen Zahlen angegeben (z. B. I 3: drittes Versett von „*Ad coenam*“).

⁵ Vgl. M. Reimann, *Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw X, 1953, S. 261 ff.

Die Frage, aus welchem Grunde Titelouze, im Gegensatz etwa zu Sweelink⁶, den Cantus firmus vorzugsweise in den Baß legt, läßt sich nicht leicht beantworten; ebensowenig die Frage, ob uns hier vielleicht ein typisch französischer Gebrauch begegnet. Wiewohl nämlich in Attaingnants Orgeltabulaturen vom Jahre 1531 die liturgische Melodie in den dreistimmigen Messen-Versetten ebenfalls meist im Baß liegt, war in beiden Fällen die Triebfeder dazu doch gewiß nicht dieselbe. Nach Rokseth ist für die Franzosen um 1530 der Cantus firmus weniger eine Inspirationsquelle für die anderen Stimmen als „un obstacle à surmonter“ oder „une base d'harmonie“⁷. „L'invention de mélodies qui se superposent à une basse obligée offre donc plus de facilité aux organistes de 1530 que la création d'une basse pour soutenir un chant donné“⁸. Bei Titelouze nun gestalten sich die in großen Notenwerten klingenden Hymnen in den Anfangs-Versetten zwar auch als eine feste Basis für die Oberstimmen, aber in fast allen Cantus firmus-Versetten ist das thematische Material für die kontrapunktierenden Stimmen teilweise dem Hymnus entnommen. Weiter findet man in den Versetten, in denen der Cantus firmus vagierend auftritt, sechsmal eine Zeile des Hymnus im Sopran, sechsmal im Alt, siebenmal im Tenor und nur einmal im Baß, während die verschiedenen Lagen kaum eine Änderung in der Kompositionstechnik hervorrufen. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß die Vorliebe für eine tiefe Lage des Cantus firmus sich nicht aus technischen, sondern vielmehr aus rein musikalischen Gründen erklären läßt. Einer dieser Gründe könnte sein, daß Titelouze bei den Anfangs-Versetten an die imponierenden Klänge eines *plein jeu* dachte; um diese verwirklichen zu können, war eine Schreibweise, in der die kontrapunktierenden Stimmen von langen Pedaltönen getragen werden, wirksamer als eine solche, in der diese Stimmen einer Melodie in höherer Lage gegenübergestellt sind.

Für die Cantus firmus-Behandlung ist wesentlich, daß der Cantus firmus immer als Ganzes auftritt; nur in einem Versett, IV 2, T. 27 ff., fällt die 2. Zeile zugunsten einer Exposition aus, die auf einem mit dieser Zeile identischen Thema aufgebaut ist. Auch verzichtet Titelouze völlig auf Kolorierungen, vielleicht um die Strenge des polyphonen Gewebes nicht zu beeinträchtigen. Wenn wir an die deutschen, italienischen und englischen Orgelwerke des 16. Jahrhunderts (etwa von Schlick, Hofhaimer, G. Cavazzoni, Redford, Blietheman) wie auch an Attaingnants Tabulaturen denken, in denen die liturgische Melodie nur allzuoft mehr oder weniger koloriert wurde, so ist eine solche Behandlung des Cantus firmus auffällig, zumal Scheidt im Jahre 1624 schreibt, daß er den dritten Teil seiner *Tabulatura Nova* komponiert hat „in gratiam potissimum eorum . . . qui purè & absque ullo colore Organo ludere gaudent“⁹. Führte Scheidt also mit dem unkolorierten Cantus firmus-Vortrag und mit choralverarbeitenden, nicht freien Gegenstimmen einen für seinen Wirkungsbereich neuen Formtypus ein¹⁰, so scheint eine ganz ähnliche Neuerung in Frankreich von Titelouze entwickelt worden zu sein.

Eine besondere Form der Cantus firmus-Behandlung findet man in den Versetten, in denen Titelouze die Melodie abwechselnd von der einen Stimme in die andere wandern läßt. Bukofzers Untersuchungen zeigen, daß die erste wichtige Quelle dieser Technik sich in England findet, und zwar in der Musik des Old-Hall-Manuskripts¹¹. Während diese „Vagans-Technik“ in der Vokalmusik also schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

⁶ Vgl. B. van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelink en zijn Instrumentale Muziek*, Den Haag 1946, S. 205 und 207.

⁷ Y. Rokseth, *La Musique d'Orgue au XVe siècle et au début du XVIe*, Paris 1930, S. 251 und 253.

⁸ *Ibid.*, S. 253.

⁹ S. Scheidt, *Tabulatura Nova*, DDT I, S. 155.

¹⁰ F. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, S. 24.

¹¹ M. F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 46. Bukofzer spricht von einem „wandering“ oder „migrant“ Cantus firmus. Da es sich jedoch um eine Kompositionstechnik handelt, wäre es empfehlenswert, die Bezeichnung „Vagans-Technik“ für diese besondere Cantus firmus-Behandlung einzuführen, neben der Bezeichnung „Vagans“ in dem für die vokale Musik des 16. Jahrhunderts gebrauchten Sinne.

auftritt, wird sie in der Musik für Tasteninstrumente vor Titelouze, soweit uns bekannt ist, kaum gebraucht, so daß sich die Frage erhebt, wo er sie kennenlernen konnte. Das Prinzip findet sich bei Titelouzes Zeitgenossen in Hexachord-Phantasien, in denen das Thema in verschiedenen Stimmen erscheint; auch werden beim Alternatim-Musizieren in der Liturgie die einzelnen Zeilen des Chorals bald hoch, bald tief auf der Orgel eingesetzt, doch diese Passagen bilden immer ein geschlossenes Ganzes. In beiden Fällen ist also nicht die Rede von einer Kompositionstechnik, wie sie im folgenden Beispiel (III 3, T. 15 ff.) erscheint:

In den Versetten, in denen der Cantus firmus vagierend auftritt, werden die verschiedenen Zeilen meist eingeleitet durch eine Passage, die auf einem diesen Zeilen entlehnten Motiv aufgebaut ist. Gute Beispiele dieser Technik geben uns die Versetten X 3 und XI 3. Zur Erläuterung folgen hier aus X 3 T. 32 ff.:

Das Prinzip dieser Vorimitations-Technik war schon etwa ein Jahrhundert zuvor von Buchner in seinem *Fundamentum* beschrieben worden¹²; im 16. Jahrhundert wurde sie in

¹² Vgl. Dietrich, a. a. O., S. 13.

verschiedenen Ländern angewandt, etwa von Hofhaimer, Jan von Lublin, G. Cavazzoni, Bermudo und Sweelinck¹³. In den von Attaingnant veröffentlichten Messen-Versetten kommt aber nur einmal ein Sanctus vor, dessen anschließendes Benedictus mit einer kurzen Vorimitation des Cantus firmus beginnt¹⁴. Du Caurroy hingegen, dessen Kompositionen Titelouze zweifellos gekannt hat¹⁵, wendet diese Technik in seinen Phantasien (P. Ballard 1610) durchaus an.

Auch wenn der Cantus firmus in nur einer Stimme durchgeführt wird, läßt Titelouze die kontrapunktierenden Stimmen meist mit einem Motiv anfangen, das mit der 1. Zeile des Hymnus verwandt ist. Nur die Versetten III 1, V 1 und 3 sind Ausnahmen. In VII 3 und X 3 besteht dieses Thema aus der Umkehrung der 1. Zeile. Weiter sind die kontrapunktierenden Stimmen im allgemeinen zusammengesetzt aus Zeilen, die gewöhnlich nicht länger als 10 Takte sind. Die Imitations-Technik spielt eine wichtige Rolle; kurze Motive kommen oft in der Engführung vor, aber selten in der Umkehrung — ein Beispiel gibt Versett IV 2, T. 56 ff.:



Durch die zahlreichen Imitationen in den kontrapunktierenden Stimmen wird die sonst ruhige Rhythmik sehr komplementär. Passagen aus Sechzehntelfiguren sorgen für eine lebhaftere Abwechslung (III 3) oder bilden einen glänzenden Abschluß (I 4). Nur in den Cantus firmus-Versetten gebraucht Titelouze zu Belebung der Rhythmen auch die *proportio sesquialtera*. Frotscher nennt VII 3 als Beispiel „logischer Gliederung und Steigerung“ durch eine Aufeinanderfolge von $\phi - c - 3 - c$; in diesem Versett kommt Titelouze „zur verschieden oder gegensätzlich gestalteten Behandlung der einzelnen Abschnitte, deren Differenzierung auf die *Fantasia* zurückgeht“¹⁶. Man muß hier fragen, welche Phantasien Frotscher meint. Diejenigen Frescobaldis und Sweelincks zeichnen sich zwar durch eine ähnliche Abwechslung aus, aber die Zeitspanne, die zwischen der Veröffentlichung dieser Werke und den *Hymnes de l'Eglise* Titelouzes liegt, ist so kurz, daß man kaum annehmen kann, daß der französische Meister auf sie zurückgegangen wäre. Überdies hat die *Phantasia* zu jener Zeit sicherlich keine festumrissene Struktur, was nicht nur aus den zahllosen Titeln hervorgeht, in denen sie als Äquivalent einer anderen Form genannt wird, sondern auch aus dem Umstand, daß

¹³ Zu dieser Technik vgl. auch R. Tusler, *The Organ Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, Bithoven 1958, I, S. 42 und 43.

¹⁴ *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531*, transcrits et publiés avec une introduction par Y. Rokaeth, Paris 1925, S. 16.

¹⁵ Stehe die Einleitung zu den *Hymnes de l'Eglise*, a. a. O., S. 3.

¹⁶ G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1936, II, S. 671.

Theoretiker wie Brossard und Mersenne in Phantasie und Ricercar sogar identische Formen sehen¹⁷. Frotscher zieht also eine Linie, die sich historisch nicht einwandfrei belegen läßt.

Die Sequenz-Technik wird von Titelouze öfter in den Cantus firmus-Versetten als in den Themen-Versetten angewandt. Dies leuchtet ein, da der Cantus firmus mit seinem stufenweisen Steigen und Fallen eher Anlaß zu ihr gibt. Gelegentlich wird, wie das Versett IV 2, T. 44 ff. zeigt, das Steigen wie das darauffolgende Fallen der Hymnenmelodie durch die kontrapunktierenden Stimmen mit einer Sequenz abgefangen:



Gewöhnlich wird die Sequenz-Technik nicht in allen Stimmen streng durchgeführt.

Die Länge der Cantus firmus-Versetten variiert zwischen 19 (VIII 1) und 90 (I 4) Takten. In den Anfangs-Versetten ist die Anzahl der Takte durch die Länge des Cantus firmus bedingt, in den übrigen Versetten können die Zeilen durch eine Anzahl Pausentakte getrennt werden, so daß die meisten umfangreicher sind. Der Ambitus der Anfangs-Versetten ist nicht groß. Denn wiewohl für all diese Versetten, VIII 1 ausgenommen, die maximale Höhe *a* ist, so fällt der im Baß gelegene Cantus firmus meistens nicht tiefer als *c*. Dieses *c* ist dann immer der tiefste Ton in der nicht transponierten Hymne, d. h. in der dorischen Hymne eine Sekunde, in der phrygischen eine Terz unter dem Grundton. Ausgenommen im Versett XII 1, in dem die dorische Hymne ein Quart unter den Grundton fällt, ist der Ambitus höchstens zwei Oktaven und eine Sexte. Die anderen Cantus firmus-Versetten erreichen manchmal einen Ambitus von drei Oktaven und einer Quart (IV 2 und VII 2).

Neben den Cantus firmus-Versetten finden wir, wie schon bemerkt wurde, Themen-Versetten. Wiewohl auch hier für Titelouze die Hymnenmelodie der Ausgangspunkt ist, verfährt er bei ihrer Bearbeitung ganz anders. Diese „*fugues*“ oder „*recherches*“ bestehen nämlich aus drei, vier oder fünf Teilen, die kontrapunktische Durchführungen eines Themas aus einer der Hymnus-Zeilen sind. Die Durchführungen gehen ineinander über; ihre Begrenzung fällt zusammen mit dem ersten und letzten Auftreten der betreffenden Zeile als Thema. Durch den Umstand, daß die Expositionen ineinander übergehen und manche Themen melodische Verwandtschaft zeigen, bemerkten sowohl von Werra als auch Dufourcq die feiner nuancierten Unterschiede zwischen einzelnen Durchführungen nicht, und sie beschrieben diese Versetten als zwei- oder dreiteilig¹⁸. Untenstehende Analyse zeigt, daß

17 M. Reimann, a. a. O., S. 263 und 264; vgl. auch O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 132 ff., und Ch. van den Borren, *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre*, Bruxelles 1912, S. 155 ff.

18 E. von Werra, *Beiträge zur Geschichte des französischen Orgelspiels*, KmJb XXIII, 1910, S. 42; N. Dufourcq, *La Musique d'orgue française*, Paris 1949, S. 43.

die Anzahl der Durchführungen in diesen Versetten zwischen drei und fünf schwankt, und die Richtigkeit dieser Analyse bestätigt Titelouze selbst, wenn er in der Einleitung sagt: „*Pour la longueur des vers qui traitent les fugues, je ne pouvois les rendre plus courts, y avant trois ou quatres fugues repetées par toutes les parties sur le sujet.*“

Versett	Takte	Durchführungen	zu den Cantus firmus- Zeilen	Anfang in Takt
I 2	61	4	a, b, c, d	1, 17, 27, 48
I 3	59	3	a, b, c	1, 20, 35
II 4	71	4	a, b, c, d	1, 28, 41, 52
III 2	52	5	a, b, c, d, f	1, 18, 24, 32, 37
IV 3	58	3	a, b, c	1, 22, 35
V 2	56	4	a, b, c, d	1, 11, 19, 29
VI 3	63	4	a, b, c, d	1, 26, 38, 49
VII 2	81	4	a, b, c, d	1, 22, 29, 59
VIII 3	80	4	a, b, c, d	1, 25, 46, 59
IX 2	58	3	a, c, h	1, 11, 35
X 2	58	4	a, b, e, f	1, 16, 34, 47
XI 2	63	4	ab, cd, e, g	1, 20, 30, 42
XII 2	71	5	a, b, c, e, f	1, 10, 17, 23, 52
XII 3	66	3	a, c, e	1, 24, 51

Der Anfang der Durchführungen läßt sich an Hand dieses Schemas und der untenstehenden, mit Buchstaben bezeichneten Hymnen-Zeilen leicht finden.

The image displays five staves of musical notation, labeled I through V. Each staff shows a rhythmic pattern of notes and rests. Vertical lines with letters above them mark specific points in the music:

- Staff I: Labels 'a', 'b', 'c', 'd' at the beginning, middle, and end of the staff.
- Staff II: Labels 'a', 'b', 'c' at the beginning, middle, and end of the staff.
- Staff III: Labels 'a', 'b', 'c', 'd' at the beginning, middle, and end of the staff.
- Staff IV: Labels 'a', 'b', 'c', 'd' at the beginning, middle, and end of the staff.
- Staff V: Labels 'a', 'b', 'c', 'd' at the beginning, middle, and end of the staff.

 The patterns consist of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests.

VI

a b c

d

VII

a b c

d

VIII

a b c

d

IX

a b c d

e f g h

X

a b c d

e f g

XI

a b c d e

f g

XII

a b c d

e f

Detailed description: The image shows a musical score for six systems, labeled VI through XII. Each system consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The music is written in a single melodic line across both staves. Each system contains several measures of music, with specific notes or groups of notes marked with letters 'a' through 'h' above the treble staff. The notation includes various note values, rests, and slurs. The systems are arranged vertically, with VI at the top and XII at the bottom.

Es zeigt sich, daß in der erwähnten Ausgabe Guilmants die Formanalyse, die man aus den Registrierungs-Vorschlägen rekonstruieren kann, manchmal ziemlich willkürlich ist (V 2, XII 2), und daß in vielen Versetten eine Änderung der Registrierung bei neuen Durchführungen nicht folgerichtig durchgeführt wird. Bei der Analyse sollte man sich vergegenwärtigen, daß sowohl die Beschaffenheit als auch die Länge des Durchführungs-Themas mehr oder weniger von den Cantus firmus-Zeilen abweichen können. Zur Erläuterung folgt hier neben den betreffenden Hymnen-Zeilen das erste Thema aus einigen Expositionen:

The image displays five musical examples, labeled a through e, each consisting of two staves. The top staff of each pair shows a Cantus firmus line, and the bottom staff shows a corresponding choral-melody exposition. The examples are as follows:

- a:** Cantus firmus (I-b) and Exposition (I-3, 20). The Cantus firmus is a simple melodic line, and the exposition is a more complex, rhythmic melody.
- b:** Cantus firmus (III-d) and Exposition (III-2, 32). The Cantus firmus is a simple melodic line, and the exposition is a more complex, rhythmic melody.
- c:** Cantus firmus (VI-d) and Exposition (VI-3, 49). The Cantus firmus is a simple melodic line, and the exposition is a more complex, rhythmic melody.
- d:** Cantus firmus (VIII-d) and Exposition (VIII-3, 59). The Cantus firmus is a simple melodic line, and the exposition is a more complex, rhythmic melody.
- e:** Cantus firmus (XII-e) and Exposition (XII-3, 51). The Cantus firmus is a simple melodic line, and the exposition is a more complex, rhythmic melody.

Aus diesen Beispielen darf man folgendes schließen:

1. die Anfangsnoten der Cantus firmus-Zeile treten deutlich hervor (a, d);
2. die ersten Noten der Cantus firmus-Zeile können aber auch wegfallen (b);
3. der melodische und rhythmische Verlauf der Cantus firmus-Zeile kann eine wichtige Änderung erfahren (c, d);
4. die Choral-Melodie ist nur ein Gerüst, das ausgefüllt wird (e).

Wie oft ein Thema innerhalb einer Durchführung auftritt, ist sehr verschieden und variiert z. B. von vier- bis elfmaligem Erscheinen im 2. und 3. Teil von I 2, von sechs- bis dreizehnmaligem im 3. und 1. Teil von VIII 3. Auch kommt es vor, daß nicht alle Zeilen des Hymnus als Themen verwendet werden. Von den aus vier Zeilen bestehenden Cantus firmi fällt in den Versetten I 3 und IV 3 Zeile d aus. Von den Hymnen III, IX, X, XI und XII, die aus 6, 8, 7, 7 und 6 Zeilen bestehen, fällt im Versett III 2 Zeile e aus; in IX 2 Zeile b, d, e, f, g (b = d); in X 2 Zeile c, d, g; in XI 2 Zeile f; in XII 2 Zeile d; in XII 3 Zeile b, d, f. Vornehmlich werden also die längeren Hymnen nicht vollständig verarbeitet. Zweifellos hat Titelouze aus diesen Vorlagen eine Auswahl getroffen, weil die betref-

fenden Versetten sonst zu lang geworden wären¹⁹; vielleicht auch, weil die Zeilen dieser Hymnen geringe Kontraste geboten und die melodische Abwechslung zwischen den einzelnen Durchführungen gehemmt haben würden.

In VII 2 finden wir den Ausnahmefall, daß zwischen der dritten und vierten Durchführung die Umkehrung eines steigenden Pentachords aus der ersten und vierten Cantus firmus-Zeile in Engführung gebracht wird (T. 50 ff.). Der Längen-Unterschied zwischen den Themen-Versetten beträgt höchstens 29 Takte und ist damit durchweg weniger variabel als in den Cantus firmus-Versetten. Der Ambitus dieser Versetten variiert zwischen zwei Oktaven und einer Sext (IX 2) und drei Oktaven und einer Terz (XII 2).

Der dritte Formtypus, dem man in den *Hymnes de l'Eglise* begegnet, ist das Orgelpunkt-Versett (V 4 und IX 3). Das erstgenannte Stück beginnt als ein vierstimmiges Themen-Versett mit einer auf Zeile Va aufgebauten Durchführung. Nach dem 14. Takt setzt ein Pedal-Orgelpunkt ein, über dem die drei Oberstimmen mit zahlreichen Imitationen, von denen nur ein einziges Motiv an den Hymnus erinnert, kontrapunktieren. Das zweite Versett läßt den Orgelpunkt gleich zu Beginn im Sopran einsetzen; sein *e'* kann, wie Guilment bemerkt, gehalten werden, indem man ein kleines Gewicht auf die Taste legt²⁰. Auch hier findet sich ein Motivspiel, in dem die Imitationstechnik eine große Rolle spielt. Nur das fallende Tetrachord der einsetzenden Stimmen wird der Choralmelodie entnommen. Möglicherweise hat Titelouze dieses Versett mit „Amen“ überschrieben, weil sein Anfang in der ganzen Sammlung einzigartig dasteht.

Übersetzung: Hans Simons

Ein angebliches Flötenkonzert von Tommaso Albinoni

VON HANS ENGEL, MARBURG

In der Bibliothek der Musikalischen Akademie in Stockholm soll, wie die Herausgeber J. Brinkmann und Jon Ponten glauben, ein Flötenkonzert Albinonis aufgefunden worden sein (Tommaso Albinoni, Konzert in G-dur für Flöte, 2 Violinen und Basso continuo, Edition Sikorski Nr. 455, 1957). Bei diesem sogenannten Flötenkonzert hätte den Findern und Herausgebern verdächtig sein müssen, daß die Flötenstimme pausenlos allein die Oberstimme bläst, obwohl sich die (in der Ausgabe nicht gekennzeichneten) Tutti- und Solostellen thematisch deutlich abgrenzen. Es handelt sich bei diesem „Fund“ um kein Flötenkonzert, sondern um das Konzert Nr. 4 aus Albinonis gedrucktem op. 7, in einer ersatzweisen Bearbeitung für Flötenquartett.

*Bemerkungen zu zwei Telemann-Neuausgaben**

VON MARTIN RUHNKE, ERLANGEN

Wer die Ausgabe der Kantate „Gott sei mir gnädig“ flüchtig durchblättert, wird erstaunt darüber sein, daß hier die ersten drei Sätze in *b*-moll, die folgenden vier dagegen in *C*-dur stehen. Nur der Herausgeber hat sich über diese Tatsache offenbar nicht gewundert. Der

¹⁹ Siehe die Einleitung zu den *Hymnes de l'Eglise*, S. 5: „Pour la longueur des vers traitent les fugues, je ne pouvois les rendre plus courts . . .“.

²⁰ Nach Frotscher, a. a. O., S. 673, ist dies im französischen Orgelspiel ein alter Brauch.

*) G. Ph. Telemann: *Gott sei mir gnädig*. Kantate für Chor und Orchester, hrsg. von Traugott Fedtke, in: Die Kantate, Nr. 186, Stuttgart-Hohenheim 1963, Hänssler-Verlag.
G. Ph. Telemann: *Orgelwerke*. Band I: Choralvorspiele, Band II: 20 Kleine Fugen und Freie Orgelstücke, hrsg. von Traugott Fedtke, Kassel 1964, Bärenreiter-Ausgabe 3581/3582.

Übergang vom *h*-moll zum C-dur wird in den letzten beiden Takten des Rezitativs Nr. 3 ein wenig gemildert durch eine allerdings etwas abrupte Modulation von A-dur über *e*-moll und C-dur nach G-dur. Zu den Schlußtakten sagt aber der Kritische Bericht: „*Von der dritten Zählzeit dieses Taktes ab*“ (d. h. angefangen von der Modulation nach C-dur) „*sind Singstimme mit Text und Basso continuo Ergänzung des Herausgebers, da ein dem Originalmanuskript an dieser Stelle anhängender Zettel mit der Vervollständigung dieses Rezitativs verlorengegangen ist*“. In W. Menkes Bibliographie der Vokalwerke Telemanns, die in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main aufbewahrt wird, kann jeder lesen (oder auf Anfrage erfahren), daß in dem Autograph, das der vorliegenden Neuausgabe zugrunde liegt, die Fragmente von zwei verschiedenen Kantaten zusammengeheftet worden sind. Die Kantate „*Gott sei mir gnädig*“ ist vollständig erhalten in der Bibliothek Frankfurt, Sign. 1071/340. Das Berliner Autograph bricht mitten im Rezitativ Nr. 3 ab. In der Frankfurter Handschrift folgen nach dem hier vollständigen Rezitativ eine Sopranarie und ein Schlußchor, beide in *h*-moll. Auch ein Textdruck der vollständigen Kantate ist erhalten. Der Herausgeber hatte sein Manuskript ursprünglich einem anderen Verlag angeboten, der sich aber zunächst über die Quellenlage beraten ließ und die Neuausgabe dann ablehnte.

Vor einigen Jahren wurde angekündigt, daß innerhalb der Telemann-Auswahlausgabe eine sogenannte Gesamtausgabe der Orgelwerke Telemanns erscheinen solle. Der Notenteil war bereits gestochen, als mir die Gesellschaft für Musikforschung die Redaktion der Telemann-Ausgabe übertrug. Ich muß (da das Vorwort der Neuausgabe hierüber nichts aussagt) mich daran schuldig bekennen, daß die Orgelwerke jetzt mit einigen Änderungen in einer zweibändigen Einzelausgabe vorliegen. Die Gründe, aus denen ich seinerzeit vorgeschlagen habe, die Orgelwerke nicht in die Telemann-Ausgabe aufzunehmen, haben den Herausgeber zu einigen Änderungen veranlaßt, die der jetzt vorliegenden Neuausgabe zugute gekommen sind. Die „Gesamtausgabe“ enthielt damals die Choralvorspiele, die 20 Kleinen Fugen und 12 „freie Orgelstücke“; diese umfaßten die jetzt im Anhang des Bandes II gebrachte *Fantasia* (deren Echtheit Käthe Schäfer-Schmuck in ihrer Dissertation über Telemanns Klavierwerke aus guten Gründen bezweifelt) und 11 Stücke, in denen Telemanns Kompositionsstil „in neuer Beleuchtung“ erscheinen sollte, von denen aber die Einleitung heute sagt: „*Sie stellen abschnittsweise Bearbeitungen der Fugues légères dar, die offenbar von einem Latein vorgenommen worden sind und stark dilettantische Züge neben eigenwilligen Abänderungen aufweisen*“. So konnte der Herausgeber es in der Dissertation von Käthe Schäfer-Schmuck lesen. Auf diese Arbeit und auf die Kataloge von Graeser und Schnapper habe ich ihn seinerzeit aufmerksam machen müssen, nachdem er sein Manuskript einer Gesamtausgabe eingereicht hatte, ohne die grundlegende Literatur ausgewertet zu haben. Auf diese Hinweise gehen alle bibliographischen Erörterungen der jetzigen Fassung zurück. An die Stelle der Orgelbearbeitungen aus den *Fugues légères* hat der Herausgeber jetzt eine Sonate für 2 Klaviere und Pedal gesetzt. Er hält es für möglich, daß die Komposition ursprünglich für 2 Soloinstrumente und Basso continuo entworfen sei. Diese Vermutung kann bestätigt werden: Jeder Kenner der Kammermusik Telemanns weiß, daß die (nach Ansicht des Herausgebers hier zum ersten Male veröffentlichte) Triosonate aus den *Essercizii musici* stammt, ursprünglich in E-dur steht und 1928 von Rolf Ermeler in Nagels Musik-Archiv Nr. 47 herausgegeben worden ist.

Was von den Quellenstudien des Herausgebers zu halten ist, mögen einige Beispiele zeigen. Band I, Kritischer Bericht: „*Als Vorlage diente der neu aufgefundene Druck aus der Kirchenbibliothek Itzehoe/Holstein . . . Er ist identisch mit den Drucken des British Museum London und des Kgl. Konservatoriums Brüssel . . . Ms. 2030*“. In Brüssel, Conservatoire, befinden sich a) unter der Sign. U 15884 ein Exemplar des Drucks, in dem aber einige Seiten, u. a. auch das Titelblatt, durch handgeschriebene Blätter ersetzt sind, und

b) unter der Sign. U 14968 eine Abschrift der Choralvorspiele. Ein vollständiges Druckexemplar besitzt die Königliche Bibliothek Brüssel (nicht das Conservatoire) unter der Sign. 2030 R. P. Band I, Vorwort: „Auch die Schreibweise im Titel ist unterschiedlich. Itzehoe (und somit London und Brüssel) notieren . . . fugirte . . . Choräle“. In Brüssel, Kgl. Bibliothek, 2030 R.P. lautet der gedruckte Titel: „Telemanns Fugirende und verändernde Choräle,“ in Brüssel, Conservatoire, der handgeschriebene Titel „XXIV Variierte Choräle“. Band II, Kritischer Bericht zu den 20 kleinen Fugen: „Quellen: *Druck Bibliothèque du Conservatoire Royal, Brüssel, U 14968 (olim Litt. U. No 19533).*“ U 14968 enthält, wie eben erwähnt, die Choralvorspiele. Die alte Signatur des Exemplars der 20 Kleinen Fugen lautete U 11533, die jetzige FA VI 49. Im Vorwort zum Band II wird zwar die originale Vorrede abgedruckt, in der Telemann den Hinweis gibt, daß die Fugen „nach den Modis, so ich im Unterrichte meines Lieder-Buches pag. 185.186 bemerket“ eingerichtet seien. Hätte der Herausgeber einen Blick in den Anhang des Liederbuchs geworfen, so hätte er hier eine Erklärung für die merkwürdigen offenen oder wahlweise verschiedenen Schlüsse zahlreicher Fugen gefunden (Näheres darüber in *Musica AfH*-Ausgabe 1964, Beiheft *Practica*, 103 ff.). Band II, Vorwort: „Die Fughetta (in D) hat sich nur in einer Überlieferung erhalten, in *Clementis Selection of Practical Harmony . . .*“ Als einzige Quelle der Fughetta (in F) wird eine Berliner Handschrift genannt. Beide Fugen finden sich in einer Sammelhandschrift Brüssel, Conservatoire, U 6322. Die D-dur-Fuge ist, abgesehen von Clementis Sammlung, in mindestens 4 weiteren Neudrucken überliefert, die F-dur-Fuge, abgesehen von den beiden erwähnten Neudrucken, in mindestens sechs weiteren Ausgaben.

Die vorstehenden Zeilen stellen keine Rezension dar; sonst hätten die verdienstvollen aufführungspraktischen Hinweise und Vorschläge des Herausgebers gewürdigt, aber auch einige Seltsamkeiten im Notentext kritisiert werden müssen. Nur zu Quellenfragen mußte hier Stellung genommen werden. Viele Editoren und Editoranden zählen Telemann offenbar noch zu den Komponisten, deren Werke man ohne Risiko publizieren kann. Es ist zu hoffen, daß nach Erscheinen des in Vorbereitung befindlichen Telemann-Werkverzeichnisses die Flut der unkritischen praktischen Neuausgaben ein wenig eingedämmt wird.

Neues zur Lebensgeschichte von Johann Spech

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, MAINZ

Der MGG-Artikel *Johann Spech* von E. Major¹ gestattet einige biographische Ergänzungen. Bereits H. C. R. Landon² weist darauf hin, daß Spech in Oberlimbach (heute Grad/Slowenien, nahe der jetzigen österreichisch-ungarischen Grenze) in der Familiengruft der Familie Nadasdy seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Auf entsprechende Anfrage hat sich das bisher unbekannte Sterbedatum feststellen lassen. Spech starb am 24. November 1836 in Oberlimbach. Die Eintragung in den Sterbematrizen³ lautet: „*Dom. Joannes Bapt. Spech, Corrarum Compositor, Suae Excellentiae D. Comitum Leopoldi Senioris a Nadasdy familiaris, aetas 68 annorum*“. Diese Altersangabe stimmt mit dem bereits bekannten Geburtsdatum überein.

¹ Vgl. Lieferung 114/115, 1021 f.

² Vgl. H. C. R. Landon, *The collected correspondence and London Notebooks of J. Haydn*, London 1959, 174. Während der Drucklegung dieses Aufsatzes ist obiger Brief im Originalwortlaut auch von D. Bartha, *J. Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, (Budapest) 1965, 351 f., Nr. 251, veröffentlicht worden.

³ *Liber mortuorum (1778—1855)*, Tom. II. Nach Auskunft des Pfarramtes ist die Familiengruft Nadasdy nicht mehr erhalten.

⁴ Leopold d. Ä. lebte von 1772—1836. Zur Familie Nadasdy vgl. C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 36, Wien 1878, 118 f.

Das von Landon in englischer Übersetzung mitgeteilte Zeugnis⁵, das Joseph Haydn seinem Schüler Spech ausgestellt hat, lautet im Originalwortlaut nach dem Autograph Haydns⁶: „*Ich Endes Unterschriebener Beckenne und Bezeuge, daß Herr Johann Spech / mein Schüller unter meiner Leitung und aufsicht die höhere Setzkunst / folglich alles, was in das Sing- und Instrumenten Fach einschlägt, erlernet / und darin solche Fortschritte gemacht habe, daß er einer jeden Musickschule / sowohl als Directeur, theils auch als Lehrer im Clavier, und der Orgel / vorstehen könne, welches hiemit Bescheine. Eisenstadt, den 28. 1^{ten} Augustj 1800 / Joseph Haydn mpia / Fürst: Esterhaz: CapellMeister [Siegel]*“. Auf der Rückseite dieses Haydn-Briefes befindet sich nachfolgender Vermerk, den Major Adolf Ritter von Schubert, der zweite Mann von Caroline Spech, einer Enkelin von Johann Spech, verfaßt hat: „*Johann Spech, geboren 1764 [!] in Budapest [!], Schüler Haydns, widmete sich nach vollendetem juristischen Studium über Anraten seines Freundes Grafen Leopold Nadasdy, mit welchem er auch in der Gruft zu Oberlimburg [!] ruht, ganz der Musik, frequentierte durch vier Jahre das Konservatorium in Paris, wo ihm bei seinem Scheiden die nebenstehende Schale von seinen Freunden gewidmet wurde und erwarb sich nach seiner Rückkehr große Verdienste um die Hebung der Kirchenmusik in Ungarn, wo er bis zu seinem Ableben (1836) tätig war*“.

Aus dieser Notiz, die zwar aus authentischer Hand stammt, aber falsche Angaben über Geburtsjahr und -ort sowie Sterbeort macht⁷ geht hervor, daß Spech ein juristisches Studium absolviert hat, was seine Tätigkeit als Beamter in Ofen (1792) erklärt. So wird auch verständlich, daß ihn die Allgemeine musikalische Zeitung (Lpz. 1810, Nr. 24, 14. März, 375 f.) zu den Dilettanten zählt: „*Vorzügliche Dilettanten in der Musik, von denen manche Virtuosen genannt werden könnten sind hier . . . Hr. Specht [!]*“. Sein von Major bereits erwähnter Aufenthalt in Paris veranlaßte ihn zu dem Aufsatz *Über den heutigen Zustand der Musik in Paris, und den Geschmack in derselben* in der Allgemeinen musikalischen Zeitung (Wien 1822, Nr. 22–25, 16.–27. März), den er mit „*Pesth, den 15. Februar 1822, Johann Spech, Compositeur*“ unterzeichnete. Die Redaktion fügte diesem Beitrag nachstehende Bemerkung hinzu: „*Der Verfasser dieses Aufsatzes ist selbst musikalischer Autor; nebst mehrern von ihm hier erschildenen Werken, liess er auch in Paris drey Quartetten für Saiten-Instrumente, zwey Trios für Fortepiano, nebst einigen französischen Gesängen, welche sämtlich in Herrn Mechetti's Kunsthandlung zu haben sind, auflegen. Er war in den Jahren 1816, 17, 18 in Paris und schöpfte folglich seine Bemerkungen an der Quelle*“⁸.

⁵ Wie Anm. 2.

⁶ Das Schreiben befand sich bis 1962 im Besitz von Oberstudienrat i. R. F. Boccali sen., Kempten/Allg. Nunmehr verwahrt es dessen Sohn F. J. Boccali jr. (St. Hilaire Station, Quebec/Kanada). Caroline Spech war die Urgroßmutter von F. Boccali sen. — Die Verfasserin dankt den Herren Boccali für die Überlassung einer Photokopie dieses Dokuments sowie für verschiedene freundliche Auskünfte. — Unter den im Besitz von Boccali sen. befindlichen Werken von Spech hat sich auch der Diabelli-Druck erhalten *Zwei rhapsodische Allegri im freien und gebundenen Styl für das Pianoforte zu 4 Händen gewidmet dem wohlgeborenen Herrn Johann Vesque von Püttlingen und dessen Frau Gemahlin Marie von Vesque geb. von Markus*. Mit diesem um über 30 Jahre jüngeren Komponisten des Biedermeiers scheint er daher in näherer Verbindung gestanden zu haben.

⁷ Dieses falsche Datum beruht offenbar auf den Angaben im oben genannten *Liber mortuorum*, in dem ebenfalls fälschlich Budapest als Geburtsort und 1764 als Geburtsjahr angegeben wird, was auch dem dort angeführten Alter widerspricht.

⁸ Zu der in MGG, wie Anm. 1, angeführten Literatur wäre zu ergänzen: Eitner O, Fétis B, A. Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien (1952), 46, Nr. 714 (= Beitr. z. Gesch. d. Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2); ders., *Vollständiges Verzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien 1801–1819*, StW 22, Wien 1955, 251; Wurzbach, op. cit., Bd. 36, Wien 1878, 118 f. (mit älterer Lit.).

Die Arbeitsgemeinschaft für Geschichte der Musikpublikation

VON FRIEDRICH W. RIEDEL, KASSEL

Die Erforschung des Musikpublikationswesens ist bisher nur ein Randgebiet der Musikwissenschaft gewesen. Zwar hatte Friedrich Chrysander bereits 1879 eine knappe Geschichte des Notendrucks verfaßt und Robert Eitner ein Vierteljahrhundert später sein umfangreiches Verzeichnis der *Buch- und Musikalienhändler, Buch- und Musikaliendrucker, nebst Stecher, nur die Musik betreffend* vorgelegt. Daneben gab es eine nicht geringe Anzahl einzelner, aber vielfach verstreuter und wenig beachteter Veröffentlichungen. Erst die Entdeckung der Plattennummern als Hilfsmittel für die Datierung von Musikdrucken hat das allgemeine Interesse mehr auf dieses Gebiet gelenkt. Otto Erich Deutsch hat hier mit seiner kleinen Schrift *Musikverlagsnummern* die entscheidenden Anregungen gegeben. Studien für die Musikpublikation in einzelnen europäischen Ländern (Humphries für Großbritannien, Johansson für Frankreich, Sartori für Italien, Weinmann für Österreich) brachten detailliertere Übersichten. Zudem hat die intensive archivalische Forschung mit mehreren bereits publizierten Monographien oder Katalogen einzelner Drucker und Verleger eingesetzt. Zu nennen wären hier vor allem die Arbeiten von François Lesure und Claudio Sartori sowie als erstes weitgespanntes Unternehmen die *Beträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages* von Alexander Weinmann. Hingegen zeigt der weitgehende Mangel an Dissertationen, daß die wissenschaftliche Bedeutung dieses Forschungsgebietes noch viel zu wenig erkannt worden ist. Und doch handelt es sich um viel mehr als bloße bibliographische Arbeiten, zeigt sich doch gerade hier eine interessante Verknüpfung von Musik-, Territorial-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte.

Um nun im deutschen Sprachgebiet die Arbeiten zur Geschichte des Musikpublikationswesens zu intensivieren, in kollegialem Zusammenwirken zu koordinieren und größeres Interesse in weiteren Kreisen sowohl der Musikwissenschaft als auch der landeskundlichen Forschung zu wecken, hat sich jetzt ein Kreis von Spezialisten zusammengefunden. In einer am 1. September 1964 in Salzburg stattgefundenen Besprechung, an der als Gäste Fräulein lic. fil. Cari Johansson (Stockholm) sowie die Herren Professor Barry S. Brook (Flushing, N. Y.), Professor Dr. Otto Erich Deutsch (Wien), Albert Dunning (Amsterdam) und Dr. Ludwig Finscher (Kiel) teilnahmen, wurde die Gründung einer Arbeitsgemeinschaft beschlossen. Die wissenschaftliche Leitung hat Dr. Alexander Weinmann, Wien XVIII, Währingerstraße 115/18, Österreich, übernommen. Die Schriftführung liegt in den Händen von Dr. Friedrich W. R i e d e l, Internationales Quellenlexikon der Musik, Zentralsekretariat, 35 Kassel, Ständeplatz 16, BRD.

Aufgaben und Bestrebungen der Arbeitsgemeinschaft sind:

1. Bearbeitung von drei größeren Unternehmen:
 - a) Neubearbeitung von Robert Eitners obengenanntem Verzeichnis der Musikalien-Händler und Drucker für den deutschsprachigen Bereich, wobei die Möglichkeit einer internationalen Zusammenarbeit zwecks Neubearbeitung des ganzen Verzeichnisses offengelassen wird.
 - b) Herausgabe einer Bibliographie originaler Verlagskataloge deutscher und österreichischer Musikverlage (Redaktion Alexander Weinmann).
 - c) Herausgabe einer Bibliographie des Schrifttums zur Geschichte des Musikverlagswesens in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Redaktion: Hans-Martin Pleßke).
2. Planmäßige Erfassung der Materialien zur Geschichte der Musikpublikation im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts zur Herstellung von Verlagsmonographien und (möglichst genau datierten) Verlagskatalogen (siehe die Liste der individuellen Arbeiten).

Da diese Aufgaben und Ziele in erster Linie in das Gebiet der landeskundlichen Musikforschung fallen, steht die Arbeitsgemeinschaft in Verbindung mit den regionalen Vereinigungen und Arbeitsgemeinschaften für Musikgeschichte, woraus sich auch in vielen Fällen die Publikationsmöglichkeiten ergeben. Der wissenschaftliche Austausch mit Forschern anderer Länder wird angestrebt, besonders wenn sie Themen zur Musikverlagsgeschichte im deutschsprachigen Raum bearbeiten.

Musik- und Lokalforscher sind zur Mitarbeit herzlich eingeladen. Mitglied der Arbeitsgemeinschaft kann jeder werden, der sich aktiv wissenschaftlich auf diesem Gebiet betätigt. Auch für Dissertanten ergibt sich ein reiches Betätigungsfeld. Die Anzeige solcher Arbeiten ist der Arbeitsgemeinschaft sehr erwünscht (an die Adresse des Schriftführers zu richten), um Überschneidungen und Doppelarbeit zu vermeiden. Unterstützung bei der Materialbeschaffung kann im Rahmen des Möglichen geleistet werden.

Verzeichnis der Mitglieder (mit Publikationsliste¹ und Arbeitsprogramm):

Ernst Ludwig Berz, 6 Frankfurt/M., Robert-Mayer-Straße 31.

Dissertation (in Vorbereitung):

Musikdrucker und Verleger des Rhein-Main-Gebietes von den Anfängen bis gegen 1750 (Veröffentlichung in den Beiträgen zur mittelrheinischen Musikgeschichte vorgesehen).

Dr. Hannelore Dehnhard, geb. Gericke, 463 Bochum-Querenburg, Auf der Aspei 34.

Publikation:

Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778, Graz—Köln 1960.

Dr. Rudolf Elvers, 1 Berlin 19, Stuhmer Allee 2.

Publikationen:

Die bei J. K. F. Rellstab in Berlin bis 1800 erschienenen Mozart-Drucke, in: Mozart-Jahrbuch 1957.

Altberliner Musikverleger, Berlin 1961.

Rudolf Werckmeister. Ein Berliner Musikverleger 1802—1809, in: Kgr.-Ber. Kassel 1962. *Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger*, in: Festschrift O. E. Deutsch zum 80. Geburtstag, Kassel 1963.

Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750—1850. Eine Übersicht, in: Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag, Wolfenbüttel—Zürich 1964.

Arbeitsprogramm:

Monographien oder Kataloge der in den obengenannten Publikationen erwähnten Berliner Musikdrucker und -verleger.

Dr. Horst Heussner, Hessisches Musikarchiv, 355 Marburg/Lahn, Biegenstraße 11.

Publikation:

Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg, in: *Die Musikforschung* XVI/1963.

¹ MGG-Artikel und sonstige lexikalische Artikel wurden in das vorstehende Verzeichnis nicht aufgenommen.

Arbeitsprogramm:

Johann Michael Schmid

Hessische Musikdrucker und -verleger (besonders in Kassel).

Dr. Ernst Hilmar, Internationales Quellenlexikon der Musik, Zentralsekretariat, 35 Kassel, Ständeplatz 16.

Arbeitsprogramm:

Musikdrucker und -verleger in Graz.

Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht, 6 Frankfurt/M., Georg-Voigt-Straße 4.

Publikation:

Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner, in: *Acta Musicologica* XXVI/1954, XXVII/1955, XXXIV/1962.

Dr. Adolf Layer, 888 Dillingen, Örtelstraße 10.

Publikationen:

Musik und Musiker der Fuggerzeit. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt Augsburg 1959, Augsburg 1959; darin S. 54 ff.: Musikdrucker (und Herausgeber musikalischer und musiktheoretischer Werke).

Katalog des Augsburger Verlegers Lotter von 1753 (= *Catalogus Musicus* II), Kassel 1964. *Die Augsburger Musikaliendrucker Lotter*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1964.

Lotter und Mozart — Die Geschichte einer Freundschaft, in: *Die 7 Schwaben*, Jg. XIV, Kempten 1964.

Augsburger Musikkultur der Renaissance (mit eingehender Berücksichtigung der Musikdrucker), in: *Musik in der Reichsstadt Augsburg*, hrsg. v. L. Wegele, Augsburg 1965.

Augsburger Musikdrucker der frühen Renaissancezeit, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1965 (im Erscheinen).

Arbeitsprogramm:

Vollständiger Katalog der Verlagswerke der Firma Lotter in Augsburg (gemeinsam mit Dr. Theodor Wohnhaas).

Dr. Wolfgang Matthäus, 633 Wetzlar, Burgweg 2.

Publikationen:

Die Frühdrucke der Londoner Sinfonien Joseph Haydns. Ein Versuch der Darstellung ihrer Zusammenhänge, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXI, 1964.

Die Elemente des Titelblattes im 18. Jahrhundert, in: *Fontes Artis Musicae* XII, 1965.

Die Haydn-Drucke des Verlages Johann André zu Offenbach/M., in: *Haydn-Jahrbuch* 1964 (im Erscheinen).

Die Mozart-Drucke des Verlages Johann André zu Offenbach/M. (druckfertiges Manuskript).

Arbeitsprogramm:

Monographien oder Kataloge der Musikverleger des Mittelrheingebietes ab ca. 1770, insbesondere Amon, André, Götz, Haueisen, Schott, Zulehner, ferner Gombart und Simrock; Materialsammlung über Bossler.

Hans-Martin Pleßke, Deutsche Bücherei, 701 Leipzig, Deutscher Platz.

Publikationen:

Leipzigs Musikverlage einst und jetzt, in: Jahrbuch der Deutschen Bücherei, Jahrgang I, Leipzig 1965.

Namhafte Komponisten des 19. Jahrhunderts und ihre Leipziger Verleger, in: Beiträge zur Geschichte des Buchwesens, Jahrgang I, Leipzig 1965 (im Erscheinen).

Im wesentlichen druckfertiges Manuskript (Drucklegung noch nicht geklärt):

Das Schrifttum zur Geschichte des Musikverlagswesens in Deutschland, Österreich und der Schweiz (ca. 830 Titel, ohne alte Verlagskataloge).

Arbeitsprogramm:

Ludwig Spohr und der Verlag C. F. Peters (Auswertung der noch nicht publizierten, jetzt im Staatsarchiv Leipzig liegenden Briefe und sonstigen Materialien).

Ludwig van Beethoven und seine Verleger (als Gemeinschaftsarbeit geplant, hier nur die Leipziger Verleger).

Dr. Friedrich W. Riedel, Internationales Quellenlexikon der Musik, Zentralsekretariat, 35 Kassel, Ständeplatz 16.

Publikation:

Ein Kremser Musikaliendruck aus dem 17. Jahrhundert, in: Aus der Heimat, Kulturbeilage zum Amtsblatt der Bezirkshauptmannschaft Krems, Jahrgang II/1963.

Arbeitsprogramm:

Notensteher des frühen 18. Jahrhunderts, u. a. Friedrich, Leopold.

Liesbeth Weinhold, Répertoire International des Sources Musicales, Deutsche Arbeitsgruppe, Sitz München, 8 München 34, Bayerische Staatsbibliothek, Schließfach.

Arbeitsprogramm:

Münchener Drucker und Verleger (besonders Falter).

Dr. Alexander Weinmann, Wien XVIII, Währingerstraße 115/18, Österreich.

Publikationen:

Die Wiener Zeitung als Quelle für die Musikbibliographie, in: Festschrift für Anthony van Hoboken zum 75. Geburtstag, Mainz 1963.

Zur Bibliographie des Alt-Wiener Musikverlages, in: Festschrift O. E. Deutsch zum 80. Geburtstag, Kassel etc. 1963.

Anton Bruckner und seine Verleger, in: Bruckner-Studien, Leopold Nowak zum 60. Geburtstag, Wien 1964.

Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien, Leopold Koželuch, Wien 1950.

Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria u. Comp., Wien 1952.

Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien, in: Studien zur Musikwissenschaft XXII/1955.

Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg in Wien, 1794—1818, in: Studien zur Musikwissenschaft, XXIII/1956; *Ergänzungen und Berichtigungen*, ebenda XXVI/1964. *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860. Ein firmen-*

geschichtlicher und topographischer Behelf, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der Phil.-Hist. Klasse, 230. Band, 4. Abhandlung, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 2, Wien 1956.

Verzeichnis der Musikalien aus dem K. K. Hoftheater-Musik-Verlag, Wien 1961.

Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella, Wien 1962.

Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister, Wien 1964.

Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo, Wien 1964.

Arbeitsprogramm:

Sämtliche Wiener Musikverleger von ca. 1770 bis ca. 1860 (ausgenommen Diabelli).

Ignaz Weinmann, Wien XV, Mariahilfstraße 167, II, Österreich.

Arbeitsprogramm:

Verlag Anton Diabelli, Wien.

Dr. Theodor Wohnhaas, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Erlangen-Nürnberg, 852 Erlangen, Schloß.

Publikationen:

Die Schönig, eine Augsburger Druckerfamilie, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens V/1964 (Vorabdruck im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel v. 29. Sept. 1964).

Simon Halbmayer (1587—1632), Buchdrucker in Nürnberg (gemeinsam mit L. Sporhan-Krempel), in: Archiv für Geschichte des Buchwesens VI/1965 (Vorabdruck im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe vom 31. Juli 1964).

Jeremias Dümmler, ein Nürnberger Verleger im Dreißigjährigen Krieg (gemeinsam mit L. Sporhan-Krempel), in: Archiv für Geschichte des Buchwesens VI/1965 (im Erscheinen).

Die Nürnberger Gesangbuchdrucker und -Verleger des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift für Bruno Stäblein (in Vorbereitung).

Druckfertiges Manuskript (erscheint voraussichtlich 1965 in den Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Nürnberg):

Studie über den Nürnberger Notendruck des 17. Jahrhunderts.

Eine neue Volksliedkommission

VON FRITZ BOSE, BERLIN

Auf dem zweiten Deutschen Volkskunde-Kongreß in Marburg (26.—30. April 1965) wurde die Wiedererrichtung der 1945 erloschenen Volksliedkommission des Verbandes der Vereine für Volkskunde beschlossen. Deren Aufgabe war es gewesen, die Sammelarbeit am Volkslied in Deutschland zu koordinieren und die Herausgabe landschaftlicher Liedausgaben anzuregen und zu fördern. Sie setzte die Arbeit der schon vor dem ersten Weltkrieg ins Leben gerufenen Volksliedkommission fort, die bis 1912 von Rochus Freiherr von Liliencron und danach bis 1933 von Max Friedlaender geleitet wurde und die Herausgabe praktischer Volksliedsammlungen zum Gebrauch in Schulen und Vereinen zur Aufgabe hatte. Ihr verdanken wir das sogenannte Kaiser-Liederbuch und das Jugend-Liederbuch mit mehrstimmigen Volksliedbearbeitungen aller damals führenden deutschen Komponisten. Die zweite Kommission, die von John Meier geführt wurde, erlosch mit dessen Tod. Erst jetzt, durch die Gründung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, ergab sich

die Möglichkeit, sie wieder ins Leben zu rufen. Freilich sollen ihre Aufgaben nun der inzwischen gewandelten Situation der folkloristischen Sammel- und Forschungstätigkeit angepaßt werden. Die Sammeltätigkeit der regionalen Archive und des Deutschen Volksliedarchivs sind inzwischen im wesentlichen abgeschlossen. Neues deutsches Volksliedgut kann innerhalb der heutigen Landesgrenzen kaum noch gefunden werden. Das Schwergewicht des Interesses liegt heute mehr auf der Seite der Forschung. Da diese aber immer spezialisierter wird, besteht die Gefahr der Zersplitterung und Isolierung. Auch ist heute die Volksmusikforschung komplexer als in ihren Anfängen. Sie lehnt sich enger an die Nachbargebiete der allgemeinen Volkskunde an, wie die Brauchtumsforschung, die Sprachforschung, die Erzählforschung, die Volkskunsthochforschung und die volkskundliche Soziologie.

Über das Volkslied hinaus erstreckt sich der Aufgabenkreis auch auf die instrumentale Volksmusik, den Volkstanz und die Volksmusikinstrumente, Gebiete, die früher kaum berücksichtigt wurden. Es ist heute nicht mehr möglich, diese Erscheinungsformen in ihrer heutigen Gestalt und in ihrem geschichtlichen Werdegang zu studieren, ohne sie in den gesamteuropäischen Zusammenhang zu stellen. Vielfach wird man auch die Volksmusik des Orients und anderer Überseegebiete heranziehen müssen, sei es auch nur zu Vergleichszwecken. All das erfordert heute eine so bedeutende Ausweitung des Stoffgebietes und der Arbeitskapazität, wie sie kein einzelner Volkskundler noch ein einzelnes Institut leisten kann. Daher ist eine Aufteilung der Aufgaben und eine Zusammenfassung der Spezialforschungen heute dringend erforderlich. Dieser Aufgabe soll die neue Kommission dienen, die als loser Zusammenschluß aller an der Volksmusik-Forschung, -Sammlung und -Pfleger interessierten Persönlichkeiten gedacht ist und deren Teilnahme jedermann offen steht. Sie wird keinerlei dirigistische Ambitionen haben, vielmehr nur die an der Sache Arbeitenden und Interessierten in Kontakt bringen. Rundschreiben und Mitteilungen und möglichst häufige zwanglose Zusammenkünfte sollen dies ermöglichen. Es ist weder beabsichtigt, eine eigene Zeitschrift herauszugeben, da die bestehenden Jahrbücher für Volksliedforschung und für musikalische Volks- und Völkerkunde hierfür ausreichen, noch ist an eigene Tagungen und Kongresse gedacht. Die neue „Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung“ innerhalb der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde ist auch nicht vereinsmäßig organisiert. Sie wird paritätisch geleitet von Dr. Rolf W. Brednich (Deutsches Volksliedarchiv Freiburg), Dr. Fritz Bose (Staatliches Institut für Musikforschung Berlin) und Prof. Dr. Ernst Klusen (Pädagogische Hochschule Neuß).

Der Marburger Kongreß, der eine überraschend große Beteiligung aus dem In- und Ausland hatte, sah seine Hauptaufgabe in der freien Diskussion der verschiedenen Probleme der einzelnen Fachsparten. Referate dienten mehr der Kontaktaufnahme und als Diskussionsgrundlage. Sie waren unter das Generalthema *Die Bedeutung der Arbeit für den Menschen* gestellt. In der Arbeitsgruppe für Lied-, Musik- und Tanzforschung sprach Ernst Klusen über *Musik zur Arbeit heute*, wobei er zwischen Liedern aus der Arbeit, Liedern zur Arbeit und Liedern über die Arbeit unterschied. Wolfgang Suppan unterbreitete *Volks- und völkerkundliche und soziologische Gedanken zum Thema Musik und Arbeit* und sah in den Arbeitsliedern stimulierende, den Arbeitsprozeß rhythmisch ordnende und schließlich unterhaltende Funktionen. Erich Stockmann sprach über *Musikinstrumente und Arbeit*. Er teilte die Instrumente in Arbeitsgeräte, die zugleich Klänge erzeugen, wie den Hammer und den Dreschflegel, in Arbeitsgeräte, die zu Musikinstrumenten umgestaltet werden, z. B. Sensen, denen man mancherorts Schellen anhängt, in Lärminstrumente wie Rasseln und Schellen, die zur Arbeit erklingen können, und in regelrechte Musikinstrumente zur Arbeit wie die Hirtenflöte u. a. ein. Schließlich berichtete Hermann Strobach über *Die Arbeit des Volkes an seinen Liedern*, d. h. über die Vorgänge der Variantenbildung an Hand eines reichen Materials an Arbeits- und Ständeliedern aus dem Institut für deutsche Volkskunde Berlin.