

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Répertoire International des Sources Musicales (RISM)

Seit im Jahre 1952 die *Internationale Gesellschaft für Musikforschung* und die *Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken* gemeinsam RISM ins Leben gerufen haben, sind die Schicksale dieses Unternehmens wechselnd gewesen. Konstant ist seitdem die Leitung des Unternehmens durch eine Gemischte Kommission geblieben, die aus Mitgliedern der beiden Gesellschaften besteht. Dieser Kommission gehören heute an:

H. Anglès, Roma
F. Blume, Schlüchtern (Vorsitzender)
V. Fédorov, Paris (Generalsekretär)
D. J. Grout, Ithaca
H. Heckmann, Kassel (Schriftführer)
A. Hyatt King, London (Stellvertretender Vorsitzender)
P. H. Lang, New York
R. B. Lenaerts, Leuven
F. Lesure, Paris
W. Rehm, Kassel (Schatzmeister)
Cl. Sartori, Milano

Konstant ist seit den Anfängen die Gliederung des RISM in zwei Hauptabteilungen A und B geblieben. Abteilung A ist der große alphabetische Katalog, der diejenigen musikalischen Quellen in den Bibliotheken und Archiven der Welt umfassen soll, die unter den Namen von Verfassern (Komponisten, Schriftstellern, Theoretikern usw.) zu verzeichnen sind, im engeren Sinne also der Ersatz für Eitners Quellenlexikon. Abteilung B umfaßt alle diejenigen Kataloge musikalischer Quellen, die sich unter irgendwelchen Gesichtspunkten systematisch oder chronologisch ordnen lassen. Die Buchstaben A und B werden in allen zukünftig erscheinenden Bänden als Sigl für die beiden Abteilungen verwendet und mit römischen (und, wo erforderlich, arabischen) Ordnungszahlen verbunden werden.

Konstant geblieben ist seit 1953 das Zentralsekretariat des RISM, das in Paris errichtet wurde und seitdem unter der Leitung von F. Lesure steht. Seine Aufgabe besteht (etwas vereinfacht ausgedrückt) in der Sammlung und Ordnung des Materials für die Abteilung B und in der Vorbereitung der Manuskripte, bzw. in der Herausgabe der Druckbände dieser Abteilung. Zu dem Pariser Sekretariat ist seit 1960 ein zweites Zentralsekretariat des RISM getreten, das in Kassel errichtet worden ist und seitdem unter der Leitung von F. W. Riedel steht. Seine Aufgabe besteht in der Sammlung und Ordnung des Materials für die Abteilung A und wird zukünftig in der Vorbereitung der Manuskripte sowie in der Herausgabe der Druckbände dieser Abteilung bestehen.

Während die Bände der Abteilung B je nach Fertigstellung erscheinen können, kann die Abteilung A naturgemäß erst dann mit den ersten Druckbänden ans Licht treten, wenn das gesamte, weltweite Material zu dem alphabetischen Quellenkatalog so vollständig wie möglich erschöpft worden ist. Einige Bände der Abteilung B werden unter der Leitung von F. Lesure verfaßt und herausgegeben; andere Bände sind individuelle Arbeiten einzelner Forscher. Die Bände der Abteilung A hingegen werden nach Abschluß der gesamten Materialsammlung unter der Leitung von F. W. Riedel herausgegeben werden. In die verlegerische Arbeit teilen sich dankenswerterweise zwei deutsche Verlagsfirmen. Der G. Henle Verlag, München—Duisburg, hat die Reihe B, der Bärenreiter-Verlag, Kassel—Basel—Paris—London—New York, hat die Reihe A übernommen.

Wenn auch die Zahl der bisher erschienenen Katalogbände bescheiden ist, so ist daraus nicht zu schließen, daß die Arbeiten eines der beiden Sekretariate gestockt hätten. Trotz aller Schwierigkeiten und Behinderungen sind die Arbeiten ständig weitergelaufen. Das Zentralsekretariat Paris hat die von ihm zu bearbeitenden Bände größtenteils abgeschlossen. Das Zentralsekretariat Kassel sammelt laufend das Titelmateriale, das ihm von nationalen Arbeitsgruppen und individuellen Mitarbeitern (etwa 50 Mitarbeiter in etwa 25 Ländern der Erde) geliefert wird, und hat bisher seine Titelsammlung auf etwa 150 000 bringen können. Die Tätigkeit des Zentralsekretariats Paris dürfte in einigen Jahren auslaufen. Das Zentralsekretariat Kassel hofft, die Sammelarbeit für die Drucke etwa im Jahre 1970 abschließen und dann mit der Publikation der Abteilung A beginnen zu können.

Da die Gesamtarbeit des RISM sich auf zwei getrennten Ebenen vollzieht (einesteils die internationale Arbeit der beiden Zentralsekretariate und der einzelnen Verfasser der Abteilung B; anderenteils die Tätigkeit der nationalen Arbeitsgruppen und einzelner Mitarbeiter in den Ländern), bilden einesteils internationale, anderenteils nationale Geldmittel die finanzielle Grundlage des Unternehmens. Über die letzteren ist hier nicht zu berichten. Die Länder arbeiten selbständig und empfangen und verwalten ihre Geldmittel selbständig. Die internationalen Geldmittel wurden bisher von der Commission Mixte verwaltet. Da das Schatzmeisteramt sich in Kassel befindet, mußte zur Anpassung an das deutsche Vereins- und Steuerrecht im Frühjahr 1964 ein Verein *Internationales Quellenlexikon der Musik* gegründet und gerichtlich in das Vereinsregister eingetragen werden. Der Vorstand und die Mitglieder des Vereins sind identisch mit dem Vorstand und den Mitgliedern der Gemischten Kommission. Der Verein verwaltet die für die internationale Arbeit zur Verfügung stehenden Mittel; er erfüllt lediglich rechtliche und administrative Zwecke. Die wissenschaftliche Leitung liegt nach wie vor bei der Gemischten Kommission.

Die Schwierigkeiten, die bisher bei der Arbeit an RISM aufgetreten sind und die zeitweise zu einer Verlangsamung des Tempos geführt haben, lagen ausschließlich in der mangelnden Konstanz der internationalen Geldmittel. Die beiden internationalen Gesellschaften und die Gemischte Kommission sind zahlreichen Geldgebern zu aufrichtigem Dank verpflichtet, insbesondere

dem Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (UNESCO),
dem Conseil International de la Musique (UNESCO),
der Bibliothèque Nationale Paris,
dem Council on Library Resources,
der Martha Baird Rockefeller Foundation,
der American Musicological Society,
der Gesellschaft für Musikforschung,
der Stadt Kassel.

Die Bereitwilligkeit, mit der diese Geldgeber die internationale Arbeit an RISM gefördert haben, hat nicht verhindern können, daß die Mittel unregelmäßig flossen oder zeitweilig ganz ausblieben und damit den Fortgang der Arbeit zeitweilig in Frage gestellt haben.

Anfang des Jahres 1964 hat nunmehr die Ford Foundation eine großzügige Subvention für die gesamte internationale Arbeit an RISM bewilligt, die sogleich in Kraft getreten ist, und fast gleichzeitig hat die Stiftung Volkswagenwerk eine nicht minder großzügige Subvention speziell für die Unterhaltung des Zentralsekretariats Kassel bewilligt, die Anfang 1965 in Kraft tritt. Diese beiden Subventionen haben der Gemischten Kommission gestattet, die Gesamtarbeit an RISM innerhalb eines festen zeitlichen und finanziellen Rahmens zu disponieren, und werden ihr aller Voraussicht nach gestatten, diese Gesamtarbeit bis zu dem geplanten Abschluß durchzuführen.

Der Vorstand der Gemischten Kommission hat im April 1964 die gesamte wissenschaftliche, finanzielle und zeitliche Planung von RISM einer Revision unterzogen und gibt im folgenden das Ergebnis bekannt:

Abteilung A

Folgende Länder liefern, teils durch ihre Arbeitsgruppen, teils durch einzelne Mitarbeiter laufend Titelmateriale an das Zentralsekretariat Kassel (nach der dort gebräuchlichen alphabetischen Ordnung):

Australien	Niederland
Belgique	New Zealand
Brasília	Norge
Canada	Österreich
Czechoslovakia	Polska
Danmark	Portugal
Deutschland	Romania
Eire	Schweiz
España	Suomi
France	Sverige
Great Britain	U.S.A.
Italia	Yugoslavia
Magyarország	

Einige Länder haben ihre Titelaufnahmen bereits abgeschlossen. Einige Länder beschäftigen mehrere Arbeitsgruppen, die das Material, getrennt nach Landschaften, inventarisieren und liefern. Einige Länder fehlen noch in der Liste, so zum Bedauern der Gemischten Kommission insbesondere die UdSSR. Die Bestände der lateinamerikanischen Länder werden voraussichtlich in Kürze katalogisiert werden. Die meisten Länder nehmen gleichzeitig Drucke und Handschriften auf; einige haben mit den Drucken angefangen und werden die Handschriften nachliefern. Zur Drucklegung wird der alphabetische Katalog voraussichtlich in zwei Reihen (1. Drucke, 2. Handschriften) geteilt werden. Es ist damit zu rechnen, daß bis zum Jahre 1970 die Sammlung des Titelmateriale für die erste Reihe der Abteilung A abgeschlossen und daß anschließend mit der Redaktion für die Drucklegung begonnen werden kann.

Abteilung B

Die folgenden Bände sind bereits erschienen oder sind in absehbarer Zeit zu erwarten:
F. Lesure:

Recueils imprimés XVIe—XVIIe siècles

↖ I. Liste chronologique

erschienen 1960

II. Liste der Incipits, Textanfänge, Verleger usw.

in Vorbereitung

F. Lesure:

Recueils imprimés XVIIIe siècle

erschienen 1964

F. Lesure:

Gedruckte Schriften über Musik von den Anfängen bis 1800

in Vorbereitung

- J. Smits van Waesberghe, Peter Fischer und Christian Maas:
The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, I
 erschienen 1961
- P. Fischer:
 dasselbe, II
 in Vorbereitung
- H. Husmann:
Tropen- und Sequenzenhandschriften
 erschienen 1964
- G. Reaney:
Manuscripts of Polyphonic Music XIII.—XIV. century
 erscheint 1965
- K. von Fischer und G. Reaney:
Mehrstimmige Musikhandschriften XIV. Jh.
 in Vorbereitung
- N. Bridgman:
Manuscripts de la musique polyphonique XVe—XVIe siècles
 in Vorbereitung
- O. Strunk:
Byzantinische Musikhandschriften (voraussichtlich 2 Bände)
 in Vorbereitung

Die folgenden Bände befinden sich in Vorbereitung und sind für die folgenden Jahre (bis etwa 1970) zu erwarten:

- Die Väter von Solesmes: *Gradualhandschriften*
 M. Huglo: *Processionalhandschriften*
 K. Ameln, W. Jenny und W. Lipphardt: *Katalog der deutschsprachigen Gesangbücher*
 N. N.: *Katalog der Gesangbücher in anderen Sprachen*
 A. Lang: *Handschriften einstimmiger mittelalterlicher weltlicher oder nichtliturgischer Musik*
 W. Boetticher: *Katalog der Musik für Laute*
 F. W. Riedel: *Katalog der Musik für Tasteninstrumente*
 Cl. Sartori: *Katalog der italienischen Opernlibretti des 17.—18. Jh.*
 F. Lesure: *Katalog der französischen Opern- und Oratorienlibretti des 17.—18. Jh.*
 N. N.: *Katalog der deutschen Opern-, Oratorien- und Kantatenlibretti des 17.—18. Jh.*
 N. N.: *Katalog der musikalischen Zeitschriften des 18. Jh.*

Ob jeder dieser Kataloge einen oder mehrere Bände umfassen wird, ist heute noch nicht abzusehen.

Juni 1964

Die Gemischte Kommission des RISM
 Friedrich Blume
 Vorsitzender

Neue Methoden der Verarbeitung musikalischer Daten

VON HARALD HECKMANN, KASSEL

Beim Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, der vom 30. September bis 4. Oktober 1962 in Kassel stattfand, bekam der Verfasser den Auftrag, in der Arbeitsgruppe Musikdokumentation ein Referat *Zur Dokumentation musikalischer Quellen*

des 16. und 17. Jahrhunderts zu halten¹. Er beschäftigte sich dabei mit der Frage nach der Möglichkeit, rein musikalische Sachverhalte katalogarisch festzuhalten. Die angeregte Diskussion und die Korrespondenz, die sich an das Referat anschlossen, legten den Gedanken nahe, die hier aufgeworfenen Fragen einmal unter Experten gründlich durchzusprechen.

Bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, die vom 12. bis 14. Oktober 1963 in Tübingen stattfand, galt ein öffentlicher Vortrag von Wilhelm Fucks der Frage nach mathematischen Methoden in der Musikforschung. Die rege kritische Diskussion ließ auch hier das Bedürfnis nach weiteren Gesprächen über dieses Thema wach werden.

Da sich beide Fragestellungen zwar nicht in ihrer Zielsetzung, wohl aber im Methodischen, nämlich der Verarbeitung einer sehr großen Menge von musikalischen Daten, berührten, empfahl es sich, eine Tagung über derartige moderne Methoden der Verarbeitung musikalischer Daten zu veranstalten, zu der die Thyssen-Stiftung großzügigweise die Mittel zur Verfügung stellte.

Die Tagung fand am 2. und 3. März 1964 im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel statt; neben einer Reihe von Fachkolleginnen und -kollegen nahmen an ihr als Experten und Berater für moderne Methoden der Datenverarbeitung die Herren Dr. M. Cremer und K. H. Herrlich (Institut für Dokumentationswesen, Frankfurt), P. Kreis (Hochheim-Main) und F. Schulte-Tigges (Deutsches Rechenzentrum, Darmstadt) sowie von kunstwissenschaftlicher Seite Dr. H. J. Tümmers (Wallraf-Richartz-Museum, Köln) teil.

Einem Grundsatzreferat von Hans-Peter Reinecke über Grundlagen und allgemeine Probleme quantitativer Verfahren folgte, gewissermaßen als musikpsychologische Probe aufs Exempel, ein Referat von Volker Rahlfs über Methode und Ergebnis quantitativer Bearbeitung musikwissenschaftlicher Probleme. Imogen Fellingner berichtete über den Einsatz von Handlochkarten bei ihrer Dokumentation der Literatur zur Musik des 19. Jahrhunderts. Der Rest der Tagung blieb der eingehenden Diskussion der Verschlüsselung und Katalogisierung rein musikalischer Daten vorbehalten.

Das konkrete Ziel dieser Überlegungen sollte eine Incipit-Kartei sein, die die musikgeschichtlichen Quellen verzeichnen soll, wobei zweckmäßig vom Fundus der Filmsammlung des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs auszugehen wäre. Mit anderen Worten: es galt die Frage zu lösen, wie und mit welchen Mitteln man Melodien bzw. Melodien-Incipits katalogmäßig erfassen könne. Die Diskussion der verschiedenen schon vorgeschlagenen Möglichkeiten² ergab, daß es prinzipiell keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereitet, nicht nur Melodien, sondern auch rhythmische und klangliche Vorgänge zu verschlüsseln und zu katalogisieren. Aber besondere Schwierigkeiten wurden darin gesehen, daß es für diese Katalogisierung von Musik notwendig ist, auch mehr oder weniger leicht veränderte Melodien als im Grunde gleich zu erkennen. Es schien so, daß beim Einsatz von elektronischen Datenspeichern verhältnismäßig leicht eine Lösung dieser Schwierigkeiten gefunden werden könnte, vorausgesetzt allerdings, daß es gelänge, dasjenige, was nicht ganz gleiche Melodien als im musikalischen Sinne gleiche erscheinen läßt, begrifflich-logisch zu fassen. Beim Einsatz dieser Maschinen könne man den musikalischen Sachverhalt ziemlich real verschlüsseln und speichern und später durch sehr variable Arten der kombinierten Befragung wieder zu gleichen und ähnlichen zueinander ordnen. Diese Methode legt es sogar nahe, nicht nur das Incipit einer Melodie, sondern das ganze Stück mit allen seinen musikalischen Einzelkomponenten aufzunehmen. Auf diese Weise könnte man wissenschaftliches Material für Fragestellungen gewinnen, die bisher kaum geahnt werden

¹ Gesellschaft für Musikforschung. Kongreßbericht Kassel 1962, S. 342 ff.

² Vgl. die in dem Anm. 1 zitierten Referat genannten Arbeiten von Koller, Krohn, Zahn, Bartók, Barlow-Morgenstern, Bridgman und Gofferje. Ferner die Studien von J. LaRue in: *Fontes Artis Musicae* 1959, S. 18 ff. und 1962, S. 72 ff. (zusammen mit M. Rasmussen).

können. Ein so gigantisches Unternehmen aber ließe sich in absehbarer Zeit für eine größere Menge von Musik nur mit Hilfe einer sehr großen Zahl von Mitarbeitern zu einem brauchbaren Ergebnis führen. Praktisch ist es nicht realisierbar. Man wird also gut tun, sich auf die Verkartung von tatsächlichen Incipits zu beschränken, wobei innerhalb polyphoner Musik im strengen Sinne ohnehin die Incipits aller Stimmen verzeichnet werden müssen.

Da man aus den Incipits ohnehin nur in ganz bescheidenem Umfang mehr als Identitäten und Konkordanzen entnehmen kann, bietet es sich an, schon bei der Verschlüsselung ein Verfahren anzuwenden, bei dem musikalisch Ähnliches als im Code Gleiches verzeichnet wird. Das wäre z. B. die Aufzeichnung nur der melodischen Ecktöne oder die Aufzeichnung nur der melodisch-rhythmischen Schwerpunkte.

Eine interessante Methode ist die von Harald Kümmerling vorgeschlagene, die statistisch die wiederkehrenden Töne einer Melodie unter dem numerischen Stellenwert ihres ersten Auftretens verzeichnet. Kümmerling untersucht zur Zeit die Möglichkeit, ob diese wegen ihrer einfachen Ziffern so besonders für die Katalogisierung geeignete Methode auch dazu taugt, „Ähnlichkeiten“ in dem beschriebenen Sinne zu erfassen.

All diese Verkartungsmethoden lassen sich prinzipiell auch durch Handlochkarten (Schlitzlochkarten) aufnehmen. Die große Zahl der zu erwartenden Karten (mehr als 300 000) schränkt diese Möglichkeit allerdings wieder ein. Andererseits aber wird man eine festzustellende Melodie ohnehin nur in einem chronologisch und systematisch begrenzten Raum zu suchen haben. Mit anderen Worten: die große Anzahl der Karten schrumpft dadurch erheblich zusammen, daß man sie in kleinere, in sich sinnvoll geschlossene Gruppen aufteilt.

Die Verwendung von Handlochkarten hätte den Vorteil, daß man den zunächst langsam wachsenden Kartenbestand von Anfang an im Hause benutzen könnte, und daß die Erprobung des geeignetsten Systems der Verkartung mit geringerem Aufwand geschehen könnte. Der weitere große Vorteil liegt darin, daß die Handlochkarte noch genügend Raum für das Incipit in der Notenschrift und manche Vermerke im Klartext bietet. Die Möglichkeit, diese Handlochkarten später auf Maschinenlochkarten zu übertragen, bleibt dabei immer noch offen.

Durch unsere Tagung angeregt, erörtert das Deutsche Rechenzentrum in Darmstadt gegenwärtig die Möglichkeit, die gestellten Fragen mit Hilfe von Rechenmaschinen zu lösen. Zunächst versucht man dort, auf dem Drucker die Erstellung eines konventionellen Notenbildes zu simulieren. Unabhängig davon, ob die Ergebnisse für unsere speziellen Aufgaben nützlich sind oder nicht, sind sie ganz gewiß für die Musikwissenschaft von Interesse.

Den Teilnehmern des Gespräches wurde angekündigt, daß sie in absehbarer Zeit einen Fragebogen zugesandt bekommen, auf dem die Ergebnisse ihrer Überlegungen zu den technischen Einzelheiten der Katalogisierung eingetragen werden können.

Bemerkungen zur Fermate

VON FRITS NOSKE, AMSTERDAM

Die Geschichte der Fermate ist bisher so gut wie unerforscht geblieben. Das Thema verlangt eine derartig umfangreiche Kenntnis musikalischer und theoretischer Quellen, daß es auch den mutigsten Forscher abschrecken muß. Die folgenden flüchtigen Bemerkungen erheben denn auch am allerwenigsten den Anspruch, ein historisches Bild geben zu wollen. Sie sollen nur ein bescheidenes Licht auf die Problematik werfen.

Die Schwierigkeiten, welche die Darstellung der historischen Entwicklung für uns bieten, ergeben sich schon aus den stets wechselnden Namen, Symbolen und Bedeutungen. Zwar hat das Zeichen der Corona im Laufe der Zeit allgemeine Gültigkeit erlangt, aber ihr Sinn war in keiner einzigen Periode der Musikgeschichte eindeutig. Noch heutzutage geben führende theoretische und lexikographische Handbücher abweichende, ja sogar sich widersprechende Definitionen.

Coussemakers Anonymus V (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) gilt als die älteste Quelle für eine klare Umschreibung des Fermatebegriffs. Der Autor nennt ihn „*quietantia*“. Beim Anonymus X (Beginn des 15. Jahrhunderts) heißt die Fermate „*cardinalis*“* und wird hier zum erstenmal durch die Corona angedeutet¹. Aus der Praxis findet man unter anderem Beispiele bei Dufay (z. B. am Anfang des fragmentarisch überlieferten „*Iuvenis qui puellam*“² sowie in den letzten Takten von „*Flos fororum*“ und von „*Alma redemptoris mater*“³).

Eine merkwürdige Doppelbedeutung hat die Corona in der Motette „*Ave Sanctissima Maria*“ von Pierre de la Rue aus der Handschrift der Margaretha von Österreich⁴. Den Anfang bildet ein Tripelkanon in epidiatesseron:

A - ve san - ctis - si - ma Ma - ri - a, Ma - ter de - i

A - ve san - ctis - si - ma Ma - ri - a, Ma - ter

A - ve san - ctis - si - ma Ma - ri - a, Ma - ter de - i

Aus der *resolutio* wird deutlich, daß alle Stimmen mit dem *tactus*, der die Corona trägt, abschließen, ohne die Werte der betreffenden Noten dabei zu beachten. Die Folge hiervon ist, daß in vier der sechs Stimmen der Notenwert verlängert wird (der abgeleitete Superius mit einer Minima, der abgeleitete Tenor mit einer punktierten Semibrevis, der notierte Tenor mit einer Semibrevis und der abgeleitete Bassus mit einer Minima). Das Corona-Zeichen hat aber hier nicht nur eine „mathematische“, sondern außerdem noch eine Ausdrucks-Bedeutung. Es besteht kein Zweifel, daß alle Stimmen länger als die Dauer eines normalen Taktes ausgehalten werden müssen. In der untenstehenden Transskription deutet die Corona denn auch eine „moderne“ Fermate an:

* Ein Kardinalshut?

¹ Vgl. J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, Leipzig 1904, I, S. 90—91.

² München, Mus. Ms. 3224. Vgl. J. Wolf, a. a. O., II, S. 56 und III, S. 86 (Übertragung).

³ NA in *Das Chorwerk*, Heft 19, hrsg. v. H. Besseler.

⁴ Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 228, fol. 1v—2.

A musical score for the hymn "Ave sanctissima Maria". It consists of six staves. The top five staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo line. The lyrics are: "A - ve san - ctis - si - ma Ma - ri - a, usw." The score includes various musical notations such as notes, rests, and a fermata over the final note of each line. There are also some performance markings like "8" and "b".

Bis jetzt hatte die Corona meist die Bedeutung einer unbestimmten Verlängerung. Es scheint, daß im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts ihre Verwendung sich mehr und mehr auf die Schlußnote eines Abschnittes oder einer vollständigen Komposition beschränkt. Hierdurch verändert sich ihre Bedeutung in die von unbestimmter Dauer. Zwar schließt das in vielen Fällen eine Verlängerung mit ein, aber die Stellen, an denen die letzte Textsilbe eine Verkürzung verlangt, sind nicht selten. Besonders im französischen Chanson-Repertoire findet sich manches Beispiel hierzu:

A musical fragment showing a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "En ces bas lieux je n'en a - do - re qu'u - ne." The music ends with a fermata over the final note.

In diesem (homophonen) Schlußfragment aus „*Les mariniers adorent un beau jour*“ von Didier le Blanc verträgt die letzte Note kaum mehr als die Länge einer Semiminima⁵.

Instrumentale Choralbearbeitungen aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert enthalten häufig Fermaten, die sich nicht auf die Struktur der Musik beziehen, sondern auf den Text des Cantus firmus. In dem folgenden Fragment aus Bachs Choralvorspiel „*Liebster*

⁵ Didier le Blanc, *Airs de plusieurs musiciens réduits à quatre parties*, Paris, 1579 (2. Ausgabe 1582). NA v. H. Expert in *Monuments de la musique française au temps de la Renaissance*, Paris 1925, S. 69 (Nr. XXXIV).

„*Jesu, wir sind hier*“ (BWV 730)⁶ besteht für einen musikalischen Ruhepunkt nicht die geringste Möglichkeit, da die Harmonie fortwährend dissoniert:



Die Corona über einer Pause ist am wenigsten von allen Fermate-Typen für eine eindeutige Interpretation geeignet. Takt 28 aus Mozarts Klavier-Phantasie in *d*-moll (KV 397) ist hierfür ein gutes Beispiel:



Unstreitig schreibt hier die Fermate eine Verkürzung der Zeitdauer vor. Selbst wenn man das „*ausgeschriebene Rubato*“⁷ der vorangehenden Takte durch ein *Accelerando* unterstreicht und bei Takt 28 ein *Andante*- oder *Allegretto*-Tempo erreicht, würde eine Verlängerung der Pause die Spannung herabsetzen. Das ist aber gerade das Gegenteil von dem, was Mozart beabsichtigte⁸.

Aber schrieb Mozart überhaupt diese Fermate? Das Autograph von KV 397 ist verlorengegangen, und die älteste Quelle ist die fragmentarische Erstausgabe, die 1804 unter dem Titel *Fantasie d'Introduction* erschien⁹. Die Frage, ob Mozart eine andere Notierung für die Generalpause benutzt hat, ist also nicht von vornherein unberechtigt, doch ist das ganz unwahrscheinlich. Es gibt nur zwei Möglichkeiten: entweder ein eingefügter $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt, oder eine Corona über dem Taktstrich, wodurch Takt 28 wegfällt. Weder die erste, noch die zweite Hypothese werden von analogen Stellen aus Mozarts Werk gestützt. Ein Taktwechsel kommt nie bei Generalpausen vor, und Fermatenzeichen über Taktstrichen finden wir nur am Schluß von Kompositionen oder Teilen davon, z. B.

⁶ Neue Bach-Ausgabe IV, 3, hrsg. v. H. Klotz (S. 60).

⁷ Vgl. Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien—Stuttgart 1957, S. 57—60.

⁸ Um diese Behauptung zu überprüfen, ließ ich mir die Passage von 10 Pianisten (5 Berufsmusikern und 5 Dilettanten) vorspielen. Alle spielten Takt 28 bedeutend kürzer als Takt 27. Auffällig war, daß nur ein einziger der Spieler (ein Dilettant!) das bewußt tat.

⁹ Wien, Bureau des Arts et d'Industrie. Vgl. P. Hirsch, *A Mozart Problem*, Music & Letters XXV, 1944.

in den Variationen über „*Ah vous dirai-je Maman*“, KV 265. Solange nicht das Gegenteil bewiesen ist, können wir wohl die Notierung als authentisch ansehen.

Bildet nun Mozarts Verwendung der Fermate als Verkürzungszeichen nur eine Ausnahme, oder stützt sie sich auf eine ältere Überlieferung? Fast alle wichtigen theoretischen und lexikographischen Werke des achtzehnten Jahrhunderts sprechen von einer Verlängerung der Zeitdauer. Sogar Autoren, die die Fermate ziemlich ausführlich behandeln, wie Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Türk, geben keine abweichende Interpretation für die Corona über einer Pause. Die einzige Ausnahme bildet die *Violinschule* von Leopold Mozart. In der ersten Ausgabe (Augsburg 1756), die 1922 als Faksimile-Druck erschien, wird die Fermate nur „*ein Zeichen des Aushaltens*“ genannt. In späteren Ausgaben (1770, 1778 und 1800) ist jedoch hinzugefügt: „*Wenn aber dieses Zeichen (welches die Italiäner la Corona nennen) über oder unter einer Sospir und Pause steht; so wird bey der Sospir etwas mehr, als es die Ausrechnung im Tacte erforderte, stillgeschwiegen: hingegen wird eine Pause, über welcher man dieses Zeichen sieht, nicht so lang ausgehalten; sondern mandmal so vorbegegangen, als wenn sie fast nicht zugegen wäre*“¹⁰.

Es folgen hierzu zwei Beispiele:

Two musical staves illustrating fermatas. The first staff shows a note with a fermata above it, followed by a longer note, with the text "„Hier wird länger still gehalten“". The second staff shows a note with a fermata above it, followed by a shorter note, with the text "„Diese Pause wird nicht ausgehalten“".

Hier wird deutlich, daß Mozart in seiner Klavier-Phantasie eine Vorschrift aus dem Buche seines Vaters befolgt hat. Auf Grund des Fehlens von analogen Passagen in anderen Lehrbüchern des achtzehnten Jahrhunderts könnte man vermuten, daß Leopold Mozart eine Interpretation der Fermate benutzte, die von der allgemeingültigen abwich. Doch ist eine derartige Eigenwilligkeit nicht mit der gediegenen Absicht, die er mit seinem Werk verfolgte, zu vereinbaren. Außerdem lehrt uns die Geschichte, daß Interpretations-Veränderungen von Notierungs-Symbolen im allgemeinen in der Musik selbst entstanden; der Theoretiker kodifiziert oder verwirft sie, tritt jedoch selten als Neuerer auf. Das gilt auch für Theoretiker, die wie Leopold Mozart zugleich Komponist sind und Elementar-Lehrbücher schreiben, die sich an einen verhältnismäßig großen Leserkreis wenden.

Den Beweis, daß hier wirklich von einer Tradition und nicht von einer zufälligen Ausnahme die Rede ist, finden wir in einer Quelle des siebzehnten Jahrhunderts. Im Jahre 1682, genau 100 Jahre vor dem Entstehen der Klavier-Phantasie KV 397, veröffentlichte Georg Muffat seine Sammlung *Armonico Tributo*¹¹. Diese Sonaten wimmeln von Generalpausen, die mit Fermate-Zeichen versehen sind. Das Vorwort des Komponisten gibt über die Interpretation Aufschluß: „. . . *dove si troveranno pause communi segnati di sopra in questo modo ☉ non s'osserveranno secondo il rigore del tempo, ma a discrezione, e un poco più breve del solito.*“

Also auch hier wird ausdrücklich eine Verkürzung vorgeschrieben. Muffat ist in seinen Anweisungen stets detailliert und exakt. In diesem Fall besteht daher auch über seine Ab-

¹⁰ S. 45 in den Ausgaben von 1770, 1787 und 1800.

¹¹ Salzburg 1682. NA v. E. Luntz in DTOe XI/2 (Anhang). Wien 1904 und v. E. Schenk in DTOe LXXXIX, Wien 1953.

sicht keinerlei Zweifel. Ebenso sicher steht fest, daß der Anfang der dritten Sonate aus dem *Armonico Tributo* genau im Takt gespielt werden muß, da hier die Fermaten über den Generalpausen fehlen.

Sowohl Muffat als auch Leopold Mozart wirkten am erzbischöflichen Hof zu Salzburg. Nehmen wir daher an, daß die Fermate als Verkürzungszeichen nur auf lokaler Tradition beruht, so erklärt sich das Schweigen von Autoren wie Mattheson, Carl Philipp Emanuel Bach, Quantz, Türk, Walther und Rousseau. Doch befriedigt eine derartige Erklärung nicht. Auch im neunzehnten Jahrhundert beachten die theoretischen Handbücher und Lexika diesen Aspekt der Fermate nicht, obwohl Beispiele aus der Praxis weder selten noch lokalbedingt sind (so in Schumanns *Allegro* op. 8 und *Kreisleriana*, Nr. 4; auch bei Granados, *Goyescas*). Erst Riemann zitiert Leopold Mozart von der dritten Auflage seines *Musik-Lexikons* an¹². Obwohl verschiedene Lexikographen seine Bemerkung in veränderter Formulierung übernommen haben (z. B. Grove und Thomson), findet man anderweitig (z. B. im *Harvard Dictionary of Music*¹³) die Fermate noch immer ausschließlich als Verlängerungszeichen interpretiert.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß die Fermate in sechs verschiedenen Bedeutungen anzutreffen war: als unbestimmte Verlängerung, als „mathematische“ Verlängerung (in einem Kanon), als unbestimmte Dauer, als Schlußandeutung einer Verszeile (ohne Einfluß auf die Zeitdauer), als Schlußandeutung (über dem letzten Taktstrich) und als Verkürzung (über einer längeren Pause). In dieser Reihe kann noch ein siebenter Fermaten-Typ, der in diesem kurzen Artikel nicht erwähnt wurde, hinzugefügt werden: Andeutung einer zu improvisierenden Kadenz.

Es ist zu erwarten, daß eine genauere Untersuchung dieses Themas noch weitere Aspekte des Fermaten-Begriffes ans Licht bringen wird.

Gregor der Große als Musiker

VON ANTONIN BURDA, PRAG

In einer Besprechung der erweiterten Fassung meiner 1947 von der Karls-Universität Prag angenommenen Dissertation *T. B. Janowka, Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* wurde mir vorgeworfen, daß ich in meinem Kommentar zum gregorianischen Gesang auf die Ausführungen Helmut Huckes¹ keine Rücksicht genommen habe. Daher sah ich mich gezwungen, mich mit der Frage neuerlich zu beschäftigen.

Bruno Stäbleins Artikel in MGG faßt in zwei Sätzen zusammen, was Hucke in der „Musikforschung“ gesagt hatte. Hucke arbeitet vor allem mit Vermutungen, und nach den Arbeiten Gevaerts bringt seine Studie die entschiedenste Ablehnung der Ansicht, Gregor der Große sei musikalisch tätig gewesen. Hatte Gevaert Gregors musikalische Tätigkeit nur angezweifelt², so bestreitet Hucke sie offen³. Beiden Autoren ist jedoch gemeinsam, daß sie den Quellen vorwerfen, nicht das zu bringen, was sie gern in ihnen finden möchten. Es bedarf nicht der Erörterung, daß auf einer solchen Argumentation nicht gebaut werden kann. Wir

¹² Leipzig 1887. In der zweiten Auflage (Leipzig 1884) wird nur über Verlängerung gesprochen.

¹³ 13. Auflage, Cambridge/Mass. 1961, s. v. *Pause*.

¹ Mf. VIII, 1955, S. 259–264.

² In Riemanns Übertragung: „Ich wüßte aber nicht, daß man in dieser Masse von Schriften [d. h. Gregors des Großen] bis jetzt nur eine Zeile gefunden hätte, in welcher auf Arbeiten oder Beschäftigungen betreffs des Kirchengesanges hingedeutet wäre“. Vgl. *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges*, Leipzig 1891, S. 17.

³ „Wir dürfen also nicht Belege für eine musikalische Tätigkeit Gregors des Großen dort registrieren, wo ihm eine liturgische Ordnung zugesprochen wird“ (S. 259).

können nur feststellen, daß ein zeitgenössischer Schriftsteller über eine Sache schweigt, und wir können durch sorgfältiges Studium der Zeit und aller ihrer Umstände Gründe für dieses Schweigen suchen.

Gevaert hat letzten Endes seine Zweifel nur deshalb ausgesprochen, weil Johannes Diaconus, als er auf Gebot des Papstes Johann VIII. (872—882) das Leben Gregor des Großen beschrieb, etwas verwechselt habe. Offenbar hat Gevaert den Johannes Diaconus nicht sehr gründlich gelesen, denn sonst hätte er feststellen müssen, daß es sich um eine in den Grenzen der Zeit nahezu wissenschaftlich genaue, auf Zitate gegründete Arbeit handelt. Wo keine Daten zur Verfügung standen, benutzte Johannes Diaconus eine Tradition, die durchaus nicht zu unterschätzen ist: die Tradition des Benediktinerklosters Monte Cassino, in dem er lebte, bevor er nach Rom kam, und in dem vor ihm auch der frühere Biograph Gregors, Paulus Diaconus, gelebt hatte. Auch Gregor der Große war Benediktiner, und bekanntlich teilen sich die Klöster eines Ordens die wichtigsten Tatsachen aus dem Leben ihrer verstorbenen Mitglieder mit. Es ist kaum zu bezweifeln, daß eine so entstandene Tradition glaubwürdig ist, besonders, da die Benediktiner von Monte Cassino vor den Langobarden nach Rom flohen, wo sie, durch Pelagius II. (578—590) bei der Lateran-Kirche angesiedelt, den Offiziumsdienst besorgten; nachdem sie Rom zur Zeit Gregors III. (731 bis 741) wieder verlassen hatten, übernehmen andere Mönche ihre Pflichten⁴.

Abgesehen hiervon bezeugt Johannes Diaconus zweimal, daß er wahrheitsgetreu berichtet; einmal am Anfang der Biographie und zum anderen im vierten Buche in Form einer Traumschilderung. Ein Teufel erscheint ihm und wirft ihm vor, er schreibe über Tote, die er im Leben niemals gesehen habe. Johannes erwidert ihm, er schreibe darum nur um so wahrheitsgetreuer, da ihm Gregor aus der Lektüre nicht unbekannt sei und da seine Darstellung weder durch Gunst noch durch Mißgunst verzerrt werden könne. Übrigens heißt es in einem an Karl den Kahlen (840—877) gerichteten Brief, Johannes Diaconus sei „*peritissimo et scientiae claritate notissimo*“ gewesen. Andere positive Zeugnisse über die Glaubwürdigkeit des Schriftstellers finden sich bei Migne.

Gevaert hat dagegen zuerst in einem Vortrag, später in einer Broschüre seine eigene Auffassung über gregorianische Tradition vorgetragen; nach ihm ist erst „im 9. Jahrhundert die Meinung (aufgekommen), man verdanke die Organisation des Kirchengesanges dem den Beinamen des Großen tragenden heiligen Gregor“⁵. Morin hat darauf erwidert⁶ und Gevaert nicht nur historische Irrtümer, sondern auch die Unkenntnis wichtiger liturgischer Einzelheiten nachgewiesen. Auch Hücke bestreitet nicht, daß Morin in seinem Streit mit Gevaert im ganzen Recht hatte, und greift Morins Beweisführung nur in einem Punkt an⁷.

Im Grunde stützt sich Hücke von neuem auf den Lyoner Erzbischof Agobard und auf dessen Kritik von Amalars Schrift *De ordine antiphonarii*. Der Streit zwischen Agobard und Amalar von Metz geht jedoch grundsätzlich um den Wortinhalt der Gesänge, nicht um den Kirchengesang als solchen. Agobard sagt:

„. . . *Antiphonarium pro viribus nostris magna ex parte correximus, amputatis his quae vel superflua, vel levia, vel mendacia aut blasphemia videbantur.*

„. . . *Das Antiphonarium haben wir nach unseren Kräften in einem großen Teil verbessert, indem wir das, was entweder überflüssig, oder lügenhaft, oder lästerlich schien, ausschließen.*

⁴ G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York (1940), S. 119.

⁵ F. A. Gevaert, *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges*. Deutsch von H. Riemann, Leipzig 1891, S. 5.

⁶ G. Morin, *Eine Antwort auf Gevaerts Abhandlung über den Ursprung . . .* Deutsch von Th. Elsässer, 1892.

⁷ „Die von Morin a. a. O. zitierten Zeugnisse des Amalar über Gregors des Großen liturgische bzw. musikalische Tätigkeit sind unecht. Vgl. die sieben zitierte Amalarausgabe von J. M. Hanssens“ (S. 261). Morin beschäftigt sich mit Amalar auf sieben Seiten, so daß es schwer zu sagen ist, was eigentlich Hücke meinte. Übrigens: Amalars Zeugnis bildet bei Morin nur eines unter vielen.

Und weil

*Gregorii praesulis nomen titulus praefati libelli praetendit et hinc opinione sumpta putant eum quidam a beato Gregorio Romano pontifice et illustrissimo doctore compositum, videamus quod sanctus ille vir de cantu ecclesiastico ordinaverit, vel quid ejus tempore Romana Ecclesia decantaverit*⁸.

der Titel des erwähnten Büchleins [trügerisch] den Namen des Bischofs Gregor vorgibt, und darauf ihre Ansicht bauend etliche Menschen meinen, daß es von dem seligen Gregor, dem römischen Bischof und glänzendsten Lehrer zusammengestellt worden war, laß uns sehen, was der heilige Mann über den Kirchengesang angeordnet oder was zu dessen Zeit die römische Kirche gesungen hatte.“

Hucke scheint diese Sätze nicht aufmerksam genug gelesen zu haben. Aus dem ersten Satz Agobards geht klar hervor, daß er, ob zu Recht oder zu Unrecht (und eher zu Unrecht, wie die bei Migne von Étien Baluze, der 1666 Agobards Schriften erscheinen ließ, übernommenen Bemerkungen bezeugen) nicht die Gesänge, sondern deren Texte als lügenhaft und lästerlich bezeichnet. Im zweiten Satz sagt Agobard aus den im ersten Satz genannten Gründen, daß Amalar sein eigenes Antiphonarium für dasjenige Gregors ausgibt; das ist die richtige Deutung des verwendeten Zeitwortes „*praetendit*“. Hugo Riemann hat in seiner Übersetzung des Zitates aus Agobard bei Gevaert „*praetendit*“ falsch und farblos mit „*hat*“ und Elsässer dasselbe bei Morin mit dem ebenso falschen „*trägt*“ übersetzt. Es ist aber klar, daß Agobard mit dem affektiven „*praetendit*“⁹ nicht auf Gregor den Großen, sondern auf Amalar zielt.

Ein weiterer und grundsätzlicher Fehler Huckes ist seine irrtümlische Auslegung der Anordnung Gregors des Großen über den Kirchengesang (595), die Agobard zitiert. Hucke sagt (S. 263), daß Gregor dem Großen „*der Kirchengesang Textvortrag, nichts mehr und keine Beschäftigung für den höheren Klerus*“ sei. Dies entnimmt er den Worten Gregors „*psalmos vero ac reliquas lectiones censeo per subdiaconos, vel . . . minores ordines exhiberi . . .*“¹⁰. Gregor der Große sagt aber etwas anderes:

„*In sancta hac Romana Ecclesia cui divina dispensatio praesse me voluit, dudum consuetudo est valde reprehensibilis exorta, ut quidam ad sacri altaris ministerium cantores eligantur, et in diaconatus ordine constituti modulationi vocis inserviant, quos ad praedicationem officii eleemosynarumque studium vacare congruebat. Unde fit plerumque, ut ad sacrum ministerium, dum blanda vox quaeritur, quaeri congrua vita negligatur, et cantor minister Domini moribus stimulat, dum populum vocibus delectat. Qua de re praesenti decreto constituo, ut in sede hac sacri altaris*

„*In dieser heiligen römischen Kirche, wo mich ein göttlicher Beschluß als Vorstand haben wollte, ist seit langer Zeit eine sehr tadelhafte Gewohnheit erschienen, daß etliche Sänger zum heiligen Altardienste ausgewählt seien, und in Diaconatstufe eingesetzt, die Stimmmodulation pflegen, obwohl es sich ziemte, daß sie sich dem Kanzleidienste und Almoseneifer widmeten. So geschieht meistens, daß die Forderung eines geziemenden Lebens unterlassen wird, wenn eine schmeichelnde Stimme erfordert wird, und das Benehmen des Sängers — eines Dieners des Herrn — das Volk reizt, unter-*

⁸ Migne, PL CIV, 330.

⁹ S. z. B. K. E. Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Leipzig 1879: „*praetendere I: hervorstrecken, II: vorstellen, verwenden, vorgeben, zum Vorwand machen*“. Oder Ae. Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, Prati 1868: „*ad 6/1: In malam partem frequenter ponitur pro afferre cursum aut praetextum faciendi quippiam, praesertim si minus vera causa sit, et alia lateat, qua revera ad agendum moveamur.*“

¹⁰ Migne, PL CIV, 336.

ministri cantare non debeant, solumque evangelicae lectionis officium inter missarum solemnias exsolvant; psalmsque vero ac reliquas lectiones censeo per subdiaconos, vel si necessitas exigit, per minores ordines exhiberi . . .“

dessen der Sänger mit seinen Stimmen¹¹ einen Genuß gewährt. Aus diesem Grunde verordne ich durch den gegenwärtigen Erlaß, daß die Diener des heiligen Altars in diesem Sitze nicht singen sollen, und nur zwischen den Meßfeiern den Evangelienlesedienst leisten; die Psalmen aber, ebenso wie andere Vorlesungen, meine ich durch Subdiaconi, oder, wenn es ein Notfall verlangt, durch die niedrigen Stufen ausführen zu lassen . . .“

Gregor der Große spricht also nicht allgemein über die Kirchenmusik, sondern konkret nur über das Meß-Offizium. Und in Festmessen, um die es sich hier handelt, gibt es ungesungene stille Rezitative (z. B. die Stufengebete), antiphonale Chorgesänge (z. B. das Kyrie), Sologesänge des Zelebranten (z. B. die Praefation), Sologesänge im Chor (z. B. Graduale und Alleluja) und laute Solorezitationen der Epistel durch die Subdiaconi und des Evangeliums durch die Diaconi. Gregor der Große spricht hier ausdrücklich von den Sängern, die die Diacons-Weihe empfangen haben, und schreibt diesen für die Zukunft vor, das Evangelium vor dem Volke nur laut zu rezitieren und nicht zu singen, weil ihnen offenbar daran gelegen war, mehr mit ihrer Stimme zu prunken als den Inhalt des Evangeliums zu verkünden.

Gregors Verbot berührt also weder den Gesang der Zelebranten, noch ist er gegen den Kirchengesang als solchen gerichtet, noch sagt er, daß „der Kirchengesang Textvortrag und keine Beschäftigung für den höheren Klerus“ sei, wie Huckle meint. Gregor hat sich mit dieser gegen die Eitelkeit der zu Sängern gewordenen Diaconi gerichteten Vorschrift ganz im Sinne seines Ausspruchs verhalten:

„Qui saecularem habitum deserens, ad ecclesiastica officia venire festinat, non relinquere cupit sacculum, sed mutare“¹².

„Wer, die Welttracht ablegend, eilends in die Kirchendienste eintreten will, der will nicht die Welt verlassen, sondern vertauschen.“

Damit fällt Huckes aus einer falschen Interpretation abgeleitete Beweisführung (S. 264) in sich zusammen. Wir müssen also zunächst zu Gevaert zurückkehren, der seine Replik zur vorläufigen Kritik Morins¹³ mit den Worten schließt: „. . . in einem so ausgedehnten und so vollständigen Schatze von Briefen . . . zeigt sich Gregor I. von allen Seiten: als Pontifex, Bischof, Stadtoberhaupt, Verwaltungsbeamter, Staatsmann und Privatmann. Ist es menschenmöglich, daß er in dreizehn Jahren nicht ein einziges Mal Veranlassung gefunden hätte, sich mit irgendjemand über das Thema zu unterhalten, das ihm vorgeblich so am Herzen lag, über einen Teil des Gottesdienstes, den er doch der ganzen Sorgfalt der Bischöfe und Priester, seiner täglichen Korrespondenten hätte empfehlen müssen? Ist dieses völlige Schweigen nicht erdrückend für meine Gegner und wahrhaft entscheidend? Damit erscheint mir die ‚gregorianische Frage‘ zur Genüge geklärt.“

Gevaert hat sich jedoch auch in diesem Falle geirrt. Wie die Abhandlung Huckes zeigt, ist die „gregorianische Frage“ bei weitem noch nicht erledigt. Auch ich versuche, einen Beitrag zu ihr zu liefern, und ich habe versucht, über die bekannten Stellen hinaus weitere Belege

¹¹ d. h. vielleicht mit seiner Stimmenregistertechnik.

¹² Johannes Diaconus, Lib. III, Num. 33. Migne, PL LXXV, 93.

¹³ Gevaert, a. a. O., S. 82 f.

aus den Schriften Gregors des Großen zu finden. Dabei glaube ich gefunden zu haben, was Gevaert suchte und was zu Huckes Mißfallen Johannes Diaconus nicht verzeichnet hatte, weil die glänzende staatskirchliche und kirchenlehrerische Tätigkeit Gregors des Großen noch im 9. Jahrhundert seine musikalische Aktivität überschattete.

Wenn Johannes Diaconus eine musikalische Ausbildung Gregors nicht erwähnt, so kann das auch daran liegen, daß man sie für eine Selbstverständlichkeit hielt, die keiner weiteren Erwähnung bedurfte. Immerhin war Gregor der Große ein Ordenspriester, und einen Ordenspriester ohne Gesangsausbildung kann man sich kaum vorstellen. Wenn er in Grammatik, Dialektik und Rhetorik so ausgebildet war, daß ihn, wie Gregor von Tours¹⁴ feststellt, in Rom niemand auf diesem Gebiete übertraf, wenn er außerdem ein ausgezeichneter Jurist war, so kann man wohl annehmen, daß er auch musiktheoretisch gebildet war, vor allem bei der üblichen engen Verbindung von Grammatik, Rhetorik und Musiktheorie. Abgesehen davon war Gregor auch ein Dichter; niemand bestreitet heute noch ernsthaft (wie es Gevaert tat) die Echtheit seiner Offiziumshymne. Viele Homilien Gregors erwecken den Eindruck, als seien sie in metrischer Prosa geschrieben, denn manche Stellen sind auf der Form A-non A oder A-B aufgebaut, die stark an die kleine Liedform erinnert. Ist es wirklich so ungewöhnlich, daß ein Genie wie Gregor der Große mehrere wissenschaftliche und künstlerische Bereiche bestellte? Immerhin sind uns aus der neueren Musikgeschichte Gestalten wie Mersenne und Kircher bekannt, beide Ordensleute wie Gregor, die keine Existenzsorgen kannten und sich vollkommen auf ihre Studien konzentrieren konnten, so daß es ihnen leichter als anderen möglich war, auf höchstem Niveau von einem wissenschaftlichen Bereich in den anderen zu wechseln.

Das wichtigste ist jedoch, daß Gregor selbst eine Andeutung gibt, die auf seine theoretischen und praktischen musikalischen Kenntnisse schließen läßt. Als er dem Erzbischof Leander von Sevilla seine *Expositio in librum beati Job*¹⁵ zur Besprechung sendet, schreibt er in der Vorrede:

„... *Quam videlicet expositionem recensendam tuae beatitudini, non quia velut dignam, sed quia te petente meminisse promississe, transmissi. Et fortasse hoc divinae providentiae consilium fuit, ut percussum Job percussus exponerem et flagellati mentem melius per flagella sentirem. Sed tamen recte considerantibus liquet, quia adversitate non modica laboris mei studiis in hoc molestia corporalis obsistit, quod carnis virtus cum locutionis ministerium exhibere vix sufficit, mens digne non potest intimare quod sentit. Quid namque est officium corporis, nisi organum cordis? Et quamlibet peritus sit cantandi artifex, explere artem non valet, nisi ad hanc sibi et ministeria exteriora concordent: Quia canticum, quod docta manus imperat, quassata organa proprie non resultant; nec artem flatus exprimit, si scissa rimis fistula stridet. Quanto itaque gravius expositionis meae*

„... *Ich habe Deiner Seligkeit die Exposition gesandt, nicht weil ich sie als eine würdige senden sollte, sondern weil ich mich erinnere, daß ich es dir auf deinen Wunsch versprochen habe. Und vielleicht war es ein Beschluß der göttlichen Vorsehung, daß ich Geschlagener den geschlagenen Hiob auslege und die Gesinnung des Gepeitschten besser durch die Peitsche verstehe. Doch wird es denen, die recht denken, klar sein, daß sich meine Körperbedrängnisse nicht unbedeutend meinem Arbeitseifer widersetzen, wenn die Körperkraft kaum für die Rede ausreicht; die Denkkraft nicht gehörig andeuten kann, was sie fühlt. Denn was ist der Körperdienst, wenn nicht ein Herzenswerkzeug? Und obwohl der Künstler gesangeskundig ist, kann er die Kunst vollkommen nicht ausüben, wenn seine äußerlichen Fähigkeiten nicht mit derselben ebenfalls übereinstimmen: weil die erschütterten Glieder*

¹⁴ Migne, PL LXXV, 247.

¹⁵ Migne, PL LXXV, 615.

qualitas premitur, in qua dicendi gratiam sic fractura organi dissipat, ut hanc peritiam ars nulla componat?"

der einen Gesang, den die gelehrte Hand befiehlt, nicht gehörig wiedergeben, der Atem die Kunst nicht ausdrücken kann, wenn die durch Ritzen gespaltene Fistel zischt. Und wieviel schwerer drückt mich demnach die Qualität meiner Auslegung, in welcher das zerbrochene Instrument die Sprachfähigkeit so zerstreut, daß keine Kunst diese Erfahrung ersetzt?"

Die weiteren Ausführungen gehören in die Rhetorik:

... non metacismi allisionem . . . fugio, non barbarismi confusionem devito . . ."

„ich entgehe nicht dem Anstoß der Transposition, ich vermeide nicht die Verworrenheit der Barbarismen . . ."

Daß sich dies alles auf Gregor selbst bezieht, ist aus dem Zusammenhang klar. Er sagt also über sich selbst, daß er den Gesang kenne, d. h. die Kirchenmusik beherrsche; daß seine Hand eine gelehrte sei, d. h., daß er wohl auch imstande war, Gesänge schriftlich aufzuzeichnen; daß er ein guter Sänger sei; daß er ein Blasinstrument oder die damalige Orgel zu spielen wisse, zusammenfassend also, daß er ein Musiker sowohl in der Praxis als auch in der Theorie sei. Johannes Diaconus steht demnach keineswegs im Widerspruch zur Wahrheit, wie Hucce es vermutet, und die gregorianische Tradition ist keine Erfindung des 9. Jahrhunderts, wie Gevaert es behauptete. Die Art und Weise, wie Gregor der Große die Beziehung seines Gesundheitszustandes zur Möglichkeit künstlerischen Gesangsausdrucks darstellt, ist bemerkenswert, und ihr Niveau bestätigt meine obigen Ausführungen¹⁶.

Landinis „*Questa fanciulla*“ bei Oswald von Wolkenstein

VON THEODOR GÖLLNER, MÜNCHEN

Die Ballata „*Questa fanciulla*“ von Francesco Landini, die in drei Trecentohandschriften überliefert ist¹, liegt bekanntlich auch in einer Bearbeitung für Tasteninstrumente² und in einer Kontrafaktur als Kyrie vor³. Man darf somit annehmen, daß Landinis Vertonung weite Verbreitung fand und auch in Deutschland, wo die Kontrafaktur im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts aufgezeichnet wurde, nicht unbekannt war.

¹⁶ Nach der Biographie Gregors des Großen, die dem Paulus Diaconus zugeschrieben wird, litt Gregor an einer Krankheit, die griechisch Synkopia genannt wird, dem Celsus nach *animae defectio*; es war eine Ohnmacht, die entweder durch Gehirnblutarmut oder durch schlechte Blutzirkulation oder durch beides zusammen verursacht wurde. Gregor hat sich die Krankheit durch hartes Fasten seit der Jugendzeit zugezogen. Vgl. Migne, PL LXXV, 43.

¹ Vgl. K. v. Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, 68 f. (Nr. 355). Die dort verwendeten Hss.-Sigel werden hier übernommen. Vgl. auch L. Schrade (Hrsg.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Vol. IV, *The Works of Francesco Landini*, S. 116, u. *Commentary to Vol. IV*, 98 ff.

² J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde II*, Leipzig 1919, 253 ff. L. Schrade, *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Lahr 1931, 75 f.

³ K. Dézes, *Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg*, in: *ZfMW X*, 1927/28, S. 86, Nr. 110. Auch in der verbrannten Straßburger Hs. 222 C 22 war auf fol. 18 eine dreistimmige Fassung des Landinischen Stückes notiert. Ob es sich dabei ebenfalls um eine Kontrafaktur handelte, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Vgl. Ch. van den Borren, *Le Manuscrit Musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XVe siècle)*, in: *Annales de l'Acad. Royale d'Archéologie de Belgique LXXII, 7e Série, Tome II*, Anvers 1924, 300 f., Nr. 27. Vgl. ferner K. v. Fischer, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, in: *Annales musicologiques V*, 1957, 46.

Kontrafakturen von italienischer, französischer und niederländischer Musik tauchen in dieser Zeit besonders häufig in Deutschland auf. Allein im St. Emmeram-Codex, der auch die Kontrafaktur nach Landinis Vorlage enthält, lassen sich 21 derartige Stücke nachweisen⁴. Aber schon bei Oswald von Wolkenstein⁵, dessen Lieder überwiegend aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts stammen, kennt man unter den mehrstimmigen Sätzen bis jetzt sechs Kontrafakturen, von denen fünf auf französische Vorlagen zurückgehen und ein Stück in italienischen Quellen vorkommt⁶.

Ich konnte nun noch eine weitere Kontrafaktur bei Wolkenstein feststellen, die aus der Musik des italienischen Trecento übernommen ist. Es handelt sich um eben jene bekannte Ballata Landinis „*Questa fanciulla*“, die wir hier wiederfinden, ohne daß dies von der Forschung bisher bemerkt wurde⁷. Der in der Wolkenstein-Ausgabe in DTÖ IX/1, S. 193, Nr. 101, veröffentlichte zweistimmige Satz besteht nämlich aus dem nur wenig veränderten Cantus und Tenor Landinis. In dieser Vertonung werden die beiden Gedichte „*Mein herz das ist versert*“ (Nr. 101) und „*Weiss, rot, mit prawn verleucht*“ (Nr. 111)⁸ vorgetragen. Wir haben es also sogar mit zwei verschiedenen Kontrafakturen zu tun. Jedoch ist nur Nr. 101 zusammen mit der Musik in den beiden Wolkenstein-Handschriften Wien, ÖNB, Cod. 2777 (A), fol. 30 und Innsbruck, Universitätsbibliothek (B), fol. 27v–28 überliefert, während von Nr. 111 nur der Text, und zwar lediglich in der Hs. B und in der davon kopierten Texthandschrift Innsbruck, Museum Ferdinandeum (C) notiert ist. Dieses Gedicht folgt in der handschriftlichen Überlieferung unmittelbar auf Nr. 101. Über seine Vertonung klärt uns der Zusatz am Schluß auf: „*Nota diss obgescriben lied Weyss rot mit prawn etc. singet sich jnn der melody Mein Hertz etc.*“ Es ist also anzunehmen, daß die Hs. A, die älteste der drei Wolkenstein-Handschriften, die Nr. 101 allein überliefert, auch die ursprüngliche Kontrafaktur enthält. Diese wurde dann bis auf wenige Änderungen vom Schreiber der im Jahre 1432 entstandenen Hs. B übernommen und durch ein weiteres Gedicht ergänzt. Der Strophenbau des hinzugefügten Gedichts weicht jedoch von demjenigen des unterlegten Textes ab, wodurch sich an einigen Stellen das Verhältnis zwischen Melodiegliedern und Text ändert.

In den beiden Wolkenstein-Handschriften, die die Musik Landinis überliefern, fehlt die dritte Stimme, der Kontratenor. Diese Stimme ist sonst nur in der Instrumentalbearbeitung im Codex Reina ausgelassen⁹, wogegen sie in der zunächst ebenfalls zweistimmig notierten Kontrafaktur aus St. Emmeram nachträglich eingetragen wurde¹⁰. Die bei Wolkenstein vorliegende Fassung zeigt in der Hs. B nur wenige Veränderungen gegenüber der um etwa sieben Jahre älteren Niederschrift in der Hs. A. Die Textunterlegung in B ist aufgrund der Einfügung von Ligaturen eindeutiger als in der überwiegend unligierten Schreibweise von A. An zwei Stellen steht B der italienischen Ballata-Überlieferung näher als die Fassung A¹¹. Es ist möglich, daß ein Zurückgreifen auf das Landinische Original diese Korrektur

⁴ Vgl. ZfMW X, 70. Vgl. auch L. Finscher, *Parodie und Kontrafaktur*, MGG X, Sp. 820.

⁵ DTÖ IX/1. *Oswald von Wolkenstein. Geistliche und weltliche Lieder*. Bearbeitet von J. Schatz u. O. Koller, Wien 1902, 177 ff.

⁶ Vgl. F. Ludwig, *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, Bd. II, Leipzig 1928, 36b–37a, Anm. 3.

⁷ Die Anregung, die mich zu dieser Entdeckung führte, kam von meinem Münchner Kollegen, dem Germanisten Dr. B. Wachinger. Ihm und Herrn Dr. Chr. Petzsch, der mir bei der Klärung weiterer Fragen behilflich war, möchte ich auch an dieser Stelle herzlich danken.

⁸ Die Texte finden sich außer in DTÖ IX/1, S. 25, Nr. 29 u. 30 und älteren Ausgaben neuerdings auch in der Textausgabe von K. K. Klein, *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, in: *Altdeutsche Textbibliothek* Nr. 55, Tübingen 1962, 182 ff., Nr. 65 u. 66.

⁹ Paris, Bibl. Nat. n. a. fr. 6771, fol. 85.

¹⁰ München, Bayer. Staatsbibl., Cod. lat. 14274, fol. 58v–59.

¹¹ Vgl. DTÖ IX/1, S. 193, Nr. 101. Diskant T. 11, letzte Minima fehlt in A, die drei Trecentohss. und Em haben Min. auf d'. Tenor T. 25, letzte Min. d' entspricht Pit u. Sq; der textlose bzw. melismatische Tenor in FP und Em hat ungeteilte Semibreven. Die Fotos der Wolkenstein-Hss. stellen mir freundlicherweise Dr. Wachinger u. Dr. Petzsch zur Verfügung.

veranlaßt hat. Änderungen gegenüber den Trecento-Handschriften betreffen vor allem die Oberstimme, die bei Wolkenstein ausdrücklich als „*Discantus*“ bezeichnet wird¹².

Vergleicht man den deutschen Text von Nr. 101 mit der Ballata, so zeigt sich zunächst eine inhaltliche Abhängigkeit. Hier wie dort handelt es sich um die Klage des Liebhabers, dessen verwundetes Herz nach Trost verlangt. Besonders am Anfang wird die Anlehnung des deutschen Gedichts an den Ballatertext deutlich, ohne daß dabei von einer wörtlichen Übersetzung gesprochen werden kann:

<i>Questa fanciull'amor fallami pia Che m'a ferito 'l cor nella tuo via</i>	<i>Mein herz das ist versert und gifftklichen wunt mit einem scharpffen swert zwier durdt bis an den grund</i>
<i>Tu m'a fanciulla si d'amor percosso</i>	<i>Und lebt kain arzt auf erd der mich verhalten kan</i>
<i>Che solo 'n te pensando truovo posa</i>	<i>Neur ain mentzsch das mir den schaden hat getan</i>

Aber nicht nur inhaltlich läßt sich Wolkenstein von Landini anregen. Auch der Strophenbau knüpft an das italienische Vorbild an. Nur von hier aus ist er überhaupt zu verstehen. Es ist der italienische Elfsilbler, der Endecasillabo, der in die deutsche Versform und Strophe hineinwirkt. Wolkenstein übernimmt die beiden Elfsilbler der Ripresa, indem er die schon bei Landini vorhandene Unterteilung in zwei Halbverse mit Binnenreim in eine Folge von vier gleichgebauten Sechssilblern mit dem Reimschema abab abwandelt. Darauf bringt er zwei ungeteilte Verse, die den ebenfalls nicht unterteilten Pieder-versen der Ballata entsprechen. Die ursprünglichen Halbverse der Ripresa mit sechs bzw. fünf Silben haben sich also zu dreihebigen deutschen Sechssilblern verselbständigt. Nun wurde auch der erste der Piederverse zum Zwölfsilbler erweitert (Vers 5), der zwischen sechs (Str. I. III) und weiblich ausgehenden fünf Hebungen (Str. II) schwankt. Nur der Schlußvers behält die ursprünglichen elf Silben, die aber in den Strophen I und III wiederum sechs Hebungen aufweisen, da sie mit Betonung beginnen.

Die Musik Landinis geht von der Struktur des italienischen Endecasillabo aus, dessen charakteristisches Merkmal die Hervorhebung der vorletzten, stets betonten Silbe ist¹³. Diese allein wird auch bei Landini jeweils durch ein längeres Melisma ausgezeichnet, während die ihr vorausgehenden Silben durchweg syllabisch, den Wert einer Semibrevis oder Minima ausfüllend, vertont werden. Sie verhalten sich indifferent gegenüber jedem Betonungsschema, denn sie sind alle zusammen dem Gewicht der Penultima untergeordnet.

Der Text Wolkensteins dagegen bringt eine geregelte Folge von Hebungen mit jeweiligem gleichem Gewicht, weshalb die dem italienischen Vers adäquate Vertonung Landinis hier oft unbeholfen oder künstlich modifiziert erscheint. Man vergleiche daraufhin die beiden Tenorfassungen:

¹² Vgl. Nr. 101, T. 4, e' c' c' h'; T. 5, Semibrevis d', zwei Minima-Pausen, Min. a'; T. 8, Sem. a', 2 Min.-Pausen, Min. f'; T. 9, g' e' e' d'; T. 10, Min. d' c' h' c' Sem. d' (FP); T. 11, Sem. e', 2 Min.-Pausen, Min. d'; T. 15, Sem. a, Min. h, Sem. c', Min. h; T. 16, Sem. d', 2 Min.-Pausen, Min. d'; T. 17, Sem. e', Min. f', Sem. g'; T. 18, Sem. a', 2 Min.-Pausen, Min. g'; T. 24, Sem. h, 2 Min.-Pausen, Min. a; T. 28, Min. d' c' h' c', Sem. d' (nur in Pit); T. 30, Sem. e', Min. d', Sem. d', Min. c'; T. 33, Sem. a, Min. a, Sem. h, Min. c'; T. 35, Sem. e', Min. f', Sem. g'; T. 36, Sem. a', 2 Min.-Pausen, Min. h'.

¹³ Vgl. auch M. L. Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 9, Tutzing 1963, 16 ff.

Landini
(Pit)
Tenor
Que - sta fanciull' a - mor fallami pi - a.

Wolkenstein
(B)
Tenor
Nr. 101 (Beginn des Discantus)
Nr. 111
Mein herz das ist versert und gifftikli - chen wunt
Weiss rot mit brawn verleucht in ai nem run - den veld

Landini
Che mià fe - rito 'l cor nella tuo vi - a.

Wolkenstein
Nr. 101 mit ai nem scharpfen swert zwierdurch bis an den grund.
Nr. 111 schüff mir vil manig teucht hertlich der ich nicht meld gar eng ward mir die wert.

Landini
Tu m'a fan - ciu - lla si d'a mor per - cos - so.

Wolkenstein
Nr. 101 Und lebt kain aret auf erd der mich ver hai - len kan.
Nr. 111 Do sich zu fleiss mein oug gier - lich dorin verschoss. (A)

Landini
Che so - lo 'nte pen sando truow po - sa.

Wolkenstein
Nr. 101 Neur ain mensch das mir den scha den hat ge tan.
Nr. 111 von krankheit ward ich plag der zeit mich nicht verdross mein anmacht die was gross.

Das Melisma auf der vorletzten Silbe des Endecasillabo läßt sich nur in veränderter Funktion mit dem deutschen Text verbinden. Es wird entweder stark reduziert (Verse 2 und 5) oder aber an den Schluß des Textes auf die letzte Silbe verlagert (Verse 4 und 6). An einer Stelle wird der melodische Fluß des Tenors bei Wolkenstein unterbrochen: Auf der abschließenden Hebung des vierten Verses („grund“) bleibt die Bewegung auf der Brevis

g stehen, während Landini hier mit einer Semibrevis bis zur folgenden Breviszäsur auf *d* weiterschreitet¹⁴.

Von der ursprünglichen Ballatastruktur wirkt nur die Zweiteiligkeit bei Wolkenstein nach. Die Ripresa bildet den ersten Teil (vier Verse = zwei Elfsilbler der Ballata), der Piede den zweiten¹⁵ (zwei Verse = zwei Elfsilbler). Die so zusammengesetzte Strophe stellt eine neue Einheit dar, die sich von der alten Refrainform mit ihrer Folge Ripresa, 2 Piedi, Volta, Ripresa (musikalisch: ABBA) gelöst hat.

Von der Zweiteiligkeit wird auch die Strophe des zweiten nach der Vertonung Landinis vorzutragenden Gedichts bestimmt. Die beiden Teile von „*Weiss, rot, mit prauu verleudt*“ (Nr. 111) enthalten allerdings je einen weiteren dreihebigem Sechssilbler, der zusätzlich unterzubringen ist. Im übrigen verläuft die ganze Strophe in regelmäßigen Sechssilblern, von denen jetzt je fünf einen Teil bilden. Das Reimschema knüpft wieder an die Ripresa-Halbverse der Ballata an: abab (b), cdcd (d). Auch die ungeteilten Verse des Piedeabschnitts sind hier in selbständige Sechssilbler aufgespalten. Durch die Hinzufügung je eines Verses am Schluß des ersten und zweiten Teils (Ripresa und Piede) wird das ursprüngliche Melisma vollends in eine syllabische Partie verwandelt (s. oben Notenbeispiel).

Obwohl die Verse des zweiten Gedichts sich ganz mit den Melodiegliedern Landinis decken und das wie ein Anhängsel wirkende Schlußmelisma hier fortfällt, scheint doch die erste Kontrafaktur die ursprünglichere zu sein. Dies geht nicht nur aus der handschriftlichen Überlieferung hervor, in der nur das erste Gedicht (Nr. 101) mit Noten versehen ist, sondern auch aus den engeren inhaltlichen und formalen Beziehungen zu der Ballata Landinis. Die Abhängigkeit des Vers- und Strophenbaues von der Vorlage ist dort stärker als bei dem zweiten Text (Nr. 111), der ganz in der Art eines deutschen Gedichtes gebaut ist. Dieser Gesichtspunkt müßte auch bei der Datierung der beiden Gedichte erwogen werden. Es ist somit anzunehmen, daß Nr. 111 später als Nr. 101 entstanden ist. Eine mutmaßliche Datierung aufgrund des Inhalts dürfte ohnehin nur bei Nr. 101 möglich sein. Wieso nun gerade dieses Gedicht im Jahre 1410 und das andere sogar früher zwischen 1402 und 1408, entstanden sein soll, ist mir nicht klar¹⁶. Man könnte ebensogut annehmen, daß Nr. 101 erst in die Zeit der Gefangenschaft Wolkensteins, also in die Jahre von 1421 bis 1425 fällt. In diesem Falle wäre die Klage des Liebhabers nicht als ein landläufiger Topos, sondern als erfahrene Wirklichkeit zu verstehen¹⁷.

Durch diese Tatsachen widerlegt ist ferner die These Salmens, daß der musikalische Satz, der den beiden Gedichten zugrundeliegt, als Beispiel für die ältere Zweistimmigkeit in „*germanischen Rückzugsgebieten*“ zu gelten habe, da bei Stücken dieser Art „*in der Melodie- und Tenorerfindung noch die nötige Reife fehlte, um den Erfordernissen mehrstimmiger Satzkunst zu genügen*“¹⁸. Daß es sich vielmehr um ein Werk des größten italienischen Trecentomusikers handelt, dürfte ein neues Licht auf das Schaffen Oswalds von Wolkenstein werfen. Auch ist jetzt die Annahme nicht mehr haltbar, wonach sich Wolkenstein erst verhältnismäßig spät, nämlich 1432, mit der oberitalienischen Kunstmusik auseinandergesetzt habe¹⁹. Sollte es sich gar um Jugendgedichte handeln, wie man allgemein glaubt, so wäre der italienische Einfluß schon sehr früh anzusetzen. Somit würde aber die von

¹⁴ In der Übertragung von Koller, DTÖ IX/1, Nr. 101, T. 16 sind die der Brevis vorausgehenden Töne in beiden Stimmen in ihrem metrischen Wert gefälscht, um dadurch den 6/2 Takt zu erhalten. Im Original Wolkensteins ergibt sich eindeutig eine zusätzliche Semibreviseneinheit.

¹⁵ In A, fol. 30, auch als „2a pars“ bezeichnet.

¹⁶ W. Marold, *Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein* (Teildruck), Göttingen 1927, 20. Vgl. auch W. Salmen, *Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein*, in: *Musica Disciplina* VII, 1953, 155.

¹⁷ Vgl. besonders die plötzliche Schlußwendung (Z. 17,18): „*Vil besser ist mit cren kurz gestorben zwar. wani mit schanden hie gelebt zwai hundert jar.*“

¹⁸ W. Salmen, *Das Lodiener Liederbuch*, Leipzig 1951, 46.

¹⁹ *Musica Disciplina* VII, 160.

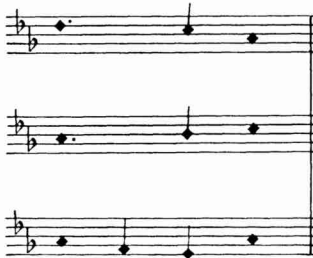
Koller vertretene These, die die Abhängigkeit Wolkensteins von Italien betont²⁰, eine Bekräftigung erhalten.

Es bleibt noch auf ein weiteres wesentliches Merkmal der neu entdeckten Kontrafaktur hinzuweisen. In den beiden Handschriften ist nämlich nur der Tenor des Stückes textiert, was auch sonst bei Wolkenstein häufig anzutreffen ist. In *A* findet man im Discantus lediglich einige Textmarken, während in *B* jegliche Wörter unter dieser Stimme fehlen. Dies steht aber in auffallendem Gegensatz zu der ältesten italienischen Quelle *FP*, in der gerade nur die Oberstimme textiert ist, während Tenor sowie Kontratenor ohne Text und stark ligiert notiert sind. Es ist die Niederschrift von einer gesungenen, den Text vortragenden Diskantstimme und von zwei begleitenden Instrumentalstimmen. Bei Wolkenstein aber spiegelt die Niederschrift ein genau umgekehrtes Verfahren: Der Tenor allein wurde gesungen, ihm fiel der Textvortrag zu, und dazu bildete der Diskant eine instrumentale Oberstimme. Zwar kennt man aus den anderen italienischen Handschriften (*Pit*, *Sq*) auch die zusätzliche Textierung des Tenors, was auf eine Beteiligung dieser Stimme am Textvortrag schließen läßt. Die ausschließliche Übertragung des Textes auf den Tenor aber und eine rein instrumentale Oberstimme finden wir nur in Deutschland. Es ist die Struktur des Tenorliedes, die uns in dieser Kontrafaktur begegnet. Die Ballata Landinis, deren instrumentaler Tenor einst zur Stütze des Gesanges diente, hat sich auf deutschem Boden in ein Lied verwandelt, in dem der gesungene Tenor durch eine instrumentale Oberstimme ergänzt wird. Man weiß, daß diese Gattung zum ersten Male bei Wolkenstein auftaucht. Sie tritt uns dort als etwas Neues, mit eigenem Sinn Erfülltes, entgegen. Die jetzt aufgedeckten Zusammenhänge zeigen aber, daß dieses Neue auch auf Vorhandenes, Bekanntes zurückgriff, es in sich aufnahm und verwandelte.

Zu einer Chanson von Binchois

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

Die Chanson „*Mon seul et souverain desir*“ von Gilles Binchois ist im Codex Escorial¹ in einer Niederschrift überliefert, die auf „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten“ beruht und zu Mißverständnissen herausfordert. Die drei Stimmen, Cantus, Tenor und Contratenor, sind ohne Schlüssel und mit *b*-Vorzeichen auf der zweiten und vierten Linie notiert.



Wolfgang Rehm nahm in seiner Edition der Chansons von Binchois an², daß im Cantus der C 1-Schlüssel, im Tenor und Contratenor der C 3-Schlüssel zu ergänzen sei; das untere

²⁰ DTÖ IX/1, 136.

¹ Biblioteca del Monasterio, Ms. V. III. 24.

² *Die Chansons von Gilles Binchois (1400–1460)*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Musikalische Denkmäler II, Mainz 1957, S. 27.

b müsse im Tenor und Contratenor im zweiten Zwischenraum stehen und sei durch einen Schreibfehler auf die zweite Linie geraten. Doch ist der Ton *as*, den Rehm durch die Versetzung des unteren *b* vermeidet, kontrapunktisch notwendig; wo *as* zu *a* alteriert werden soll, ist ein # vorgeschrieben³.

Es scheint also, als sei nicht *as* durch *b* zu ersetzen, sondern *b* als drittes Vorzeichen, das durch *es'* und *as* impliziert wird, zu ergänzen. Die Verwendung von drei Vorzeichen aber wäre im 15. Jahrhundert ein singulärer Fall; und es ist wahrscheinlicher, daß das *b* nicht als Alterations-, sondern als Hexachordzeichen gemeint ist. Es bedeutet nichts anderes, als daß die Stufen, vor denen es steht, als *Fa* gelten sollen.

Das untere *Fa* des Cantus und das obere des Tenors und Contratenors sind der gleiche Ton. Der Tonraum ist also in drei Hexachorde in Quintabständen gegliedert. Die Lokalisierung des Drei-Hexachord-Schemas aber ist offen gelassen. Man kann das obere, mittlere und untere *Fa* als *c''* (Hexachord *g'-e''*), *f'* (Hexachord *c'-a'*) und *b* (Hexachord *f-d'*) oder als *f'* (Hexachord *c'-a'*), *b* (Hexachord *f-d'*) und *es* (Hexachord *B-g*) bestimmen. Sowohl der hohe Ambitus (Cantus *c'-e''*, Tenor und Contratenor *f-a'*) als auch der tiefe (Cantus *f-a'*, Tenor und Contratenor *B-d'*) waren im frühen 15. Jahrhundert gebräuchlich⁴.

Die Versetzbarkeit durch doppelte Schlüsselung der Stimmen anzudeuten, war nicht möglich; denn der Ton *c'* erscheint bei hohem Ambitus unter der ersten Linie (Cantus) und im zweiten Zwischenraum (Tenor und Contratenor), bei tiefem Ambitus im zweiten (Cantus) und vierten Zwischenraum (Tenor und Contratenor). Daß im Codex Escorial die Chanson ohne Schlüssel überliefert ist, beruht also nicht auf Irrtum oder Zufall, sondern ist im Wesen der Hexachordnotation begründet.

Daß ein *b* das Zeichen einer *Fa*-Stufe sein konnte, ohne eine Alteration zu bewirken oder aufzuheben, ist von einer Notationsmanier ablesbar, die Binchois in der Chanson „*Jamais tant*“ anwandte: Dem hohen *f''* ist an zwei Stellen ein als Alterationszeichen widersinniges, als Auflösungszeichen überflüssiges *b* vorgezeichnet⁵. Das scheinbar nichtsagende *b* ist als Rechtfertigung einer „exterritorialen“ Stufe zu verstehen. Das *f''* bedeutet eine Überschreitung des Tonsystems, dessen obere Grenze die *La*-Stufe *e''* des Hexachords *g'-e''* bildete. Durch das *b* aber wurde das *f''* als *Fa* charakterisiert und als „Nota supra *La*“ in das Tonsystem einbezogen⁶.

Die Grabstätte Orlando di Lasso

VON HANS SCHMID, EMMERING

Wie bei manchem anderen großen Meister ist auch bei Orlando di Lasso zwar der Friedhof, auf dem er zur letzten Ruhe gebettet wurde, bekannt, die genaue Lage der Grabstätte aber war, zumindest seit der Aufhebung des den Südwestteil des heutigen Max-Joseph-Platzes zu München einnehmenden Franziskanerfriedhofes vor nunmehr bald 200 Jahren, nicht mehr feststellbar¹. Einzig eine Nachricht über die Stelle an der das heute im Nationalmuseum zu München aufbewahrte Epitaph in der Kirchenmauer der 1803

³ Tenor Takt 6.

⁴ Daß Binchois an eine dritte Möglichkeit der Ausführung, an eine Lokalisierung des oberen, mittleren und unteren *Fa* auf den Stufen *b'*, *es'* und *as* dachte, ist, wenn nicht ausgeschlossen, so doch unwahrscheinlich.

⁵ W. Rehm, a. a. O., S. 15, Takt 11 und 33.

⁶ Dieselbe Notationsmanier wandte Dufay in der Chanson „*Je donne à tous*“ an. Der Herausgeber des Codex Oxford Bodl. can. misc. 213, J. F. R. Stainer, bezog das *b* auf die folgende Note und las *es'* statt *e''* (Dufay and his Contemporaries, London 1898, S. 150, Takt 10 und 25).

¹ W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 668: Die Gebeine, auch die der am 5. VI. 1600 verstorbenen Gattin, gingen mit Einebnung des Franziskaner-Friedhofes im 18. Jahrhundert verloren.

abgebrochenen Franziskanerkirche eingelassen war, konnte von Wolfgang Boetticher eruiert werden²: „*Bey denen P. P. Franciscanern auf dem Freythof ist gesambt Delassische Begräbnuß, daß Fenster ober dem Epitaphio wirfft das liedt auf den Creüzaltar hinein*“. Doch war auch mit dieser Nachricht keine genaue Ortsbestimmung der Grabstätte gegeben, da es sich bei dem Epitaph nicht um den auf dem Grabe selbst angebrachten Grabstein, sondern um den in der Kirchenmauer eingemauerten Gedenkstein handelt und außerdem auch die Lage der Franziskanerkirche seit ihrem Abbruch im Zuge der Säkularisation nur mehr ungefähr, keinesfalls aber mit der für die Lokalisierung eines einzelnen Grabes nötigen Genauigkeit bekannt war.

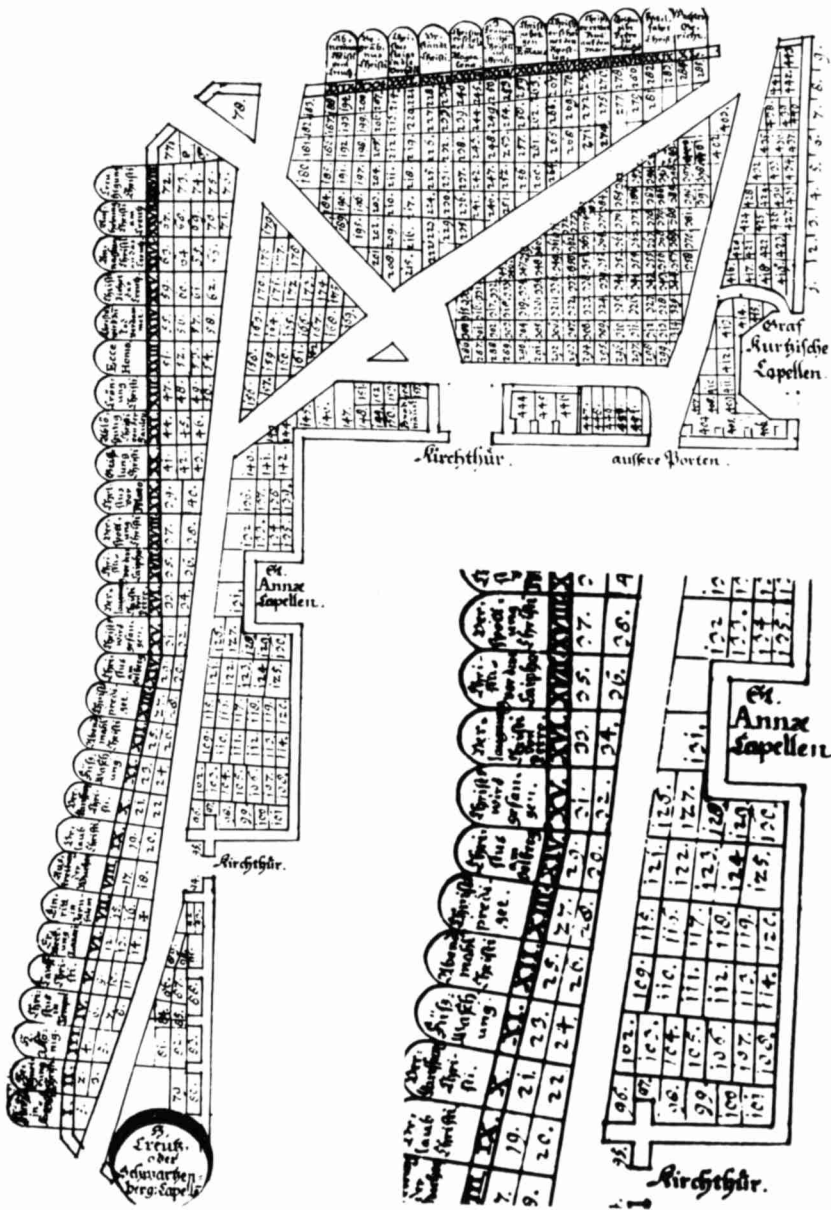
Eine unlängst erschienene Arbeit über die Baugeschichte des ehemaligen Franziskanerklosters³ hat nun unerwartete und kaum mehr erhoffte Hilfe gebracht: Der Lageplan des Klosters ist dort mit recht großer Genauigkeit rekonstruiert. Durch Mauerfunde, die bei der Anlage einer Tiefgarage im Frühjahr 1963 und einer Fußgängerunterführung im Juni 1964 gemacht wurden, war es möglich, die Lage der Klosterbauten noch in weiteren Einzelheiten näher festzulegen, so daß es jetzt möglich ist, den Ort, an dem Lassos Epitaph angebracht war, genauestens anzugeben. Darüberhinaus aber wurden vom Verfasser dieser baugeschichtlichen Studie ein von der Lasso-Forschung bisher nicht ausgewerteter Plan der Grabstellen des Franziskanerfriedhofes sowie ein Verzeichnis der Grabstätten und Begräbnisse aus dem Ende des 17. Jahrh. nachgewiesen. Beide geben uns nun zusammen mit der Grundrißkonstruktion die Möglichkeit, jetzt auch die Lage des Lassoschen Familiengrabes zu bestimmen.

Der Titel des Friedhofsverzeichnisses⁴ lautet: „*Beschreibung des Freythofs oder Verzeichniss aller deren Personen, welche auf vñßerem Freythof Begräbnuß haben. NB. Die Buechstaben A, B, C zaigen an den Platz oder Thail des Freythofs. Die Erste Jahrzahl daß Jahr, in welchem die Begräbnuß ist verlichen worden. Die Ander Jahrzahl, wan die Person gestorben. Die Römische Zahl zeigt an die Figur oder Epitaphium. Die klaine Zahl die Begräbnus von der Figur gezehlt. A.º MDCLXXXII.*“ Unter F 375 finden wir dort eingetragen: „1679 13. Dezemb. Der Edl Vnd Gestrenge Herr Georgius Franciscus de Lasso churfyrstl. Cammer Secretarius vnd sein Frau Maria Caecilia seine Frau Muetter Maria sambt seinen Zway Schwestern Maria Francisca vnd Maria Anna. + 1692 den 5. April. + 1688. 2. Novb. + 1698 den 5. Oct. + 1688 8. Xbris. + 1703. 8. May.“ Es folgen noch zwei 1711 und 1712 im Alter von jeweils einem Jahr verstorbene Kinder der Familie von Delling, also Enkel des Georg Franz de Lasso, weiterhin — in der nächsten Rubrik — die Namen der für die Eintragung zeichnenden Patres des Franziskanerklosters, endlich die für die Lagebestimmung des Grabes wichtige Angabe: „*Fig. XIV. Num. 5. 6.*“ — nach der Erklärung auf dem oben zitierten Titelblatt des Verzeichnisses also das 5. und 6. Grab (somit ein Doppelgrab) von der Figur XIV aus gezählt. Mit diesen Figuren verhält es sich folgendermaßen: Wie auch aus dem Friedhofplan hervorgeht, waren in der Friedhofmauer 40 Darstellungen aus dem Leben Christi, darunter auch die heute noch als Kreuzweg in katholischen Kirchen abgebildeten Leidensszenen, angebracht. Die von der 14. dieser Figuren oder Epitaphien ausgehende Gräberreihe führt direkt unter das Kirchenfenster, das „*das liedt auf den Creüzaltar hineinwirfft!*“ Wir haben es also bei dem 5. und 6. Grab dieser Reihe — zwischen ihm und der Kirchenmauer lag noch eine weitere 7. Grabstelle — tatsächlich mit dem „*gesambt Delassischen Begräbnuß*“ zu tun. Orlando di Lasso und alle vor der Anfertigung des Friedhofsverzeichnisses verstorbenen Personen sind allerdings nicht aufgeführt, da das Verzeichnis offensichtlich die schon früher begrabenen

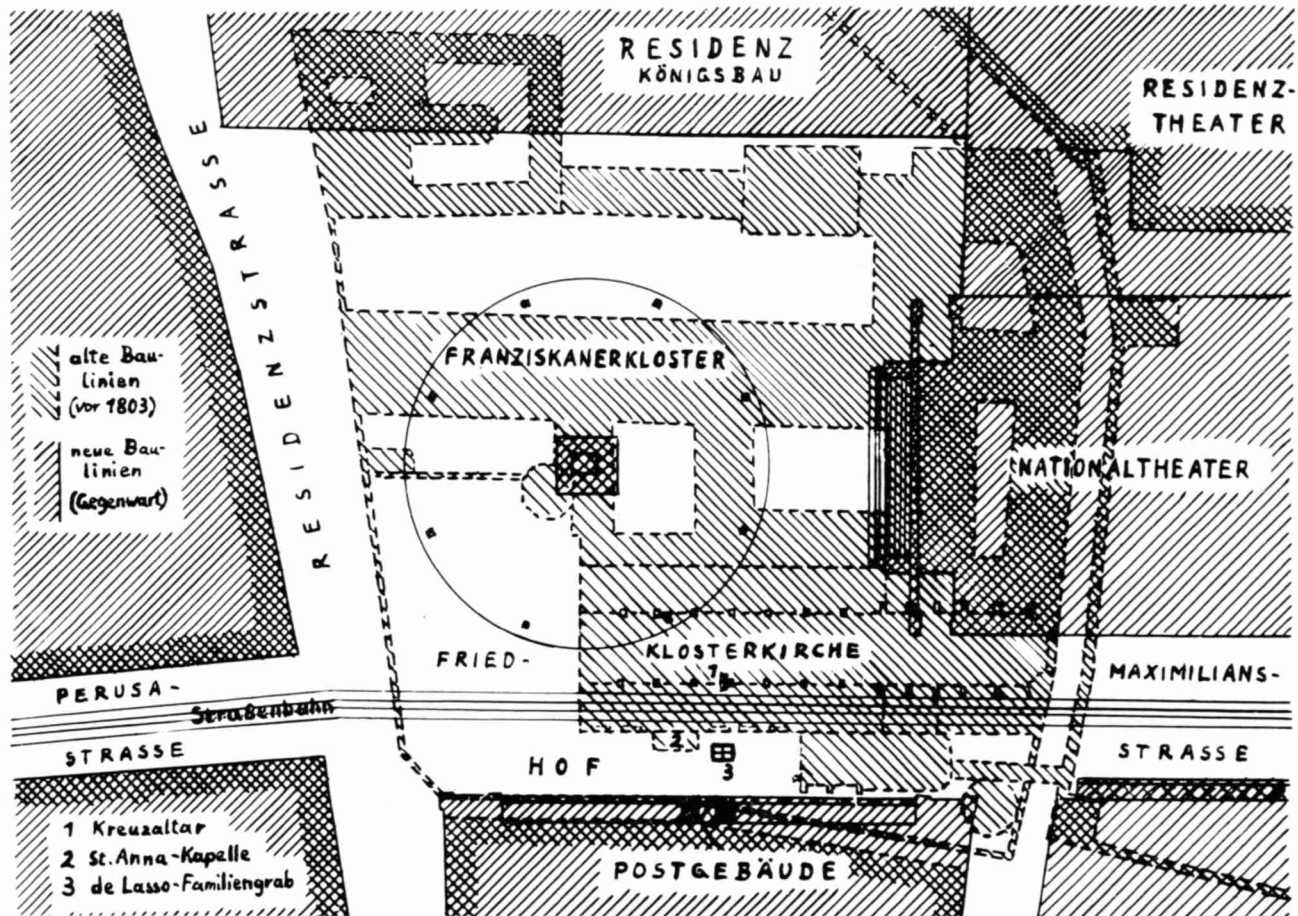
² Grabbeschreibung vom September 1749 des Philipp Carl von Delling, Sohn der Joh. Euphrosina von Delling, geb. de Lasso † 1744 (Diözesanarchiv München Hs. B 1740). Vgl. W. Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel 1963, S. 157.

³ W. Kückler, *Das alte Franziskanerkloster in München* (Oberbayerisches Archiv 86, 1963).

⁴ Hauptstaatsarchiv München. Allgem. Staatsarch. Bayer. Franzisk. Prov. Lit. 323.



Plan des Friedhofes des Münchener Franziskanerklosters. Rechts unten Ausschnitts-Vergrößerung mit dem Begräbnis der Familie di Lasso.



Lageplan des Münchener Franziskanerklosters.

Personen nicht anführt; das Datum „1679 13. Decemb.“ bezieht sich wohl darauf, daß an diesem Zeitpunkt das Grab auf Georg Franz de Lasso überschrieben wurde, der ja auch als „Inhaber der Begrebnuß“ — keineswegs als der Erstverstorbene unter den angegebenen Personen — an erster Stelle aufgeführt ist.

Daß das Grab noch durch eine weitere Grabstätte von der Kirchenmauer und damit von dem Epitaph Lassos getrennt war, erklärt es auch, daß neben dem Epitaph noch ein eigener Grabstein mit anderer Aufschrift für Lasso und seine Ehefrau vorhanden war⁵. Wenn man nun den Grabstellenplan⁶ — seine Numerierung der einzelnen Gräber hat mit dem obengenannten Verzeichnis nichts zu tun und bezieht sich wohl auf ein verlorenes anderes Verzeichnis — in den rekonstruierten Lageplan des Franziskanerklosters⁷ überträgt, so läßt sich die Lage von Lassos Grab mit einer wohl kaum noch erhofften Genauigkeit festlegen.

Bei dem bereits erwähnten Bau eines Fußgängertunnels im Juni 1964, der nur wenige Meter an der Grabstätte vorbeiführt, wurden im fraglichen Bereich zahlreiche Knochenfunde gemacht. Es ist also mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß durch eine gezielte Grabung heute noch Gebeine der Familie Lasso geborgen werden könnten, darunter — wenn auch kaum mehr identifizierbar — die Orlando di Lassos, seiner Frau und seiner Söhne. Hoffen wir, daß es nicht an der Kostenfrage scheitern wird, die irdischen Reste eines der Größten der Musikgeschichte vor der endgültigen Zerstreung zu bewahren.

Randnotizen zu zwei kleinen Bach-Beiträgen

VON HANS-JOACHIM SCHULZE, LEIPZIG

I

Völlig zu Recht verweist Richard Schaal in einem kurzen Bericht (Mf XVII, 1964, S. 45) auf ein in München erhaltenes Exemplar des Textdruckes zur Thomasschulkantate BWV Anh. 18. Daß „dieser Textdruck . . . im Bandkatalog der Bibliothek verzeichnet und daher (sic!) nicht unbekannt“ sei, nimmt man gern zur Kenntnis. Unerklärlich bleibt jedoch, warum Schaal nicht auch den für seine Libretto-Bibliographie (vgl. Mf X, 1957, S. 388) benutzten *Deutschen Gesamtkatalog* herangezogen hat. Dort hätte er (in Bd. IX, Berlin 1936, Spalte 157) feststellen können, daß neben dem noch mit der alten Signatur zitierten Münchener Exemplar noch zwei weitere Exemplare nachgewiesen werden — in der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle/Saale, und in der Landesbibliothek Oldenburg. Der Hallenser Textdruck trägt die Signatur *1 au Ca 180*, der Oldenburger befindet sich mit der Signatur *Spr VII/255, Vol. 30, Nr. 21* unter den philologischen Abhandlungen. Leider ist das im BWV aufgeführte Exemplar des Thomasschularchivs, dessen Titelseite im Bach-Jahrbuch 1913, S. 75, sowie in allen darauf fußenden Veröffentlichungen unzureichend faksimiliert ist (infolge Randbeschneidung oder Heftung fehlen ein Buchstabe und ein Satzzeichen), im Kriege verlorengegangen, doch liegt ein anderes, am unteren Rande stark beschnittenes Exemplar im Museum für Geschichte der Stadt Leipzig. Hinsichtlich des in Paris liegenden Exemplars *Yh 571* sei noch verwiesen auf den *Catalogue Général des Livres Imprimés de la Bibliothèque Nationale, Auteurs, Tome VI*, Paris 1901 (Spalte 130).

⁵ W. Boetticher, *Aus Orlando di Lasso Wirkungskreis*, S. 158.

⁶ Hauptstaatsarch. München, Allg. Staatsarchiv. Bayer. Franz. Prov. Lit. 323 1/2.

⁷ Durch besonderes Entgegenkommen Herrn Kückers ist es mir möglich, dieser Übertragung einen bisher noch unveröffentlichten, nach den letzten Grabungsergebnissen in verschiedenen Einzelheiten verbesserten Lageplan zugrundelegen.

II

„J. J. N. H.“ überschrieb Hans Joachim Moser einen amüsanten Versuch (Mf XIV, 1961, S. 323), mit dem er dem wirklichen Autor des unglückseligen „Kleinen Magnificats“ (BWV Anh. 21) auf die Spur zu kommen hoffte, damit dieses Werk, das der findige W. G. Whittaker nach fast hundertjähriger Vergessenheit wieder ans Licht gezogen hat, nicht in alle Ewigkeit den Bestand unechter Bach-Werke „bereichern“ muß. Da die von A. Dürr mit verdientem Spott überhäufte Paccagnella-Ausgabe (vgl. Mf XIV, 1961, S. 124–126) leider nicht die einzige geblieben ist, scheint nachträglich S. W. Dehns Versuch um so mehr gerechtfertigt, die Handschrift durch Verschenken dem Zugriff der Forschung zu entziehen. Ernst Otto Lindner berichtet hierüber (*Zur Tonkunst*, Berlin 1864, S. 161): „Manches ist auch spurlos verschwunden, so z. B. ein einstimmiges Magnificat, welches vor mehreren Jahren Herr Prof. Dehn besitzen wollte, und von welchem er, damals auf gespanntem Fusse mit der Bachgesellschaft, in meiner Gegenwart es zeigend, bemerkte: ‚Das soll die Bachgesellschaft aber nicht in die Hände kriegen.‘“

„Jesu Juva Nikolaus Hanff“ will Moser die seltsame Buchstabengruppe über der ersten Akkolade der Handschrift auflösen und das Werk somit dem aus Wechmar gebürtigen Lehrer Matthesons zuschreiben. Leider liegt diesem löblichen Vorhaben ein Lesefehler zugrunde, der sich durch die neuere Literatur fortgeschleppt hat: die Buchstaben sind vielmehr zu lesen J. J. N. A! — „In Jesu Namen Amen!“

Ähnliche Überschriften finden wir übrigens in den Partituren von Joh. Seb. Bachs Kantate 16 und Joh. Nikolaus Bachs e-Moll-Messe (BWV Anh. 166) — in beiden Fällen J. N. J. A. —, doch bleibt zu hoffen, daß diese Tatsache nicht als Beweis für die „Echtheit“ des „Kleinen Magnificats“ gewertet werden möge.

Johann Hübners Text zu einer unbekanntem Festmusik Telemanns

VON JOACHIM BIRKE, ANN ARBOR/MICHIGAN

In seiner Autobiographie¹ spricht Telemann von drei anlässlich der Jubiläen „der evangelischen Reformation, der Hrn. Oberalten, und der Admiralität“ in Hamburg entstandenen Kompositionen. Zwei dieser Werke sind bekannt: die Festmusik zur Zweihundertjahrfeier der Augsburger Konfession am 25. und 26. Juni 1730² und die Serenade zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Admiralitätskollegiums, die erstmals am 6. April 1723 aufgeführt wurde³. Zwar erwähnt Menke⁴ auch Telemanns Oratorium zum zweihundertsten Jahrestag der Einführung der Reformation in Hamburg und der Stiftung des Oberalten-Kollegiums⁵, dessen Text Johann Hübner, der derzeitige Rektor des Johanneums, verfaßt hatte. Angaben über die Musik und den Text fehlen jedoch.

¹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neuauflage v. Max Schneider, Lpzg. 1910, S. 368.

² Vgl. Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*, Altona und Leipzig 1890, S. 39 f.; ferner Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns's*, Kassel 1942 (Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), S. 58 f., 88 f. u. Anhang A, S. 17 f. Auf S. 88 sind als Daten fälschlich der 25. und 26. Juli angegeben.

³ Vgl. Menke, S. 117 f. u. Anhang A, S. 3 ff., ferner Heinz Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, hrsg. v. Heinrich Husmann, Hamburg 1956, S. 26.

⁴ a. a. O., S. 102. Er verweist auf Edmund Kelter, *Hamburg und sein Johanneum im Wandel der Jahrhunderte 1529–1929*, Hamburg 1928, S. 69. Als Aufführungsdatum gibt Kelter korrekt den 27. Mai 1728 an, was Menke übersehen haben muß, denn diese Angabe fehlt in seiner Konzertzchronik (Anhang A). Bei Claude H. Rhea, *The Sacred Oratorios of Georg Philipp Telemann (1681–1767)*, 2 Bde., Ed. D. Diss., Florida State University 1958, wird das Werk nicht erwähnt.

⁵ Die Einführung der Reformation in Hamburg brachte eine Neuordnung des Armenwesens mit sich. Die Verwaltung des Gotteskastens wurde am 16. August 1527 zwölf gewählten evangelischen Diakonen (Oberalten) übertragen. Die Bürgerschaft gab ihnen 1528 das Recht, zusammen mit dem Rat über Kirchen- und Stadtangelegenheiten zu beraten und zu beschließen. Bis ins 18. Jahrhundert hinein übte dieses Gremium einen bedeutenden Einfluß aus. Vgl. J. G. Gallois, *Geschichte der Stadt Hamburg* [1. Bd.], 1853, S. 273.

Über die Musik dieses Werkes ließ sich nichts in Erfahrung bringen. Einen kurzen Hinweis auf den Text gibt jedoch schon Kelter⁶, ohne freilich seine Quelle zu nennen. Diese hatte er offensichtlich bei Friedrich Brachmann⁷ gefunden, dessen Aufsatz er in einem anderen Zusammenhang zitiert. Die Quelle ist Johann Hübners Poetik^{7a}, über die neuere Literaturgeschichten keine Auskunft mehr erteilen. Ihr Titel lautet: *Johann Hübners Neu-vermehrtes Poetisches Hand-Buch, Das ist, eine kurzgefaste Anleitung zur Deutschen Poesie . . . Leipzig 1731. Bey Joh. Friedr. Gleditschens secl. Sohn.* Es handelt sich um die vierte Auflage des Werkes, die mit der fünften (bzw. sechsten; siehe Anm. 8) von 1743 identisch ist. Die erste erschien 1696 unter dem Titel *Johann Hübners / . . . Poetisches Handbuch / Das ist / Ein vollständiges Reim-Register [!] Nebst Einem ausführlichen Unterricht von den Deutschen Reimen . . .* Der knappen Einleitung über Metrik folgt ein umfangreiches Reimregister. Es muß sich großer Beliebtheit erfreut haben, da das Buch bereits 1712 als *Neu-vermehrtes Poetisches Hand-Buch* eine zweite Auflage erlebte, und zwar mit einem wesentlich erweiterten Reimregister und einer umfangreicheren Einleitung, in der auch poetische Gattungen behandelt werden, die ausschließlich zur Vertonung bestimmt sind (Kantate, Oratorium etc.). Ein unveränderter Nachdruck erfolgte 1720⁸. In der 4. (und 5.) Auflage findet sich auf S. 221 als Abschluß des Kapitels über das Oratorium als Beispiel Hübners Text, dem folgende Einleitung vorausgeht:

„Das von den Herren Ober-Altan der Stadt Hamburg, in danckbarer Erkenntniß der Göttlichen Gnade und Wahrheit, am 27. May 1728. angestellte Christ-löbliche Jubel-Fest, nachdem Zwey Hundert Jahre, so wohl nach der heilsamen Reformation, als auch seit der Stiftung ihres Hochlöblichen Collegii, verlossen waren; solte dem grossen GOTT zum Preise, und den Herren Ober-Altan zu Ehren, bey dem angestellten Jubel-Mahle besungen werden, in einem Poetischen Oratorio von Johann Hübner, Rectore der Johannis-Schule, und in einer Musicalischen Composition von Georg Philipp Telemann, Directore des Chori Musici.“

Eine weitere Quelle, die meines Wissens von der Musikwissenschaft bisher noch nicht ausgewertet wurde, bestätigt diese Angaben und vermittelt gleichzeitig ein anschauliches Bild von einer Festmusik zu Telemanns Zeit. Diese Quelle ist der *Beschluß des Versuchs einer Zuverlässigen Nachricht von dem Kirchlichen und Politischen Zustande Der Stadt*

⁶ a. a. O., S. 69.

⁷ Johann Hübner, *Johannei Rector 1711–1731*, in [Programm der] Gelehrtenschule des Johanneums, Hamburg 1899.

^{7a} Eine weitere Quelle ist MEMORIAM HAMBURGENSIIUM VOLUMEN SEXTUM . . . EDIDIT JO. ALBERTUS FABRICIUS . . . HAMBURGI . . . A. C. MDCCXXX, S. 87–108.

⁸ Über die Zahl der Auflagen herrscht weitgehend Unklarheit. Kelter S. 68, spricht von fünf, deren letzte 1742 erschienen sein soll. Diese Auflage konnte ich nicht einsehen. Sie wird aber im Katalog des British Museum verzeichnet. Curt von Faber du Faur (*German Baroque Literature*, New Haven, Yale University Press, 1958), der die 1. Auflage zitiert (Nr. 1525b, S. 389), verweist auf Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2. Aufl., 3. Bd., Dresden 1887, der nur Auflagen von 1731, 1742 und 1743 aufführt (S. 26, Nr. 62). Auf der gleichen Seite verzeichnet Goedeke eine *Anleitung zur deutschen Poesie* Hübners (Nr. 57), die natürlich nichts anderes als die 3. Auflage des *Poetischen Handbuchs* ist. Der Untertitel der 2. Auflage von 1712 lautete bereits *Das ist, eine kurzgefaste Anleitung zur Deutschen Poesie*. Merkwürdigerweise gibt Goedeke in der 1. und 2. Aufl. (2. Bd., Hannover 1859, S. 536; Dresden 1862, S. 536) die Auflagen von 1696, 1712, 1731 und 1743 an. Noch größere Verwirrung herrscht bei Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. I, 2¹⁹⁵⁸ (Grundriß der germanischen Philologie, 13/1). Auf S. 331 behauptet er, daß Hübner sein *Poetisches Handbuch* 1696 erneut vorlegte, was durch die Vorrede zur 2. Aufl. (1712) klar widerlegt wird. Weiter erwähnt er Auflagen von 1712, 1731 und 1742/43. Die 3. Auflage von 1720 (unveränderter Nachdruck der 2.) erscheint bei ihm, offensichtlich Goedeke folgend, als *Anleitung zur deutschen Poesie* (S. 331). Über dergleichen Fehler mag man hinwegsehen. Bedenklich wird es jedoch, wenn zwei Personen gleichen Namens im Register als eine Person erscheinen. Der Johann Hübner (Markwardt I, S. 151), auf den sich Balthasar Kindermann beruft (*Der Deutsche Poët . . . Wittenberg / . . . 1664*, S. 136), kann unmöglich der Verf. des *Poetischen Handbuchs* sein, da dessen Autor erst 1668 geboren wurde (ADB)!

Von Hübners *Poetischem Handbuch* habe ich die Auflagen von 1696, 1712, 1720, 1731 und 1743 eingesehen. Eine Auflage von 1742, die wahrscheinlich ein unveränderter Nachdruck der 4. von 1731 ist, ließ sich nur im Katalog des British Museum nachweisen.

Hamburg . . . von Käyser Josephs des I. biß auf die Zeiten Käyser Carls des VI. Zweyte Abtheilung, Anno 1739⁹. Dort heißt es auf S. 112 f. (unter 1728):

„Die Ehrb. Ober-Alten begiengen am 27. Maji auffen Marien Magdalenen Kloster Ihr Jubiläum, nachdem dieses Collegium vor 200. Jahren war aufgerichtet worden. Sie kamen des Mittags in der Marien Magdalenen Kirche zusammen, giengen von dar paar weise auf das Kloster in den grossen Saal, der überaus fein mit Tapeten, Oranien-Bäumen, Spiegeln und gläsernen Cronen-Leuchtern ausgeputzet war.

Sie satzten sich an eine längliche Ovale Tafel, auf weldier in der Mitten eine schöne Piramide von Zucker, mit Citronen und Blumen ausgeziehret, stund.

Für die Music war eine Verhöhung aufgerichtet. Der Hl. Rector Hübner hatte ein Oratorium verfertigt, und Hl. Telemann solches componiret. Das Oratorium wurde zu erst aufgeföhret. Und als dieses vorbey, wurden die Speisen aufgetragen.“

Hier folgen die Namen der anwesenden Oberalten. Dann heißt es weiter:

„Als einige Stunden vorbey, und die Musici waren gespeiset worden, führete Hl. Telemann die Serenate auf.“

Die Festmusik bestand also aus zwei Teilen. Wie der am Schluß wiedergegebene Text zeigt, wurde vor dem Essen das christliche Oratorium musiziert. Nachdem die würdigen Herren sich die Bäuche gefüllt hatten, konnte die heidnisch-weltliche Serenate erklingen. Dem zweiten Teil durften Zuschauer beiwohnen, für die eigens Bänke aufgestellt worden waren, „darauf man sitzen oder stehen [!] konnte“. Schließlich fühlt sich der Berichtstatter genötigt festzustellen: „Es gieng alles sehr ordentlich zu.“

Über Hübner scheinen mir hier einige Bemerkungen angebracht zu sein, da sein Name in den neueren Literaturgeschichten nicht erwähnt wird¹⁰, obgleich sein *Poetisches Handbuch* innerhalb von knapp fünfzig Jahren fünf (bzw. sechs) Auflagen erlebte, also ein beliebtes Lehrbuch gewesen sein muß. Diese Tatsache wiegt um so schwerer, als Johann Christoph Gottscheds *Critische Dichtkunst*, die 1729 erschien¹¹, während der folgenden zwanzig Jahre die literarische Szene Mittel- und Norddeutschlands beherrschte.

Johann Hübner (1668—1731) wurde 1711 zum Rektor des Johanneums in Hamburg ernannt. Dieses damals bedeutende Amt hatte er bis zu seinem Tode inne. Sein Interesse galt vornehmlich der Geschichte, der Geographie, der Genealogie und der Poesie. In jedem dieser Gebiete veröffentlichte er bedeutende Arbeiten, die seinen Namen in ganz Deutschland, ja, wie die zahlreichen Übersetzungen seiner Lehrbücher beweisen, in ganz Europa bekannt machten.

Sogar Goethe kannte sein *Poetisches Handbuch*, wie aus dem Brief an den Verleger Cotta vom 18. August 1806 hervorgeht. Dort heißt es: „Ein dem Pakete beygelegtes Buch: Hübners Reimlexikon ist für Herrn [Wilhelm] von Humboldt bestimmt. Möchten Sie wohl die Gefälligkeit haben, ihm solches mit Gelegenheit zu übersenden“¹². Hübner muß eine besondere Leidenschaft für Bücher gehabt haben, denn bei seinem Tode hinterließ er eine für damalige Verhältnisse riesige Bibliothek, die rund 7600 Bände umfaßte¹³. Regen Anteil nahm er am literarischen Leben Hamburgs. So gehörte er neben Männern wie Johann Ulrich König, dem Operndichter und späteren Dresdener Hofpoeten, Michael Richey, Johann

⁹ Es handelt sich um den zweiten Halbband des 5. Bandes von Michael Gottlieb Steltzners anonym erschienenem *Versucht Einer zuverlässigen Nachricht Von dem Kirchlichen und Politischen Zustand Der Stadt Hamburg . . .*, An. 1731 (Titel des 1. Bandes).

¹⁰ Mit Ausnahme des fehlerhaften Markwardt (Anm. 8).

¹¹ Auf dem Titelblatt steht 1730; 2. Aufl. 1737, 3. Aufl. 1742, 4. Aufl. 1751.

¹² Goethes Werke, IV. Abtheilung, 19. Bd., Weimar 1895, S. 176. Eckige Klammern vom Verf.

¹³ Der Auktionskatalog von Hübners Bibliothek ist bisher noch nicht wissenschaftlich ausgewertet worden. Der verkürzte Titel lautet *BIBLIOTHECA HÜBNERIANA SIVE CATALOGUS LIBRORUM, A JOHANNÉ HÜBNERO. . . IN OMNI DISCIPLINARUM GENERE RELICTORUM. . . QUI SEQUENTI ANNO MDCCXXXII, DIE 25. MENSIS FEBRUARII, SOLITA AUCTIONIS LEGE . . . PUBLICE DIVENDENTUR. HAMBURGI, TYPIS KÖNIGIANIS*. Gottscheds Bibliothek, ebenfalls eine der bedeutenden Büchersammlungen des 18. Jahrhunderts, die 1767 versteigert wurde, enthielt nur rund 5000 Bände.

Albert Fabricius und Barthold Hinrich Brockes zu den Gründern der *Teutsch-übenden Gesellschaft* in Hamburg¹⁴.

Absichtlich nehmen die bibliographischen Angaben in dieser Arbeit gemessen an ihrem Ergebnis einen verhältnismäßig breiten Raum ein, weil es mir wichtig erschien, auf die Bedeutung der Literatur und der Literaturtheorie des Spätbarock und der Aufklärung für die Lösung musikwissenschaftlicher Probleme hinzuweisen. Die Produkte der unzähligen Dichter und dichtenden Liebhaber jener Zeit, in der man glaubte, daß die Dichtkunst erlernbar sei, sind wegen ihrer nach heutigen Maßstäben überwiegend geringen künstlerischen Qualität kaum noch Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß man nicht einmal den Namen Hübners in den Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts findet. Man muß schon auf Goedekes Grundriß (siehe Anm. 8) oder Gervinus' *Geschichte der deutschen Dichtung*¹⁵ zurückgreifen, um etwas über die kleineren Poeten der Bachzeit in Erfahrung zu bringen. Die geringe Qualität der Literatur, über die eine spätere Generation vielleicht anders urteilen wird als wir, disqualifiziert sie keineswegs als wissenschaftliches Objekt.

Es würde zu weit führen, hier den vollständigen Text von Oratorium und Serenate wiederzugeben, wie er sich in der 4. Auflage von Hübners *Poetischem Handbuch* auf S. 221 bis 236 findet. Daher werden nur die Textanfänge der einzelnen Nummern angedeutet. Die Rezitative sind im Original nicht gesondert gekennzeichnet; man darf jedoch annehmen, daß der Kleindruck im Text auf rezitativische Partien verweist. Die Orthographie wurde mit Ausnahme des kleinen *e* über *a*, *o* und *u*, das diese Vokale umlautet, durchweg beibehalten. Kursivdruck steht für lateinische Typen des sonst in Fraktur gedruckten Originals.

S. 221

Personen in dem
ORATORIO.

I.

Die Zeit.

II.

Die drey Land-Verderber.

1. Die Heucheley.
2. Der Mißbrauch.
3. Die Zwietracht.

III.

Die drey Schutz-Engel.

1. Die Frömmigkeit.
2. Die Weisheit
3. Der Frieden.

IV.

Hamburg mit seinen Bürgern.

S. 222

[Hier folgen die Namen der derzeitigen Oberalten.]

[Widmung]

Ihr Ober-Alten dieser Stadt,
Die ich allzeit verehren werde,
So lang ich noch bin auf der Erde,
Nehmt an von meiner Hand vier wohlgemeinte Bogen.
Und bleibet dem gewogen,
Der sie geschrieben hat.

¹⁴ Vgl. Christian Petersen, *Die Teutsch-übende Gesellschaft in Hamburg*, in: Zeitschrift des Vereines für hamburgische Geschichte, 2. Bd., Hamburg 1847, S. 533—564. Weitere Angaben über Hübner dort auf S. 544—548. Hier sei noch erwähnt *Christ-Comoedia, ein Weihnachtsspiel von Johann Hübner*, hrsg. v. Friedrich Brachmann, Berlin 1899 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. v. August Sauer, Nr. 82, Neue Folge Nr. 32).

¹⁵ 5 Bände, 5. Aufl. Leipzig 1871—1874.

S. 223

Der gantze Chor.
 FREuet Euch, Ihr Ober-Alten,
 GOTT hat diese Stadt erhalten! . . .

Die Zeit.

ARIA.

Alles liegt an der Zeit
 Alle Dinge kan ich ändern,
 In den Städten und in Ländern, . . .

Hamburg.

[Rez.]

Das hab ich seit zwey hundert Jahren,
 Zu meinem grossen Glück erfahren . . .

S. 224

ARIA.

Allein GOTT in der Höh sey Ehr,
 Und Danck für seine Gnade! . .

Die Zeit.

[Rez.]

So recht geliebte Stadt! . . .

Die drey Land-Verderber zusammen.

[Aria]

Hamburg soll nicht länger stehen,
 Sondern bald zu Grunde gehen . . .

S. 225

1.

Die Heucheley.

[Rez.]

Es rühmt sich diese Stadt,
 Daß sie die reine Lehre hat, . . .

S. 226

Die drey Zeit-Verderber.
 Es bleibt darbey
 Hamburg soll nicht länger stehen . . .

2.

Der Mißbrauch.

[Rez.]

Auf Hamburg ruht ein grosser Seegen, . . .
 Alle drey zusammen.

[Aria]

S. 227

Es bleibt darbey
 Hamburg soll nicht länger stehen . . .

3.

Die Zwietracht.

[Rez.]

Ich lasse mir in allen
Den Anschlag wohl gefallen, . . .

S. 228

Alle drey zusammen.

[Aria]

Es bleibt darbey
Hamburg soll nicht länger stehen . . .

Hamburg mit seinen Bürgern,
welche unter einander schreyen:

Verdammtes Pack!

Was ist das für ein Schnack? . . .

Die Zeit.

[Rez.]

Ich habe zugesehn,
Was ietzund ist allhier geschehn, . . .

ARIA

Liebt ihr das gemeine Beste,
So verbannet die drey Gäste . . .

S. 229

Hamburg

[Aria]

Du liebe Zeit.
Dein Wille soll geschehen, . . .

Die Zeit.

[Rez.]

Es sind hier drey Personen,
Die wolten gern in Hamburg wohnen, . . .

Hamburg

[Aria]

Kommt nur getrost herein,
Ihr sollt uns angenehme Gäste sein.

Die drey Schutz-Engel.

I.

Die Frömmigkeit.

[Rez.]

Wollt ihr nach meinen Nahmen fragen,
So muß ich euch zur Antwort sagen, . . .

S. 230

ARIA.

Fromme Leute
Liebet GOTT! . . .

II.

Die Weißheit.

[Rez.]

Die Weißheit ist mein Nahme,

Ich aber und mein Saame . .

ARIA.

Auf die Klugheit kömmt es an,

Daß ein Staat bestehen kan . . .

S. 231

III.

Der Frieden.

[Rez.]

PAX VOBIS! darff ich ja nur sagen,

So wird mich niemand weiter fragen: . . .

ARIA.

Hamburg liegt in Canaan

Und behält den Preiß für allen: . . .

Hamburg.

[Aria]

Wir nehmen euch mit Freuden ein,

Das Bürger-Recht soll euch geschenket seyn.

Die Zeit.

[Aria]

Beglückte Stadt!

Die solche Bürger hat.

Die drey Schutz-Engel.

[Aria]

1.

Die Frömmigkeit wird für Euch bethen, . . .

2.

Die Weißheit wird am Ruder sitzen, . . .

3.

Der Frieden wird viel tausend Segen . . .

Die Zeit.

[Aria]

Beglückte Stadt!

Die solche Bürger hat.

S. 232

Der gantze Chor.

Da Capo.

Freuet euch ihr Ober-Alten,

GOTT hat diese Stadt erhalten, . . .

SERENATA.

Personen:

1. FLORA 2. MERCURIUS.

3. EUSEBIE. 4. IRENE.

5. CHORUS MUSICUS.

I.

Die Göttin der Blumen

FLORA.

[Rez.]

Das angenehme Nieder-Sachsen

Trägt ietzt ein buntes Kleid . . .

ARIA.

Salomon der weise König

Hatte seines gleichen wenig, . . .

S. 233

[Rez.]

Doch Hamburg hat das *Præ*,

ARIA.

Hamburg an dem Elben-Strande,

Als die Crone von dem Lande, . . .

II.

Der Patron der Kauffleute

MERCURIUS.

[Rez.]

Auf Blumen kömmts nicht an.

Wir werden bald vermissen, . . .

ARIA.

Kein Körper kan sich regen,

Kein Glied kan sich bewegen, . . .

S. 234

[Rez.]

Auf kluger Kauffmannschafft

Beruhet Hamburgs Safft und Krafft: . . .

ARIA.

Keine Stadt muß Hamburg heissen,

Sondern eine kleine Welt, . . .

III.

Die Mutter der Gottseligkeit

EUSEBIE.

[Rez.]

Der Reichthum machts nicht aus,

Das stolze *Tyrus* hats zu seiner Zeit erfahren, . . .

ARIA.

Die Menschen sind nicht darum in der Welt,

Daß sie nur sollen Schätze haben,

Darnach die Diebe können graben: . . .

[Rez.]

Mit diesem Segen kanst Du, werthes Hamburg, prangen,

Seit dem das Lutherthum . . .

S. 235

ARIA.

Gott hat dich wissen lassen,

Sein heilig Recht und sein Gericht:

O liebe Stadt vergiß das nicht . . .

IV.

Die Friedens-Göttin

IRENE.

[Rez.]

Vergeßt auch meiner nicht,

Wie leider! oft geschicht; . . .

ARIA.

Krieg verzehrt!

Fried ernährt . . .

[Rez.]

Zu Zeugen ruff ich an die werthen Ober-Alten,

Die ietzt in Frölichkeit ihr JUBILÆUM halten, . . .

CHORUS MUSICUS.

1.

Halleluja! Preiß und Ehre

Sey dir HErr der Herrlichkeit!

Daß bey uns die reine Lehre

Hat geblüht so lange Zeit . . .

Eine Jubiläumsfeier des Augsburger Religionsfriedens

VON WALTER HÜTTEL, GLAUCHAU

Die ernsten konfessionellen Auseinandersetzungen um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatten auch das Territorium der Herren von Schönburg im südwestlichen Sachsen nicht verschont, so daß die Chronik von manchen Leiden der Einheimischen zu berichten weiß. Die vorläufige Beendung dieser Misere durch die Verkündung des Religionsfriedens auf dem Reichstage zu Augsburg 1555 ließ denn auch die Schönburgischen Lande befreit aufatmen.

Die Freude ist noch deutlich erkennbar an der Art, wie man zwei Jahrhunderte später dieses bedeutsamen Ereignisses gedachte. Der Oberpfarrer Mag. Johann Christian Rungius in Meerane vermittelt eine ausführliche und interessante „*Nachricht, wie das wegen des den 25^{sten} Sept. 1555. zu Augspurg geschlossenen Religions Friedens angeordnete Iubilaeum am hiesigen Orthe gefeyert worden*“¹. Wengleich laut nochmaliger Anmerkung das Konsistorium in Dresden² eine solche Gedenkfeier allgemein angeordnet hatte, so wurde diese von den Meeranern mit einer inneren Begeisterung durchgeführt, die über den Charakter des Unumgänglichen weit hinausgreift und deswegen um so schwerer wiegt, weil das Landstädtchen völlig am Rande des politischen Geschehens lag.

Nachdem der tüchtige Pastor primarius schon einige Zeit vorher die Gemeindeglieder auf das Fest vorbereitet und seine „*meditationes*“ bekanntgemacht hatte, die in „*Redtschaffner Lutheraner Heiligung*“ gipfelten, wurde die Jubelfeier am Michaelistage des Jahres 1755 gehalten. Da „*ließen sich früh um 4 Uhr Trompeten und Pauken vom Thurm hören*“. Und nun berichtet Magister Rungius aufs eingehendste von allen Erscheinungsformen der Gottesdienste dieses Tages, wobei er verdienstlicherweise auch der Texte zur Kirchenmusik gedenkt. Bereits hinsichtlich der Ordnung der um 5 Uhr beginnenden Mette heißt es, daß zweimal „*ein Stück musicirt*“ worden sei.

¹ *Kirchen Buch zu Merana, 1744 ff.* Rungius starb am 1. Mai 1774 im siebzigsten Lebensjahre als „*in die 30. Jahr wohl u. treu verdienter Pastor allhier*“.

² Seit dem Rezeß von 1740 war das ius circa sacra dem kurfürstlichen Kirchenrate zugefallen.

Zentralpunkt des Ganzen war „die Haupt Predigt“, der höchst feierliche Vormittagsgottesdienst. Um sieben Uhr erfolgte das Vorgeläut, „und der H. Cantor begab sich mit dem Choro musico auff den Thurm, allwo die Motete Gloria in excelsis deo mit Trompeten und Pauken musicirt, ingl. das Lied: Allein Gott in der Höh sey Ehr, figuraliter abgesungen worden“³. Der allgemeinverbindliche Charakter dieses Gedenkens und seiner feierlichen Begehung dokumentiert sich in der Beteiligung aller Gesellschaftskreise; denn nach dem zweiten Läuten um acht Uhr versammelten sich „der hiesige Wohl Ehrenveste und Wohlweise Rath, nebst gesamter Bürgerschaft in schwarzer Kleidung und Mänteln, nicht weniger die hier arbeitenden Handwercks Gesellen, besonders deren Zeugmacher, auff dem Rath Hause“. Nach einer Ansprache des Bürgermeisters Maurer begaben sich die Teilnehmer unter erneutem Glockenzeichen zur Kirche. Nicht ohne einen gewissen Stolz und noch sichtlich unter dem Eindruck der festlichen Stimmung jenes Tages stehend, erzählt der Oberpfarrer weiter: „Ich gieng Ihnen mit der gesamten Schule und dem Choro musico unter dem Liede: Ach bleib mit deiner Gnade etc. auff den halben Weeg entgegen, und als wir wieder umkehrten, und nach der Kirche zugiengen, wurde das Lied: Kom heil. Geist, Herre Gott etc. angestimmt, und auff dem Kirch Hoffe ganz ausgesungen, der Glöckner muste auch so lange lauten, biß die völlige große Procession in der Kirche war.“ Das Gotteshaus vermochte den Zustrom der Gäste nicht zu fassen: „Der Zulauff vom Volck, so einheimischen, als frembden, war sehr groß, in der Kirche war kein Räumchen mehr, und der Kirch Hoff noch mit vielen Leuten angefüllt.“ Nach dem Gesang des Hauptliedes, zu dem Luthers machtvoller Cantus von der festen Burg diente, führte man eine Kantate auf, „so ausdrückl. dazu verfertigt und gedruckt worden“. Das umfangreiche, achtteilige Werk ist in Rezitative, Arien, Choralabschnitte und Tutti aufgliedert, deren erstes auf dem 150. Psalm basiert, während im abschließenden der Text „Gott hat alles wohl gemacht“ mit dem Choral „Nun lob meine Seele den Herren“ kombiniert wird. Es sind kräftige Texte, mit denen unzweideutig Stellung genommen wird; so heißt es etwa im zweiten Rezitativ (Nr. 5):

„Zweyhundert Jahr sind izt verflossen,
 Da Gott die Freyheits Pforten auffgeschlossen;
 Nachdem vorher verkehrte Menschen Lehren,
 Durch Geitz und Eigen Nutz,
 Und pharisäisches Bethören,
 Der Christen zagende Gewissen
 Zu abergläubschen Tand so hatten hingerissen.
 Gott Lob! Der Zauber Strick ist nun entzwey,
 Und wir sind evangelisch frey.
 Ach! Gott erhalt uns diese Lehre!
 Und was den theuren Frieden stöhren will,
 Dem steuere und wehre!
 Wir wollen dir mit Andachts vollen Singen
 Ein Lob und danckbar Opffer bringen.“

Von den mannigfachen Einzelheiten dieses Hauptgottesdienstes interessiert noch die Musik zur Abendmahlsfeier; während der Kommunion sang man „das Te Deum laudamus figuraliter, mit Trompeten und Pauken“.

Indessen wurden die Möglichkeiten repräsentativer Musikausübung bis zum letzten genutzt: „Sobald der Vormittags Gottes Dienst geendet, ließen sich Trompeten und Pauken

³ Der Meeraner Adjuvantenchor ist seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar.

wieder vom Thurm hören . . .“. Der Stadtmusicus mit seinen Gehilfen und die Kantorei hatten also alle Hände voll zu tun. Und mit dem Vorgeläut um ein Uhr geht es weiter zu dem eine Stunde später beginnenden, vom Diaconus betreuten Nachmittagsgottesdienst. „Von der expresse darauff verfertigten und gedruckten music wurde wieder ein Stück musicirt, und zwar vor der Predigt.“ Es war dies die zweite eigens für den in Betracht stehenden Festtag geschaffene Kantate, die, vom 50. Psalm ausgehend, den Anschluß an ihre Vorgängerin wahrte und mit einer schwungvollen Doxologie ausklingt. Zu den sieben Sätzen gehören diesmal auch „Aria duetto“ und Arioso. Nach Predigt und Jubelgebet wurde „so dann das letztere Stück von der Music auffgeführt“, nämlich ein dritte Kantate mit folgender Gliederung:

„Tutti. Ps. C. v. 4. Gehet zu seinen Thoren ein mit Danken . . .

Recitat. So komst du denn, zum Danck berufene Gemeine . . .

Aria. Last uns Gott ein thönend Lob Lied bereiten . . .

Recitat. Ja, ja Du bist, Du Gott des Friedens . . .

Aria. Muntre Saiten, regt euch doch . . .

Choral. Es dancke Gott und lobe Dich . . .“

Die drei Kantaten bilden, wie immer wieder betont wird, eine „music“ und sind speziell für den Meeraner Michaelistag von 1755 geschrieben worden. Ihre Texte beziehen sich konsequent auf das zugrundeliegende geschichtliche Ereignis, dessen Bedeutung sie nach der Seite christlichen Lobens und Dankens hin verallgemeinern. Diese sattelfeste, echt barocke Dichtung, in der manches greifbare Bild zu finden ist, enträt noch jeglicher rationalistischen Banalität oder Sentimentalität und berührt darum recht sympathisch. Ihr entspricht die großartige formale Anlage des Ganzen. Leider ist die Musik nicht erhalten⁴. Der Bericht verschweigt auch die Namen der Schöpfer. Man darf annehmen, daß Oberpfarrer Rungius selbst, der ein schreibgewandter Theologe war, den Text verfaßt hat, wobei es dahingestellt bleiben muß, ob und inwieweit ihm sein Diaconus, Christian Gottlob Härtel⁵, dabei geholfen haben mag. Der Komponist war vermutlich der damalige Kantor der Sankt-Martin-Kirche, Christian Gotthilf Sensenschmidt⁶. Jedenfalls stellt nicht nur der Vollzug der Feierlichkeiten an sich, sondern vor allem diese Meeraner Festmusik den Fähigkeiten der zu jener Zeit dort wirkenden Theologen und Musiker das beste Zeugnis aus.

Aber damit war die Jubelfeier noch nicht zum Ende gekommen. Es wurde noch eine Abendveranstaltung arrangiert, die den allgemeingültigen Charakter und die kommunale Funktion des Gedenkens an die Aufrichtung des Religionsfriedens wiederum unterstrich. „Abends um 7 Uhr versamlete sich die junge Bürgerschaft mit Ober und unter Gewehr auff hiesigen Markte bey Fackeln, welche E. WohlEhrenvester Rath angeschafft, und schloß einen Creyß vor dem Rathause. In diesem Creyß waren Tische gesetzt, und Trompeten und Pauken hinein geschafft. Gegen acht Uhr wurde die Schule und sämtl. Chorus musicus in Procession mit Fackeln abgehohlt, welche denn von der Schule aus unter dem Gesange: Nun lob meine Seel den Herren etc. in schöner Ordnung, sich in den gemachten Creyß verfügete, und nachdem das Lied geendigt, etliche Stücke musicirete, und endlich mit dem Liede: Nun dancket alle Gott etc. welches ebenfals figurliter mit Trompeten und Pauken abgesungen wurde, die gantze feyerliche Handlung beschloß.“ So beschwor man auch am Abend die Aura des Feierlichen und Erhabenen. Vielleicht hat Kantor Sensenschmidt auch die Motette vom Morgen und die übrigen zum Vortrag gelangten Stücke, von denen gleichfalls nicht das geringste erhalten ist, selbst komponiert.

⁴ Die Musik der heimatbezogenen Festkantate von 1809 zum Jubiläum des hundertjährigen Bestehens des Meeraner „Collegium musico-chiradelphicum“ ist ebenfalls verschollen.

⁵ der 37 Jahre lang Diaconus in Meerane war und daselbst am 11. September 1776 verstarb.

⁶ Verstorben nach vierundvierzigjähriger Amtstätigkeit in Meerane am 20. September 1778.

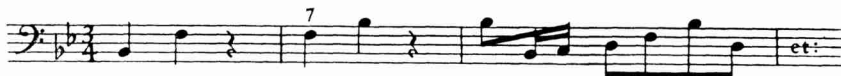
Schließlich hatte man auch nicht vergessen, das Notwendige zu organisieren: „Wegen der Fackeln war die Veranstaltung getroffen, daß allezeit zu zweyen ein Mann mit einem gefüllten Wasser Eimer gestellt worden, damit des wegen um so weniger Gefahr zu besorgen.“ Endlich setzt eine harmlose Volksbelustigung den Schlußpunkt des großen Tages: „Zu allerlezt, da alles aus, marchirte die Bürgerschaft hinaus auff den rothen Berg, und gab aus ihrem Gewehr eine dreyfache Salve. Und wiewohl der Zulauff vom Volck den gantzen Tag aus der gantzen umliegenden Gegend, sonderlich des Abends, sehr groß gewesen: so ist doch alles ohne die geringste Unordnung abgegangen.“

Johann Christian Rungius hat diesen Mitteilungen ein längeres, intensives Gebet angefügt, in dem er nochmals des Ereignisses von 1555 gedenkt und damit gleichzeitig einen Ausblick auf die Zukunft verbindet. Das Gebet gipfelt in dem innigen Wunsche, seine Meeraner möchten „das Andencken dieses frohen Tages, und der vor zwey hundert Jahren erlangten, und biß hieher erhaltenen großen Wolthat des Religions Friedens nimmermehr vergessen, sondern dasselbe auff die Nachkommen fort pflantzen“. Indem er sich gewissermaßen vom Leser verabschiedet, macht er den Inhalt des Berichts zu einer persönlichen Angelegenheit. Damit vollendet er harmonisch seine Ausführungen, die ein Stück lebendiger Geschichte bieten und die Erinnerung an die Meeraner Jubelfeier des Jahres 1755 und an ihren wackeren Historicus wachhalten.

Wiederaufgefundene Kirchenmusikwerke Joseph Haydns

VON IRMGARD BECKER-GLAUCH, KÖLN

In seinem thematischen Werkverzeichnis, dem sog. Entwurf-Katalog¹, hat Haydn auf Seite 8 *Quatuor Responsorialia de Venerabili* vermerkt und zu dem ersten, dem „*Lauda Syon*“, folgendes Incipit notiert:



Diese Eintragung hat Haydn später² hinsichtlich der Zahl 4 mehrfach korrigiert und abwechselnd 2, Vier, 4, 2, 1, 3 geschrieben, aber schließlich noch einmal ausdrücklich wiederholt: 4 *Responsorialia de Venerabili*. Dieselben Stücke hatte Haydn vermutlich schon auf Seite 21, und zwar mit ihren vier verschiedenen Themen, festhalten wollen, denn dort begann er links neben den Notensystemen mit: *Hymnus de Venerabili / 1mus / 2dus / 3 / 4*, strich diese Eintragungen aber wieder aus und notierte in den noch leeren Systemen lieber die Themen von Klaviersonaten. In dem 1805 angelegten Eißlerschen Haydnverzeichnis³ schließlich finden wir die vier Kompositionen auf Seite 25 als 4 *Responsorialia de Venerabili. / Lauda Syon Salvatorem* mit Incipit wieder⁴.

Haydns vier Responsorien oder Hymnen galten bisher als verschollen. Sie konnten kürzlich in einer Stimmenabschrift des 18. Jahrhunderts eindeutig identifiziert werden⁵. Freilich nicht auf den allerersten Blick, denn die Anfangstakte der Organostimme sind

¹ Vgl. J. P. Larsen, *Drei Haydn Kataloge in Faksimile*, Kopenhagen 1941.

² Auf einen größeren zeitlichen Abstand der beiden Eintragungen macht schon J. P. Larsen (*Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen, 1939, S. 234) mit dem Hinweis „späte Schrift“ aufmerksam.

³ Vgl. Anm. 1.

⁴ Das Wort „*Salvatorem*“ ist von Haydns Hand verbessert worden — eine der wenigen autographen Korrekturen in diesem Katalog seines Kopisten.

⁵ Mikrofilme im Joseph Haydn-Institut, Köln. Dem Leiter des Instituts, Dr. Georg Feder, dem ein wesentlicher Anteil an diesen Funden zukommt, sei wärmstens gedankt.

nicht völlig kongruent mit Haydns Eintragung. Nehmen wir aber den Vokalbaß hinzu, wird sofort klar, welche Einzelheiten in Haydns Erinnerung haften geblieben waren, als er das Incipit notierte:

Lau - da, lau - da, lau - - da

Haydn hat seinen Kompositionen die Verse 1–5, 7, 9 und 10 der 24strophigen Sequenz des hl. Thomas von Aquin zugrunde gelegt, die bis heute Bestandteil der Liturgie des Fronleichnamfestes ist. Die stets gleichbleibende und einfache Besetzung umfaßt 4 Solostimmen, 2 Corni, 2 Violini, Organo con Violone. Ein Vorabdruck zur Reihe XXIV der Haydn-Gesamtausgabe ist in Vorbereitung. Der G. Henle Verlag, München-Duisburg, wird außer den Partituren auch die Stimmen herausbringen.

Die vier Hymnen stellen eine bedeutende Bereicherung zu Haydns kirchenmusikalischem Schaffen dar. Stilistisch fügen sie sich in das bekannte Bild, etwa der *Stabat Mater*-Zeit, also der Jahre um 1767, ein.

In dieser Hinsicht ist ein weiteres bisher verschollenes Werk, eine *Cantilena pro adventu* in D-dur, die Haydn auf Seite 2 des Entwurf-Kataloges notiert hat und die jetzt ebenfalls in einer Stimmenkopie des 18. Jahrhunderts wiedergefunden werden konnte⁵, fast überraschender. Es handelt sich um eine Pastorella für Solosopran, 2 Hörner, 2 Violinen, Orgel und Baß (Text: „*Jesu Redemptor*“) mit köstlichen Reminiszenzen aus der Volksmusik, wie sie bis jetzt aus Haydns kirchenmusikalischem Schaffen noch kaum bekannt waren. Die kleinen instrumentalen Zwischenspiele sind eine Vorahnung mancher Trios aus Haydns späten Sinfonien. Es folgen die Anfangsnoten von Violine I und Organo⁶:

Zum Formempfinden in der indischen Musik

VON JOSEF KÜCKERTZ, KÖLN

Unter einer Reihe südindischer Kompositionen, die Frau Meenakshi Puri aus Tirunelveli, Provinz Madras, von Juli bis September 1963 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln auf der Vina vortrug, befand sich auch ein Tanzstück (ind.: Svarajati), das wegen seiner Form besonders auffiel. Es steht im Raga Shankarābharanam, dessen Material-

⁶ Die Eintragung im Entwurf-Katalog zeigt kleine Varianten — Gedächtnisfehler, wie sie Haydn in seinem Werkverzeichnis mehrfach unterlaufen sind.

leiter etwa unserem Dur entspricht (alle Töne der siebenstufigen Leiter sind gleichmäßig herangezogen). Das Tala des Stückes ist Rupakam, ein $\frac{3}{4}$ -Takt im Tempo $J \approx 92$.

Ein Tanzstück soll, wie Frau Puri bemerkte, nie gespielt werden, ohne daß wenigstens die Tanzfiguren angegeben worden sind. Aus diesen ergibt sich die Anlage der Komposition. Für europäisches Verständnis muß jedoch hinzugefügt werden, daß auch die Einteilung des Raumes, in dem der Tanz stattfindet, auf den Bau der Komposition entscheidend einwirkt.

Dieser Raum besteht nicht, wie in Europa, aus erhöht liegender Bühne und Zuschauerraum. Vielmehr nimmt das Publikum rechts und links im Raume Platz, zur Rechten der Tänzerin der Fürst mit Gefolge, so daß sich die Tänzerin in einem breiten Gang auf Fußbodenebene bewegt. Die Folge dieser Raumaufteilung ist, daß jede Periode des Tanzes zweimal vorgeführt werden muß, einmal für die Zuschauer auf der rechten, dann für die auf der linken Seite. Da die Musik eng an die Tanzfiguren gelehnt ist, wird also jede tänzerisch bedingte musikalische Periode zweimal gespielt. Auf diese Weise entstehen in dem vorliegenden Stück die einander gleichen Abschnitte Zeile 3—4 und 5—6, Zeile 7—8 und 9—10, Zeile 11—14 und 15—18.

Der erste der angegebenen Abschnitte (Zeile 3—4 = 5—6) zählt 8, der zweite (Zeile 7—8 = 9—10) zählt 10, der dritte (Zeile 11—14 = 15—18) zählt 17 bzw. 18 Takte. Es findet also eine progressive Verlängerung der Abschnitte statt, die aus der Vergrößerung der choreographischen Figuren zu erklären ist.

Zu Beginn der Musik, während der ersten viertaktigen Phrase, schreitet die Tänzerin in den Tanzraum hinein und auf einen Punkt zu, auf den sie später nach jeder Tanzfigur zurückkehren wird. Je nach Belieben kann sie auch bereits auf diesem Punkt stehen, bevor die Musik anhebt, doch bewegt sie sich in diesem Fall während der ersten vier Takte nicht. Bei der Wiederholung der Phrase (Zeile 2 der Abschrift) bleibt sie an ihrem Standort, doch trippelt sie ein wenig mit den Füßen. Darauf (Zeile 3) schreitet sie vor und wendet sich auf die rechte Seite, zugleich ihre Zuschauer begrüßend; dann wieder (Zeile 4) zurück auf ihren Ausgangspunkt. Der Vorgang wiederholt sich für die Zuschauer auf der linken Seite (Zeile 5—6). Die zweite Tanzfigur (Zeile 7 für die rechte, Zeile 9 für die linke Seite) fügt zu den Schritten kleine Sprünge, deren musikalisches Korrelativ die Sechzehntelbewegung ist. Hauptsächlich aus Sprüngen besteht die dritte Tanzfigur, bei welcher sich die Tänzerin sehr weit von ihrem Ausgangspunkt entfernt. Sie geht hierbei während acht Takten etwa geradlinig vorwärts (Zeile 11—12 und 15—16), und beschreibt anschließend einen Kreis, dessen Linie sie durch große Seitenschritte zwischen kleinen Sprüngen zu einem Ornamentbande ausweitet (Zeile 13 und 17). Wie schon in der ersten Tanzfigur wird auch in der zweiten und dritten die jeweils folgende viertaktige Periode (Zeile 8 und 10, 14 und 18), der „Hauptgedanke“ der Musik, während der Rückkehr der Tänzerin auf den Ausgangspunkt gespielt.

Versteht man die Form dieser Komposition rein aus dem Tanz, so wird man schließen, daß eine einfache Reihung melodischer und formaler Varianten vorliegt, wobei jede neue Variante die vorhergehende überwölbt. Die Frage, ob und wie weit die Reihung im Banne einer Gesamtform steht, bleibt jedoch von hierher unbeantwortet.

Unabhängig von — vielleicht sogar vor — irgendeiner Formauffassung tritt schon beim ersten Hören des Stückes der Hauptgedanke durch die Häufigkeit seiner Wiederkehr besonders in den Vordergrund. Da er in der ersten Zeile bereits vollständig enthalten ist, liegt es nahe, von ihm aus eine Gliederung des ganzen Stückes vorzunehmen — ohne die Reihung, namentlich der gleichen Phrasen (Zeile 3 und 5, 7 und 9, 11 bis 13 und 15 bis 17), außer acht zu lassen.

Unter diesem Gesichtspunkt, daß also der Hauptgedanke stets als eine erste Zeile aufzufassen ist, beginnt mit der 6. Zeile der zweite Teil innerhalb der Großform, mit der 10. Zeile der dritte Teil. Zeile 1—5 besteht dann aus 20 Takten, aufgeteilt in 5×4 .

Raga Sthanikarabharanam

Südländisches Tanzstück

Tala Rupakam (4)

$\text{♩} \approx 92$

orig. eine kleine Sexte tiefer

1 Bordunig, etc.

2

3

4

5

6

7

8

9

This musical score consists of nine staves, numbered 10 through 18. Each staff contains musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is written on a five-line staff. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of dynamic markings, including *ff* (fortissimo) and *f* (forte). Some staves have a plus sign (+) above a note, possibly indicating an accent or a specific performance instruction. The notation is dense and complex, with many notes and rests. The overall style is that of a technical or study piece. The staves are arranged vertically, with the number of the staff at the beginning of each line.

Zeile 6—9 sind ebenfalls 20 Takte, doch gliedern diese sich in $2 \times 4 + 6$ ($= 2 \times 10$) Takte. Die Zeilen 10—18 enthalten die doppelte Anzahl, 40 Takte, gegliedert in $2 \times 4 + 4 + 4 + 5$ Takte ($= 2 \times 17$ Takte, Zeile 10—13 und 14—17) und den Abschluß von 6 Takten (Zeile 18).

Nach dieser Gliederung besteht innerhalb der symmetrischen Großform von $20 + 20 + 40$ Takten ($=$ Verhältnis 1:1:2) eine asymmetrische Untergliederung, die von Teil zu Teil verschieden ist. Die ganze Komposition verhält sich also im Hinblick auf die Symmetrie entgegengesetzt, je nachdem, ob man die Gliederung von der tänzerisch bedingten Reihenform oder von der Großform her beginnt. Von der Tanzform her gesehen sind jeweils die beiden choreographisch bedingten Figuren symmetrisch (Zeile 3—4 $=$ 5—6, Zeile 7—8 $=$ 9—10, Zeile 11—14 $=$ 15—18), so sehr auch ihre Längen wechseln. Die Großform dagegen zeigt vollständige Symmetrie, wenn man von dem Hauptgedanken als der jedesmal ersten Zeile ausgeht (je 20 Takte in Zeile 1—5 und 6—9, 40 Takte in Zeile 10—18), während gerade die Verlängerungen innerhalb der tänzerisch bedingten Figuren (Zeile 7 und 9, 11—13 und 15—17), die vorher keine Rolle spielten, die verschiedenen asymmetrischen Gliederungen ihrer Teile hervorrufen.

Indessen hat jedes der beiden Gliederungsprinzipien seine Schwäche. Die einfache Reihung von Varianten führt nicht zur großen Form. Beim Ausgang vom Hauptgedanken als einer grundsätzlich ersten Zeile dagegen wird die aus dem Vorwärts — Rückwärts des Tanzes stammende Folge Variante — Hauptgedanke zerrissen. In beiden Fällen — unter dem Gesichtspunkt einer vollständigen Symmetrie — wird der Hörer der organischen Einheit des Stücks also nicht gerecht. Daher fragt sich, ob die Gliederung rein nach Prinzipien der Symmetrie in irgendeiner Weise Absicht des Komponisten war, oder ob sich „Reihungsform“ und Großform unter einem anderen Aspekt in Einklang bringen lassen.

Sehr bald lenkt die dreiteilige Anlage des Stücks den Blick auf eine der gebräuchlichsten musikalischen Kompositionsformen Südindiens, den Kṛiti¹. Er besteht aus Pallavi, Anupallavi und Charanam². Improvisationen im Kṛiti sind nur bestimmte Vortragsarten oder Zusätze, die dem persönlichen Repertoire oder „Stil“ des ausführenden Musikers entstammen; sie lassen den Entwurf des Komponisten unangetastet.

Eigenheiten eines jeden der drei Teile bestehen darin, daß der Pallavi den Hauptgedanken exponiert und oft wiederholt, der Anupallavi einen Gegensatz schafft, indem er etwa beim oberen Strukturton beginnt, außerdem eine räumliche Ausweitung durch Erhöhung des Spitzentons und Verlängerung der Phrasen anstrebt, der Charanam aber das ganze melodische Material nach den Prinzipien der einstimmigen Musik (Umbau und Verschieben der Phrasen, deren Überlagern mit neuen Spielfiguren, Ummetrisierung, Pausen) „verarbeitet“ bzw. „durchführt“. Anupallavi und Charanam schließen, indem sie den Hauptgedanken aus dem Pallavi, quasi als Refrain, wiederholen. Von Bedeutung ist ferner, daß der Charanam grundsätzlich der längste Teil ist, oft so lang wie Pallavi und Anupallavi zusammen, während der Anupallavi stets kurz ausfällt³.

Demnach übernimmt das vorliegende Tanzstück außer dem dreiteiligen Formschema des Kṛiti seine Art der Darstellung des musikalischen Materials: Kreisen um den Haupt-

¹ Der Terminus Kṛiti wird auch in anderer Weise verwendet, etwa für das Hauptstück innerhalb eines Konzerts, doch nur in dem hier angegebenen Gebrauch zur Bezeichnung einer Form.

² Vgl. A. Daniélou, *Northern Indian Music*, London 1949, Bd. I, S. 177. Der Ausdruck Kṛiti fehlt, da die südindischen Begriffe nur im Vergleich zu den nordindischen angeführt werden.

A. H. Fox Strangways, *Music of Hindustan*, Oxford 1914. Auf S. 281 sind die Begriffe Pallavi, Anupallavi und C(h)aranam verzeichnet und erklärt. S. 282 bemerkt der Autor: „This is the form in South India for the full-fledged Kṛitanam (root kr, celebrate). The Kṛiti (perhaps from the same root) has no caranam, and this seems to be the more usual form in North India.“ Was hier „Kṛitanam“ genannt wird, bezeichnete Frau Puri als (südindischen) Kṛiti.

³ Fox Strangways gibt a. a. O., S. 282—285 einen Kṛiti, in dem die Teile bezeichnet sind. Das Stück ist eine Komposition von Tyāgarāja (Ende 18./Anfang 19. Jh.), der, nach Angabe von Frau Puri, die Form nicht angetastet, aber oft überspielt hat. Vor allem ist bei ihm der Pallavi zuweilen ungewöhnlich lang, hier ausnahmsweise länger als der Charanam.

gedanken im ersten Teil, Ausweitung der Phrasen im zweiten Teil, Durchführung des Materials im dritten Teil. Das angenommene Kriti-Formschema bewirkt jedoch ein Drittes: es interpretiert den Hauptgedanken der Komposition in seinem eigenen Sinne, sich anlehnend an seine Teile Pallavi, Anupallavi und Charanam, als refrainartigen Abschluß eines jeden Teils, d. h. daß die Zeilen 6 und 10 als Ende des ersten und zweiten, nicht als Anfang des zweiten und dritten Teils verstanden werden müssen. Damit stellt es die Einheit der Folge Vorwärts — Rückwärts im Tanz, die sich in der Musik als die Folge Variante — Hauptgedanke spiegelt, wieder her. Der Kriti schließt sich also an die symmetrische Großform; indem er den Hauptgedanken als Abschluß verlangt, erwirkt er auch der choreographisch bedingten Reihenform ihr Recht. Auf diese Weise verschwinden nicht die beiden sich widersprechenden Möglichkeiten der Symmetrie — Paarigkeit der tänzerisch bedingten Figuren und Gliederung des ganzen Stücks in 20 + 20 + 40 Takte —, doch werden sie in ein harmonisches Miteinander gebracht. Ergebnis ist eine Gliederung in 24:20:36 Takte (Zeile 1—6, 7—10, 11—18), also ein Verhältnis von 6:5:9, das im Kriti, vor allem bei der einfachen Anwendung seines Schemas, durchaus gebräuchlich ist.

Das Bestreben, symmetrische Anlagen durch Akzentsetzungen oder -verschiebungen asymmetrisch erscheinen zu lassen, umgekehrt asymmetrisch konzipierte Teile durch Dehnungen oder Verkürzungen der Symmetrie anzunähern, findet sich in indischen Kompositionen sehr häufig. Das vorliegende Tanzstück mag auf eine der vielen Möglichkeiten ein Licht geworfen haben.

Zur Erklärung einiger Zeichen in der Abschrift.

Es wurde versucht, eines der wichtigsten Kriterien südindischer Musik, das Gamaka, mit zu notieren. Frau Puri übersetzte den Ausdruck Gamaka mit „Brei machen“ und meint damit jegliches die festen Töne umgebendes Gleiten. Wiedergegeben ist dieses Gleiten durch glatte Linien, in welche wenn möglich die Dauer der Gleitbewegung sowie deren hervorstechende Punkte eingezeichnet sind. Einzelne Stellen seien zur Demonstration herausgegriffen:



Zeile 1 und 3. Vorschlag und Hauptton sind durch den Schleifer $g-f$ engstens verbunden; man hört $f-g-f-g$ quasi in eins.



Zeile 1 Takt 4. Die ganze Figur hat „Ornament-Charakter“. Das zweite f wird jedoch neu angeschlagen, daher die Bindung $f-g$ und $f-e$.



Zeile 2 Takt 1. Der Hauptton wird durch Gleiten aus dem Vorschlag heraus erreicht.



Zeile 2 Takt 1. Die Stelle klingt, als sei das h in drei oder vier Anschläge zerlegt.



Zeile 2 Takt 2. Aus dem g findet ein allmähliches Gleiten zum nachfolgenden Ton (e) statt. Ähnliches gilt auch innerhalb Sechzehntel-Bewegungen, z. B. am Schluß der Zeile 7 sowie im 2. Takt der Zeile 10, und bei Vierteln, z. B. Zeile 13 Takt 2.



Zeile 2 Takt 4. Die dem f angehängte Figur klingt etwa wie unser Pralltriller bzw. Mordent.



Zeile 3 Takt 1. Die Gleitfigur nimmt den angegebenen Verlauf: $h-c-g$, ihre Metriesierung bezieht sich auf den Augenblick des Erreichens des hervorstechenden Tons.



Zeile 11 Takt 1. Es handelt sich um einen „mehrfach angeschlagenen“ Vorschlag innerhalb der Gleitbewegung.



Zeile 11 Takt 3 + 4. Die erste und dritte Sechzehntel jeder Figur besteht aus einer Gleitbewegung. Stark notiert ist der Punkt, der seinem musikalischen Sinn nach sich als der wichtigste durchsetzt.



Zeile 13 Takt 4. Dies ist ein Triller $e-f$, bei welchem das f jeweils nicht durch Druck auf die Saite, etwa wie beim Spiel des Violoncello, sondern durch seitliches Anziehen der Saite mit zwei Fingern hervorgebracht wird, genau genommen also ein großes Vibrato vorliegt. Darauf folgt durch Abwärtsgleiten der Finger längs der Saite das c .



Zeile 17 Takt 3. Diese Figur klingt ähnlich wie das „Ornament“ auf der letzten Zählzeit des zweiten Taktes Zeile 3, doch sind seine einzelnen Töne sehr der Gleitlinie verhaftet; in der genannten Stelle Zeile 3 treten sie mehr als selbständige Punkte hervor.

Zum Bordun ist zu bemerken, daß er stets die erste und zweite Zählzeit im Takt markiert. Die zusätzliche Notierung des Borduns in Takt 3 der Zeile 11 und 12, 15 und 16 sowie in Takt 1 der Zeilen 14 und 18 gibt lediglich eine Spezialfunktion an: eine Unterteilung der langen Note in der Melodie.