

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Verzeichnis der verschollenen Mozart-Autographe der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin (BB)

ZUSAMMENGESTELLT VON DER EDITIONSLEITUNG
DER NEUEN MOZART-AUSGABE

In weiten Kreisen der internationalen Musikforschung besteht auch heute noch Unklarheit über den Umfang der seit Kriegsende (1945) aus Berlin verschollenen Mozart-Autographe. Die Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* glaubt unter diesen Umständen einem allgemeinen Bedürfnis Rechnung zu tragen, wenn sie — gleichzeitig in mehreren internationalen Fachzeitschriften — eine umfassende Verlustliste publiziert, die auf Grund aller bis jetzt verfügbaren Informationen zusammengestellt worden ist.

Die hiermit vorgelegte Verlustliste möge insbesondere der Quellenbeschaffung im Rahmen der Arbeiten an der *Neuen Mozart-Ausgabe* dienen, denn es ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß von dem einen oder anderen der nachstehend aufgeführten verschollenen Autographe Fotokopien bzw. Filmaufnahmen (oder auch alte handschriftliche Kopien) in Privat- oder sonstigem Besitz erhalten sind. Eventuelle Besitzer derartiger Materialien würden sich außerordentliche Verdienste um die Mozartforschung erwerben durch eine entsprechende Nachricht an die

Internationale Stiftung Mozarteum, Schwarzstraße 26, Salzburg

Köchel-Nr. *	Titel
Anh. 109 ^b /15 ^a —15 ^{ss}	sog. Londoner Studienheft (1764)
16	Sinfonie in Es
42/35 ^a	Grabmusik (Passionskantate)
43	Sinfonie in F
51/46 ^a	<i>La finta semplice</i> (I. Akt)
50/46 ^b	<i>Bastien und Bastienne</i>
100/62 ^a	Serenade (Finalmusik) in D
63	Divertimento (Finalmusik) in G
99/63 ^a	Cassation in B (nur 1. Satz: <i>Marcia</i>)
80/73 ^f	Streichquartett in G
89/73 ^k	Kyrie für fünf Soprane
74	Sinfonie in G
73/75 ^a	Sinfonie in C
110/75 ^b	Sinfonie in G
221/93 ^b	Kyrie in C
326/93 ^d	Hymnus „ <i>Justum deduxit Dominus</i> “ und „ <i>O Sancte</i> “ (mit Fragment einer Kirchensonate KV Anh. 65 ^a)
114	Sinfonie in A
124	Sinfonie in G
125	<i>Litaniae de venerabili altaris sacramento</i>

* Bei Doppelnummern bezieht sich die zweite auf die von Alfred Einstein bearbeitete dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses (KV³), Leipzig 1937.

Köchel-Nr.	Titel
127	<i>Regina Coeli</i>
135	<i>Lucio Silla</i>
165/158a	Motette für Sopran „ <i>Exsultate, jubilate</i> “
187/159c	Divertimento in C für Bläser und Pauken
166/159d	Bläser-Divertimento in Es
223/166e	Osanna in C (und andere Skizzen)
169	Streichquartett in A
171	Streichquartett in Es
173	Streichquartett in d
174	Streichquintett in B
279/189d	Sonate für Klavier in C
280/189e	Sonate für Klavier in F
281/189f	Sonate für Klavier in B
282/189g	Sonate für Klavier in Es
283/189h	Sonate für Klavier in G
196	<i>La finta giardiniera</i> (II. und III. Akt)
284/205b	Sonate für Klavier in D (Dürnitz-Sonate)
207	Konzert für Violine in B
208	<i>Il Rè pastore</i>
211	Konzert für Violine in D
213	Bläser-Divertimento in F
216	Konzert für Violine in G
218	Konzert für Violine in D
240	Bläser-Divertimento in B
252/240a	Bläser-Divertimento in Es
242	Konzert für drei Klaviere in F (Lodron-Konzert)
243	<i>Litaniae de venerabili altaris sacramento</i>
246	Konzert für Klavier in C (Lützow-Konzert)
262/246a	Missa (longa) in C
247	Divertimento in F
253	Bläser-Divertimento in F
254	Divertimento (Trio) in B für Klavier, Violine, Violoncell
269/261a	Rondo concertante in B (Schlußsatz eines Konzerts) für Violine
286/269a	Notturmo in D für vier Orchester
270	Bläser-Divertimento in B
271	Konzert für Klavier in Es (Jeunehomme-Konzert)
287/271b	Divertimento in B
311/284c	Sonate für Klavier in D
285	Flötenquartett in D
299/297c	Konzert für Flöte und Harfe in C
299c	Skizzen zu einem Ballett (Berliner Autograph)
330/300h	Sonate für Klavier in C
365/316a	Konzert für zwei Klaviere in Es
317	Missa in C (Krönungs-Messe)
378/317d	Sonate für Klavier und Violine in B
319	Sinfonie in B
338	Sinfonie in C (Blatt 19–28)
339	<i>Vesperae solennes de confessore</i>

Köchel-Nr.	Titel
392/340 ^a	Lied „Verdankt sei es dem Glanz der Großen“
391/340 ^b	Lied <i>An die Einsamkeit</i> („Sei du mein Trost“)
366	<i>Idomeneo, Rè di Creta</i> (I. und II. Akt)
375	Bläser-Serenade in Es (beide Fassungen)
382	Konzert-Rondo für Klavier in D
348/382 ^g	Kanon „ <i>V'amo di core teneramente</i> “
383	Arie für Sopran „ <i>Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!</i> “
384	<i>Die Entführung aus dem Serail</i> (I. und III. Akt)
388/384 ^a	Bläser-Serenade („ <i>Nacht Musique</i> “) in c
414/386 ^a	Konzert für Klavier in A
412/386 ^b	Konzert für Horn in D
413/387 ^a	Konzert für Klavier in F
415/387 ^b	Konzert für Klavier in C
417	Konzert für Horn in Es
427/417 ^a	Missa in c
418	Arie für Sopran „ <i>Vorrei spiegarvi, oh Dio</i> “ — „ <i>Ah conte, partite</i> “
420	Arie für Tenor „ <i>Per pietà, non ricercate</i> “
430/424 ^a	<i>Lo sposo deluso</i>
444/425 ^a	Einleitung zu einer Sinfonie Michael Haydns
411/440 ^a	Adagio in B für Klarinetten und Bassethörner
449	Konzert für Klavier in Es
451	Konzert für Klavier in D
453	Konzert für Klavier in G
455	Erster Entwurf (Fragment) der Klaviervariationen über „ <i>Unser dum- mer Pöbel meint</i> “
469	<i>Davidde penitente</i> (Nr. 8 und Kadenz zu Nr. 10)
472	Lied <i>Der Zauberer</i> („ <i>Ihr Mädchen, flieht Damöten ja</i> “)
473	Lied <i>Die Zufriedenheit</i> („ <i>Wie sanft, wie ruhig föhl ich hier</i> “)
474	Lied <i>Die betrogene Welt</i> („ <i>Der reiche Tor, mit Gold geschmückt</i> “)
481	Sonate für Klavier und Violine in Es
490	Scena mit Rondo für Sopran „ <i>Non più, tutto ascoltai</i> “ — „ <i>Non temer, amato bene</i> “
492	<i>Le Nozze di Figaro</i> (III. und IV. Akt)
502	Trio in B für Klavier, Violine und Violoncell
504	Sinfonie in D (Prager Sinfonie)
505	Szene mit Rondo „ <i>Ch'io mi scordi di te</i> “ — „ <i>Non temer, amato bene</i> “
516	Streichquintett in g
517	Lied <i>Die Alte</i> („ <i>Zu meiner Zeit</i> “)
518	Lied <i>Die Verschweigung</i> („ <i>Sobald Damoetas Chloen sieht</i> “)
522	Ein musikalischer Spaß in F (Dorfmusikanten-Sextett)
526	Sonate für Klavier und Violine in A
531	Lied <i>Die kleine Spinnerin</i> („ <i>Was spinnst du</i> “)
539	<i>Ein deutsches Kriegslied</i> („ <i>Ich möchte wohl der Kaiser sein</i> “)
542	Trio in E für Klavier, Violine und Violoncell
543	Sinfonie in Es
551	Sinfonie in C (Jupiter-Sinfonie)
556	Kanon „ <i>G'rechelt's enk</i> “
561	Kanon „ <i>Bona nox, bist a redita Ox</i> “

Köchel-Nr.	Titel
564	Trio in G für Klavier, Violine und Violoncell
566	Händels Pastorale <i>Acis und Galathea</i> bearbeitet von W. A. Mozart
584	Arie für Baß „ <i>Rivolgete a lui lo sguardo</i> “
588	<i>Così fan tutte</i> (I. Akt)
592	Händels <i>Ode auf den St. Cäcilientag</i> bearbeitet von W. A. Mozart
595	Konzert für Klavier in B
612	Arie für Baß „ <i>Per questa bella mano</i> “
620	<i>Die Zauberflöte</i>
621	<i>La Clemenza di Tito</i> : Einzelstücke Nr. 2, 11 und 12
624/626 ^a Nr. 3a	Kadenz zum Klavierkonzert KV 271, 1. Satz
624/626 ^a Nr. 4a	Kadenz zum Klavierkonzert KV 271, 2. Satz
624/626 ^a , Anh. A	Kadenz zum Klavierkonzert KV 107/21 ^b Nr. 1, 1. Satz
624/626 ^a , Anh. B	Kadenz zum Klavierkonzert KV 107/21 ^b Nr. 1, 2. Satz
624/626 ^a , Anh. I	Kadenz (Übergang) zu einem fremden Klavierkonzert (?)
Anh. 65 ^a	Fragment einer Kirchensonate: vgl. KV 326/93 ^d
327/Anh. 109 III	Hymne „ <i>Adoramus te</i> “ von Quirino Gasparini in Abschrift W. A. Mozarts

Zum Igor-Lied

VON WALTHER WÜNSCH, GRAZ

Im Jahrgang XVI, 1963, S. 164—165 hat Yury Arbatsky einen *Vorläufigen Bericht über das Igor-Lied* veröffentlicht. Dazu soll keine kritische Stellungnahme vorgelegt, sondern auf die Möglichkeit hingewiesen werden, das gleiche Thema von einer anderen Seite her zu beleuchten. Wer mit der Problematik der slawischen Epik vertraut ist, wird den Weg, welchen Arbatsky zur Erhellung der Geschichte der altslawischen Epik sucht, ungewöhnlich finden. Da ich als Schüler von Becking und Gesemann seit langem mit der von Arbatsky zitierten Guslarentradition beschäftigt bin, soll auf mögliche Schlüsse hingewiesen werden, welche die Musikwissenschaft nun ziehen könnte. Um es vorwegzunehmen: sie sind nicht gerade aussichtsreich.

Arbatsky stellt zusammenfassend fest, „daß der Vortrag des Igor-Liedes dieselbe Tonreihe verlangte, die in dem Gebrauch des 1937 verstorbenen Guslaren *Tanasije Vučić* war...“. Das Volksepos, auf welches er Bezug nimmt, habe ich nach dem Notationsvorschlag von Becking vollständig übertragen; die Textunterlagen stammen von Gesemann¹. Die Feststellung von Arbatsky deckt sich mit Gedanken, welche man seinerzeit auch in Prag zu formulieren versuchte, vor allem nach den Versuchen von Roman Jakobson, den für die Gestaltung der Guslarenepik verbindlichen Zehnsilbler (*deserterac*) mit dem Indogermanischen in Verbindung zu bringen². Es ist möglich, daß sich nun die Vermutungen der einstigen Gelehrten aus Prag mit den Untersuchungen von Arbatsky so verdichten, daß ein guter Weg zur Erforschung der dunklen Geschichte der slawischen Epik gefunden werden kann. Nimmt man Arbatskys Schluß als verbindlich, so ergibt sich für die Musikwissenschaft eine

¹ W. Wunsch: *Der Brautzug des Banović Michael*, Stuttgart 1958. Ich kannte den Guslaren Vučić persönlich und habe mehrere Guslaren in Montenegro nach ihrer Spielmannstradition untersucht; Näheres in Wunsch, *Die Geigentechnik der Guslaren*, Brünn 1934 und *Heldensänger in Südosteuropa*, Leipzig 1937.

² R. Jakobson: *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepik*, Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale, Tome VIII—IX, Amsterdam 1933 und Wunsch: *Studien über den Südosten am Musikwissenschaftlichen Institut der Deutschen Universität in Prag*, Musik des Ostens, I, Kassel 1962, S. 48 ff.

verlockende Konsequenz mit dem Einbezug des die Epik begleitenden Musik-Instrumentes. Die Realisierung der Volksepik — wie sie Vučić gestaltete — geschieht in Verbindung mit der *gusle*, die verwandter Epik im Zentralbalkanischen mit der *gadülka*. Die engste Symbiose von epischer Vortragstradition und Instrument ist im montenegrinischen Epos zu finden. Leider kann man daraus keine weiteren Schlüsse ziehen und etwa in der *gusle* das älteste epische Instrument vermuten. Die *gusle* ist eine Schalenlaute mit einer Roßhaarsaite, die mit einem einfachen Bogen, welcher der zweiten Entwicklungsstufe des Bogens nahekommt, gestrichen wird. Die übrigen balkanischen Volksgeigen, die nicht unbedingt zum Epengesang verwendet werden müssen, sind Fideln oder Liren mit drei Spielsaiten aus Metall³.

In Rußland werden seit 1068 Streichinstrumente erwähnt. Eine den balkanischen Streichinstrumenten sehr ähnliche, aber schon verklungene russische Geige ist der dreisaitige *gudok*⁴. Der Schluß, dieses Instrument in den Kreis der slawischen Epik einzubeziehen, ist verführerisch; es ergäbe sich ein Zusammenhang von Epik und Streichinstrument im Alt-slawischen, in dem das Igor-Lied des Großfürstentums Kiew eine Mitte einnehmen könnte. Jedenfalls sind die russischen *skomorochi* ohne Instrument ebenso undenkbar wie T. Vučić ohne *gusle* oder der mittelalterliche Spielmann ohne Musikinstrument. Alle Vermutungen erhalten aber ihre Begrenzung. Der Eintritt der *gusle* z. B. und ihre Verbindung zur Balkanepik und zum *deserterac* sind ins Dunkle gehüllt. M. E. können zur Zeit nur die Philologen Hinweise bieten; z. B. durch die Erforschung der Nominationen (*gusle*, *gadülka*, *gudok* und *gudalo*, als die Bezeichnung für den Bogen der *gusle*)⁵. Die balkanologische Epenforschung kann indessen doch noch weitere Hinweise bieten; sie hängen mit dem Akritenlied zusammen. Der Epenkreis um Digenis und das Leben der Grenzritter in den kleinasiatischen Provinzen des byzantinischen Reiches wird seiner Entstehung nach durch die Forschung zwischen das 9. und 13. Jh. angesetzt. Diese Epik hängt aber mit einer Langzeile zusammen, deren Spuren sich quer durch den Balkan verfolgen lassen. Nach der Meinung der Balkanologen ist diese Langzeilenepik älter als der Zehnsilbler (*deserterac*).

Keine Brücke schlägt die russische Epentradition mit ihren Musikinstrumenten. Die *dumy*, die historischen Lieder der Ukrainer, werden mit der *kobsa* oder *bandura* begleitet, und das mit dem großrussischen Epengesang verbundene Instrument ist die *gusli*, ein Psalterium. Die Musikwissenschaft kann also zunächst mit dem Schluß von Arbatsky nicht allzuviel anfangen, was nicht besagt, daß der Verfasser einen unbrauchbaren Schlüssel zur Erforschung der Epengeschichte gefunden hätte. Die gesamte Problematik ist in viele wissenschaftliche Disziplinen verteilt, wodurch jeder Beitrag seine besondere Bedeutung erhält⁶.

Der „Fall Paganini“

VON ZDENEK VYBORNÝ †, JIHLAVA

Kaum könnten wir in der ganzen Musikgeschichte einen so markanten Beweis für die paradoxe Tatsache finden, daß das Leben eines weltberühmten Künstlers jahrzehntelang mit unzählig vielen Fehlern und Mißverständnissen dargestellt werden kann, wie den „Fall

³ Wunsch, *Heldensänger im Südosten*. Zum gleichen Typ gehört die *jadranska lijericica*, die nur zum Tanz gespielt wird.

⁴ G. Waldmann: *Rußland. A. Volksmusik*, in MGG XI, Sp. 1130 ff.

⁵ Dem Vf. ist bekannt, daß z. Z. Prof. Milovan Gavazzi, Zagreb, mit derartigen Untersuchungen beschäftigt ist.

⁶ Es wären noch einige Probleme anzuführen; so der Tonumfang der epischen Rezitation: Meine Messungen ergaben im Vergleich zum gesprochenen *deserterac*, daß dieser einen größeren Tonumfang hat als der mit der *gusle* rezitierte. Die albanische Variante der Balkanepik wiederum besitzt einen größeren Tonumfang als die Vortragsart von Vučić. Vgl. Wunsch: *Physikalisch-technische Tonhöhenmessungen am gesprochenen und gesungenen epischen Zehnsilbler*, *Prilozi*, 5. Jg., S. 97 ff., Belgrad 1938 (in serb. Sprache).

Paganini“. Kaum könnten wir auch in der ganzen Musikkultur eine Analogie zu jener Gleichgültigkeit und Oberflächlichkeit suchen, mit welcher man sich gewöhnt hat, das Thema Paganini zu behandeln. Während des Lebens des Künstlers fand man unter begeisterten Lobgesängen, die man über sein Spiel schrieb, und phantastischen Gerüchten, die man sich über sein Privatleben und seine Kunst erzählte, gar keine Zeit, Paganinis Künstlertum nüchtern zu verstehen und kritisch zu würdigen zu versuchen. In der ziemlich reichen Paganini-Literatur, die während seines Lebens und kurz nach seinem Tode entstand, spielten von Anfang an hauptsächlich drei Autorennamen die Hauptrolle: der Prager Professor Julius Max Schottky¹, die größte Autorität, da ihm Paganini selbst die Bewilligung erteilte, seine Biographie zu schreiben, und ihm persönlich authentisches Material und Informationen gab; der bekannte Musikwissenschaftler François Joseph Fétis², mit dem Paganini freundschaftlich verkehrte; und der dritte, Gian Carlo Conestabile³, Professor der Archäologie in Perugia, der einzige von den Genannten, der sich der persönlichen Bekanntschaft mit Paganini nicht rühmen konnte. Es ist fast befremdend, wie vollkommen und autoritativ dieses Triumvirat ungefähr ein ganzes Jahrhundert in der Paganini-Literatur herrschte. Die Erben des Künstlers besaßen einen wahren Schatz von Autographen, Musikhandschriften und Dokumenten, doch fast allen späteren Lebensbeschreibern Paganinis fiel es nicht ein, diese Dokumente für ihre Arbeiten zu benutzen. Sie begnügten sich damit, das, was Schottky, Fétis und Conestabile geschrieben haben, in mehr oder weniger geschickten Paraphrasen wiederzugeben.

Diese sonderbare Stagnation dauerte bis zum Jahre 1913, in dem die erste Ausgabe der Paganini-Biographie von Julius Kapp⁴ erschien. Hier wurden zum ersten Male, wenn auch nur bescheiden, Dokumente aus dem Nachlaß⁵ des Künstlers, besonders seine Notizbücher, verwertet. Den entscheidenden Wendepunkt bezeichnete jedoch erst im Jahre 1935 die umfangreiche Publikation *Paganini intimo* von Arturo Codignola⁶, in welcher eine breite Auswahl der Briefe Paganinis mit vielen anderen Dokumenten und zeitgenössischen Berichten kommentiert wurde. Ein Jahr später brachte auch die neue Ausgabe der Biographie von Conestabile mit Anmerkungen von Federico Mompellio⁷ mehrere wertvolle Beiträge. Im Jahre 1957 erschien schließlich die große, zweibändige Biographie von Geraldine de Courcy⁸, der erste Versuch in der Paganini-Literatur, alle erreichbaren Dokumente von und über Paganini kritisch zu verwerthen. Außerdem erschienen viele neue Dokumente in verstreuten Aufsätzen der letzten Jahre. Alle diese Veröffentlichungen haben zu den Darstellungen Schottkys, Fétis' und Conestabiles so zahlreiche wesentliche Korrekturen und Ergänzungen gebracht, daß wir mit Recht über eine wahre Renaissance in der Paganini-Forschung sprechen können.

So sehen im Hauptumriß die Entwicklung und der heutige Zustand des Schrifttums über Paganini aus. Natürlich erscheinen auch heute noch Bücher über Paganini, die über diese neuen Ergebnisse nichts wissen oder wissen wollen, das Dreigestirn Schottky — Fétis — Conestabile als *summa scientiae* über Paganini betrachten und im besten Falle die gewöhnliche farbige Lebensbeschreibung mit Briefausschnitten mehr oder weniger würzen. Ihr Einfluß ist jedoch nicht zu überschätzen: die ernsten Leser werden Wahrheit und Belehrung über Paganini

¹ J. M. Schottky: *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch; mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner*. Prag 1830.

² F. J. Fétis: *Notice biographique sur Nicolo Paganini*. Paris 1851.

³ G. C. Conestabile: *Vita di Niccolò Paganini da Genova*. Perugia 1851.

⁴ J. Kapp: *Paganini*. Berlin 1913.

⁵ Eine große Sammlung von Dokumenten aus dem Nachlaß Paganinis besitzt heute die Kongreßbibliothek in Washington, die Mehrzahl der musikalischen Manuskripte befindet sich in der Privatsammlung Dr. Reuther in Mannheim.

⁶ A. Codignola: *Paganini intimo*, Genova 1935.

⁷ G. C. Conestabile: *Vita di Niccolò Paganini*. Nuova edizione con aggiunte e note di Federico Mompellio. Milano 1936.

⁸ G. I. C. de Courcy: *Paganini, the Genoese*. 2 Bände. Norman/Oklahoma 1957.

sicher nicht dort suchen, sondern vertrauensvoll ein größeres modernes Musiklexikon befragen. Tatsächlich stellen die Artikel solcher Lexika für Tausende die entscheidende Quelle der Information dar. Jedermann kann begrifflich nicht ein Paganini-Spezialist sein, jedermann kann auch die neue Literatur über dieses Thema nicht regelmäßig verfolgen; man greift also nach der *Musik in Geschichte und Gegenwart*, nach *Grove's Dictionary of Music and Musicians* usw. und benutzt oft, besonders wenn man selbst ein Musikschriststeller oder Forscher ist, die dortigen Angaben in eigenen Veröffentlichungen, ohne zu ahnen, daß man so einen *circulus vitiosus* fortsetzt.

Bekanntlich sind alle Musiklexika ihrer Natur nach immer ein wenig (oder sollen wir eher sagen: allzusehr?) konservativ, und die neuesten Forschungen finden dort gewöhnlich erst mit beträchtlicher Verspätung Eingang. Zwar findet man in den Artikeln über Paganini die neueste Fachliteratur meistens genannt; die Bearbeitung des Artikels zeigt jedoch, daß der Autor diese Literatur nicht berücksichtigt hat. Viele wichtige Daten, Angaben, Ansichten und Behauptungen werden Jahrzehnte lang von Lexikon zu Lexikon übernommen, eine Praxis, die eben bei Paganini zu einer merkwürdigen Tradition wurde. Es kommt hinzu, daß in keinem Lexikon alle Artikel gleich gut bearbeitet werden, daß die Wahl des Mitarbeiters nicht immer glücklich ist und daß es Themen gibt, für die ein wahrer Kenner überhaupt schwierig zu finden ist. Und schließlich: es gibt Themen, zu welchen so selten neue Beiträge erscheinen, daß man das Neue ohne Mühe aufarbeiten kann; die Beherrschung anderer Themen erfordert dagegen ein anspruchvolles Studium der zahlreichen neuen Beiträge, die in den Fachbibliographien mit ausreichender Vollständigkeit verzeichnet und so grundsätzlich jedem Suchenden zugänglich werden. Die schwierigsten und gefährlichsten sind jedoch jene Themen, bei welchen diese bibliographische Hilfe nicht existiert, so daß selbst bei der sorgfältigsten Bemühung wichtige Beiträge, besonders in wenig bekannten oder nichtmusikalischen Zeitschriften, dem Verfasser des Artikels unbekannt bleiben. Zu eben dieser Themengruppe gehört das Thema Paganini.

Alle erwähnten Gründe zusammen sind daran schuld, daß der Artikel *Paganini* selbst in den besten modernen Musiklexika und Enzyklopädien mit unrichtigen Behauptungen, falschen Informationen und Sachfehlern aller Art angefüllt ist. Wir wollen diese Behauptung an zwei modernen Nachschlagewerken demonstrieren, von denen jedes einen Typus der Musiklexikographie repräsentiert: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), die umfangreichste und beste Musikencyklopädie, die wir heute besitzen, und *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (letzte Ausgabe), ein großes Musiklexikon mit bester Tradition. Sehen wir also kritisch zu, welche Informationen über Paganini diese zwei erstklassigen Werke ihren Benutzern vermitteln.

Der Artikel *Paganini* in MGG

Unter den Mitarbeitern der MGG finden wir hervorragende Musikwissenschaftler aller Nationen in imponierender Anzahl und Auswahl. Die Redaktion bemüht sich offensichtlich, mit der Bearbeitung aller wichtigen Artikel nur namhafte Spezialisten zu beauftragen. Es überrascht daher kaum, wenn wir unter dem Artikel *Paganini* den Namen Geraldine de Courcy lesen. Ihre ausführliche Paganini-Biographie ist heute sicher die beste und breiteste Lebensdarstellung des Künstlers. Selbst die kritischen Stimmen, die sich nach dem Erscheinen des Werkes erhoben und die auf verschiedene Mängel aufmerksam machten, erkannten grundsätzlich die Bedeutung ihrer Arbeit an. Auch in der Beschränkung auf das rein Biographische (Paganini als Violinkünstler und Komponist ließ die Autorin absichtlich zur Seite) verdiente das Buch volle Anerkennung. De Courcys Wahl für die MGG schien darum durchaus glücklich. Die genauere Überprüfung wird uns zeigen, inwieweit mit Recht. Da alle größeren Artikel in der MGG in vier Abteilungen gegliedert sind (Biographie, Verzeich-

nis der Werke, Würdigung, Literatur), behalten wir diese Anordnung für unseren kritischen Überblick bei⁹.

1. Biographie. Dieser Teil ist sicher der glücklichste im ganzen Artikel, da hier de Courcy ihre Kenntnisse aus ihrer großen Paganini-Biographie ohne Schwierigkeiten zur Geltung bringen konnte. Natürlich könnte man einzelne Wünsche haben. So hätten die berühmtesten Jahre Paganinis, seine Konzertreise 1828—1834, ausführlicher als mit einem Satz dargestellt werden dürfen; einzelne weitere Fakten und Daten hätten eingefügt werden können; schließlich könnte man auch auf einzelne nicht genaue Behauptungen hinweisen (war die Kehlkopffaffektion wirklich luetisch? War es wirklich der Neue Friedhof, auf dem Paganini in Parma begraben wurde?)¹⁰.

2. Verzeichnis der Werke. Nach der bedauernswerten Versteigerung des Nachlasses in Florenz im Jahre 1910 wurden Paganinis Handschriften in alle Winkel zerstreut. Auch wenn wir zwei Kataloge¹¹ der musikalischen Manuskripte aus diesem Nachlaß besitzen und auch wenn sich glücklicherweise die entsprechenden Nachlaßteile heute fast geschlossen in je einer Sammlung befinden¹² — weder die Kataloge noch diese Sammlungen enthalten alles, was Paganini komponiert hat. Die Unzulänglichkeit der musikbibliographischen Informationen in der Welt hat auch zur Folge, daß einzelne wichtige Neu- und sogar Erstdrucke dieser Werke selbst den Spezialisten nicht genug bekannt sind. Diese zwei Gründe sind besonders daran schuld, daß das Verzeichnis der Werke schon in der zweibändigen Paganini-Biographie von de Courcy an unrichtigen Angaben und Lücken reich ist. Dies gilt auch für das Verzeichnis in MGG: man findet dort nicht nur die alten Fehler, sondern mehrere neue dazu.

A. Unrichtige Titelangaben von Werken und Widmungen: *Nel cor più non mi sento* (MGG: *Nel cor più me sento*)¹³.

B. Sehr wichtig für die Praxis sind die Angaben der gedruckten Ausgaben. De Courcy gibt sie nur bei op. 1—14 an, sonst nicht, auch wenn es sich um Erstaussagen handelt.

C. Einzelne Werke sind fälschlich als „ungedruckt“ bezeichnet, so z. B. *Polacca con Variazioni, Variazioni sull' aria . . . di J. Weigl, Tarantella, Centone di Sonate, Cantabile e Valzer, Cantabile D, Trio D* für Violine, Gitarre und Violoncello.

D. Die Komposition *Fandango spagnolo* ist nicht für Gesang geschrieben¹⁴.

E. Die Behauptung de Courcys, die Werke für Gitarre seien alle ungedruckt, entspricht durchaus nicht der Wahrheit. Im Gegenteil sind mehrere von ihnen veröffentlicht (einzelne sogar in mehr als einer Ausgabe), darunter z. B. 26 Stücke für Gitarre allein¹⁵ schon im Jahre 1925.

⁹ Als der Artikel *Paganini* in der entsprechenden Lieferung der MGG erschien, machte ich sogleich die Schriftleitung auf die wichtigsten Fehler aufmerksam; die Korrekturen wurden dankenswerterweise schon im Errata-Verzeichnis im selben Bande wie der Artikel selbst aufgenommen. Ich gebe diese Korrekturen hier wenigstens in den Anmerkungen mit dem Zeichen EV (Errata-Verzeichnis) wieder; die unrichtigen Angaben des Artikels folgen zum Vergleich jeweils nach den Korrekturen in Klammern.

¹⁰ EV: Paganinis Behandlungsaufenthalt in den Jahren 1822—1823 fand nicht in Padua, sondern in Pavia statt.

¹¹ A. Bonaventura: *Gli autografi musicali di Niccolò Paganini*. In: *Bibliofilia* 12, Heft 1.

G. Kinsky: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog*, Band IV. Leipzig 1916.

¹² Siehe Anm. Nr. 5.

¹³ EV: *Deh cari venite* (. . . *verite*); *Sonata concertata* (. . . *concertate*); *Terzetto concertante* (*Trio concertate*); *Ghirigizzo vocale* (*Giribizzo* . . .); *Accosentito* (*Accossentito*); *Madamigella Doménica Paganini* (*Madamagella* . . .); *Alle Amatrici* (*Alla* . . .). Auch *Barucabà* (*Baracubà*) — im EV steht irrtümlich als Druckfehler *Baracabà*.

¹⁴ EV: *Scena e Cavatina „Ah che forse in tai momenti“* (. . . *tale* . . .) ist nicht eine Komposition von Paganini, sondern von Pacini, wie Paganini selbst im Manuskript vermerkt hat und wie auch A. Bonaventura und G. Kinsky in ihren Katalogen bestätigen.

¹⁵ N. Paganini: *26 Original-Kompositionen für Gitarre allein*. Hrsg. von Max Schulz. Leipzig 1925.

F. Die Angabe „I. Konzert D“ ist nicht ganz genau. Paganini selbst spielte es in *Es*, indem er den in *D* notierten Solopart mit Scordatur ausführte; das Orchester begleitete ihn in *Es*. Die heutigen Bearbeitungen beachten die Scordatur nicht, man spielt das Konzert wirklich in *D*. Es ist dringend notwendig, die Veränderung *Es—D* im Werkverzeichnis wenigstens zu vermerken.

3. Würdigung. Bei einer so außerordentlichen Erscheinung wie Paganini ist es sehr schwierig und problematisch, die Urteile kritisch abzuwägen. Sie gehen oft auseinander, man kann hier unendliche Diskussionen führen und seine eigenen Ansichten und jene der Autoritäten ad libitum gegeneinander stellen. Wenn z. B. Fétis behauptet, in Paganinis Spiel vermisste man „*la véritable tendresse dans ses accents*“ (zitiert von de Courcy), können wir dieses Urteil leicht mit den Aussprüchen anderer bedeutender Persönlichkeiten der damaligen Musikwelt konfrontieren. Alles, was wir sicher und verantwortlich sagen können ist, daß der heutige Stand der Paganini-Forschung kaum erlaubt, in solchen Fragen grundsätzlich und definitiv Stellung zu nehmen. Es werden noch viele Studien notwendig sein, bevor wir im Stande sind, eine relativ richtige Würdigung Paganinis als Geiger und Komponist zu versuchen. Bis zu dieser Zeit kann man in seinen Behauptungen nicht vorsichtig genug sein. Aus diesen Gründen scheint uns auch nicht nützlich, hier unsere persönlichen Meinungen in diesem oder jenem Punkte durchsetzen oder verteidigen zu wollen. Nur im Allgemeinen bemerken wir, daß im MGG-Artikel Paganini auch als Gitarren-Virtuose, Dirigent, Orchester-Organisator und Inspirator mehrerer Komponisten wenigstens eine kurze Würdigung verdient hätte. Viele Leser werden auch vergeblich suchen, was die heutige Fachwelt über das sogenannte Geheimnis Paganinis zu sagen hat. Mag unsere Stellung zu dieser Frage positiv oder negativ sein, einige informative Worte darüber sollten nicht fehlen.

4. Literatur. Wie wir schon erwähnt haben, liegt der Schwerpunkt der Paganini-Forschung in den letzten Jahren in verschiedenen Aufsätzen, in welchen immer neue unbekannte Dokumente und Zeugnisse erscheinen, die unsere traditionellen Anschauungen wesentlich korrigieren oder ergänzen. Darum scheint uns die Entscheidung der Autorin, Zeitschriften-Artikel im allgemeinen nicht zu notieren, schon an sich verfehlt. Es hat nämlich kaum Sinn, Publikationen, die heute schon veraltet sind (Schütz, Vineta, Nicolai, Niggli) oder die populären Charakter haben (Salvaneschi, Podenzani, Valensi, Istel), in eine empfehlende Fachbibliographie (und wir meinen, eine Bibliographie in MGG sollte man immer als empfehlende Fachbibliographie und nicht als ein zufälliges Verzeichnis des Schrifttums verstehen) einzureihen und gleichzeitig wichtige Aufsätze wie die von Pietro Berri, Domenico Corsi, M. Pedemonte, G. Drei, Albert Mell und anderen zu unterlassen.

Wir können unsere Würdigung des Artikels Paganini in MGG zusammenfassen. Auch wenn der Artikel von de Courcy im Vergleich mit ähnlichen Bearbeitungen des Stichwortes in anderen Musiklexika relativ der beste ist (was angesichts des niedrigen Niveaus dieser Arbeiten kein Lob sein kann), im Ganzen und besonders in der MGG kann er nicht befriedigen. Die vielen unrichtigen Angaben im Werkverzeichnis, die unzulängliche Darstellung der komplizierten künstlerischen Persönlichkeit Paganinis und die problematische Bibliographie zeigen, daß man sich die einzigartige Gelegenheit entgehen ließ, einen wirklich bedeutenden Beitrag über Paganini in einem so epochalen Werk wie der MGG erscheinen zu lassen. Doch ist noch Zeit, alle Mängel im Errata-Verzeichnis und hauptsächlich im Nachtragsbande der MGG rechtzeitig zu beheben.

Der Artikel Paganini in Grove's Dictionary

Seit seiner ersten Ausgabe (1879—1889) genoß *Grove's Dictionary* den Ruf, eine der besten Leistungen der Musiklexikographie zu sein. Seine Tradition, sein Umfang, die Zahl

der Mitarbeiter von Rang, die Ausstattung und natürlich namentlich viele ausgezeichnete Artikel schienen diesen Ruf auch später zu rechtfertigen. Zur letzten Auflage ließen sich jedoch kritische Stimmen hören, die sie für eine „voreilige Produktion“ hielten und auf eine beträchtliche Zahl von Fehlern hinwiesen. Wie sieht die Sache vom Standpunkt des Artikels *Paganini* aus?

Man muß kein scharfer Beobachter sein, um zu bemerken, daß im Artikel über Paganini von Edward Heron-Allen und Olga Rudge das uns schon bekannte Triumvirat Schottky — Fétis — Conestabile offensichtlich, wenn auch vielleicht indirekt, die Hauptquelle der Bearbeitung ist, die den farbigen Lebensgeschichten mehr Platz gibt, als wir in einem Fachlexikon erwarten, und die stellenweise (z. B. bei der Darstellung von Paganinis letzten Lebensaugenblicken) ins Romanhaft-Sentimentale umschlägt. Auch könnte man einzelne nicht immer beglaubigte und in einem guten Lexikon sicher nicht unentbehrliche Gerüchte über Paganini entbehren. Häufig kommen strittige oder verfehlt Informationen vor: daß Paganini Schüler von Alessandro Rolla war (Paganini selbst leugnete es), daß Georg Harrys ein Jahr lang sein Sekretär war (tatsächlich war es nur ein Monat, Juni 1830) usw. Auch einzelne genaue Daten sind nicht richtig: im Jahre 1830 konnte Paganini seine Karikatur in Paris sicher nicht sehen, da er dort zum ersten Male erst im März 1831 war; vom Hofe Elisa Baciocchis (nicht Bacciocchi) verabschiedete er sich nicht 1813, sondern sehr wahrscheinlich schon zu Beginn des Jahres 1810; es ist sehr zweifelhaft, ob er die Bekanntschaft mit Antonia Bianchi schon 1815 machte; der Fürst Metternich lud ihn nach Wien nicht 1817, sondern 1819 ein; Paganinis Sohn Achilles wurde nicht 1826, sondern 1825 geboren; nach Italien kehrte Paganini nicht im Dezember, sondern schon im Oktober 1834 zurück; die Affäre mit dem Casino Paganini in Paris fand nicht 1836, sondern 1837 statt usw. usw. Dagegen überraschen einzelne Daten durch ihre Genauigkeit: traf Paganini mit Rossini wirklich im Oktober 1813 in Bologna zum ersten Male zusammen? Entstanden einzelne Kompositionen wirklich in den Jahren, die angegeben werden? Fand die Verabschiedung von Antonia Bianchi wirklich und genau am 1. August 1828 statt?

Ganz unbegreiflich und paradox ist, daß in diesem englischen Lexikon gerade der Abschnitt über den Aufenthalt Paganinis in England ganz fehlerhaft ist. Wir zitieren: *"In that month (Mai 1831) he travelled to England and made his début in London at the Opera-House on Friday 3 June. His English reception was full of warmth, and even more curiosity was aroused by his personality in England than in other countries. . . Paganini remained in England until June 1832. He gave a farewell concert at the Victoria Theatre on 17 June and returned in the autumn to his native country after an absence of six years. . ."* In der Anmerkung wird behauptet: *"His last concert in England was at Portsmouth, 11 Sept. 1832."*

Und die Wirklichkeit? Paganinis erster Aufenthalt in England endete im März 1832; Ende Juni kam er zum zweiten Male. Darum konnte er am 17. Juni 1832 nicht nur nicht sein letztes Konzert, sondern überhaupt kein Konzert in London geben (übrigens konzertierte er am 18. Juni in Boulogne-sur-mer). Bei seinem zweiten Besuche in England spielte er zum letzten Male auf englischem Boden nicht in Portsmouth am 11. September, sondern in Chichester am 13. September. Dann kehrte er keineswegs nach Italien zurück, um 1834 wieder nach Paris zu kommen, sondern hielt sich vom September 1832 an für einige Monate in Frankreich auf; im Sommer 1833 besuchte er wieder England, dann folgte eine Konzerttournee in Frankreich, Belgien und wieder in England, wo Paganini also im Ganzen in vier verschiedenen Zeitabschnitten weilte.

Die ungeprüfte Übernahme von Angaben aus älterer Literatur pflegt sich meist zu rächen. Als Beispiel dafür kann das Werkverzeichnis im Paganini-Artikel des Grove dienen, das (wie die Anmerkung erklärt) nach dem Verzeichnis in *Paganini intimo* von Arturo Codignola kompiliert wurde. Es handelt sich also um eine Kompilation aus einer fremden Kompilation,

da Codignola alle Angaben aus dem Verzeichnis von Bonaventura übernommen hat. Da auch Bonaventura kein vollständiges Verzeichnis lieferte, sucht man unter den unveröffentlichten Werken vergeblich z. B. drei Konzerte, die im handschriftlichen Nachlaß sicher die bedeutendsten sind. Desto weniger machten sich die Autoren des Artikels Gedanken, ob seit 1935 diese oder jene handschriftliche Komposition im Druck erschien; was Codignola 1935 als ungedruckt bezeichnete, reihen sie noch 1954 als ungedruckt ein, so z. B. Nr. 17 *Cantabile*, 19 *Cantabile valzo* (beide Kompositionen erschienen schon 1922!), 28 *Polacca*, 30 *Le Printemps*, 31 *Sonata Napoleon*, 39 *Grande Sonata*, 63 *Duetto amoroso*. Auch mehrere Kompositionen für Gitarre (Nr. 40–59) sind schon längst in einer Druckausgabe zugänglich. Die größte Überraschung finden wir jedoch unter Nummer 18 — „*Nicolo Paganini à M. Henri Bonaventura*“. Die Erklärung können wir im Buche Codignolas (S. 655) finden. Wir lesen dort: „*Opera XVIII — Niccolò Paganini à M. Henry. Bonaventura: (also: Codignola zitiert, was Bonaventura über diese Komposition schrieb) „Così si legge scritto di mano dell' autore . . .“*. Wie viele künftige Musiklexika werden diese Information (und ähnliche) von Grove übernehmen?

Was den Abschnitt *Literatur* betrifft, können wir nur wiederholen, was wir schon beim Artikel in der MGG gesagt haben: auch in *Grove's Dictionary* sollte sie eine empfehlende Auswahl der guten und nützlichen Arbeiten darstellen. Von diesem Standpunkte gesehen sind die Publikationen von Fayolle, Istel, Komroff, Niggli, Podenzani, Polko, Salvaneschi und Valensi ganz überflüssig, dagegen suchen wir vergeblich *Il calvario di Paganini* von Pietro Berri, *Paganinis Kunst die Violine zu spielen* von Carl Guhr, *Gli autografi musicali di Paganini* von Arnaldo Bonaventura, *Katalog des musikhistorischen Museums W. Heyer in Köln* von Georg Kinsky (IV. Band), um wenigstens einige Beispiele zu nennen, und auch eine Reihe von wichtigen Veröffentlichungen in Zeitschriften.

Man könnte über den Artikel im *Grove* immer neue kritische Anmerkungen schreiben und nicht nur auf das, was dort ist, sondern auch auf das, was dort fehlt, aufmerksam machen. Aber es wäre unnütz, eine solche Arbeit dort zu unternehmen, wo nur eine gründliche neue Bearbeitung helfen kann. Es scheint aber, daß die Zeit dafür noch nicht reif ist. Im kürzlich erschienenen Nachtragsbande zum *Grove* wurde von allen in Frage kommenden Verbesserungen und Ergänzungen zu diesem Artikel nur eine einzige notiert: die bibliographische Angabe der Paganini-Biographie von Geraldine de Courcy, die inzwischen erschienen war.

So sieht also „Der Fall Paganini“ in zwei hervorragenden Fachlexika aus. Oder ist es eine Übertreibung, die Art und Weise, in welcher Paganini in diesen (und anderen) Werken gewürdigt wird, als einen „Fall Paganini“ zu bezeichnen?

Zur Taktlehre des Michael Praetorius *

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

I

„Die alten Musici“, schreibt Michael Praetorius im *Syntagma musicum* III, „haben das \mathfrak{c} genennet / *Tempus perfectum minus*, oder *Signum Minoris Tactus*; Do sie eine *Semibrevem* \diamond , oder zwei *Minimas* $\delta\delta$ uff einen Tact gerechnet / unnd *Italicè alla Semibreve* genennet haben: Das \mathfrak{c} aber *Tempus perfectum maius*, oder *Signum Maioris vel totalis*

* Anmerkung der Schriftleitung: Die Beiträge von Carl Dahlhaus und Paul Brainard, die zu gleicher Zeit bei der Schriftleitung eingingen, behandeln das gleiche Thema und kommen zu einander ähnlichen Ergebnissen. Die Schriftleitung hat angesichts der Kompliziertheit der diskutierten Probleme und, wie sie hofft, im Interesse der Leser bewußt darauf verzichtet, auf der Eliminierung aller Überschneidungen im jeweiligen Argumentationsgang zu bestehen.

Tactus; Diweil sie in denen *Cantionibus*, so mit diesem *Signo*, ϕ bezeichnet / zwo *Semi-breves* und also zweene *Tactus minores* auff einen doch gar langsamen *Tact*, den die Itali alla Breve genennet / also *mensuriret* haben . . .¹. Daß Praetorius, im Widerspruch zur Tradition, die zweizeitige Mensur statt der dreizeitigen als „*Tempus perfectum*“ bezeichnet, ist von Harald Heckmann als Konsequenz des Veraltens der dreizeitigen Mensur erklärt worden: „Ihm (Praetorius) war lediglich der Sinn der alten, ihm namentlich bekannten Bezeichnung *Tempus perfectum* für die ungerade Mensur nicht mehr bekannt, als er sie für die gerade beschlagnahmte, in dem guten Glauben es damit so zu halten, wie die alten *Musici*“². Doch ist es zweifelhaft, ob der Ausdruck „*Tempus perfectum*“ notationstechnisch, als Bezeichnung für die Zweizeitigkeit der Mensur, gemeint ist, denn in einem anderen Kapitel des *Syntagma* erwähnt Praetorius die Regel, daß eine *Brevis* vor einer *Brevis* in der *Proportio tripla* dreizeitig sei, und nennt die Dreizeitigkeit „*perfectio*“³.

Adriano Banchieri unterschied 1609, zehn Jahre vor dem Erscheinen des *Syntagma*, drei Bedeutungen von „*tempo perfetto*“. Die „*Musici antichi*“ gebrauchten den Terminus einerseits für die dreizeitige Mensur im Gegensatz zur zweizeitigen, andererseits für die integrale Mensur im Kontrast zur diminuierten oder augmentierten. „*Da gli Musici antichi dui segni furono ritrovati per significare il tempo nelle di loro compositioni, Il primo era un circolo segnato in tre maniere cioè perfetto, apuntato & tagliato, & sotto questo significavano il tempo perfetto . . .*“⁴. Die „*Musici moderni*“ aber beschränken sich auf das *Tempus imperfectum* und bezeichnen das diminuierte *Tempus* ϕ als „*perfecto*“, das nicht diminuierte *Tempus* c als „*imperfetto*“: „*Da gli Musici moderni sono sdimessi, & ridotti sotto dui tempi simili, più facili a gli Cantori, & più soavi al concerto, & questi ancor loro vengono nominati tempo perfetto, & tempo imperfetto. Il tempo perfetto viene praticato con uno semicircolo tagliato per il longo, & questo posto immediatamente dopo la chiave, in tal maniera, si cantano dui semibrevis alla battuta . . . Il tempo imperfetto viene segnato con uno semicircolo in questa maniera c , in tal caso si cantano dui minime alla battuta . . .*“⁵. Die dritte Auslegung der Termini, die „*moderne*“, scheint eine polemische Umkehrung der zweiten zu sein: das „*vollkommene*“ integrale *Tempus* wird zum „*unvollkommenen*“ herabgesetzt, das „*unvollkommene*“ diminuierte zum „*vollkommenen*“ erhoben. Doch ist sie nicht als Widerspruch in der gleichen, sondern als Ausdruck einer anderen Sache gemeint. Als „*perfecto*“ soll die Kongruenz, als „*imperfetto*“ die Inkongruenz von *Tempus* und *Tactus* gelten. Das *Tempus* wird durch die *Brevis* repräsentiert; „*vollständig*“, „*perfecto*“, ist also der *Tactus* ϕ alla Breve, der das ganze *Tempus* umfaßt, „*unvollständig*“, „*imperfetto*“, der *Tactus* c alla Semibreve, der auf das halbe *Tempus* reduziert ist.

Im Gegensatz zu Banchieris „*Musici moderni*“ läßt Praetorius außer dem alla Breve auch das alla Semibreve als Darstellung eines vollständigen *Tempus*, eines „*Tempus perfectum*“ gelten. Das alla Breve und das alla Semibreve stehen sich nicht als integrale und reduzierte, sondern als größere und kleinere Zeiteinheit, als *Tempus perfectum maius* und minus, gegenüber. Und daß Praetorius seine Definition des *Tempus perfectum* den „*alten Musici*“ zuschreibt, ist zwar ein Irrtum, aber kein zufälliger. Denn erstens exponiert der Satz „*Die alten Musici haben das c genennet / Tempus perfectum minus, oder Signum Minoris Tactus . . . Das ϕ aber Tempus perfectum maius, oder Signum Maioris vel totalis Tactus*“ weniger den Terminus „*Tempus perfectum*“ als den Gegensatz zwischen dem *Tactus maior* alla Breve und dem *Tactus minor* alla Semibreve: eine Unterscheidung, die so alt ist, wie es Praetorius behauptet. Zweitens ist es nicht ausgeschlossen, daß Praetorius

¹ *Syntagma musicum* III, Wolfenbüttel 1619, Facsimile-Nachdruck, herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 49.

² *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts*, AfMw X, 1953, S. 137.

³ A. a. O., S. 29.

⁴ *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, S. 34.

⁵ A. a. O., S. 34 f.

die Überzeugung, das *Tempus non diminutum* sei „perfekt“, mit Banchieris „*Musici antichi*“ zu teilen glaubte: Die Differenz, daß die „*Antichi*“ an die Integrität der Zeitwerte, die „*Moderni*“ dagegen an die Relation zwischen *Tempus* und *Tactus* dachten, war unauffällig, denn Banchieri erklärt sie nicht. Drittens erinnert die Meinung, daß der *Tactus alla Semibreve* ein *Tempus* ganz ausfülle, an Gafurius, der von der *Semibrevis* des *Tempus* non diminutum sagt, sie erreiche ein volles Maß an Zeit: „*Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens, in modum scilicet pulsus aequae respirantis*“⁶.

Der Ausdruck „*Tempus*“ ist äquivok. Einerseits bezeichnet er als notationstechnischer Terminus die *Brevis* oder die Relation zwischen *Brevis* und *Semibrevis*. Andererseits impliziert er die Vorstellung einer „primären Zeiteinheit“, einer Einheit, die zwar zerlegbar, aber nicht aus präexistenten Teilen zusammengesetzt ist. Gafurius trennt die Bedeutungen: Als Terminus technicus würde der Ausdruck „*plena temporis mensura*“ die *Brevis* meinen; beim Wort genommen charakterisiert er die *Semibrevis*. Die Divergenz zwischen dem Sinn des Wortes und dem der Sache, die es bezeichnet, ist der Grund der terminologischen Schwierigkeiten, in die Praetorius und Banchieris „*Musici moderni*“ gerieten. Die *Brevis* des *Tempus* non diminutum wurde „*Tempus*“ genannt, ohne es zu sein; denn „primäre Zeiteinheit“ — „metrische Einheit“, um mit Moritz Hauptmann zu sprechen⁷ — war im *Tempus non diminutum* die durch den *Tactus* dargestellte *Semibrevis*. Und daß Praetorius den Terminus „*Tempus*“ von der *Brevis* auf die *Semibrevis* übertrug, bedeutet nichts anderes, als daß er dem Wort „*Tempus*“, das zum leeren Terminus ausgehöhlt worden war, seinen Sinn zurückgab.

Der Zwiespalt zwischen dem Wort „*Tempus*“ und der Sache, die es benennt, reicht in das 14. Jahrhundert zurück. Er ist eine der Konsequenzen des Übergangs vom Notationssystem der *Ars antiqua* zu dem der *Ars nova*; und was er bedeutet, wurde in der Theorie des 14. Jahrhunderts mit einer Präzision formuliert, die einen Exkurs rechtfertigt.

Die Voraussetzung des Tempusbegriffs der *Ars antiqua* ist die aristotelische Definition der Zeit als Zahl oder Maß einer Bewegung oder eines Vorgangs⁸. „*Est autem tempus mensura motus*“⁹. Zeit ist nicht als homogenes, leeres Kontinuum a priori gegeben, sondern konstituiert sich als Maß eines Vorgangs; „*tempus*“ wäre — im Unterschied zu „*aeternitas*“ und „*aevum*“ — undenkbar, wenn nichts geschähe. Der *Vorgang*, als dessen Maß Zeit in der Musik erscheint, ist die „*vox prolata*“. „*Sed hic tempus est mensura vocis prolatae cum motu continuo*“¹⁰. „*Tempus est mensura tam vocis prolatae quam eius contrarii, scilicet vocis amissae, quae pausa communiter appellatur*“¹¹. Um bestimmbar zu sein, muß ein *Tempus*, die Dauer eines Vorgangs, auf ein anderes bezogen werden — eine Minute oder Sekunde

⁶ *Practica musicae*, Mailand 1496, lib. III, cap. 4.

⁷ *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig 1853, S. 224.

⁸ *Physica* 219 b 1; F. Gafurius, *Theorica Musicae*, Mailand 1942, lib. II, cap. 1: „*Tempus nanque sequitur motum, nam quarto phisicorum tempus est numerus motus*“.

⁹ Johannes de Muris, *Ars novae musicae*, Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica* = GS III, 292 a. Die *Ars novae musicae* (vgl. H. Besseler in MGG VII, 114) und die *Quaestiones super partes musicae* repräsentieren die letzte Stufe der *Ars-antiqua*-Theorie; erst der *Libellus cantus mensurabilis* ist ein *Ars-nova*-Traktat.

¹⁰ Johannes de Muris, GS III, 292 a; Adam von Fulda, GS, III, 360 b.

¹¹ Franco, *Ars cantus mensurabilis*, in: Hieronymus de Moravia O.P., *Tractatus de Musica*, herausgegeben von Simon M. Cserba, Regensburg 1935, S. 231. Nach R. Bockholdt (*Semibrevis minor und Prolatio temporis*, Mf XVI, 1963, S. 18, Anm. 53) ist bei Franco „ganz allgemein die ‚Zeit‘ gemeint, nicht das konkrete Ding ‚*inim tempus*‘, das Franco unabhängig behandelt. Bei de Muris dagegen wird gerade die ‚mensura‘, die Messung des in der Zeit erfolgenden Klanges, das Wesentliche“. Bockholdt scheint zu verkennen, daß einerseits Franco — wie Johannes de Muris — die aristotelische Definition des „*tempus*“ als „*mensura motus*“ voraussetzt und als „*motus*“ in der Musik die „*vox prolata*“ bestimmt und daß andererseits Johannes de Muris — wie Franco — „*inim tempus*“, repräsentiert durch die *Brevis*, als primäre Zeiteinheit auffaßt (GS III, 292 a und 302 b). Der Unterschied, den Bockholdt als Gegensatz zwischen „*inim tempus*“ und „*mensura motus*“ formuliert (a. a. O., S. 17 f.), besteht in nichts anderem, als daß die *Brevis* bei Franco ein kürzerer, bei Johannes de Muris ein längerer Zeitwert ist. Ein „*minimum in voce*“, ein „*konkretes Ding*“ (Bockholdt), ist darum bei Franco die *Brevis*, bei Johannes de Muris die *Minima* (GS III, 301 a und 302 b). Der Anonymus 1 verwirrt die Überlieferungen und definiert nacheinander die *Brevis*, die *Semibrevis* und die *Minima* als „*minimum* (Coussemaker an der ersten Stelle: *musice*) in plenitudine (prolatione) vocis“ (Coussemaker, *Scriptorium de musica medii aevi nova series* = CS III, 351 b und 352 a).

ist ein Bruchteil des Maßes der Sonnen- oder Mondbewegung¹². Und es ist als Genauigkeit in der Sache, nicht als Verwirrung in der Terminologie aufzufassen, wenn Johannes de Garlandia und Franco von einem „*tempus longitudinis atque brevitatis*“¹³ oder von „*longis brevisque temporibus*“¹⁴ sprechen und Johannes de Muris ein „*tempus longum*“ von einem „*tempus breve*“¹⁵ oder ein „*tempus maius*“ von einem „*tempus minus*“¹⁶ unterscheidet. Formulierbar ist eine Relation aber erst, wenn eines der Glieder als Bezugseinheit festgesetzt wird; und die Bezugseinheit der Tempora ist in der Theorie der Ars antiqua das Tempus breve. „*Recta brevis est, quae unum (Franco: unum solum) tempus continet*“¹⁷. „*Recta brevis quae est? quae sub uno tempore continuo integre prolata est . . . Quid est unum tempus? Eadem definitio temporis, et unius temporis assignatur*“¹⁸. Die Brevis ist im Notationssystem Francos ein kürzerer, in dem des Johannes de Muris ein längerer Zeitwert; und die Änderung der realen Dauer der Brevis ließ den Begriff des „*unum tempus*“, der „primären Zeiteinheit“, nicht unberührt. Franco definiert „*unum tempus*“ als „*minimum in plenitudine vocis*“¹⁹, Johannes de Muris als „*tempus continuum*“²⁰. Die Vorstellung eines „*tempus continuum*“ setzt die antike, durch Boethius überlieferte Unterscheidung zwischen „*quantitas continua*“ oder „*magnitudo*“ und „*quantitas discreta*“ oder „*multitudo*“ voraus. Eine „*quantitas continua*“ oder „*magnitudo*“, z. B. eine Linie, ist zerlegbar, aber nicht aus präexistenten Einheiten zusammengesetzt; dagegen ist eine „*quantitas discreta*“ oder „*multitudo*“, eine Anzahl, das Resultat einer Multiplikation. Ausgangspunkt des Messens ist also bei einer „*magnitudo*“ der größte, bei einer „*multitudo*“ der kleinste Wert²¹. Die Brevis des frühen 14. Jahrhunderts erweist sich als zwiespältig: Gegenüber den Semibreven und Minimen ist sie „*quantitas continua*“, Voraussetzung einer Teilung, gegenüber der Longa und Maxima aber „*unitas*“ einer „*multitudo*“ oder „*quantitas discreta*“. Die Vermittlung sucht Johannes de Muris im Begriff der „*perfectio*“: Die „*trinitas*“ ist als vollkommene eine „*unitas*“, und so kann die dreigeteilte „*magnitudo*“ der Brevis zur „*unitas*“ einer „*multitudo*“ werden. „*Ideo genus divisionis in his tenendum est, et similiter indivisionis, si quidem ternarius est, et in hoc perfectus*“²².

Die primäre Zeiteinheit, „*unum tempus*“, ist in der Interpretation als „*tempus continuum*“ eine „*magnitudo*“; um aber als „*magnitudo*“, als Voraussetzung einer Teilung, gelten zu können, muß die Brevis, die das Tempus repräsentiert, ein fester Wert sein. Eine einzelne Brevis, die für sich steht, ist in der Notation der Ars antiqua eine „*Brevis recta atque perfecta*“. Die Alteration — die Dehnung auf das Doppelte — und die Imperfection — die Reduktion auf zwei Drittel — sind Modifikationen der „eigentlichen“ Brevis: Die imper-

¹² Vgl. Johannes Verulus de Anagnia, *Liber de musica*, GS III, 130 b.

¹³ Johannes de Garlandia, *De musica mensurabili*, in: Cserba, a. a. O., S. 197.

¹⁴ Franco, a. a. O., S. 232.

¹⁵ GS III, 301 a und 302 a.

¹⁶ GS III, 292 a. Bockholdt (a. a. O., S. 18) interpretiert das „*tempus aliud maius aliud minus*“ als „*dehnbares*“ Tempus „nach der Beschreibungsweise des 14. Jahrhunderts“. Doch ist die Brevis in der *Ars novae musicae* noch nicht die variable Brevis der „*quatre prolacions*“, sondern die feste „*Brevis recta atque perfecta*“ der Ars antiqua, so daß mit dem „*tempus aliud maius aliud minus*“ nichts anderes als das „*tempus longum*“ (Longa) und das „*tempus breve*“ (Brevis) gemeint sein können.

¹⁷ Johannes de Garlandia, a. a. O., S. 195, und Franco, a. a. O., S. 236.

¹⁸ Johannes de Muris, GS III, 302 a—b.

¹⁹ Franco, a. a. O., S. 236, und Johannes de Garlandia, a. a. O., S. 195; vgl. Marchettus von Padua, GS III, 137 a—140 b.

²⁰ GS III, 302 a—b.

²¹ A. M. S. Boethius, *De institutione musica*, herausgegeben von G. Friedlein, Leipzig 1867, lib. II, cap. 3.
²² GS III, 294 a. Die These der *Conclusio IX*, daß die Brevis in zwei bis neun „Semibreven“ teilbar sei, ist nicht als Antizipation der Ars-nova-Theorie, sondern als Explication des Begriffs „*tempus continuum*“ zu verstehen, eines Begriffs, der dem Prinzip der Ars-nova-Notation widerspricht. In der Ars nova werden gleiche Minimen zu verschiedenen Breven zusammengesetzt; Johannes de Muris aber teilt eine immer gleiche Brevis: „*Omne continuum divisibile in quotlibet partes eiusdem proportionis, sicut in duas vel tres vel quatuor etc. Tempus est de genere continuorum; ergo potest dividi in quotlibet partes aequales. Fiet igitur cantus ex 2.3.4.5.6.7.8.9. semibrevis aequalibus eiusdem figurae; non est autem multum bene possibile voci ulterius pertransire*“ (GS III, 300 b).

fekte Brevis ist ein defizienter Modus der perfekten, die Brevis altera eine Variante der Brevis recta. Die fundamentale Relation ist 1:3 oder 3:1; eine „Brevis recta atque perfecta“ ist das Drittel einer „Longa recta atque perfecta“ und das Dreifache einer „Semibrevis recta atque perfecta“²³. Dagegen beruht das Notationssystem der Ars nova auf zwei fundamentalen Relationen, 1:2 und 1:3. Eine Brevis kann zwei oder drei Semibreven, eine Semibrevis zwei oder drei Minimen umfassen, ohne daß einer der Werte eine Verminderung oder Dehnung des anderen wäre. Wird aber die Zweizeitigkeit nicht als defizienter, sondern als gleichberechtigter Modus aufgefaßt, so erstarrt das Wort „imperfekt“ zum Terminus technicus — adäquate Namen sind nicht „perfecta“ und „imperfecta“, sondern „maior“ und „minor“ — und dem Begriff des „Tempus continuum“ wird die Voraussetzung entzogen, von der er in der Ars antiqua getragen wurde. Denn in der Ars nova ist eine Brevis nicht als „magnitudo“, als Voraussetzung einer Teilung, sondern als „multitudo“, als Resultat einer Multiplikation zu verstehen²⁴. Der einzige feste Wert ist der kleinste, die Minima, die als „unitas“, als Zähleinheit, den Ausgangspunkt des Systems bildet²⁵. Die Vorstellung einer „eigentlichen“ Brevis, von der die „andere“ oder „unvollkommene“ als Variante oder defizienter Modus abhängig ist, verliert ihren Sinn, wenn auch die Notationstechnik an der Methode des Imperfizierens und Alterierens festhält²⁶. „Die“ Brevis der Ars antiqua, die „Brevis recta atque perfecta“, differenziert sich in verschiedene Arten von Breven, die — ausgedrückt durch die Mensurzeichen \odot \circ \odot \subset — gleichberechtigt nebeneinanderstehen.

In der Theorie der Ars antiqua war das Tempus, repräsentiert durch die Brevis, eine „primäre Zeiteinheit“ — „unum tempus“ —, die entweder als „minimum in plenitudine vocis“ (Franco) die „unitas“ einer „multitudo“ bildete oder als „tempus continuum“ (Johannes de Muris) eine „magnitudo“, den festen Ausgangspunkt und die Voraussetzung einer Teilung, darstellte. Durch die Ars-nova-Notation aber wurde das Wort „Tempus“ zum bloßen Terminus technicus für die Brevis in ihren Relationen zur Semibrevis ausgehöhlt.

²³ Auf der fundamentalen Relation 1:3 und der Vorstellung, daß die Brevis als „eigentliche“ Brevis ein fester Wert sei, beruht die Theorie der vier „gradus“, die Johannes de Muris in der *Ars novae musicae* (1319) exponiert und in der Terminologie der *Quaestiones super partes musicae* voraussetzt (GS III, 301 ff.). „In primo gradu sic possumus nominare: triplex longa, duplex longa, simplex longa. In secundo insequendo nomina antiquorum, longa perfecta, longa imperfecta, brevis. In tertio ad similitudinem praecedentis brevis perfecta, brevis imperfecta, semibrevis . . . In quarto nomina praecedentium insequendo, semibrevis perfecta, semibrevis imperfecta, semibrevis minima“ (GS III, 295 b; vgl. auch Anonymus 6, CS III, 400a–b). Die drei Werte eines „gradus“ verhalten sich wie 3:2:1, und der kleinste ist mit dem größten des nächst tieferen „gradus“ identisch. Das Gradus-System ist die Vollendung der alten, nicht das Fundament der neuen Notation, denn zur Beschreibung der Ars-nova-Notation, in der die Zweiteilung gleichberechtigt neben der Dreiteilung steht, die Vorstellung einer „eigentlichen“ Brevis also aufgehoben ist, ist es unbrauchbar. Der Versuch des Anonymus 1, das Gradus-System auf die Ars-nova-Notation zu übertragen (CS III, 351b), krankt denn auch an dem Mangel, daß es offen gelassen wird, ob nur der dreizeitige oder außer dem dreizeitigen auch der zweizeitige Wert eines „gradus“ die Einheit des nächst höheren bilden kann. Im ersten Fall wäre die Darstellung der Ars-nova-Notation lückenhaft; im zweiten würde sich das Bild der vier „gradus“ in das der „arbores figurarum“ (CS III, 341 ff.) verwandeln.

²⁴ Unter der Voraussetzung, daß die Minima die einzige Note sei, die einen festen Zeitwert repräsentiert (CS III, 335 a), polemisiert der Anonymus 1 gegen den Begriff des „tempus continuum“: Das Tempus sei Resultat einer Multiplikation, nicht Voraussetzung einer Teilung, also eine „quantitas discreta“, nicht eine „quantitas continua“ (CS III, 352 b = *Quatuor principalia*, CS IV, 275 b). Anders argumentiert der Anonymus 6: „Sed improprie dicitur quod tempus sit largum vel magnum . . . Sed tempus et magnitudo distinguuntur sicut sessivum a permanente“ (CS I, 372 a).

²⁵ Philippe de Vitry nennt einerseits jeden Teilwert einer Brevis „semibrevis“, andererseits den kleinsten „semibrevis minima“ oder „minima“ (Bockholdt, a. a. O., S. 6). Doch sind die Termini nicht austauschbar, sondern bezeichnen verschiedene Momente des von Vitry beschriebenen Sachverhalts, daß drei äußerlich gleiche Noten die Proportion 3:2:1 repräsentieren: Als Figuren auf dem Papier sind die Noten „semibreves“, als Zeitwerte „semibrevis maior“, „semibrevis minor“ oder „semibrevis minima“; und die von der „semibrevis minima“ abgehobene „minima“ ist nichts anderes als die Zähleinheit, die „unitas“ des Systems.

²⁶ Die Notation des 14. bis 16. Jahrhunderts ist — im Unterschied zur früheren und zur späteren — kein geschlossenes, sondern ein gespaltenes System. In ihr erscheint einerseits noch — wie im 13. Jahrhundert — der zweizeitige Wert als Reduktion des dreizeitigen und andererseits schon — wie in der modernen Notation — der dreizeitige als zweizeitiger mit einem Zusatz.

II

Das gewöhnliche Tempus, das Tempo ordinario, wird nach Praetorius durch den Tactus c alla Semibreve repräsentiert; „primäre Zeiteinheit“, „*unum tempus*“, ist die Semibrevis, die „ganze Note“. Der Tactus c alla Breve, der „*zweene Tactus minores*“ umfaßt, ist zu einem „*doch gar langsamen Tact*“ geworden²⁷; „*jetziger zeit*“, schreibt Praetorius, werde er „*meistentheils*“ durch den Tactus celerior c alla Semibreve ersetzt²⁸. Der „*Tactus aequalis seu spondaicus*“ erscheint also in drei Formen: als Tactus c alle Breve, als „*Tactus tardior*“ c alla Semibreve und als „*Tactus celerior*“ c alla Semibreve²⁹. Eine genaue Bestimmung der Temporelationen fehlt. Doch ist nach Hans Otto Hiekel an dem Sachverhalt, daß sich der Tactus tardior und celerior wie 2:1 verhalten, nicht zu zweifeln³⁰; und meine Hypothese, der Tactus tardior c alla Semibreve bilde eine unbestimmte Mitte zwischen dem Tactus c alla Breve und dem Tactus c alla Semibreve³¹, fällt unter das Verdikt, „*überaus schwach gestützt*“ zu sein³².

1. Hiekel konzediert, daß Praetorius „*an keiner Stelle das Tempoverhältnis zwischen dem schnellen und dem langsamen Taktschlag ausdrücklich als 2:1 bestimmt*“³³. Daß ein so einfacher Sachverhalt wie die von Hiekel vermutete Relation in einem Kapitel über den Tactus, das 32 Seiten umfaßt, nicht erwähnt wird, kann nichts anderes besagen, als daß er entweder nicht gemeint oder selbstverständlich war. Selbstverständlich aber war er nicht. „*Etlidie vermengen es durch einander / bald in diesem c, im andern das c und kan man gleichwol an den Noten / oder gantzem Gesange keinen unterscheid erkennen*“³⁴. „*Verum tamen plurimos sua ipsorum praecepta non observare, & indiscretè unum pro altero usurpare video*“³⁵.

2. Die Norm für Motetten ist nach Praetorius der Tactus celerior c alla Semibreve. Doch sei es „*nicht ubel gethan / wenn man die Motecten, und andere geistliche Gesänge / welche mit vielen schwartzen Noten gesetzt seyn / mit diesem Signo c zeichnet; anzuzeigen / daß alsdann der Tact etwas langsamer und gravitetischer müsse gehalten werden*“³⁶. Daß Praetorius den Tactus tardior c alla Semibreve als „*etwas langsamer*“ beschreibt, ist nach Hiekel in einer „*sprachlichen Vorliebe für die Verkleinerungsform*“ begründet³⁷; gedacht sei an einen doppelt so langsamen Tactus. Näher als ein Rekurs auf poetisch-rhetorische Gewohnheiten des 17. Jahrhunderts aber liegt die prosaische Vermutung, daß Praetorius meint, was er sagt.

3. Statt des Tactus celerior c alla Semibreve kann in Motetten „*zur noth*“³⁸ der Tactus c alla Breve, ein „*doch gar langsamer Tact*“³⁹, geschlagen werden. Hiekel setzt den Tactus c alla Breve dem Tactus c alla Semibreve gleich und meint, die Einschränkung „*zur noth*“ drücke nichts anderes aus, als daß der Tactus c alla Breve eine Abweichung von der Norm sei, in Motetten den Tactus c alla Semibreve zu schlagen⁴⁰. Der Tactus c alla

27 a. a. O., S. 49.

28 a. a. O., S. 50.

29 a. a. O., S. 48, 50 und 79.

30 *Der Madrigal- und Motettentypus in der Mensurallehre des Michael Praetorius*, AfMw XIX/XX, 1962/1963, S. 40 ff.

31 *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, AfMw XVIII, 1961, S. 230.

32 Hiekel, a. a. O., S. 44, Anm. 16.

33 a. a. O., S. 44. Daß sich das Tempus diminutum und das Tempus non diminutum in Sätzen, deren einzelne Stimmen oder Teile in verschiedenen Mensuren notiert sind, wie 1 : 2 verhalten (Praetorius, a. a. O., S. 56 ff.; Hiekel, a. a. O., S. 41 und 43, Anm. 12), besagt nichts über das Zeitmaß des Tempus diminutum, „*wo es isoliert auftritt*“ (H. Heckmann, a. a. O., S. 136).

34 Praetorius, a. a. O., S. 51.

35 Praetorius, a. a. O., S. 53.

36 a. a. O., S. 50.

37 a. a. O., S. 49.

38 Praetorius, a. a. O., S. 51.

39 Praetorius, a. a. O., S. 49.

40 a. a. O., S. 44, Anm. 16.

Semibreve aber repräsentiert das Tempo ordinario⁴¹, und von einem Tempo ordinario zu sagen, es sei zwar „zur noth“ möglich, aber „doch gar langsam“, wäre widersinnig. Der Tactus ϕ alla Breve muß also langsamer als der Tactus c alla Semibreve sein, und es scheint, als sei meine Hypothese, daß sich der Tactus ϕ alla Breve, der Tactus c alla Semibreve und der Tactus ϕ alla Semibreve ungefähr wie 4:3:2 — und nicht wie 2:2:1 — zu einander verhalten, nicht so brüchig, wie Hiekel meint.

4. Der Tactus alla Breve der Tripla³₁ wird von Praetorius als „Tactus inaequalis tardior“, der Tactus alla Semibreve der Sesquialtera³₂ als „Tactus inaequalis celerior“ bestimmt⁴². Hiekel ist, im Widerspruch zum Text, zu der Hypothese gezwungen, daß „Praetorius die Sesquialtera und die Tripla grundsätzlich einander gleich“ setze⁴³; denn in Hiekels Interpretation ist

einerseits $\phi \diamond \diamond = C \downarrow \downarrow$,

andererseits $\phi \diamond \diamond = \frac{3}{1} \diamond \diamond \diamond$ und $C \downarrow \downarrow = \frac{3}{2} \downarrow \downarrow \downarrow$

also $\frac{3}{1} \diamond \diamond \diamond = \frac{3}{2} \downarrow \downarrow \downarrow$

Die Termini „Tactus tardior“³₁ und „Tactus celerior“³₂ seien nicht als Tempobestimmungen gemeint, sondern in „praktisch-pädagogischen Erwägungen“ begründet: „Bezogen auf eine gleichartige Notenabfolge, beispielsweise Minimen, erfolgt die Elevatio im Tactusschlag der Sesquialtera schon auf der dritten Minima, in der Tripla dagegen erst auf der fünften Minima“⁴⁴. Daß es aber „praktisch-pädagogisch“ sei, den von Hiekel interpolierten Sinn durch die Bezeichnungen „Tactus tardior“ und „celerior“ auszudrücken, statt einfach zu sagen, daß die Semibrevis der Tripla mit der Minima der Sesquialtera übereinstimme, leuchtet nicht ein. Erst unter der Voraussetzung, daß der Tactus c alla Semibreve etwas langsamer als der Tactus ϕ alla Semibreve (Abschnitt 2) und der Tactus ϕ alla Breve etwas langsamer als der Tactus c alla Semibreve ist (Abschnitt 3), werden die Termini „Tactus tardior“³₁ alla Breve und „Tactus celerior“³₂ alla Semibreve verständlich. Praetorius notiert die Tripla und die Sesquialtera ohne Mensurzeichen. Und ob die Tripla auf das Tempus diminutum, die Sesquialtera auf das Tempus non diminutum bezogen werden muß⁴⁵, ist ungewiß, obwohl Praetorius das Tempus diminutum ϕ und die Tripla³₁ als „Signa Motectarum“, das Tempus non diminutum c und die Sesquialtera³₂ als „Signa Madrigalium“ charakterisiert. Denn der Tactus tardior³₁ alla Breve = ϕ alla Breve wäre zwar langsamer als der Tactus celerior³₂ alla Semibreve = c alla Semibreve, aber der Tactus celerior³₂ alla Semibreve nicht schneller als der Tactus tardior c alla Semibreve. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß der Tactus tardior³₁ alla Breve dem Tactus tardior c alla Semibreve und der Tactus celerior³₂ alla Semibreve dem Tactus celerior ϕ alla Semibreve entsprechen soll.

5. Praetorius demonstriert den Unterschied zwischen dem Tactus maior ϕ alla Breve und dem Tactus minor c alla Semibreve an einem Lasso-Zitat, das er einerseits im Tempus diminutum ϕ und andererseits in halben Notenwerten im Tempus non diminutum c notiert⁴⁶. Nach Hiekel ist erstens der Tactus c alla Semibreve des Exempels als Tactus tardior Madri-

⁴¹ Hiekel, a. a. O., S. 45.

⁴² a. a. O., S. 53 und 79.

⁴³ a. a. O., S. 47.

⁴⁴ a. a. O., S. 48.

⁴⁵ AfMw XVIII, S. 232 f.; die Gleichsetzung des Systems der „Itali moderni“ mit dem des Praetorius war ein Irrtum.

⁴⁶ a. a. O., S. 49.

galium⁴⁷ und zweitens die Doppelnotierung als Zeichen der Identität des Tactus ϕ alla Breve und des Tactus c alla Semibreve zu verstehen⁴⁸. Doch ist erstens mit dem Tactus c alla Semibreve der Tactus minor der „alten Musici“ und nicht der Tactus tardior „jetziger zeit“ gemeint⁴⁹. Und zweitens notiert Praetorius auch zur Demonstration des Tactus tardior $\frac{3}{4}$ und des Tactus celerior $\frac{3}{2}$ das gleiche Exempel in einfachen und halbierten Werten⁵⁰; die Doppelnotierung impliziert also keine Identität der Zeitmaße.

6. Eucharius Hoffmann unterscheidet drei Meinungen über den Tactus⁵¹. Nach der ersten ist der Tactus c alla Semibreve mit dem Tactus ϕ alla Breve identisch. Nach der zweiten ist der Tactus im Tempus diminutum auf den gleichen Notenwert bezogen wie im Tempus non diminutum, soll aber rascher geschlagen werden: „*Quidam verò docent manere eundem valorem, sed tactu saltem in signis diminutis utendum esse velociore.*“ Und nach der dritten Auffassung, die Hoffmann teilt, ist der Tactus minor ϕ alla Semibreve doppelt so schnell wie der Tactus maior c alla Semibreve⁵². Um seine These, daß sich der Tactus c alla Semibreve zum Tactus ϕ alla Semibreve immer — und nicht nur manchmal — wie 2:1 verhalte, nicht zu gefährden, ist Hiekel zu der Vermutung gezwungen, daß die zweite von Hoffmann erwähnte Meinung mit der dritten übereinstimme⁵³. Der Ausdruck „*tactus velocior*“ läßt es offen, ob der Schlag etwas rascher oder doppelt so schnell sein soll. Da aber Hoffmann von verschiedenen und nicht von gleichen Meinungen spricht, ist es wahrscheinlich, daß mit dem „*tactus velocior*“ ein anderer Schlag als der Tactus minor gemeint ist: bezogen auf den Tactus c alla Semibreve ein etwas rascherer statt eines doppelt so schnellen.

Zur Deutung der Diminution in der Tactuslehre des Michael Praetorius

VON PAUL BRAINARD, WALTHAM

In einem jüngst erschienenen Aufsatz¹ hat sich Hans Otto Hiekel der Aufgabe gewidmet, das in Praetorius' *Syntagma musicum* III entwickelte Mensur- und Tactusssystem von geschichtlicher und besonders von methodisch-praktischer Seite her erneut zu untersuchen. Damit wurde vermutlich nicht das letzte Wort zu einem Problem gesprochen, das im vergangenen Jahrzehnt mehrfach, am ausführlichsten in einem bemerkenswerten Beitrag von Carl Dahlhaus² aufgegriffen worden war. Weitere Diskussion ist schon deshalb zu erwarten, weil die beiden genannten Forscher in entscheidenden Punkten diametral entgegengesetzte Auffassungen vertreten. Sowohl daher als auch wegen der grundsätzlichen Bedeutung des Problems überhaupt mögen einige Bemerkungen von dritter Seite nicht unangebracht sein.

Im Mittelpunkt steht augenblicklich die Frage nach der Bedeutung von Praetorius' Termini „*Tactus tardior*“ und „*Tactus celerior*“ sowohl in äqualer (zweizeitiger) wie in inäqualer (dreizeitiger) Mensur. Mithin handelt es sich um die korrekte Deutung des Phänomens Diminution im weiteren Sinne: der proportional (durch Diminutionsstrich) oder „real“ (durch

47 a. a. O., S. 42.

48 a. a. O., S. 43.

49 Hiekels Behauptung (a. a. O., S. 42), der „gar langsame Tact“ sei der Tactus tardior Madrigalium, also ein Tactus alla Semibreve, ist irrig, denn Praetorius spricht von dem „*doch gar langsamen Tact, so die Itali alla Breve genennet*“ (a. a. O., S. 49).

50 a. a. O., S. 53.

51 *Musicæ Practicæ praecepta*, 1572; Hiekel, a. a. O., S. 50 f.

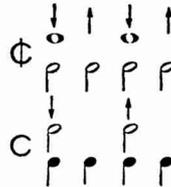
52 Hiekels Erklärung der dritten Meinung (a. a. O., S. 51) korrigiert meine Auslegung im AfMw XVIII, S. 226.

53 a. a. O., S. 51.

1 H. O. Hiekel, *Der Madrigal- und Motettentypus in der Mensurallehre des Michael Praetorius*, AfMw XIX/XX, 1962/1963, S. 40–55.

2 C. Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, AfMw XVIII, 1961, S. 223 bis 240.

Anwendung kleinerer Noten) herbeigeführten Halbierung von Notenwerten und deren Auswirkungen auf die relative Zeitdauer und Geschwindigkeit des Tactus. Ausgangspunkt sind die Ausführungen im *Syntagma* III (S. 50 ff., tabellarisch zusammengefaßt ebd. S. 79), aus denen hervorgeht, daß Praetorius im äqualen Takt für das *Tempus imperfectum diminutum* ϕ („*Tempus perfectum majus*“) einen „*Tactus celerior*“, im nichtdiminuierten *Tempus imperfectum* c („*Tempus perfectum minus*“) dagegen einen „*Tactus tardior*“ vorsieht. Unausgesprochen, aber ohne weiteres erschließbar ist, daß beide Tactusarten sich auf die *Semibrevis* beziehen; das Verhältnis „*tardior-celerior*“ besteht also zwischen dem *Tactus major* im nichtdiminuierten, und dem *Tactus minor* im diminuierten *Tempus imperfectum*. Umstritten bleibt aber die genaue Bestimmung dieses Verhältnisses und somit des relativen Zeitwerts einer diminuierten gegenüber einer nichtdiminuierten *Semibrevis*. Während Dahlhaus an eine „unbestimmte Mitte“ zwischen dem historischen Diminutionsverhältnis 2:1 und dem Gleichheitsverhältnis gleicher Notenwerte 1:1 denkt, meint Hiekel, daß die ältere, „eigentliche“ Diminution 2:1 im äqualen Takt noch uneingeschränkte Gültigkeit besitze. Praetorius' *Tactus tardior* madrigalorum sei ein *Tactus major* alla *Semibrevis* in der mit c vorgezeichneten „schwarzen“ Notation; der *Tactus celerior* motetorum sei ein genau doppelt so schnell geschlagener *Tactus minor* alla *Semibrevis* im diminuierten *Brevistakt*:



Eine Hauptstütze seines Arguments erblickt Hiekel in den Übertragungsbeispielen, die Praetorius zur Veranschaulichung des Diminutionsverfahrens bringt³. Aus seinem Parallelizitat einer Lasso-Motette in zweifacher, unserem obigen Notenbeispiel analoger Ausführung könne man die Identität von $\phi \infty$ und $c \downarrow$ und damit die Exaktheit der Diminution folgern, denn es sei undenkbar, die Motette allein deshalb in einem anderen Tempo zu musizieren, weil sie alla *Semibrevis* statt alla *Breve* gedacht oder ausgeführt werde. Hiekel beruft sich ferner auf die Vorschriften Praetorius' für den Gebrauch des doppelten Diminutionszeichens ϕ und des nichtdiminuierten c gegenüber dem einfachen Diminutionszeichen ϕ ⁴. Da hier ausdrücklich von Halbierung bzw. Verdoppelung der Notenwerte die Rede ist, müsse das Diminutions- und Taktierungsverhältnis 2:1 als erwiesen gelten.

In beiden Fällen müssen wir jedoch vor einer elementaren Gefahr der Beweisführung durch Zitat warnen, nämlich der mangelnden Berücksichtigung des jeweiligen Textzusammenhangs. Erstens beziehen sich beide herangezogene Stellen des *Syntagma* ausdrücklich auf ältere Praktiken, die sich bis in Praetorius' Zeit hinein noch gehalten haben, von denen er sich selbst aber weitgehend distanziert. Dies geht besonders klar aus dem zweitgenannten Passus hervor. Er gehört einem Abschnitt an, der mit den vielsagenden Worten beginnt: „*Obs zwar fast unnötig / de Signis veterum etwas allhier zu erwähnen; Sintemahl deroselben Varietet nicht allein keinen sondern usum, sondern auch nichts anders ist / als eine verirrung und verwirrung . . .*“ (S. 54). Zweitens aber und noch wichtiger: Sämtliche von Hiekel herangezogene Zeugnisse sind auf eine Situation der (gedachten oder tatsächlichen) Gleichzeitigkeit bezogen. Selbstverständlich muß eine jegliche Art der Diminution oder Augmentation als exakt gelten, solange sie — wie im Falle des Lasso-Zitats — als notierte

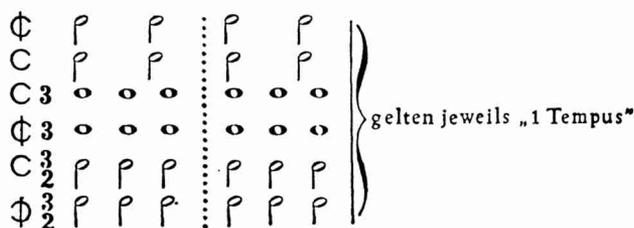
³ *Syntagma musicum* III, S. 49, 53; Hiekel, a. a. O., S. 42 f.

⁴ *Syntagma* III, S. 56.

oder auch nur gedachte Übertragung dient, oder wenn sie — wie bei Praetorius' Beispielen zum Gebrauch der „*Signis proportionatis*“ (S. 55 und 57—72) — im polyphonen Verein mit anderen Proportionen bzw. mit dem integer valor gleichzeitig auftritt. Aber die simultane Verwendung der Zeichen c und ϕ in verschiedenen Stimmen kann unmöglich als bindender Maßstab für ihr Verhältnis bei ausschließlich sukzessiver Verwendung gelten. Wie Sachs schon für das 16. Jahrhundert betont, „*The essential point is to distinguish between proportion and non-proportion. ϕ meant proportio dupla . . . only where it clashed with c in another voice part. Otherwise, its relation with c was vague or nonexistent*“⁵. Und es ist offensichtlich das Nacheinander, nicht das gleichzeitige Nebeneinander der Zeichen, auf das Praetorius' Lehre von einer schnelleren gegenüber einer langsamen Tactusart gemünzt ist.

Nimmt man trotzdem ein Diminutions- und Taktierungsverhältnis 2:1 als das von Praetorius Gemeinte an: Was sind die Folgen, wenn man die inäqualen Taktarten in das so berechnete System mit hineinbezieht? Hiekel hat völlig konsequenterweise erkannt, daß sodann die Tripla major ϕ 3 und die Tripla minor (Sesquialtera) c $\frac{3}{2}$ im Tempo gänzlich identisch sein müssen. Wie im äqualen Takt hebt die Diminution eine gleichzeitige Verdoppelung der Notenwerte auf; und die Unterscheidung zweier Notationsweisen muß hier als fast reine Äußerlichkeit gelten, die das Taktieren nur indirekt und das vom Hörer Wahrgenommene in keiner Weise beeinflußt. Die Richtigkeit dieser Folgerung glaubt Hiekel durch die Temporasummen bestätigen zu können, die Praetorius zahlreichen Werken und Werkabschnitten seiner 1619 erschienenen *Polyhymnia caduceatrix* beigefügt hat. Hier finden wir in der Tat, daß in der Tripla major drei Breven (6 Semibreven) und in der Tripla minor drei Semibreven (6 Minimen) jeweils einer äqualen Brevis gleichgesetzt, d. h. als „ein Tempus“ gezählt werden. Hiekels Folgerung setzt allerdings ein noch Unerwiesenes voraus, nämlich daß solche Temporaäquivalente ohne weiteres als Zeit- und daher Geschwindigkeitsäquivalente aufgefaßt werden können. Eine minimale Bedingung dieser Annahme wäre, daß sie sich nicht nur für das Verhältnis Tripla-Sesquialtera, sondern für alle von Praetorius verwendeten Mensuren konsequent verfolgen ließe.

Überprüft man daraufhin die Temporalzahlen der *Polyhymnia caduceatrix* und — zur Vervollständigung — des zwei Jahre später erschienenen *Puericinium*, so lassen sich folgende „Gleichheitsverhältnisse“ von jener Art feststellen⁶:



Nicht nur Tripla und Sesquialtera (erstere sowohl mit wie ohne Diminutionsstrich), sondern auch die mit dem Zeichen der Doppeldiminution notierte Sextupla werden einander gleichgesetzt. Das Verhältnis zwischen der Tripla und dem äqualen Tempus imperfectum diminutum ist nicht das im *Syntagma III* eindeutig vorgeschriebene ϕ $\overline{o} \overline{o} = \phi$ 3 $\overline{o} \overline{o}$, sondern ein doppelt so schnelles 6:2. Die sechs Minimen der Sextupla ersetzen nicht, wie von Praetorius gewollt⁷, zwei Minimen des Tempus imperfectum diminutum, sondern vier.

⁵ C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York 1953, S. 222.
⁶ Gesamtausgabe, hrsg. v. F. Blume, Bd. XVII und XIX, passim.
⁷ *Syntagma III*, S. 73, Notenbeispiele S. 75.

Und schließlich gelten im äqualen Takt zwei Semibreven stets als ein Tempus, gleichgültig, ob sie diminuiert sind oder nicht — wiederum im klaren Gegensatz zur angeblichen Bedeutung des Diminutionsstriches.

Nur den letzteren Widerspruch hat Hiekel ausdrücklich erwähnt. Die scheinbare Identität der äqualen Taktarten c und ϕ erklärt er (gestützt durch eine Bemerkung im Vorwort der *Polyhymnia*) durch die Behauptung, „daß Praetorius nur in Ausnahmefällen an Diminution gedacht“ habe. Die Unterscheidung zwischen c und ϕ , obschon grundsätzlich bedeutungsvoll, sei in diesem besonderen Fall nur deshalb nicht wirksam, weil der Diminutionsstrich nicht beabsichtigt sei. Hätte Praetorius tatsächlich an Diminution gedacht, so hätte der Unterschied sich wohl auf die Temporasummen auswirken müssen. Bei den inäqualen Taktarten dagegen (wo die Möglichkeit einer solchen Verwechslung der Notationsweisen ja kaum gegeben ist) seien Tripla und Sesquialtera nicht nur scheinbar, sondern tatsächlich identisch, und zwar aus entgegengesetztem Grunde: nämlich weil ihre Unterscheidung sich nicht auf die Temporasummen auswirkt.

Sowohl dieser prinzipielle als auch die übrigen, aus der obigen Tabelle hervorgehenden spezifischen Widersprüche zwingen uns aber zu einem wesentlich anderen Schluß. Nicht Praetorius' Gebrauch der Mensurzeichen, sondern die Auslegung seiner Temporaangaben als exakte Zeitäquivalente ist inkonsequent und fehlerhaft. Die besagten Summen sind nichts weiter als eine optisch vorgenommene Zusammenzählung von Breviswerten, wobei sämtliche Diminutionen außer Acht gelassen und alle Tripeltakte (einschließlich der Sextupla) im Pauschalverhältnis 6:1 (6 Semibreven bzw. Minimen gleich einem Tempus) mechanisch mitgerechnet werden⁸. Aus der Gleichwertigkeit bestimmter Notengruppen zu Zwecken dieser Zählung darf man keinesfalls ihre Gleichheit an Zeitwert schließen. Im Gegenteil: Die meisten solchen Zähläquivalente stehen im direkten Widerspruch zu den von Praetorius selbst vorgeschriebenen Zeitäquivalenten. Es bedarf daher keiner umständlichen Erläuterung, daß Praetorius für die Umrechnung der Temporasummen in Zeiteinheiten ausdrücklich „einen rechten mittelmäßigen Tact“ als Ausgangspunkt nennt⁹. Gemeint ist offensichtlich ein Mittelwert zwischen den verschiedenen, durch Mensurwechsel regierten Zeitmaßen, die in der Temporazählung nicht berücksichtigt sind, die sich aber im Endergebnis auf eine Durchschnittsumme von 160 tempora in einer Viertelstunde belaufen werden. Der Ausdruck „recht mittelmäßig“ ist nicht anders als wörtlich zu nehmen; er ist Praetorius' offenes Geständnis, daß die Temporazahlen nur einen Annäherungswert für die Errechnung der Zeitdauer besitzen können.

Sieht man von diesen eher die Beweisführung als deren Gegenstand betreffenden Einwänden ab, so bleibt das Kernproblem der Hiekelschen Deutung unberührt: Wie kann man Praetorius' Bezeichnung der Tripla und Sesquialtera als „tardior“ bzw. „celerior“ erklären, wenn diese Taktarten in Wirklichkeit „grundsätzlich einander gleich“ sind? Bezieht man die Adjektive auf das Verhältnis beider Mensuren zu ihren jeweiligen äqualen Gegenständen, so ließe sich der „Tactus tardior“ der Tripla als Verlangsamung gegenüber dem schnelleren Tactus ϕ alla Semibreve vielleicht befriedigend deuten. Solange aber Tripla und Sesquialtera völlig gleich klingen, stellt letztere Taktart weder dem Tactus aequalis c noch der Tripla gegenüber eine Tactusbeschleunigung dar. Das selbstgeschaffene Dilemma glaubt Hiekel durch die Annahme lösen zu können, Praetorius habe seine Beschreibung der inäqualen Taktarten nicht auf dasselbe, nach dem Diminutionsverhältnis 2:1 errechnete System der äqualen Taktarten beziehen wollen. Vielmehr lägen die betreffenden Ausdrücke „auf ganz anderer Ebene“, und zwar auf einer, bei der die Diminution vorläufig außer Kraft gesetzt wird, so daß die drei Minimen eines Sesquialtera-Tactus doppelt so schnell geschlagen

⁸ Insofern kann man den (von Hiekel a. a. O. S. 47 umstrittenen) Äußerungen G. v. Dadelsens zu diesem Thema (Kongreßbericht Wien 1956, S. 111) nur nachdrücklich beipflichten.

⁹ *Syntagma* III, S. 87; vgl. Hiekel, a. a. O., S. 46 f.

werden wie die drei Semibreven (gleich sechs Minimen) einer Tripla. Nach derselben Darstellungsmethode, d. h. auf dieselbe Folge von sechs nichtdiminuierten Minimen bezogen, ließe sich auch Praetorius' Ausdruck „*mediocris*“ für den Sextupla-Tactus mühelos deuten¹⁰.

Die These, für sich allein betrachtet, ist von einer zunächst bestechenden Einfachheit. Sie mag um so eher einleuchten, da sie denselben Vorgang des Nichtbeachtens der Diminution voraussetzt, den Praetorius (wie wir sahen) für seine Temporalzählung in der Praxis anwendet. Gerade darin liegt zugleich der Grund, weshalb wir sie letztendlich nicht als Erklärung des Tatbestandes annehmen dürfen. Sie kann eben allein unter der Bedingung gelten, daß Praetorius das Adjektivpaar *tardior-celerior* für die inäqualen Taktarten „auf ganz anderer Ebene“ als für den Tactus aequalis habe angewandt wissen wollen. Aber Praetorius' Tactuslehre, zumal in der zur Frage stehenden tabellarischen Zusammenfassung auf S. 79 des *Syntagma* III, ist kaum anders zu verstehen als der Versuch, sämtliche Tactusarten auf einer Ebene, als Teile eines in sich geschlossenen Systems darzustellen. Den Versuch braucht man nur dann als mißlungen zu betrachten, wenn man mit Hiekel die praktische Identität von Tripla und Sesquialtera voraussetzt. Aber einerseits ist kein einziger unmißverständlicher Hinweis auf eine derartige Identität im *Syntagma* enthalten, andererseits greift Praetorius vielmehr ausgerechnet zu den gegensätzlichen Beschreibungswörtern *tardior-celerior*, die zwar „auf anderer Ebene“ verstanden werden können; sie müssen es aber nur deshalb, weil sie jener vermeintlichen Identität widersprechen und somit außerhalb des nach dem Diminutionsverhältnis 2:1 errechneten Systems liegen. Wiederum liegt der Schluß nahe: Schuld an dieser Ambivalenz ist nicht Praetorius, sondern die Auslegung des Diminutionsverhältnisses. Allein durch die Annahme des von Dahlhaus geforderten, zwischen 2:1 und 1:1 liegenden Verhältnisses sind wir imstande, beide Hälften des (nur scheinbaren) Widerspruchs zwischen den äqualen und inäqualen Taktarten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Damit ist ein zwar erwägenswerter, aber noch nicht einmal der gewichtigste Grund gegeben, weshalb in Praetorius' Tactuslehre die Auswirkung der Diminution als irrationale Beschleunigung bzw. Verlangsamung statt als genaue Halbierung oder Verdoppelung der Zeitwerte verstanden werden muß¹¹. Zwei weitere Überlegungen — die eine sprachlich, die andere notationstechnisch — tragen entscheidend zu dieser Erkenntnis bei. Zunächst einmal die von Hiekel ohne weiteres anerkannte Tatsache, daß Praetorius (wie die meisten deutschen Theoretiker seiner Zeit) sich mit Vorliebe der Steigerungsformen „*celerior-tardior*“, „geschwinder-langsamere“ bedient, ohne jemals¹² ein Verhältnis von „zweimal so schnell“, „halb so schnell“ oder dergleichen auch nur anzudeuten¹². Diese Wortwahl, zumal in Verbindung mit weiteren Einschränkungen wie „*etwas langsamer und gravitetischer*“, kann nicht als Zufall oder sachfremde Spracheigentümlichkeit abgetan werden. Auch die geschliffenste Semantik wird sie mit der Vorstellung eines mathematisch exakten Gegensatzpaares „langsam — doppelt schnell“ kaum in Einklang bringen können. Zweitens aber und noch wesentlicher: Nur auf der Basis jenes „uneigentlichen“ Diminutionsverhältnisses ist es möglich, das Notationsbild des frühen 17. Jahrhunderts seinem Wesen nach als sinnvoll zu deuten. Wenn in *c* bzw. *♯* 3 eine Semibrevis genauso schnell musiziert wird wie eine

¹⁰ Hiekel, a. a. O., S. 48.

¹¹ Stets mit der selbstverständlichen Einschränkung, daß bei dem (im 17. Jahrhundert nunmehr rasch verschwindenden) Gebrauch verschiedener Mensuren in der Gleichzeitigkeit das alte, „eigentliche“ Diminutionsverhältnis weiterhin besteht und von Praetorius entsprechend behandelt wird (s. o.).

¹² Hiermit soll keineswegs geleugnet werden, daß es im 17. Jahrhundert derartige Hinweise tatsächlich gibt. Besonders die Franzosen scheinen an Formulierungen wie „*alentir le temps & mesure comme de la moitié*“ (J. Titelouze, *Hymnes* . . ., 1623, hrsg. v. A. Guilmant, Archives des Maîtres de l'Orgue, I, S. 4) oder „*se doit battre la moitié plus légèrement*“ (Jean Rousseau, *Methode claire* (1678), 4/1691, S. 40) festgehalten zu haben. Bei der Auswertung dieser Äußerungen ist aber erstens zwischen eigentlicher (simultaner) und uneigentlicher (sukzessiver) Diminution streng zu unterscheiden, und zweitens an die Möglichkeit zu denken, daß mit der Wendung „um die Hälfte schneller“ gerade das von Dahlhaus vertretene Verhältnis von etwa 3:2 gemeint sein könnte. Das scheinbar eindeutige „um die Hälfte verlangsamen“ hat Titelouze wohl gemerkt durch „*comme de la moitié*“ eingeschränkt, was wiederum das Irrationale dieses Verhältnisses unterstreicht.

Minima in c bzw. $\text{♩} \frac{3}{4}$; wenn es für Praetorius — trotz eigener anderslautender Angaben — nur ein Einheitszeitmaß gibt, das gegebenenfalls doppelt schnell geschlagen werden kann, dem Hörer aber stets gleich klingt, gleichviel, ob Diminution vorliegt oder nicht: so ist das ganze bunte Nebeneinander dieser Notationsweisen (sowie ihre ausdrückliche Bindung durch Praetorius an die allmählich aufkommenden Tempobezeichnungen) in seiner Musik grundsätzlich sinnlos und überflüssig. Dann entsteht gerade die Lage, über die sich Praetorius bei manchem italienischen Zeitgenossen beklagt: ein systemloses Durcheinander der Mensurzeichen, das bestenfalls in Mehrdeutigkeiten, schlimmstenfalls in völlige Undifferenziertheit ausarten kann¹³. Solche „*discrepantias und Varieteten*“ im Gebrauch der Messuren sind aber Praetorius' Zielscheibe schlechthin. Sie durch ein konsequentes System der Zeichensetzung und des Taktierens zu ersetzen — ein System, mit dessen Hilfe erst die Diminution ihren rechten, praktisch wahrnehmbaren Sinn bewahren kann — ist sein Hauptanliegen in der Theorie wie in der Praxis.

Noch ein kleines Beethovenianum

VON WILHELM MOHR, FALKENSTEIN/TS.

Mit Recht macht Ludwig Misch (Mf 1963, S. 381 ff.) auf den neben dem „Eroica-Baß“ ebenfalls von Beethoven mehrfach verwendeten Baß des 11. Contretanzes im *Prometheus-Finale* aufmerksam. Außer im Variationensatz von op. 18, 5, den Misch erwähnt, gibt es noch eine bemerkenswerte Verwendung im Finale der c-moll-Klaviersonate op. 10, 1, wo er das Seitenthema bildet:



Die Ähnlichkeit ist verblüffend, besonders wenn man das Thema mit dem vergleicht, „das Beethoven später in anderer Takt- und Tonart im fünften Quartett in der Coda der *Variationen als Gegenthema verwendet hat*“ (Nottebohm, von Misch a. a. O. S. 382 f. zitiert):



Beachtlich erscheint vor allem, daß Beethoven in der Klaviersonate, die 1796/98, also vor op. 18, 5 entstand, das im Streichquartett nur als Kontrapunkt erscheinende Motiv bereits als selbständiges Thema einführt, das nicht nur (selbstverständlich) in der Reprise wieder erscheint, sondern noch in der Coda eine beherrschende Rolle spielt und sogar — bei Beethoven ohne Beispiel — am Schluß völlig mit dem Hauptthema verschmilzt, so daß die „zwei Prinzipie“ (ähnlich wie in Mozarts *k-moll-Adagio* KV 540 am Anfang der Durchführung) zur Einheit zurückfinden:



¹³ *Syntagma* III, S. 51.

Fünfzig Jahre Deutsches Volksliedarchiv

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Entstehen, Aufkommen und Werdegang des Deutschen Volksliedarchivs (DVA) in Freiburg im Breisgau sind wesentlich mit der Persönlichkeit John Meiers verbunden. Als Germanist hatte er über die Bearbeitung der Bergreihen¹ zur Volksliedforschung gefunden, 1896 zu den von Carl Köhler gesammelten Volksliedern von der Mosel und Saar² vergleichende Anmerkungen verfaßt und 1897 in der germanistischen Sektion der Dresdener Philologenversammlung über *Volkslied und Kunstlied in Deutschland* gesprochen³, welches Thema umfangreiche Untersuchungen zum Problem des *Kunstliedes im Volksmund* einleitete⁴. Es ist daher verständlich, daß John Meier im Herbst 1905, anläßlich der ersten Tagung des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde in Hamburg, jene von der Schweizer Gesellschaft für Volkskunde (Basel), dem Verein für Volkskunde (Berlin) und der Hessischen Vereinigung für Volkskunde (Gießen) eingebrachte Resolution anregte, die die Wege zur Gründung eines DVA ebnete: „*Da eine allen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Sammlung der deutschen Volkslieder bis jetzt nicht vorhanden ist, hält es der Verband deutscher Vereine für Volkskunde für seine Pflicht, eine solche zu schaffen und zu diesem Zweck zunächst eine Inventarisierung der Liedertexte und -melodien vorzunehmen*“⁵. Zugleich mit der Annahme dieses Antrages wurde eine Kommission aus den Herren Johannes Bolte (Berlin), Adolf Strack (Gießen) und John Meier (Basel) gebildet, die die Vorbereitung dieser Arbeit in die Hand nehmen und der nächsten Tagung des Verbandes genauere Vorschläge unterbreiten sollte. Nach dem Tode Stracks (1906) trat Max Friedländer der Kommission bei.

Doch zunächst hemmten finanzielle Schwierigkeiten die Arbeit des Ausschusses. Trotzdem konnte, während die Verhandlungen noch hin und hergingen, 1911 mit dem Kopieren des Erkschen Volksliedernachlasses begonnen werden; von jedem Lied wurden zwei Exemplare hergestellt, eines an den volkskundlichen Verein jener Landschaft geschickt, aus der das betreffende Lied stammte, das andere der *Volksliedzentrale* zugeführt. Mit diesem Grundstock von beinahe 19 000 Liedern nahm das DVA am 1. Mai 1914 seine Arbeit auf, nachdem 1913 die finanzielle Lage durch großzügige Subventionen des Deutschen Kaisers und des Preußischen Staates geklärt worden war. Mit der Leitung des DVA betraute der Verband John Meier, der nun seinen Basler germanistischen Lehrstuhl aufgab. Die Universität Freiburg i. Br. nahm ihn zugleich als o. Honorarprofessor in ihren Lehrkörper auf.

Den von John Meier formulierten Zielen des DVA entsprechend, galt es — über die Veranstaltung einer wissenschaftlichen Ausgabe der deutschen Volkslieder hinausgehend — in populären Ausgaben die wertvollsten und schönsten Volkslieder dem Volk wiederzugeben und zu erhalten, die Jugend mit geeigneten Liedern zu versorgen. Neben den wissenschaftlichen standen demnach die pflegerischen Aufgaben. „*Kleinere Hefte von zwanzig bis dreißig Volksliedern mit ihren Weisen nett gedruckt und mit schönen Holzschnitten geschmückt*“ sollten in den einzelnen Landschaften verbreitet und durch Wandervögel und Junges Deutschland ins Land hinausgetragen werden. „*Während die wissenschaftliche Ausgabe erst nach Durchführung der ganzen Materialsammlung hergestellt werden kann, und erst ihre Vollendung auch die Herstellung der allgemeinen volkstümlichen Sammlung ermöglicht,*

¹ J. Meier, *Bergreihen. Ein Liederbuch des XVI. Jahrhunderts*, Halle a. S. 1892.

² C. Köhler und J. Meier, *Volkslieder von der Mosel und Saar*, Halle a. S. 1896.

³ J. Meier, *Volkslied und Kunstlied in Deutschland*, München 1898.

⁴ J. Meier, *Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen*, Halle a. S. 1906.

⁵ *Bericht über die Sammlung deutscher Volkslieder. April 1914—April 1915*, Freiburg i. Br. 1915, S. 3. Bis 1941 erschienen 18 Berichte, denen ich die folgenden Daten, soweit nicht anders vermerkt, entnehme; römische Zahl bezeichnet die Nr. des Berichtes, arabische die Seite.

konnte die Veröffentlichung dieser kleinen Hefte, einer modernen Art fliegender Blätter, schon unmittelbar nach Beginn der Sammlung erfolgen und ihre Wirkung äußern. Das durch sie wiedererweckte oder gesteigerte Interesse an den Liedern mußte sicher auch die überall dann einsetzende Sammlung des im Volke noch vorhandenen Schatzes von Liedern fördern“ (1/7). Die Fäden des über den gesamten deutschen Sprachraum gebreiteten Netzes von Sammlungsausschüssen und Volksliedwarten trafen sich anfort in Freiburg i. Br. Neben die literarische Abteilung trat am 1. Februar 1917 eine Musikabteilung in Berlin; Max Friedlaender als Vorstand und Hans Merzmann als Assistent (später Leiter) arbeiteten dort.

1928 ging John Meier daran, Manuskripte für die geplante wissenschaftliche Ausgabe deutscher Volkslieder auszuarbeiten. Die Assistenten Harry Schewe, Erich Seemann und Wilhelm Heiske unterstützten ihn dabei. Da die Ausgabe auch Melodien enthalten sollte, im Gegensatz zu den als Vorbild angenommenen Publikationen von Child (*The English and Scottish Popular Ballads*) und Grundtvig (*Danmarks gamle Folkeviser*), zeigte sich bald, daß die Trennung in eine literarische und eine musikalische Abteilung an weit auseinanderliegenden Orten die Arbeit zu sehr hemmte. „J. Meier verpflichtete deshalb Musikhistoriker nach Freiburg und ließ eine neue, von Berlin unabhängige musikalische Abteilung aufbauen“⁶. Fred Quellmalz fiel diese Aufgabe zu, doch fehlten die nötigen Hilfsmittel zur Erschließung des inzwischen auf über 100 000 Liedbelege angewachsenen Materials. Erst nach und nach konnte der Vorsprung der Volkskundler eingeholt werden, wobei vor allem Joseph Müller-Blattau als ständiger Ratgeber tatkräftig mithalf.

Im Jahre 1935 erschien der erste Band *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* (31 Balladen), 1939 Band 2 (23 Balladen), 1954 Band 3 (17 Balladen) und 1959 Band 4 (17 Balladen); die Bände 5 und 6 werden derzeit zum Druck vorbereitet. 1926 bis 1951 kamen acht Bände des *Jahrbuches für Volksliedforschung* und vier Bände der *Studien zur Volksliedforschung* zur Auslieferung; eine Festschrift für Erich Seemann ist 1964 erschienen. Das 1948 versuchte *Archiv für Literatur und Volksdichtung* brachte es nur zu einem Jahrgang. Die Reihe *Landchaftliche Volkslieder mit ihren Weisen* hält gegenwärtig bei Heft 42. Soweit die Publikationen des DVA, in dem heute etwa 300 000 deutschsprachige Volksliedaufzeichnungen, in mehreren Katalogen aufgeschlüsselt, und eine auch fremdsprachige Fachbücher berücksichtigende Bibliothek verwahrt werden.

Bis zu seinem Tod am 3. Mai 1953 betreute John Meier das DVA⁷. Danach ging das Archiv durch Schenkung als „freies und selbständiges wissenschaftliches Forschungsinstitut“ in den Besitz des Landes Baden-Württemberg über⁸, das Erich Seemann mit der Leitung beauftragte. Seit 1963 steht Wilhelm Heiske dem DVA vor. Aus der Reihe der wissenschaftlichen Mitarbeiter während der vergangenen fünfzig Jahre seines Bestehens sind neben Seemann (1926 bis 1963) und Heiske (1928 bis 1950 und seit 1963) zu nennen: Harry Schewe (1914 bis 1933 mit kriegsbedingter Unterbrechung), Richard Volk (1935 bis 1936), Sascha Wingenroth (1935 bis 1939), Gerhard Heilfurch (1936), Jonas Balys (1944 bis 1946), Editha Langer (1950 bis 1953), Siegfried Grosse (1955 bis 1957), Hinrich Siuts (1957 bis 1962) und Rolf W. Brednich (seit 1962) auf germanistisch-volkskundlicher Seite; Fred Quellmalz (1928 bis 1937), Walter Wiora (1936 bis 1958 mit kriegsbedingter Unter-

⁶ E. Seemann, *John Meier. Sein Leben, Forschen und Wirken*, Freiburg i. Br. 1954, S. 13; vgl. dazu auch J. Meier, *Der Verband deutscher Vereine für Volkskunde*, Lahr 1947, S. 15: „Diese . . . Trennung in zwei verschiedene Teile hat sich je länger je mehr als vollkommen falsch und untragbar erwiesen, da Volkskundler und Musikgeschichtler die für sie notwendigen Arbeiten nur in engster persönlicher Gemeinschaft leisten können“, und W. Wiora, *Zur Lage der deutschen Volksliedforschung*, *Zs. für dt. Philologie* 73, 1954, S. 200: „Daß die Musikabteilung des Archivs in Berlin, dem Wohnsitz Max Friedländers, errichtet wurde, war ein Konstruktionsfehler, den Meier nicht verschuldet und stets bedauert hat. 1928 begründete er zur Vorbereitung der Gesamtausgabe eine zweite, Freiburger Musikabteilung des Archivs, die zunächst von F. Quellmalz betreut worden ist.“

⁷ E. Seemann, *John Meier. Ein Leben im Dienste am Volkslied*, *Mf VI*, 1953, S. 343 ff.

⁸ *Staatsanzeiger für Baden-Württemberg*, 20. 5. 1953; E. Seemann, *Das DVA und seine Arbeiten*, Beiheft zur *Zs. für Volkskunde*, 1959, S. 69 ff.

brechung), Otto Drüner (1936 bis 1938), Bruno Maerker (1938 bis 1942), Hilmar Trede (1942 bis 1947), Walter Salmen (1950 bis 1955), Ludwig Finscher (1955 bis 1956), Klaus W. Niemöller (1956), Wolfgang Wittrock (1956 bis 1958), Günther Birkner (1959 bis 1962) und der Berichterstatter (seit 1963) auf musikwissenschaftlicher Seite.

Nach dem Bruch des Jahres 1945 galt es, die Ziele der deutschen Volksliedforschung neu zu formulieren⁹. Das geistige Gesicht Europas hatte sich grundlegend gewandelt. Die von John Meier aufgebaute und einst erfolgreich wirkende Organisation zur Sammlung und Pflege des deutschen Volkliedes war zerfallen. Übrig blieben zwar die wissenschaftlichen Ziele, doch mußten auch diese den gewandelten Bedingungen angepaßt werden. Erich Seemanns Ausweitung der Balladen-Untersuchungen auf volkskundlicher Seite und Walter Wioras Schriften auf musikwissenschaftlicher Seite prägten so die letzten eineinhalb Jahrzehnte deutscher Volksliedforschung, in denen sich ein neuer Volksliedbegriff durchsetzte: gesellschaftliche und soziologische Gesichtspunkte, durch Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen bedingt, begannen mitzuspielen; die Möglichkeit der Tonbandaufnahme — besonders bei Umsiedlern aus ehemals deutschen Sprachinseln des europäischen Ostens — erlaubte ein tieferes Eindringen in Wesen und Gestalt des Volkliedes¹⁰; die ehemalige Musikabteilung des DVA in Berlin, 1935 als Abteilung Volksmusik dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung angegliedert, verlegte sich mehr auf instrumentenkundliche und völkerkundliche Untersuchungen, neue Volkslied- und Volksmusikinstitute traten an der Berliner Akademie der Wissenschaften und in Regensburg an die Öffentlichkeit, Wien schuf sich sein Österreichisches Volksliedwerk, landschaftliche Archive machten sich selbständig; schließlich wiesen besonders Volkskundler auf mögliche neue Arbeitsgebiete hin, Gerhard Heilfurth und Wolfgang Steinitz auf das Arbeiterlied¹¹, Hermann Bausinger auf den Schlager¹²; aus den USA dringt die Frage zu uns: „*Is Jazz a Folkart?*“¹³; es soll künftig wieder Aufgabe des DVA sein, kraft seiner Tradition hier verbindend zu wirken. Dann wird es, was vor zehn Jahren ebenfalls Walter Wiora andeutete, zu jenen wenigen umfassenden Forschungsinstituten gehören können, welche die von Frobenius ausgesprochene Idee erfüllen, daß die Weiterentwicklung auch der Geisteswissenschaften immer mehr zum Aufbau moderner Forschungsinstitute dränge und daß künftig in diesen, nicht mehr in Akademien, Universitäten und bei Privatgelehrten, der Schwerpunkt der methodisch fortschreitenden Forschung liege¹⁴.

Norddeutsche und skandinavische Musik

Eine musikwissenschaftliche Tagung in Kiel

VON WOLFGANG WITTRÖCK, KIEL

Vom 21. bis 23. Oktober 1963 führte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel eine internationale Tagung *Norddeutsche und skandinavische Musik* durch, an der fast dreißig Musikforscher aus Norwegen, Schweden, Finnland, Dänemark und Deutschland beteiligt waren.

Schleswig-Holstein, Brücke zum Norden — unter diesem Thema stand der Festvortrag, den Professor Dr. Alexander Scharrff (Kiel) bei der Eröffnung der Tagung hielt. Nachdrücklich

⁹ W. Wiora, *Zur Lage der deutschen Volksliedforschung*, s. Anm. 6.

¹⁰ W. Salmen, *Deutsche Volkslieder auf Schallplatten*, *Mf* XV, 1962, S. 270 ff.

¹¹ H. Strobach, *Internationales Symposium zur Erforschung des Arbeiterliedes*, *Dt. Jb. für Volksk.* VIII, 1962, S. 137 ff.

¹² H. Bausinger, *Volkslied und Schlager*, *Jb. des Österr. Volksliedwerkes* V, 1956, S. 59 ff.

¹³ W. B. Cameron, *Is Jazz a Folkart?*, *New York Folklore Quarterly*, 1956, S. 263 ff.

¹⁴ W. Wiora, s. Anm. 6, S. 200.

stellte er heraus, daß seit dem Eintreten in die Geschichte immer wieder das Verhältnis zu den Nachbarländern das Gesicht Schleswig-Holsteins geprägt hat. Schon früh Schnittpunkt wichtiger Handelswege (Haithabu), ist es bald nördlicher Brückenkopf des christlichen Abendlandes bei der Missionierung Skandinaviens, bald südlicher Vorposten eines dänischen Ostseereiches gewesen; war es zur Zeit der Hanse Durchgang für die deutschen Einflüsse auf den Norden, so wirkte sich nach 1460 bis ins 19. Jahrhundert hinein die enge Verbindung mit Dänemark aus. Nach einer Periode nationalistischer Auseinandersetzungen im 19. und 20. Jahrhundert ist jetzt wieder eine Zeit gemeinsamen Bemühens angebrochen, zu dem auch die Universitäten der Ostseeländer ständig beitragen. Die Universität Kiel scheint dabei in besonderem Maße Anregungen gegeben und aufgegriffen zu haben; seine Anerkennung dafür drückte der Rektor der Universität Lund bei der Nordischen Rektorenkonferenz 1963 in Oslo mit den Worten aus, daß „Kiel die skandinavischste Universität“ sei. Einen weiteren Schritt auf diesem Wege bedeutete nun die Zusammenkunft der Musikforscher aus In- und Ausland, die der Rektor der Universität Kiel, Professor Dr. Herbert Schlenger, und der Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts, Professor Dr. Walter Wiora, willkommen hießen.

Die erste Sitzung der Tagung stand unter Vorsitz von Nils Schjørring (Kopenhagen). Als erster Referent sprach Ingmar Bengtsson (Uppsala) über *Romantisch-nationale Strömungen in deutscher und skandinavischer Musik*. In seinen methodologisch wie sachlich besonders wichtigen Ausführungen bestimmte der Referent „national-romantische“ als solche Musik, die rings um Mitteleuropa beheimatet ist und zur deutsch-österreichischen Tradition in einem dialektischen Verhältnis von Abhängigkeit und Lösung steht. Eine Analyse solcher Musik stellt als wichtigste Faktoren fest: Gebrauch exotischer Stileigenheiten, Lokalkolorit und Milieuschilderung des Heimatlandes, Stilisierung des Altnordischen (1800–1850) und später (1850–1900) des Allgemein-Archaischen, Idealisierung des Einfachen und des Natürlichen und schließlich bewußt nationale oder nationalistische Attitüde (auf detaillierte Angaben kann hier wie im Folgenden verzichtet werden, da ein Kongreßbericht die Referate der Tagung veröffentlichen wird).

Olav Gurvin (Oslo) schloß ein Referat *Über Beziehungen zwischen deutscher und norwegischer Musik* an. Ältestes Beispiel für solche Beziehungen ist eine Knochenflöte, die um 1300 aus Deutschland nach Bergen gekommen ist. Im Zuge der Reformation sind dann im 16. Jahrhundert viele deutsche Choräle in Norwegen heimisch und oftmals in norwegische Volkslieder umgewandelt worden, wie einige Klangbeispiele erläuterten. Die verzweigten Beziehungen seit Ende des 16. Jahrhunderts wurden ausführlich untersucht.

Georg Karstädt (Lübeck) sprach über *Kulturelle Beziehungen der Hansestadt Lübeck zu den nordischen Staaten*. In gedrängter Aufzählung vermittelte er für die Zeit nach 1945 einen Überblick über Reisen Lübecker Musiker nach Skandinavien und über Gegenbesuche aus Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland. *Musikalische Zusammenhänge zwischen Dänemark und Schleswig-Holstein im 19. Jahrhundert* untersuchte Gerhard Hahne (Werl i. W.). Seine Ausführungen machten deutlich, in welchem Maße das Musikleben Schleswig-Holsteins durch das dänische Geistesleben mitbestimmt wurde, bevor das Jahr 1864 einen Trennungstrich zog. Ebenfalls landeskundlich ausgerichtet war das Referat von Hermann Fey (Lübeck) über *Theodor Storm als Musiker*. Für Storm war die Musik „treue Begleiterin seines Lebens“; die Beschäftigung mit ihr sah er als kulturelle Verpflichtung an, und in diesem Sinne hat er ausübend und organisatorisch, als Sänger wie als Chorleiter, für das Musikleben seiner Heimatstadt gewirkt. In dem Referat von Hans Eppstein (Stocksund) über *Aktuelle Tendenzen in der schwedischen Musikpädagogik* traten die Beziehungen zwischen Deutschland und Schweden deutlich hervor: Nach 1930 wirkte sich im Norden die Singbewegung um Fritz Jöde, in neuester Zeit auch das Musizieren mit dem Schulwerk Carl Orffs aus; Ideen der preußischen Schulmusikreform Kestenbergs und der Jugendmusik-

bewegung sind auch heute noch wirksam. Neue Wege geht Schweden seit etwa zwanzig Jahren mit der Errichtung kommunaler Musikschulen, in denen Musikerzieher Gruppen- und Einzelunterricht in rhythmischer Erziehung, Gehörbildung und für Instrumente erteilen.

In einem öffentlichen Vortrag behandelte Søren Sørensen (Aarhus) *Die Kantaten Buxtehudes und ihre stilistischen Voraussetzungen*. Er zeigte, daß Buxtehude entscheidend dazu beitrug, die mehrsätzigte Kantatenform in der Kirchenmusik einzubürgern; für die Stilcharakteristika der Kantaten des Meisters wies er auf italienische Vorbilder: die venezianische und römische Oper (Cavalli, Cesti; Carissimi) sowie auf Monteverdis konzerzierende Kirchenmusik hin. Die Verbindung von Italien zu Buxtehude dürfte über Kaspar Förster d. J. zustande gekommen sein.

Die Arbeit der zweiten Sektion, unter dem Vorsitz von Kurt Gudewill (Kiel), eröffnete Gunnar Larsson (Stockholm) mit einem Referat über *Kirchenmusik und Stilverbindungen im Ostsee-Gebiet während des 17. Jahrhunderts*. Hauptinhalt seiner Ausführungen war der Nachweis, daß die großen Ostseestädte bis zum 18. Jahrhundert in einer „hanseatischen Musikkultur“ zusammengeschlossen waren. Bruno Grusnick (Lübeck) teilte Einzelheiten zu den *Datierungen der Düben-Sammlung* mit, die etwa für die Chronologie der Werke J. Ph. Kriegers wesentliche neue Aspekte ergeben. Buxtehudes großen Kantatenzyklus *Membra Jesu nostri*, seine zyklische Anlage und seine sozial- und gattungsgeschichtliche Bedeutung untersuchte Dietrich Kilian (Göttingen). Nils Schjørring (Kopenhagen) behandelte die kurze Zeit, die *Der Lobwasser-Psalter in Dänemark* gewirkt hat. Bald nach Erscheinen der Lobwasserschen Psalter-Übersetzung erfolgte deren Übertragung ins Dänische, ebenfalls mit den Goudimel-Melodien. Der Psalter verbreitete sich schnell in Dänemark, seine Wirkung ließ jedoch schon um 1615 wegen konfessioneller Streitigkeiten wieder nach. — Ein Empfang beim Rektor der Universität Kiel, eine Exkursion zum Kloster Preetz, die Albert Protz (Kiel) führte, und die Erstaufführung von Kaspar Försters Oratorium *David und die Philister* durch Mitglieder des Nicolai-Chores und des Kieler Kammerorchesters unter Leitung von KMD Hans Gebhard (Kiel) beschlossen den zweiten Arbeitstag.

Unter Vorsitz von Georg von Dadelsen (Hamburg) begann die dritte Sektion mit einem Referat von Friedrich Wilhelm Riedel (Kassel) über das Thema *Strenger und freier Stil in der nord- und süddeutschen Musik für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert*. Der strenge Stil nach dem Vorbild Frescobaldis wurde in Süddeutschland vor allem in Wien von J. J. Fux und seiner Schule gepflegt; in Norddeutschland, wo Frescobaldi und Froberger bekannt waren, scheint er hauptsächlich für Gelegenheitskompositionen verwendet worden zu sein. Im freien Stil unterscheiden sich Nord- und Süddeutschland dagegen weniger in sozialgeschichtlichen als vielmehr in stilistischen Details, vor allem im Pedalgebrauch. Werner Breig (Freiburg/Br.) referierte *Über den Klangstil der cantus-firmus-gebundenen norddeutschen Orgelmusik im 17. Jahrhundert*. Komposition und Ausführung sind am engsten in der Choralphantasie verbunden, die von Norddeutschen geschaffen und ausgestaltet worden ist. Klangliche Aufspaltung des Satzes mit Unterscheidung der Stimmgruppen ist typisch, wobei die Ausführung zur Form gehört und die Identität von Stimme und Klangfarbe angestrebt wird. Damit hat die norddeutsche Orgelmusik Anfang des 17. Jahrhunderts die spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments konsequent für die Komposition ausgeschöpft und ein Repertoire echter Orgelmusik geschaffen. Margarete Reimann (Berlin) führte *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts* eine Reihe von Bedenken an, die es tunlich erscheinen lassen, statt Werkausgaben einzelner Meister zunächst Quellenausgaben zu veranstalten, mithilfe derer es dann eher möglich sein würde, durch stilistische Untersuchungen und andere Methoden unsichere Werke zu bestimmen und das Schaffen bestimmter Komponisten abzugrenzen. Einen Überblick über *Musik an der Kieler Universität* gab Kurt Gudewill (Kiel). Von der Gründung der Universität 1665 bis zum Anfang des

19. Jahrhunderts übernahmen die Nicolai-Kantoren die wichtigsten musikalischen Funktionen. Erst 1818 gab es einen akademischen Musiklehrer, und 1922 erfolgte mit der Gründung des Musikwissenschaftlichen Instituts durch Fritz Stein der Anschluß an die heutige Auffassung von der Stellung der Musik an der Universität. *Die Gottorfer Bestände in der Sammlung Bokemeyer* behandelte Harald Kümmerling (Köln). Er schilderte den Weg dieser umfangreichen Sammlung von ihrem Kompilator Georg Österreich über den „gelehrten Kantor“ Bokemeyer und dessen Schwiegersohn Winter, über Forkel und die Königliche Bibliothek Berlin schließlich zur Staatsbibliothek Berlin und zur Westdeutschen Bibliothek Marburg, die sich heute in die erhaltenen Bestände teilen. Von den 1839 Stücken stammt der Grundbestand aus Gottorf. Interessant ist an dieser Sammlung vor allem, daß sie nicht nur zu Aufführungszwecken, sondern wegen des Quellenwertes aufgebaut und von Bokemeyer zusammengekauft wurde; sie nimmt damit eine Sonderstellung unter den Musikalien-sammlungen jener Zeit ein.

Die letzte Sektion der Tagung stand unter dem Vorsitz von Walter Wiora (Kiel). In ihrem ersten Teil brachte sie Referate zur Musikalischen Volkskunde, von denen das erste leider ausfallen mußte, da der Referent, Erich Stockmann (Berlin), verhindert war. Wolfgang Wittrock (Kiel) sprach über *Volkslieder in Schleswig-Holstein*. Nach einem kurzen Überblick über frühe Zeugnisse, z. B. die Neocorus-Chronik, und die Anfänge der Volksliedsammlung im 18. Jahrhundert zeigte er an einigen Proben neuerer und neuester Aufzeichnungen und Aufnahmen, daß einige Lieder Schleswig-Holsteins in die Frühzeit des deutschen Volksgesanges zurückreichen. Im Anschluß hieran führte Nils Schiørring (Kopenhagen) Beispiele dänischer Volksmusik auf Schallplatten vor. Es handelte sich dabei um Aufnahmen, die der Referent, zum Teil in enger Zusammenarbeit mit dem dänischen Rundfunk, seit 1953 in Dänemark gemacht hat. Eine Auswahl dieser rund 2000 Aufnahmen ist kürzlich auf fünf Schallplatten erschienen und wurde hier gezeigt und kommentiert. Im zweiten Teil der Sitzung sprach zunächst Werner Braun (Kiel) über *Johann Sebastiani*; er untersuchte in seinem Referat vor allem, inwieweit der Begriff einer „Preußischen Tonschule“ zu Recht gebraucht wird und in welchem Verhältnis Sebastiani zu ihr steht. Carl Dahlhaus (Kiel) behandelte das *Cribrum Musicum*, den Streit zwischen Siefert und Scacchi. Er wies nach, daß Scacchi einen zum Dogma erhobenen Stil, den er an „*classici autores*“ wie Palestrina und Morales gewonnen hat, zur Kritik provinzieller Stillosigkeit bei Siefert benutzt; Voraussetzung für Scacchis Stellungnahme ist die Trennung der Stile, die Siefert nicht anerkennt. *Kaspar Försters Oratorium David und die Philister* behandelte Martin Geck (Kiel), auf dessen Initiative auch die schon erwähnte Aufführung dieses Werkes zurückging. In seinem Referat untersuchte er, inwieweit dieses Oratorium Försters von Carissimi abhängig ist und wie es sich in die Geschichte des deutschen Oratoriums einordnet; schließlich ging er der Frage nach, wo Oratorien dieser Art aufgeführt worden sind. Werner Schwarz (Kiel) berichtete *Von Musik und Musikern im deutschen Osten nach Briefen an Robert Schumann aus den Jahren 1834—1854*. Auf Grund seiner Exzerpte aus Briefen, die jetzt zum Teil verschollen sind, entwarf der Referent ein farbiges Bild vom Musikleben hauptsächlich Königsbergs und stellte dabei in Kurzbiographien neben anderen die Königsberger Saemann und Eduard Sobolewski sowie den Danziger Friedrich Makull vor. Im letzten Tagungsreferat sprach Erik Tawaststjerna (Helsinki) über *Sibelius und das Berliner Musikleben*. Er ging dabei von der Freundschaft zwischen Busoni und Sibelius aus und zeigte, welchen Anteil Busoni am Erfolg des Werkes von Sibelius in Deutschland hat.

Die Schlußworte von Walter Wiora, dem Initiator dieser Tagung, gaben neben dem Dank an alle Teilnehmer der Hoffnung Ausdruck, daß die auf dieser Tagung angeknüpften freundschaftlichen Beziehungen weiterwirken und die aufgeworfenen Fragen bald bei einer ähnlichen Gelegenheit weiterverfolgt werden können. Darüber hinaus regte er an, aus der Gruppe der hier versammelten Forscher einen ständigen Arbeitskreis für Musik des Nordens

entstehen zu lassen. Eine Führung durch die Johann-Gottfried Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte in Kiel, die sich der Erforschung von Musik Ostdeutschlands und der benachbarten ostmitteleuropäischen Völker widmet, beschloß die Tagung.

Im Jahre 1963 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Hamburg, Heidelberg, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Berlin. Freie Universität. Eva-Renate Blechschmidt: Die Amalien-Bibliothek (Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen. 1723—1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften. — Dieter Krickeberg: Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. — Walter Reckziegel: Die geschichtlichen Grundlagen des Cantionals von Johann Hermann Schein.

Erlangen. Eckart Tscheuchner: Die Neresheimer Orgeltabulaturen der Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek zu Regensburg.

Frankfurt a. M. Bernhard Aign: Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus. — Ulrich Olshausen: Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600. Mit einem Register der unveröffentlichten Lieder.

Göttingen. Tibor Kneif: Die Entstehung der musikalischen Mediaevistik im Licht der Kulturgeschichte. — Martin Witte: Die Instrumentalkonzerte von Johann Christoph Graupner (1683—1760).

Graz. Friedrich Körner: Studien zur Trompete des 20. Jahrhunderts.

Halle. Bernd Baselt: Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach (1657—1714). Beiträge zur mitteldeutschen Musikgeschichte des ausgehenden 17. Jahrhunderts. — Irgard Krauthoff: Die Bildhaftigkeit der vokalen Intonation als eine Grundlage der Rezeption. — Werner Rackwitz: Die hallische Händel-Renaissance von 1859—1952. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Halle.

Hamburg. Andrew McCredie: Instrumentarium and Instrumentation in the North German Baroque Opera. — Bernhard Terschluse: Das Verhältnis der Musik zum Text in den textgleichen Motetten des 16. Jahrhunderts, mit besonderer Berücksichtigung der Cantiones Sacrae von Hans Leo Haßler.

Innsbruck. Günter Katzenberger: Die Kadenz im Instrumentalkonzert bei Beethoven und das Stilproblem der nichtoriginalen Kadenz zu Beethovens Konzerten.

Kiel. Wolfgang Wittrock: Die ältesten Typen in der Melodik des ostdeutschen Volksgesanges.

Köln. Horst Braun: Untersuchungen zur Typologie der zeitgenössischen Schul- und Jugendoper. — Michael Härting: Der Meßgesang im Braunschweiger Domstift St. Blasii. Quellen und Studien zur niedersächsischen Choralgeschichte des 13. und 14. Jahrhunderts. — Dietrich Kämper: Franz Wüllner. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen. — Franz Müller-Heuser: Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik