

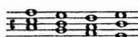
## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll-Tonalität*

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Im folgenden seien noch einige zusammenfassende Bemerkungen zu meinem Aufsatz *Die Klangstruktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*, Mf XV, 1962, S. 212 ff. gemacht.

Aufbau und Bewegung der Klänge bilden die sogenannte Tonalität. Entscheidend für beides ist die tiefste Stimme des Satzes. Auch die im 13. bis beginnenden 15. Jahrhundert vorherrschende Sekundfolge der Klänge (Nachbarschaftsverhältnis der Klänge: Doppel- und Tripelleittonkadenz) bildet eine Art „Tonalität“, allerdings eine sehr kurzatmige. Sie beruht auf Sekundbewegung der bei der Komposition immer als Cantus firmus oder Cantus prius factus vorgegebenen tiefsten Stimme des Satzes und kann höchstens, wenn die vorgegebene Stimme mehrmals hintereinander eine Sekund steigt oder fällt, auf größere Strecken aus-

gedehnt werden:  ! Wo die vorgegebene Stimme springt und deshalb nur

die Aufeinanderfolge perfekter Konsonanzen zuläßt, ruht sozusagen die „Tonalität“. Die tiefste Stimme des Satzes ist immer sehr an der Fortbewegung der Klänge beteiligt, obwohl sie meistens eine große Sekund fortschreitet, während die anderen Stimmen Leittonschritte bilden. Sie ist eben eine Melodiestimme. Wäre sie statisch, so würde der Satz erstarren. Der häufigste Klang dieser Art von Satz ist der bewegungsdynamische Terz-Sextklang.

Die im dargelegten klanglichen Prinzip übereinandergeschichteten Terzen und Sexten mußten jeweils streng durch Halbtonschritt der einen und Ganztonschritt der anderen an ihnen beteiligten Stimme in die nächstliegenden perfekten Konsonanzen aufgelöst werden. Damit folgten einander reine Bewegungs- und Ruheklänge, d. h. Ruhe und Bewegung waren vertikal voneinander getrennt. Im 14. und 15. Jahrhundert entstand besonders im Chansonsatz eine neue Tiefstimme, der sogenannte Contratenor und nachmalige Baß. Er wurde zuerst immer nur ad libitum nachträglich zu bereits bestehenden Sätzen hinzugefügt. (Bei Dunstable erscheint dieser springende Contratenor auch in der Motette, aber zur Ergänzung des Tenor-c. f. als Klangträger.) Dieser nachträglich zum vorliegenden Satz hinzugefügte Contratenor durfte jedoch nicht von vornherein denselben satztechnischen Rang haben, wie die vorgegebenen Stimmen. Er war zunächst gar keine Stimme, weil seine einzelnen Töne nur der Füllung der einzelnen Klänge im vorgegebenen Satz dienten. Dynamische Melodiebewegung stand ihm also nicht zu. So durfte er weder den dem Tenor zugehörigen fallenden Sekundschritt, noch den dem Discantus eigenen steigenden Leittonschritt haben. Das treibende Element war den im sogenannten Gerüstsatz vorgegebenen, zuerst meistens, später immer höherliegenden Stimmen vorbehalten. Dies bedeutete eigentlich, daß der Contratenor unter dem Tenor überhaupt keine imperfekten Konsonanzen bilden durfte, die alle durch einen der genannten Schritte im Contratenor und gleichzeitigen entsprechenden Schritt im Tenor in die nächstliegenden perfekten Konsonanzen aufzulösen gewesen wären. Brauchbar für ihn waren also nur die perfekten Konsonanzen Oktav und Quint unter dem Tenor und der Einklang mit diesem. Die große Terz wurde erst verwendbar, als man entdeckte, daß sie statt durch Halbtonschritt der einen und Ganztonschritt der anderen an ihr beteiligten Stimme in die Quint auch durch Ausführung des Halbtonschritts in der oberen und Quintfall der unteren Stimme

befriedigend in die Oktav geführt werden kann:  statt . Die kleine Terz besitzt in Wurzelposition eigentlich nur dann ausreichende Standfestigkeit, wenn sie selbst

von Ganztönen umgeben ist, wie innerhalb des natürlichen Tonsystems beim d- und a-moll-Klang. Der e-moll-Klang ist problematisch, weil sein „Grundton“ ein Leitton ist.

Fast überhaupt nicht verwendbar für den Contratenor waren die beiden Sexten, besonders wenn ihm dabei der Leitton zufiel, was bei der kleinen Sext meistens der Fall gewesen wäre, weil sie den Leitton vorwiegend unten hat. Er kann aus den Sexten, zumal als Leitton, nicht herauspringen. Die Sexten bilden gegenüber den anderen Konsonanzen eine weitere Ausnahme: Sie konsonieren mit allen oberen Bestandteilen aller Klänge immer nur unvollkommen, während Oktav, Quint, Terz und Einklang (dieser bei Verdoppelung eines Bestandteils von Terz-Sextklängen nicht) immer mindestens mit einer oberen Stimme eine perfekte

Konsonanz bilden:  , auch kombiniert (aus  wurde  ). So

wurde der Contratenor zum Fundament der Klänge und später auch der ganzen Sätze und damit unentbehrlich für die Komposition überhaupt. Durch ihn tritt also zu den vorher nur vorwärtstreibenden Klängen ein Moment der Ruhe. Wichtig ist auch hier, daß sich die große Terz als ebensolche Fundamentkonsonanz erwies, wie die Oktav und Quint. Nach Erstarkung des neuen Basses ließ man sie sogar im letzten Klang von Sätzen zu, womit zum Schlußklang ein treibendes Moment hinzutrat, soweit es in der großen Terz noch wirksam war. Mit Entstehung des Basses ging man dazu über, in jedem Klang nur noch einen Leitton

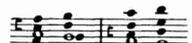
zu verwenden (die Doppel- und Tripelleittonkadenz wurde durch folgende ersetzt 

der einer der oberen Stimmen, besonders aber der obersten zufiel. Bewegung und Ruhe sind jetzt in allen Klängen vorhanden, aber h o r i z o n t a l voneinander getrennt: die Oberstimmen bilden das treibende Moment, der Baß das ruhende. Dabei verschmelzen die Klänge mehr als zuvor. Sie werden allmählich als Akkorde aufgefaßt. Diese Auffassung setzte sich dann mit der Einbeziehung der Akkordinstrumente endgültig durch.

Der im festländischen Chansonsatz erfolgte Rückgang auf die Zweistimmigkeit war sehr sinnvoll. Er führte zur Beschränkung auf einen Leitton im Klang. Die im 14. Jahrhundert übliche strenge Auflösung der Terzen und Sexten durch Sekundbewegung beider jeweils an ihnen beteiligten „Stimmen“ in den Einklang, die Quint und die Oktav ließ eigentlich nur

Zweistimmigkeit, oder allenfalls mehrfache Zweistimmigkeit zu, z. B. 

Erst als man bei der ersten Klangverbindung die Quint über die Sext in die Oktav führte, entstand wirkliche Dreistimmigkeit. Echte Vierstimmigkeit aber war ohne Mischung von perfekten und imperfekten Konsonanzen in allen Zusammenklängen nicht möglich. Wurde diese aber vorgenommen, so mußte auf das Nachbarschaftsverhältnis der Klänge verzichtet werden, d. h. die imperfekten Konsonanzen konnten nicht mehr alle durch Sekundbewegung aller beteiligten Stimmen in die nächstliegenden perfekten Konsonanzen aufgelöst werden.

An die Stelle folgender Klangverbindungen:  mußten folgende treten:

 . Im g-Klang ist h nicht mehr zugleich Leitton in Bezug auf g und d, sondern nur noch in Bezug auf d (h—d oder umgekehrt: g = nachträglich mit dem Contratenor — Bassus — hinzugefügte große Unterterz, bzw. -quint oder -dezim). Der Terz-Sext-Klang (Sextakkord) verlor durch die Entstehung des harmonischen Basses immer mehr an Bedeutung, weil eben nicht mehr grundtönig über sekundschrittigen Melodien als tiefste Stimme des Satzes komponiert wurde. Im Sextakkord ist die tiefste Stimme des Satzes Bewegungsfaktor, der harmonische Baß aber stützt mit Oktav, Quint und großer Terz (der

kleinen Terz nur, wenn sie von Ganztönen umgeben ist) die Bewegung der Oberstimmen. Er ist das Fundament des Satzes.

Wichtig für die Verschmelzung des Dreiklangs zu einer körperhaften Einheit, so daß er zum Hauptklang der Musik wurde, war noch folgendes: Der Vorhalt der Quart vor der Terz

zwischen einer Quint ist zugleich ein Sekundvorhalt () , so daß man nicht weiß, welche Bildung die primäre war, und kein Satzgerüst mehr feststellbar ist. Dies gilt doppelt

für folgende Klangverbindung: 

Vom Standpunkt des Gerüstsatzes, der intervallischen Komposition nach Stimmen aus gesehen steht sowohl beim ersten, als auch beim zweiten Klang die Synkopen-Dissonanz der Sept zwischen Tenor und Diskant im Vordergrund des Geschehens. Der Baß und mit ihm der Dreiklang setzen sich jedoch klanglich so durch, daß der Gerüstsatz bedeutungslos wird und man

Klangverbindungen: ). Aufgrund der erwähnten Tatsachen

den ersten Vorhalt als Nonvorhalt und den zweiten als Quartvorhalt des Diskants zum Baß auffassen kann. In den beiden folgenden Beispielen dagegen entsteht kein Zweifel über die

für den Vorhalt entscheidende Stimme: 

Im ersten Beispiel bezieht sich der Septvorhalt des Diskants auf das d des Tenors, mit dem die beiden anderen Stimmen konsonieren. Die beiden Gerüststimmen stehen eindeutig im Vordergrund des Geschehens. Im zweiten Beispiel bezieht sich der Septvorhalt des Alts auf das g des Basses. Die beiden Gerüststimmen Tenor und Diskant konsonieren miteinander, könnten jedoch auch auf das g des Basses bezogen werden (s. o.). In beiden Fällen müssen jedoch mit der Auflösung der Septsynkopen-Dissonanz alle Stimmen weiterschreiten, sonst würde ihr Auflösungsston mit einer anderen Stimme dissonieren. (Dies gilt auch für folgende konnten der Subdominantsextakkord und der Dominantseptakkord als zwar dissonierende, aber doch brauchbare Vierklänge in das Klangrepertoire der europäisch-abendländischen Musik aufgenommen werden.

Es mögen noch einige Bemerkungen zu einzelnen Punkten folgen: Godfroy Keller, *Rules for Playing a Thorough Bass* (vgl. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin<sup>2</sup> 1921, S. 448 f. — Punkt 4) bezeichnet B (= H), E und A als „sharp notes“. Er setzt also über A unser B voraus, und die Reihenfolge, in der er die Töne nennt, läßt wohl zugleich mit der erwähnten Tatsache darauf schließen, daß ihm Rameaus natürliche Tonleiter vorschwebt. Diese Leiter bzw. die Schwierigkeit des Schrittes von a nach h und umgekehrt ist in folgender Fassung der sogenannten C-dur-Tonleiter überwunden: c d e f i s g a h c b a g f e d c (steigend mit lydischer Quart und fallend mit dorischem —?— b). Bei der Imitation zeigt die tonale Beantwortung die Allmacht der ungleich geteilten Oktav: bleibt das Thema im Quartraum, so kann es real beantwortet werden, denn die Oktav enthält zwei gleiche Tetrachorde, andernfalls nicht. Die reale Beantwortung entspricht dem intervallischen Aufbau, wobei die Lage im Gesamtraum mitentscheidend ist; die tonale dem akkordischen mit der Oktav als entscheidendem Ausschnitt.

Es sei noch kurz auf die Studie von Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley und Los Angeles 1961 eingegangen. Lowinsky betrachtet die herangezogenen Sätze als fertige Kompositionen. Tonalität (und auch „Atonalität“) entsteht

jedoch durch die beim Komponieren angewandte Methode. Die durch Dreiklang und Kadenz, und damit auch durch tonales Zentrum bestimmte, zunächst modale und später durch die beiden Tongeschlechter Dur und Moll bestimmte Tonalität entstand m. E. durch die beim Chansonsatz angewandte Methode des Komponierens (die auch bei bestimmten Motetten und in der frühen Instrumentalmusik zur Anwendung kam), nämlich der nach Stimmen. So lassen, abgesehen von denen aus Madrigalen, die meisten Beispiele bei Lowinsky noch durchaus einen zweistimmigen Gerüstsatz erkennen. In Beispiel 4 (S. 5) und 14 (S. 12) zeigen gerade die von Lowinsky besonders erwähnten Dissonanzen, welche Stimmen zusammengehören, obwohl in Beispiel 4 auch der Alt mit dem Diskant Klauseln bildet, und die Quart in den Gerüstsatz einbezogen ist. In Takt 2 bilden die Gerüststimmen Tenor und Diskant die durchaus konsonierende Sext, die beiden Füll- und Ergänzungsstimmen Baß und Alt aber unter sich die ebenso konsonierende Oktav. Die Dissonanz entsteht erst durch das Gegenüberstehen dieser beiden Konsonanzen. In Takt 8 konsonieren die beiden Gerüststimmen in der Quint, in zweiter Linie die klauselbildenden Stimmen Alt und Diskant in der Terz, und Baß und Tenor wiederum in der Quint. In Takt 6 von Beispiel 14 bezieht sich der bewegte Diskant und mit ihm zusammen der Alt auf das liegenbleibende c des Tenors, aber der Baß bildet mit halber Note die Durchgangsdissonanzen d. In Beispiel 40 (S. 52 f.) fallen einige Dissonanzen nur dadurch auf, daß der Ton der Gegenstimmen ständig wiederholt wird, statt liegen zu bleiben.

Wie innerhalb des Chansonsatzes die spätere Dur-Moll-Tonalität entstand, habe ich im oben genannten Aufsatz ausgeführt. Das Madrigal dagegen war, wie auch Lowinsky bemerkt, satztechnisch mehr der eigentlichen Motette verpflichtet.

Die alles nur als kleiner Ansatzpunkt an Probleme, bei denen sich die Musikwissenschaft noch mehr im Stadium des Vortrags von Meinungen als in wirklicher Diskussion befindet.

## *Ein hebräisches Zeugnis für den Aufenthalt Konrad Paumanns in Mantua (1470)*

VON HANOCH AVENARY, TEL-AVIV

Es ist bekannt und quellenmäßig gut belegt, daß Konrad Paumann 1470 am Hofe des Markgrafen Ludovico III. Gonzaga in Mantua musizierte und große Ehren einheimste<sup>1</sup>. Dort hörte auch der jüdische Gelehrte Johanan Aleman (etwa 1435 — nach 1504) Paumanns Orgelspiel. Sein kurzer, hebräisch geschriebener Bericht<sup>2</sup> ist interessant als ein persönliches Zeugnis für die Wirkung dieser Musik auf einen Zeitgenossen.

Johanan Aleman<sup>3</sup> ergänzte in Florenz seine Kenntnisse des hebräischen Schrifttums durch das Studium der weltlichen Wissenschaften und der Philosophie. Er wirkte als Lehrer und Hausgelehrter in verschiedenen großen Häusern Toskanas. Sein besonderer Gönner war Giovanni Pico della Mirandola (1463—1494), dessen reges Interesse an der jüdischen Mystik und an der Musik bekannt ist<sup>4</sup>. Von 1470 bis gegen 1488 weilte Aleman in Mantua und schrieb dort an seinen Bibelkommentaren und einem philosophisch-ethischen Werk. Seine Bücher sind nur handschriftlich erhalten geblieben. Nur die Einleitung des Kommentars zum Hohelied (*Hesdiek Schlomoh*) wurde, nebst einigen Zitaten aus seinen anderen Schriften, 1790 gedruckt<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> MGG X, Sp. 968—971.

<sup>2</sup> Umberto Cassuto (*Gli Ebrei a Firenze nell' età del rinascimento*, Florenz 1918, S. 303) führt bereits die betr. Stelle an; sie ist bisher noch nicht mit Konrad Paumann in Verbindung gebracht worden.

<sup>3</sup> Encyclopaedia Judaica II, Sp. 176—179.

<sup>4</sup> Über beide Themen diskutierte Pico 1490 mit Reuchlin: I. Abrahams, *Pico della Mirandola*. Hebrew Union College Jubilee Volume, Cincinnati 1925, S. 317—331.

<sup>5</sup> Jaakov Baruch, *Schaar haSesdiek*. Livorno 1790. Unveränderter Neudruck Halberstadt 1862.

Der Herausgeber geht in seiner Vorrede (Bl. 6b; ed. Halberstadt Bl. 4b) auf die Äußerungen des Johanan Aleman über die Vorzüge der Musik ein. Er zitiert allerdings nur den Schluß der betr. Ausführungen, denn der Autor „zog seine Furche lang“ (Ps. 129. 3), wo es um Musik geht. In dem wiedergegebenen Abschnitt bringt Aleman Beispiele für die begeisternde und reinigende Wirkung der Musik, die auch Alexander der Große kannte und für seinen Siegeszug auszunutzen verstand. Selbst die unvernünftigen Tiere werden durch Musik beruhigt und gezähmt, und Musikhören versenkte die olympischen Götter in hypnotischen Schlaf<sup>6</sup>. „*Sie ist das größte Wunder der Natur, da sie die Seele zu Taten anfeuert, und ein Zaubermittel, das den Geist gefangen nimmt ohne Wahl und Willen.*“

Danach kommt der Autor auf sein persönliches Erlebnis in Mantua zu sprechen; der Herausgeber Jaakov Baruch gibt es wieder: „*Der Autor bezeugt von sich selbst — es war in der Stadt Mantua: Als er in der Kammer des Grafen den Klang der Orgel hörte, welche der blinde Musiker aus Deutschland von großem Namen in der Tonkunst spielte, da war er einer Ohnmacht nahe, und es blieb ihm der Atem weg; das seelische Ergötzen an der Süße der Klänge überwältigte ihn.*“

Johanan Aleman, dem Florentiner, war das zeitgenössische Musikleben gewiß nicht fremd. Als Philosoph und Jünger der *musica theoretica* äußert er sich kritisch über das Verhalten gewisser praktischer Musiker: „*Wer die Harfe und Leier spielen und nach den Regeln des Gamut singen kann, wer jene Töne zusammensetzen versteht, um in den Nächten an den Fenstern und Toren Liebeslieder zu singen — der ist schon ein großer Musico ohne Gleichen im Lande.*“ Um so mehr muß uns die psycho-physische Reaktion des Gelehrten auf den koloristisch-ornamentalen Stil Paumanns (wie wir ihn kennen und kaum als „ergreifend“ bezeichnen würden) nachdenklich stimmen.

## *Musikdrucke von Ottaviano Petrucci in der Bibliothek des Franziskanerklosters Güssing (Burgenland)*

VON HELLMUT FEDERHOFER, MAINZ

Aus den verdienstvollen Arbeiten Claudio Sartoris über Ottaviano Petrucci, den ältesten Drucker von Mensuralnoten, geht hervor, daß in Österreich bisher nur die Nationalbibliothek Wien als Fundort seiner Musikdrucke nachgewiesen werden kann<sup>1</sup>. Nunmehr tritt als neuer Fundort die Bibliothek des Franziskanerklosters Güssing hinzu, deren wertvolle und insbesondere an Protestantica reiche Bestände während der letzten Jahre in mustergültiger Weise P. Theodor Tabernigg geordnet hat. Dieser vertraute mir im Zuge einer dort vorgenommenen Bestandsaufnahme älterer Musikalien die Identifizierung eines in dunkelbraunem blindgeprägtem Ledereinband (Querformat ca. 24,0 : 17,0 cm) des 16. Jahrhunderts eingebundenen Mensuralnotendruckes an. Dabei stellte sich heraus, daß der genannte Band neun gedruckte Tenorstimmhefte vereinigt, die durchwegs aus der Offizin Petruccis stammen. Leider müssen die drei diesem entsprechenden Bände mit den Stimmen für Superius, Altus und Bassus als verschollen betrachtet werden. Da den Tenorstimmheften weder Druckermarken noch Erscheinungsjahr beigegeben sind, war erst an Hand von Sartoris' genauen bibliographischen Angaben deren Identifizierung und Zuweisung zu bekannten Petrucci-Drucken möglich.

<sup>6</sup> Die Beispiele sind wörtlich, mit einigen Umstellungen und Erweiterungen, den *Sinnsprüchen der Philosophen* des J'udah al-Harisi (etwa 1170—1230) entnommen (Kap. 19, Abs. 7, 8, 10). Dieses Werk ist eine hebräische Fassung der arabischen *Apophthegmata Philosophorum* aus dem 9. Jahrh., die ihrerseits wohl auf hellenistische und syrische Quellen zurückgehen. Vgl. Werner-Sonne, *The philosophy and theory of music in Judeo-Arabic literature*, Hebrew Union College Annual Bd. 17, Cincinnati 1942/43, S. 513—532; 558—563.

<sup>1</sup> Claudio Sartori, *Bibliografia delle Opere Musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze, 1948; ders., *Nuove conclusive aggiunte alla „Bibliografia del Petrucci“*, in: *Collectanea Historiae Musicae* I, Firenze, 1953, S. 175 ff.; ders., *Dizionario degli Editori Musicali Italiani*, Firenze, 1958, S. 117 ff.; ders., Artikel *Ottaviano Petrucci* in: *MGG* X, 1139 ff.

Anschließend werden die eruierten Drucke nach den bei Sartori angeführten Titeln und nach dessen Numerierung, jedoch in der Reihenfolge, wie sie in der neu aufgefundenen Quelle aneinandergebunden sind, angeführt.

- N. 51. *Missarum Josquin Liber secundus*. 1515.  
 N. 48. *Missarum Josquin Liber tertius*. 1514.  
     Es fehlt Blatt 12 (letztes Blatt).  
 N. 13. *Misse Alexandri Agricole*. 1504.  
     Es fehlt Blatt 14 (= ohne Noten).  
 N. 9. *Joannes Ghiselin*. 1503.  
     Es fehlt Bl. 2 (= Cc2).  
 N. 28. *Misse henrici Izac*. 1506.  
     Es fehlen Bl. 1 (= CcC), Bl. 7 (= DdD) und 9–10.  
 N. 41. *Missarum diversorum auctorum liber primus*. 1508.  
 N. 6. *Misse obrecht*. 1503.  
     Es fehlen Bl. 4 (= D4), Bl. 5 und 14.  
 N. 20. *Misse De orto*. 1505.  
     Es fehlt Bl. 16 (= ohne Noten).  
 N. 23. *Fragmenta Missarum*. 1505.  
     Es fehlt das letzte Blatt (= 34).

Es fällt auf, daß der Band ausschließlich Messen enthält. Die Möglichkeit, daß diese in dem erst 1641 gegründeten Franziskanerkloster Güssing aufgeführt oder zum Zwecke einer Aufführung angeschafft worden wären, scheidet aus zeitlichen Gründen aus. Vielmehr kann es sich nur um eine spätere Erwerbung handeln. Nun weist Sartori den Bassus von vier Messendruckern Petruccis, nämlich N. 48, 51, 52, 55 in der bischöflichen Bibliothek zu Szombathely (Steinamanger) nach, das etwa 40 km von dem bis 1922 ebenfalls zu Ungarn gehörigen Güssing liegt. Obwohl die obigen Nummern nur zum Teil in der zu Güssing neu aufgefundenen Quelle begegnen, scheinen beide Funde darauf hinzudeuten, daß Petrucci-Drucke im österreichisch-ungarischen Grenzgebiet vermutlich noch vor der Reformation Verbreitung gefunden haben.

### *Ein beachtenswertes anonymes Gampen-Manuskript*

VON KARL HEINZ PAULS, SOLINGEN-MERSCHIED

Die Bibliothèque Nationale Paris bewahrt unter dem Signum Vm<sup>7</sup> 6297 ein 45 Seiten umfassendes Manuskript in Großfolio auf, das — offensichtlich nachträglich von anderer Seite hinzugefügt — den Titel trägt: „*Pièces de viole avec la basse continue*“. Das Wort „*Pièces*“ ist durchstrichen und wiederum von anderer Hand schlecht leserlich durch „*Sonates*“ ersetzt. Das Manuskript ist sorgfältig und fehlerfrei geschrieben, fast gemalt, es trägt den Stempel der Bibliothèque royale und stammt nach Ansicht der Bibliotheksleitung aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Es enthält 6 viersätzliche Sonaten bzw. Suiten, welche die Bezeichnung: „*Sonata prima, Sonata seconda*“ etc. tragen; lediglich die sechste Sonate ist dreisätzlich. Dynamische und Tempobezeichnungen sind französisch, an allen zweifelhaften oder schwierigen Stellen sind Strichbezeichnungen und Fingersätze eingetragen.

Auf den ersten Blick ist erkennbar, daß der Titel des Werkes irreführend ist. Es handelt sich nicht um „*Pièces*“, wie sie in Frankreich für die Gambe oder das Cembalo üblich waren und die ganz in der barocken Tradition wurzelten, sondern um wesentlich modernere Suiten, die der klassischen Sonate nahestehen. Neben Satzbezeichnungen, die der Barocksuite entnommen sind (*Corrente, Sarabanda, Giga*) finden sich modernere Bezeichnungen wie

z. B. *Largo*, *Andante*, *Cantabile*, *Presto* etc. Auch die Bezeichnung „*avec la basse continue*“ ist offensichtlich falsch. Das Manuskript ist in zwei zusammengehörigen Notensystemen als Spielpartitur geschrieben, wobei das obere System eine Solostimme und das untere System die Begleitung enthält. Die Begleitstimme enthält keinerlei Bezifferung; dagegen zeigt ihre ganze Faktur, daß sie für eine zweite Viola da Gamba bestimmt ist. Es handelt sich also um Sonaten für zwei Violen da Gamba allein ohne ein begleitendes Generalbaßinstrument. Dabei ist die Oberstimme ausgesprochen virtuos und verlangt ein hervorragendes technisches Können. Der unbekannte Komponist muß mit den Spielmöglichkeiten der Gambe durchaus vertraut gewesen sein. Der Tonumfang der Stücke verlangt für beide Gamben die in Frankreich im 18. Jahrhundert übliche siebenseitige Viola da Gamba mit Kontra-A als tiefste Saite. Beide Stimmen sind in dem für die Gambe allgemein üblichen Alt- und Baßschlüssel geschrieben. Die Strichbezeichnungen sind der Gambe eigentümlich (Aufstrich auf dem guten Taktteil). Jede der Sonaten enthält in beiden Stimmen Akkorde, die auf keinem anderen Streichinstrument als auf der Gambe ausführbar sind.

Das Bemerkenswerte an den Sonaten ist nun die Tatsache, daß es sich um ungewöhnlich schöne und musikalisch wertvolle Kompositionen handelt, die mitten aus der Wiener Klassik zu stammen scheinen. Ihr Stil ist in der gesamten übrigen Musik für Viola da Gamba nirgends anzutreffen. Man glaubt auf Schritt und Tritt Mozart zu hören. Der zweite Satz der fünften Sonate enthält das Thema des dritten Satzes des d-moll-Klavier-Konzerts von Mozart fast genau in g-moll. Die langsamen Sätze sind von einer Schönheit, wie sie sonst nur in Mozarts Streichquintetten anzutreffen ist. Wer mag der Komponist dieser wertvollen Sonaten mit ihrer für die Zeit ungewöhnlichen Besetzung sein?

Es scheint aus stilistischen Gründen ausgeschlossen, daß ein französischer Gambist der Komponist sein könnte. Selbst die spätesten französischen Gambisten wie Roland Marais und Forquerai le fils sind aus der Piécenverfertigung nicht herausgekommen, während ihre Umwelt sich längst anderen Form- und Schönheitsidealen zugewandt hatte. Ihnen ist zwar die technische Perfektion zuzutrauen, mit der in diesen Sonaten für die Gambe geschrieben wurde, niemals aber der musikalische Gehalt der Werke. Der Deutsche Ernst Christian Hesse scheidet aus zeitlichen und stilistischen Gründen aus, obwohl er einige Zeit in Paris war und zahlreiche Kompositionen von ihm verschollen sind. An Karl Friedrich Abel wäre schon eher zu denken; mit Johann Christian Bach könnten die Werke nach Paris gelangt sein. Aber auch hier vermag ich mich nicht dazu durchzuringen, ihm die Sonaten zuzuschreiben. Zwar hat er die technische Virtuosität auf der Gambe besessen; und seine Sinfonien und Kammermusikwerke enthalten durchaus genug, was an Mozart erinnert. Seine Gambenkompositionen dagegen sind alle, soweit sie bis heute bekannt sind, schlicht und ohne sonderlichen Einfallsreichtum. Selbst die virtuoseren Suitensätze für eine Gambe allein, die heute in der Drexel Collection der New York Public Library aufbewahrt werden, erreichen bei weitem nicht das Niveau der hier beschriebenen Gambenwerke. Auch eine Äußerlichkeit spricht gegen Abel: er schrieb seine Gambenkompositionen im Violinschlüssel. Der Wiener Klassik sind einige schöne Trios für Viola da Gamba mit Violine bzw. Viola und Violoncello von Andreas Lidl zuzurechnen, die gleichfalls in Paris aufbewahrt werden. Doch Lidls Schreibweise ist anders als die hier vertretene; sein Stil hat nicht die Tiefe, seine Harmonik nicht die Kühnheit und den Einfallsreichtum dieser Gambensonaten. Ähnliches gilt für Karl Stamitz. Und wie erklärt sich die Übereinstimmung mit Mozartschen Themen? Der Gedanke, daß Mozart selbst der Komponist gewesen sein könnte, erscheint mir bei dem hohen Stand der Mozart-Forschung zu abwegig, obwohl Sonaten für Violoncello (kann das nicht eine Instrumenten-Verwechslung sein?) von ihm verlorengegangen sind.

Dieser Bericht möge für Kenner der Epoche eine Anregung sein, sich mit den Sonaten zu beschäftigen, deren Incipits auf den folgenden Seiten wiedergegeben sind.

## Sonata Prima

(Satz 1-3 ohne Satzbezeichnung)

First system of musical notation for Sonata Prima, measures 1-2. The right hand features a melodic line with a '+' sign above the first measure and '(1)' above the second. The left hand provides a bass accompaniment.

Second system of musical notation for Sonata Prima, measures 3-4. The right hand has a '+' sign above the first measure. The left hand continues the bass accompaniment.

Third system of musical notation for Sonata Prima, measures 5-6. The right hand has '+' signs above the first and second measures, and '(h)' above the sixth. The left hand continues the bass accompaniment.

*Allegro*

Fourth system of musical notation for Sonata Prima, measures 7-8, marked *Allegro*. The right hand has a '+' sign above the first measure. The left hand continues the bass accompaniment.

## Sonata Seconda

*Andante*

First system of musical notation for Sonata Seconda, measures 1-3, marked *Andante*. The right hand has '+' signs above the first and third measures, and a 'V' above the second. The left hand provides a bass accompaniment.

*Corrente*

Second system of musical notation for Sonata Seconda, measures 4-5, marked *Corrente*. The right hand has '+' signs above the first and second measures. The left hand provides a bass accompaniment.

*Sarabande*

Musical score for Sarabande, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The piece is in G major and consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble clef with a '+' sign above it, and a bass line with a 7-finger fingering. The second measure continues the melodic line and bass line.

*Giga*

Musical score for Giga, featuring a treble and bass clef with a 6/8 time signature. The piece is in G major and consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble clef and a bass line with a 7-finger fingering. The second measure continues the melodic line and bass line.

*Sonata Terza*

*Andante*

Musical score for Sonata Terza Andante, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The piece is in B-flat major and consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble clef with a '+' sign above it, and a bass line with a 7-finger fingering. The second measure continues the melodic line and bass line.

*Presto*

Musical score for Presto, featuring a treble and bass clef with a 6/8 time signature. The piece is in B-flat major and consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble clef with a '+' sign above it, and a bass line with a 7-finger fingering. The second measure continues the melodic line and bass line.

*Andante*

Musical score for Andante, featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The piece is in B-flat major and consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble clef and a bass line with a 7-finger fingering. The second measure continues the melodic line and bass line.

*Cantabile (Thema mit 4 Variationen)*

Musical score for Cantabile (Thema mit 4 Variationen), featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The piece is in B-flat major and consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble clef and a bass line with a 7-finger fingering. The second measure continues the melodic line and bass line.

## Sonata Quarta

*Andante*

Musical score for Sonata Quarta, *Andante*. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a series of eighth-note chords, while the left hand has a simple bass line. A dynamic marking *p* is present in the second measure.

*Allegro*

Musical score for Sonata Quarta, *Allegro*. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps. The right hand has a rapid sixteenth-note pattern, and the left hand has a simple bass line. Dynamic markings *p* are present in both measures.

*Aria*

Musical score for Sonata Quarta, *Aria*. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a simple bass line.

*Allegro*

Musical score for Sonata Quarta, *Allegro*. The score is in 3/8 time with a key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a simple bass line.

## Sonata Quinta

*Largo*

Musical score for Sonata Quinta, *Largo*. The score is in 3/2 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a simple bass line.

*Allegro*

Musical score for Sonata Quinta, *Allegro*. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with slurs and a trill, and the left hand has a simple bass line.

Largo

Musical score for Largo, featuring piano and bass staves. The piano part includes markings such as '+' and '1' above notes, and '7' below the bass line.

Giga

Musical score for Giga, featuring piano and bass staves. The piano part includes markings such as '(h)' and '1+' above notes.

Sonata Sesta

Allegro

Musical score for Sonata Sesta, Allegro, featuring piano and bass staves. The piano part includes markings such as '(h) (h)' above notes.

Aria

Musical score for Aria, featuring piano and bass staves. The piano part includes markings such as 'v' and '+' above notes.

Cantabile

Musical score for Cantabile, featuring piano and bass staves. The piano part includes a marking such as '7' above a note.

(es folgen 5 Variationen)

In Klammern stehende Zeichen wurden hinzugefügt.

- anstatt □ steht im Original : t. (tirez)
- anstatt v steht im Original : p. (poussez)
- anstatt p steht im Original : p.
- anstatt f steht im Original : f.

## Vorläufiger Bericht über das Igor-Lied

VON YURY ARBATSKY, NEW YORK

Das *Slovo o polku Igorevë* (Rede vom Feldzug Igors) — im folgenden einfach Igor-Lied genannt — ist das bekannteste Denkmal der altrussischen Literatur. André Mazon hat mit seiner Theorie über die Unechtheit dieses Liedes bei manchen Slawisten Anerkennung gefunden; er hat jedoch bisher keine stichhaltigen Beweise für seine Ansichten erbracht. Auf eine ausführliche Auseinandersetzung muß ich leider verzichten; ich verweise aber auf die einschlägigen Werke Dmitrij Tschizewskijs<sup>1</sup>.

Zunächst sei folgendes festgestellt: 1. das Igor-Lied ist zweifellos am Ende des 12. Jahrhunderts entstanden; 2. seine Urniederschrift wurde niemals gefunden; 3. in der Handschrift, die am Ende des 18. Jahrhunderts entdeckt wurde, könnten gewisse Stellen durch die Abschreiber zwischen dem erwähnten Zeitpunkt und dem 16. oder 17. Jahrhundert entstellt sein; 4. die gefundene Handschrift wurde gleich abgeschrieben und gedruckt; 5. die Herausgeber dieser Handschrift könnten sie falsch gelesen haben; 6. die Handschrift selbst verbrannte während der napoleonischen Besetzung Moskaus.

So sind in der Abschrift des 18. Jahrhunderts und in dem ersten Druck des Igor-Liedes zahlreiche dunkle Stellen vorhanden; auf einige von ihnen möchte ich hier bis zu einem gewissen Grade eingehen<sup>2</sup>. Bevor ich aber an das Problem selbst herantreten kann, einige Worte über das Verhältnis von Philologie und Musikwissenschaft. Curt Sachs<sup>3</sup> hat gesagt: "*Plutarch's unobjectionable statement that owing to certain mechanical devices some musicians were able to play twelve tonalities on five strings was boldly corrected to seven strings by Burette, to nine strings by Ulrici, and to four tonalities on eleven strings by Reinach! Not all philologists, including philologizing musicologists, were sufficiently aware that words weigh little unless one knows their meaning.*"

Der letzte Satz dieses Zitates betrifft nicht nur die Altphilologie, sondern auch die sogenannten Verbesserungen des Igor-Liedes. Denn solche Verbesserungen trachtet man nur linguistisch zu begründen, ohne der altslawischen Symbolik Aufmerksamkeit zu schenken.

Im Jahre 1961<sup>4</sup> habe ich bereits hervorgehoben, daß die linguistischen Gesetzmäßigkeiten, die man heutzutage so gern als unbedingte Beweismittel ansehen möchte, in den Sprachen der Volksliteratur öfters irreführend sind<sup>5</sup>. Was aber die altslawische Symbolik anbetrifft, so ist sie der Wissenschaft so gut wie unbekannt. In Kenntnis dieser Symbolik bin ich nur dadurch gesetzt worden, daß ich während meiner Balkan-Forschungen (1933—1942) die volkhafte Ausbildung so lange genossen hatte, bis ich in der esoterischen Genossenschaft von Rotu<sup>6</sup> eine hohe Weihe errang<sup>7</sup>.

Noch einmal möchte ich Sachs<sup>8</sup> zitieren: „*Is it really admissible to interpret the numberless dark passages in Greek authors with the conceptions of modern European music? — Or is it not more logical and promising to ask for information where tradition is still alive?*“

<sup>1</sup> Vgl. z. B. seine *Geschichte der altrussischen Literatur im 11., 12. und 13. Jahrhundert*, Frankfurt 1948, S. 328—367.

<sup>2</sup> In dem vorliegenden Bericht lege ich das Ergebnis meiner Forschungen vor, ohne die vorangehenden Vorarbeiten aufzuzeigen und ohne das zugrunde liegende Problem mit der übergroßen Fülle des Materials zu belasten. Das sei denjenigen vorbehalten, die die Richtigkeit des von mir eingeschlagenen Weges erkennen und die das zur Diskussion stehende Problem in seiner Tiefe und Breite zu würdigen wissen.

<sup>3</sup> *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, New York 1943, S. 201.

<sup>4</sup> Während einer Zusammenkunft der *Modern Language Association of America*.

<sup>5</sup> Vgl. meine Artikel *Humanitas heroica*, *Novyj žurnal*, XX (1961), Nr. 64, S. 287—291 und *Traits of Humanitas heroica in the Extreme North of the USSR, Slavic and East-European Studies VII* (1962), 1—2, S. 93—97.

<sup>6</sup> Vgl. George Vernadsky, *The Origins of Russia*, Oxford 1959, S. 132, 235, 312—314, 322.

<sup>7</sup> Vgl. Alexander Myrsky, *Radiation of Ancient Cultures*, Südost-Forschungen XV (1956), S. 554.

<sup>8</sup> A. a. O., S. 202.

Die Tradition der altslawischen Symbolik ist immer noch intakt — in der Genossenschaft von *Rotu*. Durch diese Symbolik, die der Wissenschaft so gut wie unbekannt ist, werden zahlreiche Stellen des Igor-Liedes dunkel gemacht.

Auf dem Gebiet der Verbreitung der russischen Sprache ist diese Symbolik in Vergessenheit geraten. Ihr Zweck ist es, den verborgenen Sinn den Wissenden zu enthüllen, vor den Ungeweihten aber zu verbergen. Im Allgemeinen besteht sie aus gewissen sprachlichen Formeln, die — falls der verborgene Sinn dieser Symbolik nicht entschwinden soll — auf keinen Fall „verbessert“ werden dürfen. Andererseits können diese Formeln aus dem Werk entfernt werden, ohne daß der Sinn seines eigentlichen Textes auf irgendeine Weise beeinflußt wird.

Man betrachte die folgenden Formeln:

- A reč usobice  
 B reč prvih vremena  
 C реч пѣрвыхъ времѣн усобице  
 D či li vospevati bilo  
 E чили въспѣти было

Die Formeln A und B sind der Tradition von *Rotu* entnommen. Die Formel A weist darauf hin, daß eine Tonreihe gebraucht werden muß, in der drei Bestandtöne je eine selbständige epische Funktion haben, so wie es der Wissenschaft bereits bekannt ist<sup>9</sup>. Die Formel B bestimmt die Tonreihe, die bereits beschrieben wurde<sup>10</sup>:

$$\begin{array}{cccccc} c & d & e & s & e & f \\ 159 & 77 & 109 & 143 & = & 488 \text{ cents.} \end{array}$$

Die Formel C ist am Anfang des Igor-Liedes<sup>11</sup> zu finden, und es mag scheinen, als ob sie aus den Formeln A und B zusammengesetzt wäre — ein reiner Zufall, würde man vorsichtshalber meinen. Gewiß ist die größte Vorsicht hier am Platze, denn in der Tradition von *Rotu* würde das Erscheinen der Formeln A und B noch gar nichts besagen; sie könnten ja lediglich dazu verwendet werden, damit der Ungebildete oder Halbgebildete verwirrt wird. Und auf dem Gebiet der altslawischen Symbolik sind solche Fälle durchaus nicht selten; das entspricht ja, wie schon hervorgehoben, ihrem Sinn und Zweck. Damit also jegliche Unsicherheit hier schwinden würde, müßten die Formeln A und B im weiteren Verlauf des Textes durch die Formel D bestätigt werden, die in der Überlieferung von *Rotu* den Namen *potvrda* („Bekräftigung“) trägt und die auch im Igor-Lied als die Formel E<sup>12</sup> erscheint. Außer der schon erwähnten ist eine weitere Funktion der Formel D, den Vortragenden darauf aufmerksam zu machen, daß er bis zum Ende des Textes an die Bedingungen der Formeln A und B unbedingt gebunden ist.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß der Vortrag des Igor-Liedes dieselbe Tonreihe verlangte, die in dem Gebrauch des 1937 verstorbenen montenegrinischen Guslaren Tanasije Vučić war. Gerhard Gesemann<sup>13</sup> hat seine Darbietungen in das Lautarchiv der Berliner Universität aufgenommen; sein Musiksystem wurde in der noch immer unüberholten Arbeit von Gustav Becking<sup>14</sup> beschrieben.

<sup>9</sup> Vgl. Gustav Becking, *Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos*, Archives Néerlandaises de Phonetique Experimentale, Amsterdam 1933, S. 146—148.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 146.

<sup>11</sup> Roman Jakobson et al., *La geste du prince Igor*, New York, 1948, Vers 4 — „verbessert“ auf solche Weise, daß keiner der Eingeweihten diese Formel erkennen würde.

<sup>12</sup> Ebenda, Vers 17.

<sup>13</sup> Vgl. die ausgezeichnete Charakteristik von T. Vučić in G. Gesemann, *Heroldsie Lebensform*, Berlin 1943, S. 33 ff.

<sup>14</sup> A. a. O., S. 144—153.

## Die Autoren der Fuge Nr. 23 in Lüneburg KN 208<sup>1</sup> und der Fantasia Ut sol fa mi in Lübbenau, Ms. Lynar A<sup>1</sup>

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Band XIV der Reihe Musica Britannica (John Bull, Keyboard Music I, London 1960) enthält als Nr. 32 ein „*God save the king*“ von 1616. Das Datum entstammt Kitchiner (s. u.). In der „*List of sources and abbreviations*“ (S. 159) und S. 166 unter Nr. 32 nennt Thurston Dart das Ms. Lynar A<sup>1</sup> als eine der Quellen des Stückes. Es erscheint dort als „*Fantasia Ut sol fa mi*“ von „*Joan Pieters*“, von wo aus es Seiffert bekanntlich in die Gesamtausgabe von Sweelinck, Amsterdam 1943 als Nr. 12 aufgenommen hat. Es befand sich ferner ein zweites Mal in Messaus's Sammlungen, deren einen, das Stück betreffenden Band Pepusch als Ms. 18, Bd. I, nach ihm William Kitchiner und Richard Clark besaßen und der heute verschollen ist<sup>1</sup>. William Kitchiner, *The loyal and national songs of England*, London 1823 bringt aus dieser Sammlung eine Übertragung eines Stückes von Edward Jones unter Bulls Namen mit dem Titel „*God save the king*“ und dem Datum 1616 (vgl. S. 166, Nr. 32). Kitchiner und Ms. Lynar A<sup>1</sup> sind heute also die beiden einzigen Quellen, die jede einen anderen Autor nennen. Welcher Quellenwert den Bänden des Messaus zukam, ist von Dart ausdrücklich manifestiert. In der Einleitung S. XIII spricht er mit den übrigen Editoren Steele und Cameron von den nicht immer untrüglichen Autorangaben von Messaus; ebensowohl zu Beginn der *Editorial Method* S. XV und S. 159 unter Me heißt es nachdrücklich, daß „*all its (Messaus's) ascriptions must be treated with reserve*“, da sie „*without much discrimination*“ gemacht und die Sammlungen nach „*loose papers or books in Bulls possessions*“ nach seinem Tod zusammengestellt sind. Das wird auch das Datum 1616 bei Kitchiner betreffen.

Dennoch muß die Aufnahme des Stückes in die Ausgabe von Bulls Klavierwerken, und zwar in der von Jones überlieferten Gestalt, voraussetzen, daß Dart es am ehesten Bull zuspricht. Das Auftreten des Stückes in Lynar A<sup>1</sup> erklärt Dart sich so, daß Bull seinem Freunde Sweelinck eine Kopie geschickt habe, was unbedingt wahrscheinlich sein könnte, und daß es so, unter dessen Namen, in diese Hs. geraten sei. Der im Vergleich mit der Lynar-Fassung andere Schluß und die sonstigen, geringfügigen Divergenzen (vgl. S. 167) kämen nach seiner Auffassung auf das Konto Sweelincks, der vielleicht nur eine defekte Kopie besessen habe. Wir meinen, sofern die Quellenlage das Werk eindeutig Bull zusprechen darf, sie gingen eher zu Lasten des Intavolators von Lynar A<sup>1</sup>, der den Schluß parodiert haben oder seinerseits nur eine unvollständige Quelle gehabt haben kann. Könnte aber nicht ebensowohl Sweelinck seinem Freunde Bull das Stück überlassen haben, das dann unter Bulls Namen mit parodiertem Schluß in die Sammlung des Messaus geriet, so daß dann die Lynar-Fassung vielleicht doch die originale Sweelinck-Fassung darstellte? Da Bull sich schon 1613 in Holland befand, wäre das datenmäßig möglich. Seltsam bliebe allerdings der Titel. Stimmt Darts Zuweisung, dann werden die Autorangaben in Lynar A<sup>1</sup>, besonders bei den Sweelinck zugesprochenen Stücken, erneut fragwürdig und Schiernings<sup>2</sup> Vermutung, die die norddeutsche Herkunft von Lynar A<sup>1</sup> bezweifelt, und die Hs. in die nähere Umgebung Sweelincks rücken möchte, gewinnt an weiterer Wahrscheinlichkeit. Wir wollen aber auch Bulls Beziehungen zum Wolfenbüttler Hof gedenken — er hat dem Herzog und der Herzogin von Braunschweig Stücke gewidmet<sup>3</sup> — so daß das Paar seinerseits das Werk gekannt und für seine Verbreitung gesorgt haben könnte. Dart stellt zur Diskussion<sup>4</sup>, daß das Werk am 16. Juli 1607 zum Fest des Kaufmanns Taylor für James I. gespielt worden sei. Dann müßte

<sup>1</sup> Vgl. Musica Britannica, Bd. XIV, S. 159 unter Me; S. 160 unter Ki; S. 166, Nr. 32.

<sup>2</sup> Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, XII, Kassel, 1961, S. 79.

<sup>3</sup> Musica Britannica, a. a. O., *Calendar of the life of John Bull*, S. XXIII, unter 1601.

<sup>4</sup> S. 2 unter 1607.

es also jedenfalls vor 1616 geschrieben sein. Leider kommt nicht zur Sprache, was dieses sehr unverbindliche und zeitgemäße Thema, das ohne weiteres Zeitgut sein könnte, für James I. bedeutet haben mag; denn der Titel wie die Satzanlage, die das Thema vielleicht nicht zufällig immer wieder in der Oberstimme wiederholt, bzw. diesen Satztyp wählt, legt nahe, daß es sich um ein Lieblingsmotiv des Königs, aus einem Lied, einem Tanz oder einem Stück gehandelt haben könnte, das vom Autor genutzt worden sei.

Das zu eruieren wäre doppelt wichtig, da das Thema ein weiteres Mal in der Fuga Nr. 23 in Lüneburg KN 208<sup>1</sup> (vgl. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36) benutzt ist<sup>5</sup>, und zwar nicht variativ-dekorativ wie dort, sondern fugisch. Schon Schierning<sup>6</sup> betont die Verschiedenheit der Stücke in Lynar A<sup>1</sup> und KN 208<sup>1</sup> und beider gemeinsamen Schluß, der also in der englischen Quelle anders lautet. Gerade dieser gemeinsame Schluß spricht für enge Bezugnahme zwischen Lynar A<sup>1</sup> und Lüneburg KN 208<sup>1</sup> und nähert beide Hss. wieder einander. Schierning vermutet, der Komponist der Fuge habe die Fantasie, also „*God save the king*“ in der Lynar-Fassung oder eine Variante davon (vielleicht die Fassung des Messaus?) gekannt.

Stimmt Darts Hypothese, daß Bull Sweelinck das Stück vermittelt habe, dann würde zugleich Seifferts Zuweisung der Fuge an Sweelinck<sup>6a</sup> wieder an Wahrscheinlichkeit gewinnen, und man dürfte zugleich vermuten, Sweelinck habe das Thema von Bull übernommen und vielleicht als eine Art Widmungsstück für ihn geschrieben. Dagegen spricht aber der gemeinsame Schluß von Lynar A<sup>1</sup> und Lüneburg KN 208<sup>1</sup>, denn Sweelinck hätte doch wohl nicht den Schluß einer Abschrift verwandt, sofern man nicht wieder annehmen muß, hier habe der Intavolator von KN wie dort von Lynar eingegriffen. Andererseits betont Schierning<sup>7</sup> die geringe Verbreitung der Virginalisten auf dem Festland, und ist die Gemeinsamkeit der Schlüsse im Ms. Lynar und KN 208<sup>1</sup> nach den neuen Gegebenheiten bedeutsam. Also kann der Autor der Fuge ebensowohl das Thema und den Schluß des Stückes nur aus Lynar kennen und würde damit weiterhin anonym bleiben müssen. Das beeinträchtigt nun aber wieder Schiernings Annahme, Lynar A<sup>1</sup> gehöre in die Nähe Sweelincks, und die Tabulatur sei vielleicht überhaupt niederländischer Herkunft, da gerade niederländisch-virginalistische Typen in der Lüneburger Hs. fehlen. Und damit erhöhe sich zusätzlich die Frage, ob die Virginalisten in Norddeutschland nicht doch bekannter waren, als es scheint. Bezeichnenderweise enthält Lynar A<sup>1</sup> ja auch Werke, die mit Peter Philips und Peter Cornet signiert sind, die um 1613 neben Bull am Hof des Brüsseler Erzherzogs wirkten<sup>8</sup>. Man sieht erneut, welche Probleme das Auftauchen auch nur einer weiteren Quelle zu einem einzelnen Stück aufwirft, und wie groß die Fragwürdigkeit von Gesamtausgaben und Sammelausgaben einzelner Meister geworden ist. Sie scheint für Werke in ausländischen Tabulaturen nicht geringer zu sein als für deutsche, was der gesamte kritische Apparat der Editoren des Bandes der *Musica Britannica* klar erkennen läßt. Mit einem „*conflated text*“, der vom Herausgeber selbst als „*inconclusive and occasionally inconsistent*“ bezeichnet wird<sup>9</sup> scheint uns wenig gewonnen. Auch hier wird in Erwägung gezogen werden müssen, was wir in unserm Aufsatz in der „*Musikforschung*“ XV, 1962, S. 364 anführten.

Ein Irrtum sei uns zu bereinigen noch erlaubt. Dart hält Lynar A<sup>1</sup><sup>10</sup> (so noch in *Musica Britannica* Bd. XX, 1962!) noch für ein Autograph Weckmanns und nennt als Entstehungsjahr gar 1630 — offenbar verlesen. Seiffert vermerkt auf der Hs. 1637. Das ist mit Schierning<sup>11</sup> nun endgültig abzulehnen, schon da ja Weckmann zu diesem Zeitpunkt (d. h. 1630) 11 Jahre alt (!) gewesen wäre und niemand über solch ausgeschriebene Handschrift verfügt hätte. Das Datum 1637 scheint von Seiffert übrigens ganz willkürlich der Tatsache entnommen zu sein, daß Weckmann 1637 mit einem Stipendium nach Hamburg ging.

<sup>5</sup> Den Hinweis auf die Übereinstimmung des Themas mit dem von „*God save the king*“, verdanke ich Dr. W. Haacke, Wiesbaden. Schierning, a. a. O., kennt diese Quelle noch nicht.

<sup>6</sup> a. a. O., S. 75. <sup>6a</sup> Vgl. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36, S. 107, Nr. 23. <sup>7</sup> a. a. O., S. 76. <sup>8</sup> *Musica Britannica*, a. a. O., S. XXIV unter 1613. <sup>9</sup> *Musica Britannica*, a. a. O., S. XV. <sup>10</sup> a. a. O., *List of sources and abbreviations*, S. 159. <sup>11</sup> a. a. O., S. 78.

## *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß Kassel 1962* (30. September bis 4. Oktober)

VON JÜRGEN EPPELSHEIM UND HANS SCHMID, MÜNCHEN

An den Anfang dieses Berichtes möchten wir eine Feststellung setzen, die der nunmehrige Ehrenpräsident der den Kongreß veranstaltenden Gesellschaft für Musikforschung, Friedrich Blume, bei deren Mitgliederversammlung traf. Er sagte — wenn wir hier nicht wörtlich zitieren, so hoffen wir doch, den Sinn richtig wiederzugeben —, das besondere und erfreuliche Merkmal der soeben zu Ende gehenden Kasseler Tage sei wohl darin zu sehen, daß sie erstmals wesentlich von der jüngeren Generation mitgetragen wurden und ihr Gesicht und Gewicht nicht mehr allein durch die Beteiligung der älteren und bereits in vielen Kongressen bewährten Kollegen erhielten. So mag es ganz entsprechend sein, daß der Bericht über den Kongreß nun ebenfalls zwei Angehörigen dieser jüngeren Generation zufiel, wobei der Umstand, daß sich zwei Berichterstatter zu Wort melden, damit erklärt werden möge, daß bei der Vielfalt der Kongreßveranstaltungen kaum ein einzelner — zumal, wenn er an die Möglichkeit, als Berichterstatter herangezogen zu werden, überhaupt nicht dachte — auch nur annähernd alle besuchen und somit aus eigener Anschauung hätte berichten können. Allerdings sehen wir die Aufgabe eines Kongreßberichtes keineswegs in der aus räumlichen Gründen sowieso unmöglichen Anführung aller Einzelheiten — darüber informierte ja bereits das den Mitgliedern der Gesellschaft zugegangene Kongreßprogramm — oder in der Inhaltsangabe und Beurteilung von Referaten, über die sich jeder nach dem Druck des Kongreßberichtes selbst ein genaues Bild machen kann. Es soll vielmehr versucht werden, einen möglichst umfassenden Überblick über den Gesamtverlauf zu bieten, und wenn wir uns dabei gelegentlich erlauben, auch Anregungen für die Gestaltung zukünftiger Kongresse zu geben, so möge dies keineswegs als Kritik an der nun ja schon geradezu gewohnt guten, nahezu reibungslos funktionierenden Organisation der Veranstaltungen der Gesellschaft für Musikforschung aufgefaßt werden, sondern als Versuch, die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts so bewährte Form musikwissenschaftlicher Tagungen den sich mit den allgemeinen Zeitläufen und auch mit dem zunehmenden Alter unseres Faches ändernden Anforderungen noch mehr anzupassen, als dies durch die bisherigen Neuerungen in der Kongreßgestaltung — man denke z. B. an die Arbeitsgruppen oder an die Herausstellung einiger Hauptthemen — bereits gelungen ist.

Doch nun zur Sache selbst: Der Kongreß begann wie üblich mit einem zwanglosen Begrüßungsabend, einer der so wertvollen, aber auf den meisten Tagungen — vielleicht, weil vor allem gegenüber Außenstehenden wenig programmrepräsentativ — neben den kurzen Essenszeiten viel zu wenig gebotenen Gelegenheiten zu persönlichem Kennenlernen und Aussprechen. Gerade die Zwanglosigkeit und die Möglichkeit der völlig freien, durch keine Diskussionsmeldung oder langfristige Voranmeldung festgelegten Zirkelbildung kommt nicht nur den menschlichen Kontakten, sondern insbesondere der Forschungsarbeit oft mehr als manche andere Kongreßveranstaltung zugute. Leider brachte der Begrüßungsabend auch die große Enttäuschung dieses Kongresses: Es wurde bekannt, daß die Mitglieder der Gesellschaft aus der DDR und fast alle aus Osteuropa erwarteten Kongreßgäste nicht anwesend sein würden. Zwar war der Kongreß mit über 400 in- und ausländischen Teilnehmern auch nach diesem Ausfall noch höchst zahlreich besucht, aber er war doch nicht mehr im erhofften Sinne international.

Die vier Arbeitstage — Montag bis Donnerstag — brachten eine Reihe größerer Vorträge und zahlreiche — meist in drei parallellaufende Sitzungen und eine teilweise ebenfalls gleichzeitig tagende Arbeitsgruppe aufgeteilt — Referate. Dabei war den beiden Generalthemen („Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund“ und „Die Musik von 1830 bis

1914“) jeweils ein ganzer Tag gewidmet, an dem lediglich in den späten Nachmittagsstunden je eine Arbeitsgruppe (I: „*Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers*“. III: „*Historische Musiktheorie*“) hinzukam. Im Gegensatz zu Generalthema I, bei dessen Behandlung am Vormittag der gesamte Problemkreis in zwei Hauptreferaten und einer anschließenden Diskussion zu erfassen versucht wurde und der Nachmittag Einzeldarstellungen vorbehalten blieb, wurden bei Generalthema II fortlaufend nach Ländern aufgliederte Überblicke über die Musik einzelner Nationen gegeben. Dabei fiel es dem Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung sozusagen als dem Gastgeber zu, die deutsche Musik dieses Zeitraumes in einem repräsentativen öffentlichen Vortrag zu behandeln, den er dazu benützte, über die Aufstellung des Geschehens hinaus das mit dem Begriff Romantik doch nur sehr mangelhaft erfaßte Gemeinsame in der Musik dieses Zeitraumes zur Darstellung zu bringen. Im übrigen gewann die Behandlung dieses Generalthemas dadurch sehr an Interesse, daß es gelungen war, für die verschiedenen Vorträge jeweils Experten der betreffenden Länder zu gewinnen.

In den freien Forschungsberichten, die die meisten Zusammenkünfte erforderten (insgesamt zehn Vor- und Nachmittage), blieb kaum ein Gebiet der Musikwissenschaft unberührt. Das Hauptgewicht lag — wie bei einem allgemeinen Kongreß kaum anders zu erwarten — auf der Musik des Zeitraumes von 1450 bis 1914, dem, in drei Zeitabschnitte weiter unterteilt, sechs Sitzungen gewidmet waren.

Ein begrüßenswertes Vorhaben war es, neben den beiden durch eine Reihe von Haupt- und Einzelreferaten von allen Seiten beleuchteten Generalthemen einige besonders interessierende Fragenkomplexe in sogenannten Arbeitsgruppen zu eingehender Diskussion zu stellen (neben den oben bereits genannten II: „*Musikdokumentation*“ und III: „*Strukturprobleme der Musik von heute*“). Diese Absicht wurde dadurch besonders unterstrichen, daß die Referenten dieser Arbeitsgruppen für die ganze Dauer der Sitzung und nicht nur für ihren persönlichen Vortrag zur Verfügung standen. Dabei zeigte es sich deutlich, daß vor allem die Behandlung eng umrissener, aber vielschichtiger Probleme einer Diskussion förderlich ist. Des weiteren könnte es der Diskussion nützen, wenn man den Teilnehmern an einer solchen Arbeitsgruppe die vorgesehenen Referate einige Zeit vorher zugänglich machen würde.

Allerdings wäre dieser Weg — wie ja gelegentlich schon versucht wurde — auch für alle anderen Referate eines Kongresses zu erwägen, würde jedoch zu einer Umgestaltung, voraussichtlich aber Belebung des herkömmlichen Kongreßverlaufes führen: Könnte man die Referate schon vor Tagungsbeginn veröffentlichen — selbstverständlich mit der Auflage, persönlich für eine Diskussion zur Verfügung zu stehen —, so könnte man auf die Verlesung all der Referate verzichten, bei denen sich auf Grund ihrer Themenstellung oder Ausführung eine Diskussion erübrigt. (Die Möglichkeit, bekannte Persönlichkeiten für einige Hauptvorträge zu gewinnen, und das Recht des jeweiligen Präsidenten, sich mit einem Thema eigener Wahl an die Kongreßteilnehmer zu wenden, brauchte deshalb nicht beschnitten zu werden.) Bei allen anderen Referaten aber könnte — eventuell nach einer kurzen, das Gedächtnis stützenden Zusammenfassung — sofort zur Diskussion übergegangen werden. Jeder Interessent hätte dann die Möglichkeit, sich schon vorher unter Benützung aller ihm verfügbaren Hilfsmittel vorzubereiten, was sicher manchen Vorteil hätte. Diesmal hatte man hingegen verschiedentlich den Eindruck, daß manche Wortmeldung unterblieb, weil die hinfällige Begründung der eigenen Bedenken und Einwände dem wohlvorbereiteten Referenten gegenüber aus dem Stegreif selten mit genügender Sicherheit erfolgen kann. So schweigen oft die, die etwas zu sagen hätten, während andere — es gab und wird sie auch in Zukunft auf jedem Kongreß geben — lediglich um des Redens willen sich zu Wort melden. Anregende Diskussionen entzündeten sich hingegen überall dort, wo sich einer der Zuhörer mit dem gleichen Spezialgebiet schon selbst beschäftigt hatte, oder wenn ein wirklich brennendes und allgemein interessierendes Problem angeschnitten wurde. Dann wiederum reichte zumeist die Zeit nicht aus, um diese Diskussion weiter als bis zum Abgrenzen der verschiedenen An-

sichten gedeihen zu lassen. Die angeregte Vorwegnahme der eigentlichen Referate würde sicher den erwünschten Zeitgewinn bringen und gleichzeitig wohl auch die Aufspaltung der Kongresse in eine immer größere Zahl von Parallelsitzungen vermindern. Da diese in Kassel außerdem auf verschiedene, wenn auch nicht sehr weit voneinander entfernte Gebäude verteilt waren, war das Hinüberwechseln von einer Sitzung zur anderen nicht immer in dem Maße möglich, um an verschiedenen Arbeitsgebieten ohne weiteres gleichen Anteil nehmen zu können, was andererseits besonders erstrebenswert ist, weil die Musikwissenschaft zum Glück noch nicht so sehr in einzelne Spezialgebiete auseinandergefallen ist, daß das Interesse der Tagungsteilnehmer nicht mehr über die einzelnen Sitzungsthemen hinausreichen würde. Doch war bei der Fülle der Referatsanmeldungen — die unvorhergesehene Entlastung durch den Ausfall einiger Referenten war zeitlich kaum wahrnehmbar — eine andere Lösung innerhalb des ja schon erhebliche Zeit vor Kongreßbeginn festzulegenden Rahmens nicht möglich. Daß trotz der großen Zahl der Referenten und Zuhörer alles in einer höchst erfreulichen Atmosphäre verlief, nie der Eindruck einer Massenveranstaltung entstand und sich der Kongreß so in jeder Hinsicht würdig an die respektable Reihe der bisherigen internationalen Fachtreffen anschloß, ist in erster Linie der hingebungsvollen Arbeit aller an der Vorbereitung und Durchführung Beteiligten zu verdanken.

Über die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung, die im Rahmen des Kongresses stattfand, wurde bereits im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift (XV/1962, S. 414/15) berichtet. Doch sei auch hier erlaubt, zwei Anregungen für die Zukunft zur Diskussion zu stellen: Vielleicht wäre es zweckmäßig, Mitgliederversammlungen nicht am Ende eines Kongresses nach Abschluß aller Sitzungen, sondern etwa in dessen Mitte abzuhalten, wo wahrscheinlich der größten Zahl von Mitgliedern die Teilnahme möglich wäre. Bekanntlich können nicht alle Kongreßteilnehmer pünktlich am Beginn der Tagung eintreffen und auch nicht alle bis zur letzten Stunde bleiben, dazwischen aber überschneiden sich meist die Aufenthaltszeiten. Und zweitens schiene es ganz besonders bei der Mitgliederversammlung dienlich, alles, was nicht unbedingt mündliche Verhandlung erfordert — in erster Linie also die Rechenschaftsberichte des Vorstandes und der Kommissionen —, den Mitgliedern schriftlich einige Tage vorher auszuhändigen. Die Versammlung könnte sich dann ganz der Diskussion dieser Berichte, den eingebrachten Anträgen und vor allem den Wahlen widmen, ohne irgendwie in Zeitnot zu geraten. Dies würde vor allem den so recht kursorisch zur Kenntnis genommenen Kommissionsberichten und der mit vorrückender Stunde sichtlich immer uninteressierter vorgenommenen Wahl der neben dem Präsidenten fungierenden Vorstandsmitglieder zugute kommen, zwei Punkte der Tagesordnung, die infolge Zeitmangels nicht mit der ihrer tatsächlichen Bedeutung entsprechenden Ausführlichkeit behandelt werden konnten.

Mittelpunkt des Rahmenprogrammes — wenn auch nach dem offiziellen Kongreßende, aber vielleicht gerade deshalb in bereits von allen Kongreßsorgen unbeschwerter Stimmung — war der zugleich auch den Teilnehmern der nachfolgenden Musiktage geltende Empfang der Stadt Kassel, der durch die ebenfalls schon im letzten Jahrgang mitgeteilte Überreichung der Goethe-Plakette an Friedrich Blume und Karl Vötterle besonderes Gewicht erhielt. Vorausgegangen war ein in gleicher Weise beiden Veranstaltungen geltendes Konzert des Deller-Consort, das in dem zwar sakralen, akustisch den für die französischen Kathedralen geschaffenen Werken aber nicht recht entsprechenden Raum der Martins-Kirche stattgefunden hatte. Die folgenden Bemerkungen zum restlichen Rahmenprogramm mögen keineswegs als Kritik, vor allem nicht an der Qualität der gebotenen Leistungen, verstanden werden. Doch ist bei aller Würdigung der löblichen Absicht die Aufnahmefähigkeit der Kongreßteilnehmer überfordert, wenn nach einem mit Vorträgen und Diskussionen angefüllten Tage eine als selten gespieltes Werk zwar willkommene, durch ihre Wichtigkeit und Ausdehnung aber den Bogen überspannende Oper (Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten*) geboten wird. Auch Musikhistoriker sind letzten Endes keine Übermenschen. Dagegen hätte das Prinzip,

den Mitgliedern eines Fachkongresses möglichst nicht überall zu Hörendes zu bieten, das Sinfoniekonzert des Hessischen Staatstheaters durchaus noch mehr bestimmen dürfen, zumal ja Kassel in Spohr mit einem Komponisten aufwarten kann, dessen Werke heute so gut wie unbekannt sind, obwohl keine noch so kursorische Musikgeschichte ohne Nennung seines Namens auskommt. Außerdem ließe sich gerade durch solche Programmauswahl vermeiden, vor einem letztlich doch aus „Kennern“ zusammengesetzten Publikum den Anschein zu erwecken, als wolle man die eigene Konkurrenzfähigkeit mit den gerade diesem Publikum nicht unbekanntesten Spitzenleistungen internationaler Orchester und Opernhäuser beweisen.

Erfreulich waren die mit dem Kongreß verbundenen Ausstellungen (Musik in der bildenden Kunst; Musikalische Kostbarkeiten aus der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel; Musikausstellung: Fachliteratur, Noten, Schallplatten), vor allem auch deren enge räumliche Verbindung mit den Sitzungslokalen, wodurch sich die Möglichkeit ergab, unvermeidbare Zwischenstunden mit dem Ausstellungsbesuch nutzbringend zu füllen. Die vorgeschlagenen Besichtigungen und Ausflüge konnten dagegen kaum mitgemacht werden, da sie sich zeitlich mit der Kongreßarbeit überschneiden. Die landschaftlichen Reize Kassels und seiner nächsten Umgebung sowie die trotz der furchtbaren Zerstörungen des letzten Krieges immer noch beachtlichen Kunstschätze der Stadt blieben somit gerade dem eifrigen Kongreßteilnehmer so gut wie verborgen.

## II. Internationale Tagung für Hymnologie in Schloß Bossey (Schweiz) (18. bis 22. September 1962)

VON WERNER BRAUN, KIEL

In dem idyllisch gelegenen, sehr gastlichen Ökumenischen Institut (etwa 20 km nördlich von Genf) trafen sich 33 Wissenschaftler aus Dänemark, Finnland, Frankreich, Holland, Norwegen, der Schweiz und Deutschland zu intensiver Aussprache über einige wesentliche Aspekte der als wissenschaftliche Disziplin noch jungen Hymnologie. Die erste Sitzung *Hymnologie auf der Grenze zwischen den Forschungsgebieten* wurde von Konrad Ameln mit einem Appell an Theologie, Musik- und Sprachwissenschaft eröffnet, sich stärker als bisher des Kirchenliedes anzunehmen. Günter Birkner stellte in dem Referat *Hymnologie und Volksliedforschung* die trennenden Voraussetzungen beider Bereiche in den Vordergrund. Walther Lipphardt bewies mit Ausführungen über *Verslehre und Hymnologie*, daß das Kirchenlied vom Mittelalter bis in die Neuzeit hinein auf einen Vorrat bestimmter metrischer Einheiten zurückgeführt werden kann.

Breiten Raum nahm die Behandlung vorwiegend theologischer Fragen ein. Markus Jenny beleuchtete das 2. Generalthema *Das Singen der Kirche und die Einheit der Kirchen* mit der Interpretation eines Doppelporträts (J. de Dinteville und G. de Selve) des 16. Jahrhunderts. Für Walter Frei (*Der mehrstimmige Gesang und die Einheit des Glaubens*) ist die frühe abendländische Mehrstimmigkeit gleichzeitige Auslegung eines Gegebenen und somit Sinnbild theologischer Ordnung. Karl Ferdinand Müller (*Was geht die hymnologische Forschung die ... Kirche an?*) warnte eindringlich vor Philologismus und Historismus. Das Kirchenlied sei allein als „Verkündigung“ recht zu begreifen. Vor welchen Schwierigkeiten „angewandte“ Hymnologie stehen kann, zeigte sich im Anschluß an Ulrich Teubers Darlegungen über das Lied der jungen Kirchen.

Das 3. Kernthema galt einem Jubiläum: *400 Jahre Genfer Psalter 1562–1962*. Pierre Pidoux rief mit knappen, markanten Sätzen die vom protestantisch-lutherischen Gottesdienst so verschiedene Funktion des kalvinistischen Liedesangs in Erinnerung. Samuel J. Lenselink untersuchte ausführlich die komplizierte Entstehung und Überlieferung der Dichtungen

Marots und Bezas (*Zur kommenden kritischen Neuausgabe der Psalmen Marots*). Daß *Lobwassers Psalmenlieder* nicht einfach als deren Übersetzungen bezeichnet werden können, betonte Walther Engelhardt. Marc Honegger wies auf die zündende Melodik der *chanson spirituelle huguenote au XVI<sup>e</sup> siècle* hin. Zusammen mit weiteren Länderberichten (Dänemark: Ulrich Teuber, Schweden: Helge Nyman) entstand das Bild einer gewaltigen reformierten Kulturleistung. — Obwohl die *Quellenerfassung des Gesangbuches* nicht offiziell zum Generalthema erklärt war, fand dieser Komplex in Referaten (Günter Kratzel, *Die Frühdrucke des altpolnischen Gesangbuches* [grundlegend!], Walther Lipphardt, *Die Spörl'sche Liederhandschrift als hymnologische Quelle*, Ernest Muller, *Der Gesangbuchfund in . . . Straßburg*, Hans Volz, *Eine Kirchenlied-Handschrift von Georg Rörer*), Diskussionen und Resolutionen (z. B. zur Inventarisierung von Gesangbüchern) lebhaftes und allgemeines Interesse. Hier gab es sogar eine kleine Sensation, als Konrad Ameln den Plan erläuterte, die berühmten Kirchenliedsammlungen von W. Bäumker und J. Zahn neuzubearbeiten und in einem umfassenden Werke *Das deutsche Kirchenlied* zu vereinigen. Es war nur natürlich, daß die sich mit Einzelheiten dieses so überaus notwendigen Vorhabens beschäftigende Arbeitsgruppe vor den anderen Kommissionen (vgl. *Mf XIII*, 1960, S. 201) die größte Teilnehmerzahl aufwies.

Am Ende der Konferenz kamen einige Liedmonographien zum Vortrag. Hans-Jürg Stefans Beitrag (*Veni redemptor gentium; zur Aktualität dieses Hymnus'*) war theologisch ausgerichtet, während Marguerite Jenny am Beispiel von *Es ist das Heil uns kommen her* die *Geschichte eines Kirchentones* entwarf und Konrad Ameln P. Ebers *Lied Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* neu datierte.

Einem löblichen Brauch folgend, bot auch die Tagung in Bossey Ausstellungen, Exkursionen und Konzerte. Man hörte das experimentierfreudige Duo Silvia Frei und Walter Frei mit Musik des Mittelalters und der Renaissance, lernte die unter Leitung von Pierre Pernoud sauber und frisch singende Psallete des Jeunesse . . . de Genève kennen, sah eine erlesene Sammlung alter Psalter-Ausgaben in Genf und hatte die Möglichkeit, in Bern wertvolle Dokumente der 1000jährigen Schweizer Kirchenmusik zu betrachten. Daß die bisherige Leitung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie in guten Händen lag, bewies die Wiederwahl von Konrad Ameln (Lüdenscheid) zum Vorsitzenden und Markus Jenny (Weinfelden, Schweiz) zum Sekretär. Ulrich Teuber (Kgs. Lyngby, Dänemark) wurde zum 2. Vorsitzenden berufen. Im übrigen erwies sich die Zusammenkunft in Bossey als echte Arbeitstagung mit gründlichen, z. T. sogar erregten Auseinandersetzungen. Es wäre zu wünschen, daß möglichst viele der hierfür ausgearbeiteten Referate im Druck der Öffentlichkeit zugänglich gemacht würden.

## *Erste Generalversammlung der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte e. V.*

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Am 20. Dezember 1962 hielt die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz ihre erste Tagung und Generalversammlung ab. Die Mitgliederzahl dieser Gesellschaft ist seit ihrer Gründung am 22. April 1961 auf 86 gestiegen und hat sich damit verzehnfachen können. Im August 1961 erschien das 1. Heft der *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte e. V.* mit einer Darstellung der *Notwendigkeit und Aufgaben mittelrheinischer Musikforschung* von Adam Gottron, der in diesem Aufsatz die Ziele und Planungen der damals gerade gegründeten Arbeitsgemeinschaft absteckt.

In der eigenen Publikationsreihe *Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte* sind bereits drei wertvolle Studien von Albert Dunning (*Joseph Schmitt. Leben und Kompositionen des Eberbacher Zisterziensers und Amsterdamer Musikverlegers 1734–1791*), Franz Böskens (*Die Orgeln der evangelischen Marienstiftskirche in Lich*) und Adam Gottron (*Arnold Rucker, Orgelmacher von Seligenstadt*) vorgelegt worden. — Der bisherige Vorstand, bestehend aus den drei Mainzer Herren Prälat Professor Dr. Gottron (1. Vorsitzender), Dr. Böskens (stellvertretender Vorsitzender) und Notar Köbler (Schatzmeister) wurde in der Generalversammlung wiedergewählt. In den Beirat wurden der Mainzer Historiker Professor Dr. Petry und Professor Dr. Federhofer, der vor kurzem den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Mainzer Universität übernommen hat, berufen. Als Ort der nächsten Generalversammlung wurde Kiedrich festgelegt. Außerdem wurde beschlossen, möglichst jährlich eine Tagung in jeweils wechselnden Orten des mittelrheinischen Raumes durchzuführen.

Am Nachmittag hielt Professor Dr. Dr. Karl Gustav Fellerer ein grundsätzliches Referat über Aufgaben und Bedeutung der lokalen Musikgeschichtsforschung am Rhein. Anschließend zeigte der Musikbibliothekar der pfälzischen Landesbibliothek zu Speyer, G. Brause, einen selbst hergestellten Kulturfilm, der den Reichtum der Musik in der Geschichte des rhein-pfälzischen Gebietes deutlich werden ließ. Ein Abendkonzert des Südwestfunkorchesters mit Mainzer Musik in einer Zusammenstellung und Einführung von Adam Gottron, und zwar mit Werken von Joseph Feckler (*Applauso poetico*, 1602), Johann Franz Xaver Sterkel (Quintett) und Vincenzo Righini (Ausschnitte aus Opern) im Kurfürstlichen Schloß in Mainz bildete den festlichen Abschluß nicht nur dieser Tagung, sondern auch der Jubiläumsfeiern der Stadt Mainz zu ihrem zweitausendjährigen Bestehen.

## Zur Übertragung früher Mehrstimmigkeit, besonders des *Benedicamus-Tropus* „*Omnis curet homo*“

VON GÜNTHER SCHMIDT, NÜRNBERG

B. Stäblein glaubte im Jahrgang 1962 der „Musikforschung“ (S. 394) in kurzen, allgemein gehaltenen Ausführungen auf zahlreiche Fehler meiner Übertragung des „*Omnis curet homo*“ (ebenda S. 29–32) aufmerksam machen zu müssen<sup>1</sup>. Nun schob aber Stäblein in seinen Bemerkungen gerade die vertikalen Bezüge kurzerhand beiseite — speziell erwähnte er ja nur die einstimmigen Fassungen<sup>1a</sup>; der Sinn seiner pauschalen Kritik erscheint somit nicht verständlich. Denn es kann heute keinen Zweifel mehr geben, daß vor allem in der frühen mittelalterlichen Mehrstimmigkeit die satz- und klangtechnischen Kriterien prinzipiell vertikaler Art sind. Entgegen Stäbleins Meinung sind sie grundsätzlich nicht „bis zu einem gewissen Grade schon Sache der Interpretation“, vielmehr drückt sich in ihnen die konsequente Beziehung zwischen Theorie und Praxis als primäres Kriterium aus, was durch meine Studie (ebenda S. 11–39) nachgewiesen sein dürfte. Was soll also Stäbleins Berufung auf den nur horizontalen Verlauf? Denn — um einen Ausspruch J. Handschins<sup>2</sup> sinngemäß abzuwandeln — der Mehrstimmigkeit ist nicht alles billig, was der Einstimmigkeit recht ist.

<sup>1</sup> Meine Berichtigung (ebenda S. 206 ff.), die Stäblein glossiert, erfolgte indessen nur deshalb, weil die Ausführung von Korrekturen auf der Stichvorlage versehentlich unterblieben war. Überdies war auf Anm. 42 (S. 25) meiner Studie zu achten. Daß andererseits manches, wie z. B. die Textunterlegung, der systematisch vergleichenden Darstellung aller überlieferten mehrstimmigen Fassungen, auf die es zu allererst ankam, angepaßt werden mußte, versteht sich wohl von selbst.

<sup>1a</sup> In Anbetracht dessen verblüfft es, wenn Stäblein jetzt in *Modale Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire?*, Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 347, von der Notation in SM 3 schreibt, es seien die „exakten Tonschritte infolge der für unsere Begriffe ungenügenden Diastematie nicht restlos gesichert“.

<sup>2</sup> in AML 1952, S. 114.

Zudem ist es hinlänglich bekannt, daß die sog. „Partiturnotation“ mittelalterlicher Mehrstimmigkeit lediglich textbedingt war, das heißt, sie wurde nur gebraucht, wenn alle Stimmen den gleichen Text vorzutragen hatten, also nicht zur Darstellung vertikaler Bezüge, weil deren Kenntnis durch die Theorie allgemein geläufig war<sup>3</sup>. Entgegen Stäbleins Ansicht geht es gar nicht um Lesefehler an sich, sondern um die Deutung und Auswirkung von verschiedenen Notations-Eigenheiten, zuweilen auch Notations-Unklarheiten (verschiedentlich bedingt durch den lädierten Erhaltungszustand) in den Handschriften, die indessen wohl oder übel in einer Übertragung substantiell berücksichtigt werden müssen<sup>4</sup>.

Immerhin könnte man, was ich gern zugestehe, darüber streiten, ob es erlaubt sei, Erkenntnisse aus der Struktur der Mehrstimmigkeit und ihrer Cantus firmi auf die einstimmige Überlieferung der letzteren anzuwenden. Die Rechtfertigung einer solchen Methode hängt natürlich von der Art der behandelten Problematik und der gegebenen Zusammenhänge ab. Ich äußerte auf Grund verschiedentlich genannter Indizien die Vermutung, in den sogenannten St. Martial-Handschriften, also SM 1, SM 3, und LoSM, müßte die Einstimmigkeit, zumal sie nicht im eigentlichen Sinne liturgisch war, unter dem Einfluß der Mehrstimmigkeit einen strukturellen Wandel erfahren haben. Wie wenig abwegig eine solche Vermutung war, beweist Judith M. Marshalls jüngst erschienene Abhandlung *Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges*, JAMS XV, 1962, S. 131 ff. Wenn also im ältesten Teil von SM 1 Melodien stehen, deren verschiedene Vers- bzw. Strophenteile sich als Cantus und Duplum zu einem mehrstimmigen Satz, freilich etwas modifiziert, aber sonst doch zwanglos zusammenfügen lassen, dann sehe ich gar keinen Grund, bei intervallisch ungenau notierten Stellen in einstimmigen Fassungen des — wohlgemerkt — gleichen Repertoires die Entscheidung nicht nach Kriterien zu treffen, die sich aus dem Cantus firmus der mehrstimmigen Fassungen ableiten lassen. Damit ist auch klargestellt, daß es zwischen Stäblein und mir nicht um eine Interpretation von „Lesefehlern“ geht, sondern um prinzipiell verschiedene Auffassungen über die Struktur früher Mehrstimmigkeit und ihrer geschichtlichen Grundlagen<sup>5</sup>.

### Die Schriftleitung der „Musikforschung“ sieht die Diskussion hiermit als abgeschlossen an.

<sup>3</sup> Auf Einzelheiten kann ich hier verzichten, weil sie in meinem erwähnten Aufsatz behandelt wurden. Da dieser sich mit prinzipiellen Problemen früher Mehrstimmigkeit befaßte, konnte naturgemäß — außer einigen grundsätzlichen Hinweisen (wie Anm. 42) — nicht jede abweichende Eigenart erwähnt werden, besonders wenn sie gar keine oder nur wenig allgemeine Bedeutung hat.

<sup>4</sup> Auf dies in linearem oder vertikalem Sinne zu geschehen hat, hängt primär davon ab, inwieweit jene fraglichen Stellen zum Satz- und Klangerüst gehören. Die Gründe für eine derartige Unterscheidung glaube ich ausreichend dargelegt zu haben. Überdies hat mir ein glücklicher Umstand Original-Negative der Hss. beschert, die im Zweifelsfalle, wie sich zeigte, besser zu lesen sind als Photos bzw. Positive.

<sup>5</sup> Was nun den musikalischen Rhythmus angeht, besteht offenbar doch die Möglichkeit, ihn, wenn nicht gänzlich, dann doch in den wesentlichen Grundzügen für den jeweiligen mehrstimmigen Satz zu erschließen, und zwar mit Hilfe des Satzgerüsts, der sich daraus ergebenden Gliederung der Stimmen, sowie unter Beachtung der oft recht individuellen Melismen-Gruppierung. Wie schon ziemlich klar die Grundzüge des Rhythmus evident werden, ist meiner Übertragungsart zu entnehmen; dabei konnte dieser Umstand damals nicht beabsichtigt sein und wurde — ich gestehe es gern — durch freundliche Hinweise von Kollegen erst richtig bewußt. Indessen kann man sich einen einigermaßen sinnvollen, d. h. durch Theorie legitimierbaren mehrstimmigen Satz kaum vorstellen, falls die von Stäblein behaupteten 17 bzw. 13 „Fehler“ auch als solche in den mehrstimmigen Fassungen des „*Omnis curet homo*“ gelten sollten. Daher ist zu befürchten, daß Stäblein meine Übertragung und speziell ihre Art nicht an den Ergebnissen meiner Studie gemessen hat, sondern sich wohl zu sehr von der aus den zwanziger Jahren stammenden Vorlage aus J. Handschins Nachlaß (vgl. dazu AfMw 1952, S. 119, Anm. 2) leiten ließ. Wie dabei Handschins Kombinationsvermögen zu Analogieschlüssen und Quellenkenntnis durcheinander geraten können, exemplifiziert Stäblein in seinem neuesten (in Anm. 1a zit.) Aufsatz: Der auch von mir erwähnte Benedicamus-Tropus „*Noster coetus psallat laetus*“ ist in SM 1, fol. 61 ff., und in SM 3, fol. 30 ff., nicht als mehrstimmiger Satz, sondern nur als einstimmige Melodie überliefert: Die Oberstimme in Stäbleins Beispiel 1 gehört zum Versikel 5b („*domino*“), die Unterstimme zum Versikel 5a („*concio*“). Zu Beispiel 2 spricht Stäblein irrig davon, es sei in SM 3, fol. 31 „*leider im letzten Doppelversikel nur die Unterstimme notiert*“ (S. 347). Das dazu wiedergegebene Melisma aus Versikel 5a sucht man vergebens in SM 3, fol. 31; es umfaßt tatsächlich nur 6 und nicht wie bei Stäblein 23(1) Noten. Überdies bricht in Versikel 5b die Notierung bei „*benedicat . . .*“ ab. Stäbleins Beispiel 2 stellt offenbar einen er-gänzenden Analogie-Versuch J. Handschins dar; — und wie mag sich das mit meinen angeblichen „*Fehlern*“ in den Melodien des „*Omnis curet*“ verhalten? Wenn Stäblein weiterhin zur Fassung LoSM, fol. 3 ff., schreibt, diese „*greift von der Oberstimme in lat. 1139 (= SM 1) und von der Unterstimme in lat. 3719 (= SM 3)*

## *Nochmals: Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht<sup>1</sup>*

VON MARTIN GECK, KIEL

### I. Buxtehude — Busbetzky

In Jahrgang XIV (1961) dieser Zeitschrift habe ich mich auf S. 405 f. mit der Auffassung Bruno Grusnicks auseinandergesetzt, die beiden unter dem Namen Ludwig Busbetzky überlieferten Kompositionen „*Laudate dominum*“ und „*Erbarm dich mein*“ stammten in Wahrheit von Dietrich Buxtehude. Auf Grund philologischer Überlegungen glaubte ich mich der These Grusnicks, „*Ludwig Busbetzky*“ sei lediglich eine Verschreibung aus „*Dietrich Buxtehude*“, nicht anschließen zu können. Inzwischen hat mein per negationem geführter Beweis die positive Bestätigung erhalten: Dank der liebenswürdigen Hilfe der Herrn Professoren Hillar Saha und Hugo Lepnurm aus Reval habe ich einen Ludwig Busbetzky, Mitglied einer verzweigten Musikerfamilie dieses Namens, ermittelt, welcher von 1687 bis zu seinem Tode im Jahre 1699 als Organist in Narva (Estland) gelebt hat. Da Busbetzky sich als persönlichen Schüler Buxtehudes und Flors bezeichnet und ihn die archivalischen Dokumente der Städte Narva und Reval<sup>2</sup> ausdrücklich als Komponisten ausweisen, dürfte wenig Zweifel daran bestehen, daß Ludwig Busbetzky „*Laudate dominum*“ und „*Erbarm dich mein*“ komponiert hat<sup>3</sup>.

### II. Das Jüngste Gericht

Im vorletzten Heft dieser Zeitschrift<sup>4</sup> hat Willy Maxton zu meinen Bemerkungen über das *Jüngste Gericht* Stellung genommen. Die Verdikte, die Maxton über mich fällt und das Pathos, welches seine Ausführungen begleitet, sind innerhalb einer wissenschaftlichen Kontroverse ungewöhnlich; sie fallen auf den Autor zurück. Bemerkenswerter ist es, daß Maxton zu keiner ernsthaften Auseinandersetzung mit den von mir vorgetragenen Argumenten bereit ist und deshalb die Diskussion nicht fördert. Anstatt Tatsachen anzuführen, die für die von ihm vertretene Identität des *Jüngsten Gerichts* mit der Buxtehudeschen Abendmusik *Das allererschrocklichste* sprächen, türmt er neue Hypothesen auf alte. Das aber ist keine Antwort auf meine Darstellung, die sich unter Verzicht auf Hypothesen lediglich auf das vorliegende Tatsachenmaterial gestützt hatte und deren Gesamtergebnis inzwischen von den z. Zt. wohl besten Kennern der Materie, Georg Karstädt und Dietrich Kilian, gebilligt worden ist. Wenn ich im folgenden zu Maxtons Replik Stellung nehme, so weniger um der Spezialforscher willen, die sich die Quelle lieber selbst ansehen werden<sup>5</sup>, als um des

*jeweils den Anfang auf und baut eine Klausel*“ (S. 347), dann trifft dies ebenfalls nicht zu. Denn die mehrstimmige Fassung entstand dadurch, daß jeweils die a-Versikel als Cantus und die b-Versikel als Duplum zusammengefügt wurden. Die Vertauschung des a- und b-Versikels im 4. Doppelversikel in SM 3, fol. 30' (hier bereits durch Striche musikalisch gegliedert!) beweist, daß LoSM auf SM 3 zurückgehen dürfte, zumal die Melodien in SM 1 und SM 3 voneinander abweichen. Die Grundlage der Fassung LoSM, die ich bereits (Anm. 47) kurz als „*Art Stimmtauschverfahren*“ (wegen der Analogien innerhalb der Versikel) charakterisierte, hat jetzt J. M. Marshall ausführlich dargestellt (s. o.). — Diese Feststellungen waren erforderlich, um zu zeigen, von welcher Warte aus Stäbleins Kritik geschah, zumal er jegliches wesentliche Detail vermied.

<sup>1</sup> Vgl. Die Musikforschung XIV (1961), S. 393—415.

<sup>2</sup> Da sich die Mehrzahl der in Frage kommenden Akten (u. a. Stadtarchiv Reval Bi 116 und Bo 271) heute im Staatsarchiv Göttingen befinden, habe ich sie einsehen können. Ich stütze mich ferner auf das Buch von Hillar Saha, *Eesti muusikaajaloo lugemik II*, 1940, S. 29.

<sup>3</sup> In der Dübensammlung ist übrigens noch ein weiterer Musiker aus Narva vertreten. Es ist Michael Hahn, auf dem Manuskript seiner Kantate „*O welch eine Tiefe des Reichtums*“ (84 : 97) als „*Cantor Narvens.*“ bezeichnet. Bekannt sind Dübens Beziehungen zu Valentin Meder, der u. a. in Reval und Riga gewirkt hat.

<sup>4</sup> Willy Maxton, *Die Authentizität des „jüngsten Gerichts“ von Dietrich Buxtehude*, Die Musikforschung XV (1962), S. 382—394.

<sup>5</sup> Fotokopien in der landeskundlichen Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel; Film im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Kassel.

weniger spezialisierten Lesers willen, der sich ein Bild machen möchte. Ihn bitte ich, sich den Ausgangspunkt der Diskussion vor Augen zu halten: Maxton meinte, ein anonym überliefertes, dreiteiliges Werk als eine fünfteilige Abendmusik Buxtehudes identifizieren zu können.

1. Ich bezweifle nicht die Authentizität des *Jüngsten Gerichts*, denn sie ist bisher noch gar nicht ernsthaft begründet worden. Ich betrachte — das geht aus den entsprechenden Formulierungen meines Aufsatzes (S. 393 u. S. 415) hervor — das *Jüngste Gericht* als ein anonymes Werk, welches von der Gattung Abendmusik her schwerlich als ein Werk Buxtehudes erwiesen werden kann, höchstens mit Hilfe der Stilkritik. Maxton regt mich zu einer solchen stilkritischen Untersuchung an, indem er nahelegt, er werde „Gegenbeweisen aus der Sprache der Musik oder aus neuen dokumentarischen Funden“ (S. 393) zugänglich sein. Das spricht nicht für die Stärke seiner Position. Indessen bin ich zu den stilkritischen Untersuchungen, die Maxton bisher nicht vorgelegt hat, bereit. Daß sie freilich zu einem unzweideutigen Pro oder Contra führen werden, bezweifle ich. Wir sind heute in der Behandlung anonymer Werke zurückhaltender als früher. Das mag als ein Zeichen von Sterilität gewertet werden, doch ist es auch Vorsicht: Was haben die Mutmaßungen eines Forschers vom Range Max Seifferts — ihn zitiert Maxton als Kronzeuge — erbracht? Seine generösen Zuweisungen anonym überlieferter Klaviermusik des 17. Jahrhunderts an Einzelmeister werden heute durch eine ganze Reihe von Arbeiten (Reimann, Riedel, Schierming, Gerdes, Breig) revidiert. Hatte man nicht die Kantate „*Erbarm dich mein*“ als ein typisch Buxtehudesches Werk betrachtet? Und doch stammt sie von Ludwig Busbetzky aus Narva. Das sollte nicht entmutigen, noch intensiver Stilkritik zu treiben: gerade mein Aufsatz war als Anstoß zu einer solchen Diskussion gedacht, ist aber von Maxton offensichtlich mißverstanden worden. Das gleiche gilt für meine — von ihm geflissentlich nicht als solche, sondern als Behauptung apostrophierte — Hypothese, die *Missa brevis* Buxtehudes sei vom Quellenbefund her als anonymes Werk zu betrachten. Ich habe diese Hypothese nicht aufgestellt, um an einem beliebigen Manuskript — es gibt schlechter überlieferte — herumzukritteln. Mein Ausgangspunkt war der entgegengesetzte: Auf Grund näherer Beschäftigung mit Theileschen Messen und den Beziehungen Buxtehudes zu Theile bekam ich den Eindruck, daß die Theorie von der „*Kunstfreundschaft*“ beider (Maxton S. 393) quellenmäßig nicht sonderlich gut gestützt sei, und daß Buxtehudes Messe ebenso viel Ähnlichkeit mit einer antico-Messe Durantes oder Charpentiers habe wie mit einer solchen Theiles. Erst daraufhin habe ich mir die Überlieferung des aus dem Rahmen des erhaltenen Buxtehudeschen Vokalwerks ja völlig herausfallenden Werkes näher angesehen und Zweifel bekommen.

2. Maxton flicht in seine Replik eine Beschreibung der Quelle des *Jüngsten Gerichts* ein. Er bezeichnet darin das Manuskript als „eine für Sammlerzwecke hergestellte Kopie“, die „für eine Aufführung nicht in Frage gekommen“ sei (S. 382 f.). Wenn ich die ganze Quelle faksimiliert wiedergeben könnte, würde sich eine Entgegnung erübrigen; so aber muß ich sie liefern. Es ist mir bisher nicht begegnet, daß man eine Sammlerkopie in Stimmen, und zwar in 30 Stimmheften, angelegt hätte. Doch wenn schon in Stimmheften, so doch nicht noch für jeden der drei Akte gesondert! Diese Aufteilung erscheint nur dann sinnvoll, wenn man eine Aufführung voraussetzt. — Innerhalb des Manuskripts lassen sich mehrere Schreiberhände unterscheiden; sie treten nicht in systematischer Ordnung auf, sondern durcheinander. Das Manuskript ähnelt in dieser Hinsicht jenen umfangreicheren Stimmensätzen, die vor einer Aufführung in Eile von mehreren Familien- oder Kapellmitgliedern zusammengestellt wurden, so daß besonders in Überschriften, Aufführungshinweisen etc. Inkonsistenzen entstanden. Für die Richtigkeit dieses Sachverhalts sprechen u. a. drei Beobachtungen, die Maxton überraschenderweise für seine Sammler-These anführt. Einmal trägt das Manuskript keinerlei Titel und Komponistenangabe. Maxton meint, beides könne wohl einem zu Sammlerzwecken, nicht aber einem zu Aufführungszwecken arbeitenden Kopisten „unwichtig

erschieden“ sein (S. 383). Dem vermag ich nicht zu folgen: gerade auf Manuskripten, die Düben nur um der Person „des von ihm so sehr verehrten Lübecker Meisters“ (S. 383) anfertigen ließ, würde man entsprechend gutem Sammlerbrauch Namen und Titel vermuten. Auf dem Stimmenmaterial der Düben-Sammlung hingegen, das nachweislich zu Aufführungen gedient hat, fehlt des öfteren ein Hinweis auf Titel und Verfasser, zumal die Stimmen häufig in einem gemeinsamen, beschrifteten Umschlag verwahrt wurden, der dann später verloren ging. Zweitens ist nach Meinung Maxtons der Stimmensatz für eine Aufführung deshalb nicht in Frage gekommen, weil die erste Violine zwei Nummern vor dem Schluß unten auf der Seite mit einem „*verte cito*“ abbricht. Doch welchen Wert sollte der Hinweis „*verte cito*“ gerade für einen Sammler haben? Drittens spricht nach Meinung Maxtons für die Sammler-These, daß die Bratschenstimmhefte des 2. Actus große Lücken aufweisen, wo die Sätze nachzutragen gewesen seien, „in denen die Bratschen mit den Violinen im Einklang gehen“ (S. 382). Unter Zeitnot könne diese Auslassung nicht geschehen sein, da der Kopist im 3. Actus wieder alles kopiert habe; man müsse vielmehr annehmen, „daß der Abschreiber aus Bequemlichkeit vieles wegließ, was ihm unwesentlich erschien“ (S. 383). Darauf ist zu erwidern, daß sehr wohl Zeitnot vorgelegen haben kann, da die Bratschenstimmen des 2. Actus von einem anderen Schreiber kopiert sind als die des 3. Actus. Ferner müßte der zu Sammlerzwecken kopierende Schreiber in seiner Bequemlichkeit sehr willkürlich vorgegangen sein: Abgesehen davon, daß er die unwesentlichen Stellen wohl im 2., aber nicht mehr im 3. Actus eingespart hätte, hätte er zwar die Stellen, an denen die Bratschen mit den Violinen im Einklang gehen, fortgelassen, die Stellen aber, an denen sie *colla parte* mit Alt und Tenor gehen, mitkopiert. Dieses sonderbare Verhalten wird dann verständlich, wenn man annimmt, es sei tatsächlich unter Zeitdruck für eine Aufführung kopiert worden: dann nämlich konnten die *colla parte*-Stellen mit den Violinen notfalls fortgelassen werden, weil die Bratschenspieler die Violinstimmen mit einsehen konnten; die *colla parte*-Stellen mit Alt und Tenor aber mußten ausgeschrieben werden, da die Bratschenspieler schlecht aus den Chorstimmen spielen konnten.

Ein letzter Punkt zur Quellenrevision: Maxton verargt mir, daß ich die Gliederung des 3. Actus in zwei Teile „nur in der Continuo-Stimme durchgeführt“ sähe, nicht aber darauf hingewiesen hätte, daß sie auch in den anderen Stimmen zumindest angedeutet und ferner dadurch unterstrichen sei, daß sich in der Continuo-Stimme unter der Überschrift „Die Andere Abtheilung“ der Vermerk befinde: „Eine Sonata Vor her Gemacht“ (S. 383 f.). Nun geht aus meiner Formulierung hervor, daß ich die Zweiteilung des 3. Actus nicht leugne, ihr aber keine wesentliche Bedeutung beimesse. Wenn Maxton nunmehr das Gewicht dieser Zweiteilung betont, muß ich sie kritischer betrachten, als ich es bisher getan habe. Maxton berücksichtigt nicht, daß im 3. Actus verschiedene Schreiberhände am Werk sind. Er erwähnt auch nicht, daß die Überschriften von verschiedenen Händen stammen, so daß nicht einmal zweifelsfrei zu entscheiden ist, ob die Überschriften nicht erst nachträglich eingetragen worden sind. Wenn z. B. in allen Stimmheften des 3. Actus die Überschrift steht: „Actus 3: Erste Abhandlung“, in keinem aber die entsprechende Eintragung „Zweite Abhandlung“ folgt, sondern lediglich in der Continuo-Stimme von anderer, vielleicht sogar späterer Hand eingetragen ist „Die Andere Abtheilung“, so beweist dies, daß die Überschriften insgesamt ebenso inkonsequent eingetragen worden sind wie die übrigen Aufführungshinweise. Außerdem ist es für Maxtons Argumentation nicht einmal günstig, die Planmäßigkeit der Zweiteilung zu betonen: man fragt dann nämlich unwillkürlich, warum im 2. Actus, der ja nach Maxtons Willen gleichfalls zu teilen ist, um die Fünffzahl zu erreichen, jeder Hinweis auf eine solche Teilung fehlt. Ferner: Wenn es sich um eine Abschrift zu Studienzwecken handelt, weshalb hat der Schreiber dann die Sonate vor dem 2. Teil des 3. Actus zwar angekündigt, aber nicht ebenso niedergeschrieben wie die drei Eingangssonaten zu den drei regulären Akten? Stand sie nicht in der Vorlage, oder gehörte sie zu den unwichtigen

Dingen, die er aus Bequemlichkeit fortlassen konnte? Ich bleibe bei meiner Auffassung, daß die Zweiteilung des 3. Actus dazu gedient hat, um innerhalb dieses überlangen Actus eine Pause einzulegen; danach begann man mit einer Sonate, die nicht in den Stimmen steht, weil vermutlich weder sie noch die Pause vom Komponisten vorgesehen war.

3. Maxtons Hypothese von der Identität des *Allererschröcklichsten* mit dem *Jüngsten Gericht* steht und fällt mit dem Erweis, daß das *Jüngste Gericht* fünfteilig, nicht dreiteilig ist. Ich konnte mich in diesem Punkt innerhalb meines Aufsatzes kurz fassen, da ich die Quellenüberlieferung auf meiner Seite habe. Zu den ausgedehnten Erörterungen, zu denen Maxton gezwungen ist, möchte ich bemerken:

a) Grundsätzlich gesehen ist Maxtons Verfahrensweise unzulässig. Er hat eine Hypothese, nach der *Das allererschröcklichste* und das *Jüngste Gericht* identisch sind. Diese Hypothese erhärtet er mit einer Hypothese: das vorliegende Manuskript des *Jüngsten Gerichts* müßte eigentlich fünfteilig sein, denn das *Allererschröcklichste* war fünfteilig. Alle übrigen Argumente können diesen Zirkelschluß nicht verhüllen.

b) Der Quelle nach ist das Werk dreiteilig. Eine Vierteilung ist zwar angedeutet, vermutlich aber sekundärer, jedenfalls äußerlicher Art. Mißt Maxton ihr prinzipielle Bedeutung zu, so macht er damit das Werk vierteilig, aber nicht fünfteilig.

c) Maxton nennt als Beispiel für einen Druck, in dem die Actus-Überschriften gleichfalls inkonsequent gesetzt seien, die Passion Johann Theiles (S. 383 f.). Ein besseres Beispiel bietet der Passionsdruck des Thomas Strutius, in welchem die Zählung überhaupt erst mit dem „*actus tertius*“ einsetzt. Doch selbst das ist kein Parallelfall zum *Jüngsten Gericht*: die Überschriften sind ja nur vergessen worden, während die Schreiber des *Jüngsten Gerichts* nach Maxtons Theorie je zwei Akte stillschweigend zusammengelegt und die Zählung entsprechend geändert haben müßten. — Maxton möchte die Termini „*Actus*“ und „*Abhandlung*“ auf keine bestimmte musikalische Gattung festgelegt sehen (S. 383). Immerhin ist es bemerkenswert, daß die Oratorien und Opern der Zeit meines Wissens stets in Akte oder Abhandlungen eingeteilt sind, während das *Allererschröcklichste* laut Meßkatalog aus fünf „*Vorstellungen*“ bestanden und Buxtehude auch die „*Hochzeit des Lammes*“ laut Textbuch „*vorgestellt*“ hat. „*Vorstellung*“ aber ist ein Terminus, der auch nach heutigem Sprachgebrauch deutlich auf die Aufführung eines Werks an verschiedenen Abenden, also auf eine mehrteilige Abendmusik, hinweist. Die fünf „*Vorstellungen*“ des *Allererschröcklichsten* müßten, wenn Maxton mit seiner Auffassung Recht hätte, von dem „*flüchtigen Kopisten*“ Dübens demnach nicht allein zu drei Vorstellungen umgruppiert, sondern auch in „*Akte*“ umbenannt worden sein — und das alles zu „*Sammlerzwecken*“.

d) Auf die Versuche Maxtons, die Fünfteiligkeit aus der Sinngliederung des Textes zu erweisen, gehe ich nicht ein; denn wo zwei Leute sich streiten, ob ein Text dreiteilig oder fünfteilig sei, ist kein Ende abzusehen. Sofern man mir aber die gleiche Freiheit läßt wie Maxton, will ich selbst aus den drei Akten des *Rosenkavaliers* fünf machen. Als Ergänzung zu dem betreffenden Abschnitt meines Aufsatzes sei noch folgendes bemerkt: Alle drei Akte werden von einer Sonata eingeleitet, alle drei Akte beginnen und schließen mit einer Chor-Aria erbaulich-betrachtenden Inhalts. Macht man aus drei Akten fünf, so ist diese Ordnung aufgehoben: die Teile 2 und 4 schließen dann mit einem Choral, die Teile 3 und 5 beginnen mit einer Aria bzw. einem Arioso.

e) Maxton hat die Takte des ganzen Werkes durchgezählt. Ich habe dergleichen bei so langen Werken bisher noch nicht versucht und besitze deshalb keine Erfahrung, ob die Proportionen der Taktzahlen Rückschlüsse auf die Ausmaße der einzelnen Teile zulassen; ferner weiß ich nicht, ob auch die Komponisten nach Taktzahlen disponiert haben. Ich könnte ferner eine Gegenrechnung in Nummern aufmachen:

Actus 1 18 Nummern

Actus 2 24 Nummern

Actus 3 34 Nummern

Das würde auf einen — wie ich geschrieben habe — „überlaugen Actus 3“ und damit höchstens auf eine latente Vierteiligkeit, die der Quelle entspräche, hinweisen: 18 + 24 + 16 + 18 Nummern. Doch m. E. ist gegenüber allem Taktzählen Vorsicht geboten, so daß ich aus Maxtons Aufstellung:

Actus 1 722 Takte

Actus 2 1230 Takte

Actus 3 1350 Takte

nur folgendes herauslesen möchte: Offenbar ist der 1. Actus, den Maxton selbst als „*allegorisches Vorspiel*“ (S. 385) bezeichnet, nur halb so lang wie der 2. und 3. Actus. Was ist daran ungewöhnlich?

f) Falsch ist meine Behauptung, Maxton habe in ZfMw 1928 das Jüngste Gericht als vierteilig bezeichnet; eine Tabelle hat mir das suggeriert. Maxton bezeichnet hier das Werk in Wahrheit als dreiteilig und hat auch keine Bedenken, den Inhalt entsprechend zu referieren. Nunmehr schreibt er: „*Die zwingende Logik dieser Textgestaltung nicht klar erkennen, heißt am Wesen des Werks vorbeigehen*“ (S. 385), meint damit aber die Fünfteiligkeit.

4. Inwiefern Maxtons Äußerungen zur Drucklegung des *Allerersdröcklichsten* ein Eingehen auf meine Ausführungen darstellen, habe ich nicht verstanden. — Zu dem von ihm geleugneten Renomme der Gattung Abendmusik sei vermerkt, daß bereits 1688 Heinrich Elmenhorst in seiner Hamburger *Dramatologia Hodierna* von des „weitberühmten . . . Buxtehude“ „*Abend-Music*“ als einem beispielhaften Unternehmen spricht.

5. Was die Verpflichtung des Tenoristen im Jahre 1683 angeht, so hat mich Maxton hier des zweiten Versehens überführt (S. 391): der Solotenor singt nicht nur eine Szene, sondern ein weiteres Arioso. Daß er außerdem auch im Chor mitgesungen hat, kann Maxton nur vermuten, nicht aber beweisen, wie es notwendig wäre, um meinen Einwand gegen seine Gesamtthese in diesem Punkt wirksam zu entkräften.

6. Maxtons Zorn entläßt sich an der für die Diskussion unerheblichen, sonst aber legitimen Frage der von mir als „*nicht obligat*“ bezeichneten Bratschenstimmen. Hier muß ich zunächst — als drittes Versehen — eine Formulierung korrigieren, deren Unvollständigkeit so offenkundig ist, daß man mir vielleicht Glauben schenkt, wenn ich sage, daß sie auf eine Unachtsamkeit bei der Formulierung des Aufsatzes zurückzuführen ist: Die Bratschenstimmen verstärken nicht nur die Mittelstimmen des Chortutti, sondern ergänzen auch in einigen der reinen Instrumentalpartien die beiden Violinen. Für meine Argumentation war dieser Sachverhalt freilich zweitrangig, weil ich lediglich feststellen wollte, daß die Bratschen nachkomponiert seien. Ich muß es dem Leser überlassen, die Richtigkeit dieser Auffassung anhand der Partitur selbst zu überprüfen und die „*Fünfstimmigkeit*“ der Orchesterzwischen- und -nachspiele mit einem authentischen fünfstimmigen Satz Buxtehudes (etwa „*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*“) zu vergleichen. Ich weise nur auf einige auffällige Beispiele hin: S. 8, T. 3 (immer nach der Maxtonschen Ausgabe) hätte der ergänzende Musiker erstmalig in Aktion treten müssen, hat dazu aber noch nicht den Mut aufgebracht, dies vielmehr erst S. 10, T. 1 — S. 22, T. 4b hat er zwar mit der Ergänzung begonnen, dann aber, als er den chromatischen Gang des Basses sah, den Mut verloren und abrupt aufgehört. Zu schwierig war ihm auch der Baßgang S. 83, T. 4 f., wo deshalb in den Bratschen eine Lücke klafft. Schwierigkeiten hat ferner die komplizierte Rhythmik S. 102, T. 5 bereitet. — Daß ich auch der Sonata Nr. 44 die beiden Bratschenstimmen nehmen will, bezeichnet Maxton als „*un-glaublichen Vandalismus*“ (S. 389). Ich halte es eher für Vandalismus, dem Komponisten des

Werkes — also nach Maxton Buxtehude — einen so schlechten fünfstimmigen Satz zuzutrauen. Das Urteil darüber sei wiederum dem Leser überlassen und nur auf folgendes hingewiesen:

- a) Der Satz ist musikalisch auch ohne Bratschen sinnvoll.
- b) Im Schlußtakt sind die Violinen geteilt. Das wird in dem Augenblick sinnlos, in welchem Bratschen hinzutreten.
- c) In T. 10 ff. klafft in den Bratschen eine Lücke von sechs Zählzeiten. Sie ist nicht kompositorisch bedingt, sondern resultiert daraus, daß der Baßschritt nach A eine sinnvolle Ergänzung der Bratschen unmöglich macht. In der Parallelstelle T. 15 ff., wo der Baß nicht nach A, sondern nach f geht, machen die Bratschen bezeichnenderweise wieder mit. Dieser Takt 15 ist überhaupt charakteristisch für die schlechte Fünfstimmigkeit des Satzes.
- d) Merkwürdig ist endlich, daß ausgerechnet die leichteste der drei Sonaten des *Jüngsten Gerichts* mit Bratschen besetzt ist, die beiden konzertanten und deshalb schwer zu ergänzenden Sonaten hingegen auf Bratschen verzichten.

Bemerkenswert ist die Selbstverständlichkeit, mit der Maxton im Zwischenspiel Nr. 43 einen bewußten „Wegsel zwischen Drei- und Fünfstimmigkeit“ (389) beobachtet, ohne darauf hinzuweisen, daß er selbst die an dieser Stelle im Manuskript fehlende Violine I ergänzt hat. Maxton will die Authentizität der fünfstimmigen Fassung beweisen, obwohl nicht einmal die dreistimmige Fassung authentisch ist.

Die Pointe der Angelegenheit ist, daß Maxton durch seine eigene Argumentation widerlegt wird. Er betont, in Nr. 59 des *Jüngsten Gerichts* seien Bratsche I und II in den Violinstimmheften notiert, müßten also original sein. Dem ist durchaus zuzustimmen, aber hinzuzufügen: gerade an dieser Stelle pausieren die Violinen, so daß die Bratschen nicht zu den Violinen hinzutreten, sondern diese ersetzen. Man hat sich vorzustellen, daß die gleichen Spieler abwechselnd Geige und Bratsche zu spielen hatten; das war in der Zeit üblich. Maxton erwähnt selbst, daß gerade in Nr. 59 neben den in der Tat obligaten Bratschen I und II noch zwei Bratschen III und IV mitwirken, so daß selbstverständlich letztere die nicht obligaten und ergänzten Bratschen sind. Maxton erwähnt ferner das Ritornell Nr. 39, die einzige Stelle des *Jüngsten Gerichts*, in der außer dem Continuo nur zwei Bratschen und kein weiteres Instrument beschäftigt sind. Auch in Nr. 39 aber ist der Part der Bratschen in den Violinstimmheften notiert, während in den Bratschenstimmheften Pausen stehen. Zudem fordert das Manuskript an dieser Stelle nicht einmal Violinen, sondern nur eine „Violetta“, deren Part auch von einer Violine zu bewältigen ist<sup>6</sup>. M. E. ist dieser Quellenbefund eindeutig: alles für den Instrumentalpart unbedingt Notwendige steht in den Violinstimmen, alles Unwesentliche und Nachkomponierte in den Bratschenstimmen. Daß diese Bratschenstimmen nicht nur nachkomponiert, sondern auch erst nachträglich dem Stimmensatz beigefügt worden sind, geht daraus hervor, daß die obligaten Bratschenpartien des Ritornells Nr. 39 in den Stimmheften der Violinen notiert sind, obwohl sie doch in den Stimmheften der Bratschen stehen müßten, wenn diese wirklich original wären.

Übrigens war die Ergänzung von Bratschenstimmen in der Zeit gang und gäbe. Johann Rosenmüller beispielsweise schreibt in den Vorreden mehrerer Drucke, man könne die Bratschen weglassen. Fälle, in denen Düben Kompositionen seiner Sammlung nachweislich nachträglich mit Bratschenstimmen versehen hat, habe ich in dieser Zeitschrift<sup>7</sup> bereits in anderem Zusammenhang angeführt; ich nenne hier noch zwei weitere Beispiele: „Ist es recht“, „Gott hilf mir“ (beide von Buxtehude).

<sup>6</sup> Im Originalmanuskript fehlt das Stimmheft der Violine I für den Actus 2. Da aber eine Violetta II gefordert ist, wird man auch eine Violetta I annehmen dürfen. Anderenfalls kompliziert sich das Problem zu Ungunsten der Maxtonschen These.

<sup>7</sup> Rezension der Buxtehude-Gesamtausgabe Bd. VIII, Die Musikforschung XIII (1960), S. 506.

7. Nicht verstanden habe ich Maxtons Ausführungen zum Problem der Trombonenbesetzung und der Bläserbesetzung überhaupt. Ich leugne gar nicht, daß in einer Aufführung nach dem vorliegenden Manuskript die 3. und 4. Bratsche im Ritornell Nr. 59 durch Trombonen verstärkt werden sollten. Ich habe nur Bedenken dagegen, dieser vier Takte wegen, in denen die Trombonen *colla parte* mit zwei nachträglich eingefügten Stimmen gehen, von einer Bläserbesetzung des ganzen Werks zu sprechen. Ich habe im gleichen Zusammenhang, in dem ich die dünne Instrumentalbesetzung des *Jüngsten Gerichts* hervorhob, auf die obligaten und durchgehend beschäftigten Trompeten und Posaunen in der *Hochzeit des Lammes* hingewiesen. Maxton übergeht dies, verargt mir hingegen, daß ich mit meiner Formulierung von einer „starken Musik“ und „blasenden Instrumenten“ einen Terminus des seiner Meinung nach nicht zuständigen Kantors Pagendarm anklingen lasse, obwohl er selbst diesen Pagendarm mit eben dieser Formulierung zur gleichen Frage im Vorwort seiner Ausgabe anführt. — Wenn Maxton endlich meint, ich bezweifelte ausgerechnet dieser vier Takte Trombonen wegen die Authentizität des *Jüngsten Gerichts* (S. 391), so gehört das zu den Teilen seiner Argumentation, auf die ich nicht eingehe.

Maxton sieht das Erscheinen eines Ergänzungsheftes zu seiner Ausgabe als unnötig an, da er auf die Edition des *Jüngsten Gerichts* in der Buxtehude-Gesamtausgabe verweisen zu können glaubt. Dort aber ist mit einem Erscheinen vorerst nicht zu rechnen.

**Die Schriftleitung der „Musikforschung“ sieht die Diskussion hiermit als abgeschlossen an.**

## Zum Neudruck der Denkmäler deutscher Tonkunst

Addenda et Corrigenda

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

Es bestand bis vor kurzem die Absicht des Verlages und des Herausgebers, die Vorreden und Revisionsberichte der 61 von 65 Folianten — die vier übrigen Bände redigierte Herr C. Russel Crosby zugleich für seine Haßler-Ausgabe — aus den Jahren 1957—1960 für die Besitzer der Erstausgabe 1892—1932 als Band zusammenzufassen. Gleichzeitig wollten wir dabei stillschweigend einige Druckfehler, wie sie bei der räumlichen Trennung zwischen meinem Wohnort Berlin, dem Verlagsort und der Stadt Graz, wo die Akademische Verlagsanstalt die technische Herstellung übernommen, schwer vermeidbar gewesen, beseitigen und etwa inzwischen hervorgetretene Neuerscheinungen und Daten ergänzend anführen. Zugleich wäre es mir bei dieser Gelegenheit eine angenehme Pflicht gewesen, meinem stillen Mitarbeiter und Fachgenossen Dr. Gerd Sievers (Wiesbaden), der sehr oft eine Vorrevision durchgeführt hatte und den Druck mit überwachte, nachdem wir zahlreiche Probleme und Einzelfälle fruchtbar diskutiert hatten, herzlichen Dank auszusprechen. Da jedoch dieser Zusammendruck sich nicht hat verwirklichen lassen, stelle ich im Interesse der Bezieher beider Editionen und zum Vorteil aller wissenschaftlichen Benutzer hier kurz das Wesentlichste zusammen.

Bd. 1. Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Vorrede 1958, 4.—6. Zeile v. u. lies: Hier steht Scheidts Werk, das in Sachsen-Thüringen bis zu Pachelbel hin dominiert hat, geistesgeschichtlich neben Opitzens epochalem Buch *Von der Teutschen Poeterei* aus dem gleichen Jahre. Seit um 1922 die Ugrino-Herausgeber Scheidt begeistert „kanonisiert“ haben, hat sich ihr Enthusiasmus immer mehr als zu Recht bestätigt — zumal da das Hallische Scheidtfest zum 300. Todestage ihn auch auf vokalem Gebiet \* als einen der Ganzgroßen des Barock hat erkennen lassen . . .

\* Fußnote 1961: Vgl. die Westberliner Diss. von Erika Geßner: *S. Scheidts Geistliche Konzerte* (Berlin, Merseburger, 1961).

2. Revisionsbericht S. 40 lies: vorvorletzter Takt.

Bd. 2. Hans Leo Haßler, *Cantiones sacrae*, Zusatz H. J. M. zum 2. Rev.-Ber. (Crosby): Dr. Hermann Gehrmann, geb. 22. 12. 1861 zu Wernigerode, † 8. 7. 1916 zu Kassel, promovierte unter Ph. Spitta mit der Diss. *Joh. Gottfried Walther als Theoretiker* (VjMw VII, 1891), Musikkritiker in Königsberg und Frankfurt a. M., bot in der GA Sweelincks X dessen Kompositionsregeln (Leipzig 1901).

XXIV 60 Bassus lies III, 1; XLI 123 statt Altus lies Sexta; XLV 151 lies Ch. I Alt 2 u. Ch. II; übern. Z. lies 1. Ch. Altus 2.

Bd. 3. Franz Tunder, *Gesangswerke*. Vorrede 1957: statt Sperrungen cursiv.

Bd. 4. Johann Kuhnau, *Klavierwerke*. Vorrede 1957 4. u. 3. Z. v. u.: streiche den Satz: Man sehe auch meinen Aufsatz *Etwas über Kuhnaus Klaviersuiten* in der Kasseler Zeitschrift „Hausmusik“ (1957).

Bd. 5. J. R. Ahle, *Ausgewählte Gesangswerke*. Vorrede 1957 Z. 9 statt 1953 lies 54; Z. 21 lies: Ahle stellt . . . 2. Rev.-Ber. zu S. 118 statt Sperrung: cursiv.

Bd. 6. Weckmann und Bernhard, *Kantaten und Chorwerke*, Vorrede 1957 Z. 5 statt ist lies: sind. Abs. Z. 9/10 betr. gesonderte Generalbaßstimme entfällt. Am Schluß zusetze: Die Psalmskomposition „Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion erlösen wird“ (Nr. 7) stammt nicht von Matthias Weckmann, sondern hat seinen Sohn Jakob zum Autor (so schon von Max Seiffert in Organum, Reihe 1 Nr. 2 berichtet). Vgl. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 4, Vorwort, Fußnote 2.

Bd. 7. Haßler, *Messen*, Zusatz H. J. M.: Über den Bearbeiter dieses Bandes hatte Herr Dr. Hans Halm, Direktor der Musikabteilung der Staatsbibliothek München, die Liebenswürdigkeit, u. a. Folgendes mitzuteilen: Joseph (Albert) Auer, geb. am 4. 2. 1856 zu Staudach (Pfarrei Taufkirchen), gest. als Pfarrer zu Osterwaal (Bistum Regensburg) am 1. 3. 1911, wurde 1879 Priester und war 1892 Präfekt des Studienseminars Amberg; er bot im gleichen Jahr als Beilage zu den „Monatsheften für Musikgeschichte“ eine Studie über Mag. Andreas Raselius, gab 1893–1906 in Regensburg den *Literarischen Handweiser für Freunde der katholischen Kirchenmusik* heraus (auch als geistlicher Komponist stand er dann dem Cäcilianismus nahe) und veröffentlichte 1901 ein Büchlein *Die Entscheidungen der Hl. Ritenkongregation in Bezug auf Kirchenmusik*. In seinen Werktiteln fehlt sein zweiter Vorname.

Bd. 10. Orchestermusik des 17. Jahrhunderts, Vorrede 1957, 1. Satz lies: Seit Ernst von Werra (1854–1913) ab 1897 . . . Am Schluß lies: erklären sich meist aus der damals noch variablen Spaltung der Mollsexta. (Zusatz 1959): Aus Dr. Layers biographischem Beitrag über J. Melchior Gletle, Schweizerische Denkmäler Bd. 2 (1959) ergibt sich, daß Joh. Abraham Schmierer, stud. jur., drei Jahre lang als Gletles Schüler bei der Augsburger Dommusik geholfen hatte und sich nach dem Tode seines Lehrers vergeblich um dessen Nachfolge als Kapellmeister bewarb.

Bd. 11. Dietrich Buxtehude, *Instrumentalwerke*. Vorrede 1957, 2. Z. lies statt 1903: 1927/1939.

Bd. 12/13. Heinrich Albert, *Arien*. Vorrede 1958: Z. 8 lies: also zugleich A. s. Z. 8 v. u. lies „Der Mensch hat nichts so eigen“.

Bd. 14. Dietrich Buxtehude, *Abendmusiken u. Kirchenkantaten*, Vorrede 1957: Ende des 1. Absatzes lies: und von dessen Händelpropaganda beeinflusst. Z. 14 lies Aug. Wenzinger sowie die Herausgabe der *Missa brevis* a 5\* ebenda durch W. Gurlitt . . . Z. 16 lies: Grote, Kilian und Adrio. \*Nachtrag 1961: Die Verfasserschaft Buxtehudes an der *Missa* ist jüngst angezweifelt worden: Martin Geck in Mf XIII, 1960, S. 47 ff.

Bd. 17. Johann Sebastiani u. Johann Theile, *Passionsmusiken*, Vorrede 1957, 11. Z. v. u. lies: Imitatorik. Z. 8 v. u. einfüge nach begegnen: Man kann sie freilich auch schon Schütz' Matthäuspasion entnehmen, wenn man hier nicht die „Herr“, sondern die nacheinander auch mehrstimmig erklingenden „*bin ichs*“ zählt. Z. 6 v. u. lies statt dar: her. Z. 3 v. u. einfüge neuen Absatz: Unbemerkt dürfte seitens der Musikforschung geblieben sein, daß Johann Theile noch eine zweite Passion komponiert hat, und zwar 1708 für den Berliner Hof König Friedrichs I. (Das Textbuch dieses Werks findet sich neugedruckt in den Dichtungen von Christian Reuter, *Passionsgedanken*, hg. v. G. Witkowski, Leipzig 1916, II, 371—403.) Der Verfasser des *Schelmuffsky* hat hier eine der frühesten Passionsparaphrasen zusammengereimt; in der Technik, die Bibelworte der Evangelienharmonie zur Arienform umzugestalten, scheint mir die nur vier Jahre ältere Hamburger Johannes-Passion von Postel für Händel das Vorbild gebildet zu haben. (G. Witkowski hielt Reuters Arbeit für den frühesten Beleg der Gattung und vermutete Theile als den Anreger.) Leider fehlt vorläufig die Partitur, aber sie ließe sich vielleicht unter den anonymen Passionen der Zeit wiederauf finden.

Bd. 20. Johann Adolph Hasse, *La Conversione*, Vorrede 1958 Z. 5, lies Gau's. Z. 6 lies: und Rudolfs Gerbers Partiturausgabe. 4. Z. v. u. lies: + 16' + 4'). (2. Rev. Ber. zu S. 82 lies 80 1/4).

Bd. 21/22. Friedrich Wilhelm Zachow, *Gesammelte Werke*, Vorrede 1957: Z. 11 *In hac misera valle* nicht gesperrt, sondern cursiv. 2. Rev.-Ber. zu S. 100 ebenso. S. 123 lies: dritt-letzter Takt.

Bd. 23. Hieronymus Praetorius, 2. Rev.-Ber. zu S. 100 lies: und Altus v. Ch. III.

Bd. 26/27. Johann Gottfried Walther, *Gesammelte Orgelwerke*, Vorrede 1957 Z. 6 statt Sperrung cursiv.

Bd. 28. Telemann, *Tag des Gerichts*, Vorrede 1958 einfüge Z. 17: Traugott Fedtke bereitet die Neuausgabe der Orgelwerke Telemanns (im Bärenreiter-Verlag Kassel) vor. 2. Rev.-Ber. einfüge: S. 6. T. 4 Trp. I lies fis statt f. S. 7 vorletzter T. Pauke lies c—g statt c—h. S. 32 statt Sopr. lies: Alto. T. 2 8. Achtel V. 1 u. 2 u. Va. lies gelinde. S. 37 statt Sopr. lies Alto. S. 60 T. 4 V. II, Vc. u. Bc, lies e statt es. S. 61 T. 8 Cembalo lies e statt es. S. 67—69 sämtl. Triolenzeichen zugesetzt. S. 78 lies: letzter T. stand fälschlich in allen Stimmen e—des statt es—d; ferner Tenor Halbe g statt f (Conjectur Prof. Th. Jakobi). S. 82 T. 7 Va. 3. Halbe lies c statt b. S. 86 T. 6 u. 8 Trp. I lies b statt h. S. 104 T. 8 Pk. lies Pause statt g. S. 108 T. 4 Pk. 1. Achtel lies g statt c, T. 8 2. Achtel Trp. I lies b statt h. S. 109 T. 2 V. I lies c statt cis, T. 6 Trp. II lies e statt d. S. 116 lies 2 statt 1. V. S. 130 lies statt r. H.: I. H. S. 145 statt 3./4. lies 2./3. T. S. 159 4. T. Bc statt r. H. lies I. H.

Bd. 29/30. *Instrumentalkonzerte*, S. XXX Ende zusetze: Dr. H. R. Jung.

Bd. 31. Philipp Dulichius, *Prima pars Centuriae*, Vorrede 1958 Z. 7 lies: Leuckart. 2. Rev.-Ber. 1957 lies: S. 42 2. statt 1. Chor.

Bd. 32/33. Nicolo Jommelli, *Fetonte*, 2. Rev.-Ber. S. 251 untere Akkol. bis 252 entfällt. S. 255 statt 6. lies 4. Achtel.

Bd. 34. Georg Rhaw, *Gesänge für die gemeinen Schulen*, Vorrede 1957, Z. 10 v. u. statt 1953 lies 54. 2. Rev.-Ber.: statt S. XV u. XVII lies XIX u. XXI. Zu S. 4 statt aphyrg. lies a phryg. S. 97 statt Sperrung cursiv.

Bd. 35/36. *Sperontes*, *Singende Muse*, Vorrede 1957 Z. 6 lies: behandelte. 5. Z. v. u. lies Alicia. 3. Z. v. u. lies Murkis. 2. Rev.-Ber. zu S. 141 statt 2. Bass lies: Bass, seconda volta.

Bd. 37/38. Reinhard Keiser, *Crösus*, 2. Rev.-Ber. zu S. XLI statt 8. Achtel lies Sechzehntel. Statt S. LXVI lies LXII. S. 11 vor- statt untereinander. S. 60 lies: durch 6 ergänzt. S. 83 lies 1/1—2 Bindestrich. S. 231 statt 4. lies 3. Volltakt.

Bd. 40. Andreas Hammerschmidt, *Ausgewählte Werke*, Vorrede 1958 Z. 20. statt Mittelzentrierung lies Zentrierung. Z. 24 lies Wortvortrag. 6. Z. v. u. lies Freudentripeln. 2. Rev.-Ber. zu S. 16 statt 1/4 lies 1/3. S. 65 lies statt Alt: Cantus II.

Bd. 41. Dulichius, *Secunda pars Centuriae*, Vorrede 1958 Z. 10 lies: betrachteten.

Bd. 42. Johann Ernst Bach u. Valentin Herbing, *Gellertsfabeln*, Vorrede 1957, Z. 9 statt noch lies doch.

Bd. 43/44. Stuttgarter Ballette, 2. Rev.-Ber. zu S. 33 statt III/2 lies III/1.

Bd. 45. Heinrich Elmenhorst, *Geistliche Lieder*, Vorrede 1960. Dr. Kromolicki † 11. 10. 1961. 2. Rev.-Ber. Z. 5 lies: Wiederholung von Versetzungszeichen.

Bd. 46/47. Philipp Heinrich Erlebach, *Harmonische Freude*, 2. Rev.-Ber. zu S. XVIII lies: Ph. Stolle († 1682). S. II zusetze: und *Musik in Zeit und Raum*, Berlin 1960 S. 197 ff.

Bd. 49/50. Thüringische Motetten, Vorrede 1960 1. Z. statt Bd. 26/27 lies Bd. 3. Z. 14 lies: Für solche sind die oft primitiven, ja stellenweise fehlerhaften Sätze dieser Sammlung bestimmt gewesen. Z. 17 lies: letztmalig. 2. Rev.-Ber. letzte Z. lies Einzelnote.

Bd. 51/52. Christoph Graupner, *Ausgewählte Kantaten*, Vorrede 1959, Z. 6 vor „denen“ einfüge: durch Neuauflage einiger Kirchenkantaten bei Merseburger, denen. Am Schluß zusetze:; derselbe gab auch 8 Partiten im Mitteldt. Musikarchiv I, 2, Lpz. 1954, heraus.

Bd. 53/54. Johann Philipp Krieger, *Kantaten*, Vorrede 1958 1. Z. lies: Seiffert (s. DDT Bd. 3) ... 2. Rev.-Ber. zu S. XXIV lies 7. Z. S. 178 lies Sext-(accord). S. 272 lies 2. T.

Bd. 55. Pallavicino, *La Gierusalemme liberata*, Vorrede 1958, vorletzte Z. lies C G d a bestimmt. 2. Rev.-Ber. zu S. X lies 4. Notenbeispiel. S. 35 statt IV lies III. S. 134 statt Verlängerungspunkt lies: Halbe Pause.

Bd. 56. Friedrich Bach, *Kindheit Jesu und Lazarus*, Vorrede 1959 Z. 3 nach Musikhochschule einfüge: Berlin unter Franz Schreker.

Bd. 57. Telemann und Görner, *Oden*, 2. Rev.-Ber. zu S. 6 lies: statt gis'. Zu S. 67 anfüge:; daß der Begriff aber anfechtbar, vgl. 2. Vorwort zu DDT 45, Ende des 1. Absatzes.

Bd. 58/59. Knüpfer, Schelle, Kuhnau, *Kirchenkantaten*, Vorrede 1957 Z. 11 nach Heft 5 einfüge: dgl. meinen Sammelband *Musik in Zeit und Raum*, Berlin, 1960 S. 106—118. Ende Absatz 1 anfüge:; und ist von dem Freiburger Dr. med. gleichen Namens (mit dem ich ihn noch MGG VI Sp. 714 für identisch hielt) zu trennen. Z. 1—2 v. u. lies: steht, das aber auch durch andachtsvolle Innigkeit seine Segenskräfte auf viele Hörer hat ausstrahlen lassen. 2. Rev.-Ber. S. VIII lies: Prentz.

Bd. 60. Antonio Lotti, *Messen*, Vorrede 1958 Z. 9 nach verraten einfüge:; wie denn überhaupt diesem Werk in der noch ungeschriebenen Geschichte der Requiemvertonungen eine nicht unwichtige Rolle zukommen dürfte. Dreifache *Note raddoppiate* wie S. 70 III 4 (Tenor bei „omnium“), die schon Purcell in *King Arthur* Nr. 16 als Ausdrucksmittel angewandt hatte, könnten ... 2. Rev.-Ber. zu S. 98 statt oder lies: und.

Bd. 61/62. Telemann, *Tafelmusik*, Vorrede 1959 Z. 9 lies: Es lohnt zu erwägen.

Bd. 63. Johann Pezel, *Turmmusiken*, Vorrede 1958 Z. 5 lies Dutertre. Vorletzte Z. nach (1932) einfüge: und Paul Winter (Neuburg a. D., 1958) erhärten.

Bd. 64. Georg Benda, *Der Jahrmarkt*, Vorrede 1959 Z. 2 lies Draesekes. Am Schluß streiche: Das S. 139 erwähnte Beiheft ist leider nicht erschienen.

Bd. 65. Thomas Stoltzer, *Lat. Hymnen und Psalmen*, Vorrede 1959. Z. 3 lies: des Landesinstituts für Musikforschung in Kiel, des Bach-Instituts Göttingen und des Erbes deutscher Musik. Er starb am 20. 1. 1961 in Kiel. Z. 5 lies: starb am 17. 2. 1955 in Lexington (USA). Z. 7 statt demnächst lies: 1963. Z. 12 einfüge: Ein vierstimmiges „*Te deum*“ weist W. Kirsch aus einer Wiener Quelle in Mf XIV, 1961, S. 301, nach. A. Egidi bot als erste von sechs Weihnachtsmotetten „*Dies sanctificatus*“ bei C. F. Vieweg, Berlin Lichterfelde (Neudr. 1962). 2. Rev.-Ber. zu S. 40 statt 1953 lies 54.