

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Musikverlags-Nummern*

Ein Nachtrag

VON OTTO ERICH DEUTSCH, WIEN

Als ich im Vorjahr eine neue, und diesmal deutsche, Ausgabe meiner 1946 erschienenen Broschüre *Music Publishers' Numbers* veröffentlichte, glaubte ich, in den inzwischen verstrichenen 15 Jahren genug dazu gelernt zu haben, um sie als verbessert bezeichnen zu können. Aber kaum war die Broschüre im Berliner Verlag Merseburger erschienen, so kam es zu einigen neuen Erkenntnissen, teils durch jüngste bibliographische Publikationen, teils durch den Rat von Freunden und anderen aufmerksamen Lesern, aber auch teils durch eigene, verspätete Beobachtungen.

Zunächst habe ich meine Angaben für die erste Firma in der alphabetischen Ordnung der Broschüre, für André richtigzustellen und zu ergänzen. Obzwar das Gründungsjahr mit 1774 richtig angegeben ist, war das überlieferte Datum 1784 für den Beginn des Musikverlags falsch. Nachdem ich aus Hobokens Haydn-Katalog zu spät gelernt hatte, daß die Verlagsnummer 9 spätestens 1775 erschienen war, und von Herrn Fritz Kaiser in Marburg a. d. Lahn, daß die Nummer 31 mit spätestens 1779 zu datieren ist, fand ich in C. F. Pohls Artikel über André in der ersten Auflage von Groves Musiklexikon die Mitteilung, daß Johann André, der Gründer, 1774 auch schon die Musikdruckerei eingerichtet hat. Die beiden Daten für Nr. 9 (drei Streichquartette, Nr. 36, 31 und 35, von Haydn) und Nr. 31 (sechs Trios, opus 1, von C. Stamitz) gehen auf die Supplemente zu den thematischen Katalogen von J. G. I. Breitkopf zurück. Andere Daten im Haydn-Katalog sind nach wie vor zu beanstanden: Nr. 94, 110 und 111 sind nicht spätestens 1787 erschienen, sondern um 1784, ebenso Nr. 96, die dort spätestens 1784 datiert ist.

Sodann muß ich zu Hummel bemerken, daß Nr. 207 mit 1771 zu datieren ist (208 also zu streichen), 252 und 253 mit 1773 (248 zu streichen), und daß der erste Berliner Katalog bei der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde von 1793 (nicht 1794) stammt. Auch die Daten für Hummel in Hobokens Haydn-Katalog kann ich nicht immer anerkennen: Nr. 97 ist nicht 1765/66, sondern 1766 erschienen, und Nr. 248 (siehe oben) nicht 1771, sondern 1772 (im Katalog von 1771 nicht enthalten, erst in dem von 1773). Dagegen scheint sein Datum 1765/66 für Nr. 94 richtig zu sein.

Von den übrigen Verbesserungen möchte ich vorläufig nur folgende notieren:

Breitkopf & Härtel. 5570.5593:1835.

Götz . . . : ca. 1777 (Kat.-Fritz Kaiser, Marburg)

Haffner . . . : ca. 1755 (*Raccolta musicale*, ca. 1755 bis ca. 1762).

Hoffmeister-Kühnel-Peters. 1676:1822.

A. M. Schlesinger. 70:1813; 1078.1100:1821 (*Zeitung für Theater und Musik*, Beilage zu *Der Freimüthige*, 1821—1823).

J. Schuberth & Co. 1859 in Leipzig ganz etabliert.

Fritz Schubert. Hamburg—Leipzig. 1888 nach Leipzig verlegt.

Siegel. Der Mitbegründer hieß Karl Friedrich Wilhelm (nicht Karl Ferdinand).

Simrock. 20.28:1796 (Verlagskatalog in Neefes Klavierauszug von Salieris *Axur*); 1522:1818.

Wie man sieht, sind diese Listen niemals abgeschlossen. Was 1946 und 1961 damit versucht worden ist, sollte nur als Grundlage und als erste Hilfe dienen.

## Gedanken zu den „*Exempla auf den Bassum Continuum*“ von Friedrich Emanuel Praetorius

VON FRIEDRICH NEUMANN, SALZBURG

Zu seiner sehr begrüßenswerten Veröffentlichung der *Exempla* des Lüneburger Kantors im Jahrgang 1961 der „Musikforschung“ bemerkt Joachim Birke: „Immerhin überrascht die unbekümmerte Anwendung von verdeckten Quinten und Oktaven, die uns überkorrekten Theoretikern des 20. Jahrhunderts einen Schrecken einjagen. Oder sind wir durch die klassische Harmonielehre verdorben worden? Oder wußte der gute Praetorius nicht, wie man einen Generalbaß auszusetzen hat? Das scheint mir doch zweifelhaft.“

Unter verdeckten Oktaven und Quinten versteht man bekanntlich Oktaven bzw. Quinten, die in gerader Bewegung erreicht werden. Sie galten zum Beispiel im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts vor allem im zweistimmigen Satz als verboten, während im drei- und noch mehr im vierstimmigen Satz bestimmte Fälle von verdeckten Intervallen sanktioniert waren. Die „klassische“ Harmonielehre des 19. Jahrhunderts übernahm diese Fälle im wesentlichen. Die *Exempla* bringen in dieser Richtung nichts Auffallendes. Vermutlich meint Birke daher nicht verdeckte, sondern sogenannte Betonungs- oder Akzentquinten und -oktaven, das heißt Oktaven bzw. Quinten, die im Satz 2:1, 3:1 oder 4:1 auf zwei benachbarten betonten Takteilen stehen, und zwar so, daß die bewegte Stimme auf den dazwischen liegenden unbetonten oder nebenbetonten Takteilen andere Intervalle nimmt. Auffallende Akzentquinten dieser Art finden sich schon in Beispiel 1 Takt 1—6, Akzentoktaven ebenda Takt 10 bis 15, man vergleiche noch Beispiel 3[b], 4, 21, 22, 23 und 28.

Nun finden sich aber solche Akzentquinten und Oktaven schon in zweistimmigen Sätzen des 15. und 16. Jahrhunderts gelegentlich, wenn auch nicht allzu häufig, wenn die bewegte Stimme sich auf den unbetonten oder nebenbetonten Takteilen mindestens eine Quarte, in seltenen Fällen sogar nur eine Terz von der Ausgangsnote entfernt und hierauf das zweite vollkommene Intervall in Gegenbewegung eintritt. Dies ist hier bei Beispiel 1 und 4 der Fall; Beispiel 3[b] hat weniger Gewicht, weil der Baß an den Akzentquinten nicht beteiligt ist; bei Beispiel 21, 22 und 23 sind es nur Terzsprünge, die die Akzentoktaven beheben sollen, am meisten fällt Beispiel 23 oberes System durch die Akzentoktaven zwischen Sopran und Baß auf. Merkwürdig ist in den *Exempla* weniger die Anwendung von derlei Sätzen als vielmehr ihre Häufung, sie könnte aber leicht erklärt werden durch die offenkundig pädagogische Absicht, der zuliebe fast durchweg ein und derselbe Satz auf allen Stufen der Skala aufgebaut wird.

Die Fälle von mehr oder weniger behobenen Akzentquinten und -oktaven stellen daher hier keine „Freiheiten“ der Ausführung dar, sondern weisen auf ein Weiterbestehen des kontrapunktisch-stimmigen Denkens des 16. Jahrhunderts im neuen Gewand der Generalbaßlehre. In dieselbe Richtung deuten noch die notierten Stimmkreuzungen in Beispiel 11 Takt 1 (diese Art von Klauseln könnte in jedem vierstimmigen Chorsatz der Zeit stehen), die Stimmkreuzungen von Beispiel 20 Takt 3, die stimmig gedachten klauselhaften Wendungen der Beispiele 10, 11, 13, 14, 15, 16 und 18; auch Beispiel 5 kommt offenbar vom stimmigen Denken her. Bei manchen Wandlungen im einzelnen — gerade die behobenen Akzentquinten spielen später nurmehr eine geringe Rolle — ist nun dieser Gesichtspunkt für die ganze Generalbaßzeit festzuhalten. Eine gewisse Lockerung wird man eher für die Anfänge des Generalbasses annehmen dürfen (Viadana, Michael Praetorius). Für die Spätzeit sei Ph. E. Bach genannt, der in seinem *Versuch über die wahre Art . . .* zahlreiche Anweisungen zur Stimmführung bringt. Allermindestens ungenau mutet daher eine Formulierung wie die auf S. 428 desselben Heftes der *Musikforschung* an, wonach die „Grundlage der Kompo-

sition“ des barocken Stils „vor (!) der kontrapunktischen Anlage eine immanente Akkordstruktur“ sei, welche „ihre Darstellung . . . im Basso continuo“ finde, die „konzertierenden Stimmen“ aber seien als „Ausfigurierungen“ derselben anzusehen (Hermann Beck, *Das Solo-instrument im Tutti des Konzerts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*). Diese Denkweise scheint mehr von Hugo Riemann herzukommen als von den Quellen der Generalbaßzeit selbst.

Zurückkehrend zu den Exempla darf man vermuten, daß bei ihrem praktischen Gebrauch manches kontrapunktische Detail mündlich ausführlicher zur Sprache kam. Ausdrücke wie „*progreitur*“ oder ähnlich zu Beispiel 2, 3, 4, 5 und 6 deuten darauf hin. Der Gesichtspunkt eines Weiterbestehens des kontrapunktisch-stimmigen Denkens im Generalbaßzeitalter scheint nun für die Ausarbeitung von Generalbässen dieser Zeit mindestens ebenso wichtig zu sein, wie die „enge oder weite Lage, schnelle oder langsame Bewegung der Oberstimmen . . . oder ob 2 oder 3 Stimmen dem Baß hinzuzufügen sind“.

Die Kenntnis der „klassischen“ — für die Klassiker übrigens noch gar nicht gültigen — Harmonielehre des 19. Jahrhunderts reicht allerdings für die Ausarbeitung von bezifferten Bässen des 17. Jahrhunderts nicht aus. Sie gibt einerseits zu wenig, weil sie gewöhnlich nurmehr Restbestände der Lehre von der Stimmführung enthält, andererseits zuviel, weil sie die Folge der Akkorde bereits unter den einschränkenden Bedingungen der kadenzierenden Harmonik darstellt, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erst im Werden begriffen war.

## Der kurpfälzische Kammermusikus Johannes Schenck

VON KARL HEINZ PAULS, SOLINGEN-MERSCHIED

In den Nachschlagewerken zur Musikgeschichte finden wir die biographischen Mitteilungen über den Gambisten und Komponisten Johannes Schenck im wesentlichen so lautend, wie sie noch Grove in der 5. Auflage seines *Dictionary* 1954 bringt:

*Schenk (or Schenck) Johann (Johan or Joan) (b. ? d. ?) German 17th—18th century viola da gamba virtuoso and composer. In the '70s and early '80s of the 17th century he is known to have been in the service of the elector palatine at Düsseldorf. Later he settled at Amsterdam, where he not only produced much good music, but took an active part in the social life of the city. His brother, Peter Schenk, who was a well known painter, painted his portrait and under it described him as Apud Amstelredamensis musicus famigeratissimus, Matheson in „Der musikalische Patriot“ said, he was „zum Marktvoigt über die Fischer gemacht, weil er eine so gute Viola da Gamba gespielt habe“.*

Bei der Vorbereitung des MGG-Artikels über Schenck bin ich den Nachrichten über ihn an den Quellen nachgegangen und mußte feststellen, daß dieser Lebensabriß so nicht stimmen kann. Die letzte Auflage des Riemann-Lexikons (9/1959) schließt sich schon meiner im Vorwort zur Neuauflage von Schencks Op. 8, *Le Nymphe di Rheno*, EDM Bd. 44, Kassel 1956, vertretenen Ansicht an, daß seine Laufbahn als Musiker in Amsterdam begonnen und in Düsseldorf geendet habe. Es war mit der Logik nicht zu vereinbaren, daß alle Werke, die während seines angeblichen Düsseldorfer Aufenthaltes entstanden waren, Amsterdamer Bürgern gewidmet, während diejenigen seines vermeintlichen Amsterdamer Aufenthaltes hohen Persönlichkeiten des kurpfälzischen Hofes zu Düsseldorf dediziert waren. Wenn unser Gambist Johannes Schenck aus Elberfeld stammte, wie E. W. Moes (siehe unten) im Jahre 1905 geglaubt hat nachzuweisen, dann mußte er schon in jungen Jahren nach Amsterdam gegangen sein und dort seine Laufbahn begonnen haben. Auf diese Annahme im Verein

mit den überlieferten Daten, vor allem bei Lau (siehe unten), stützten sich meine biographischen Angaben im obigen Vorwort. Gewisse Unklarheiten und Zweifel, durch Tatsachen bedingt, die sich nicht ganz miteinander in Einklang bringen ließen, veranlaßten mich, weitere Untersuchungen zu machen. Ich suchte daher die Personenstandsarchive der Städte Elberfeld und Düsseldorf (heute teilweise im Schloß Brühl bei Köln) sowie das Gemeente-Archief in Amsterdam und das Rijks-Archief in Haarlem auf. Die Nachforschungen in den Düsseldorfer Registern blieben ohne jedes Ergebnis, wenn man von einer schon von Gerhard Steffen (*Johann Hugo von Wilderer (1670—1724) Kapellmeister am kurpfälzischen Hofe zu Düsseldorf, Köln 1960*) gefundenen Eintragung absieht. Erfolgreicher war die Suche in Amsterdam. Es gelang mir jedoch nicht, das ursprüngliche Ziel meiner Bemühungen, den Todestag unseres Musikers zu finden, zu erreichen. Die Düsseldorfer Sterbeeintragungen beginnen zu spät. Auch war dort Schencks Name nicht zu finden. In Amsterdam dagegen sind in dem fraglichen Zeitraum ein gutes Dutzend Verstorbener verzeichnet, die alle den Namen Johann (Joan, Jan) Schenck (Schenk) trugen. Nur bei zweien von ihnen war deren Beruf verzeichnet. Bei keinem der Verstorbenen kann mit Sicherheit gesagt werden, daß es sich um den Gambisten handelt. Am ehesten könnte hier eine Eintragung eines Johannes Schenk passend sein, der am 17. 6. 1755 verstarb, weil die Lesart seines Vornamens in dieser für die Zeit selteneren Form übereinstimmt. Erheblich dagegen spricht aber das hohe Alter von fast hundert Jahren, das Schenck dann erreicht haben mußte. blieb so die Suche nach Todesjahr und -ort ohne Erfolg, so fand ich doch folgendes:

Am 13. April 1680 ist im Register der Eheschließungen der Stadt Amsterdam, Band 507, Seite 163 verzeichnet:

*„Johannes Schenck van A(msterdam), Musicant, out 23 jaren (wonende) op de Zingel, geassistert met Catrina Cempies, syn moeder, vader ziek & Geertruyd Hamel van Vianen, out 24 jaren, (wonende) in de Hartstraat, ouders doot, geassistert met Eare oom & vooget gerrit van Velvoo. (vaders consent per hoengh goed ingebracht).“*

Die Trauung fand am 7. Mai 1680 in der Nieuwe Kerk statt.

Hier haben wir also eine Urkunde vorliegen, daß ein gewisser Johannes Schenck, der in Amsterdam geboren wurde (das „van A“ bedeutet nach Aussage der Archivare immer den Geburtsort, nicht etwa den derzeitigen Aufenthaltsort), eine Gertrud Hamel geheiratet hat. Der Bräutigam war 23 Jahre alt und muß daher 1656/57 geboren worden sein. Er war von Beruf Musiker.

Von der Heiratsurkunde ausgehend habe ich dann die zahlreichen Taufregister für die Jahre 1656 und 1657 durchgesehen, um eine Eintragung über die Taufe dieses Johannes Schenck zu finden. Die Bemühungen blieben leider ohne Erfolg. Eine mögliche Erklärung hierfür bieten folgende Unterlagen:

Aus der Heiratsurkunde des Johannes Schenck erfahren wir, daß seine Mutter Gertrud Cempies hieß. Diese Gertrud Cempies war mit einem Joannes Visscher verheiratet, bevor sie nach dessen Tod den Weinhändler Wienand Schenck aus Köln, der in Amsterdam ansässig war, ehelichte. Diese Heirat fand am 14. November 1659 statt und ist im Register 684 für Eheschließungen auf Seite 254 verzeichnet:

*„Wynant Schenck van Coln, wynverlater, out 32 jaer, ouders dood, geassist. met Claude du Hamel, woont op d'Anthonisbreedstraat & Catarina Kempjes van glabbeck int land van gülich, wede van Joanness Visscher, woonde in de hooghstraat.“*

Die Mutter des Johannes Schenck, Gertrud Kempjes (Cempies), verwitwete Visscher ehelichte den Weinhändler Wienand Schenck also erst mehr als zwei Jahre nach der Geburt ihres Sohnes Johannes. Es muß dahingestellt bleiben, ob Johannes Schenck ein Sohn aus erster Ehe oder ein außereheliches Kind war, welches Wienand Schenck möglicherweise nach der Eheschließung adoptierte. In diesem Fall mußte die Nachforschung nach der Tauf-

eintragung eines Johannes Schenck zur Zeit ohne Erfolg bleiben<sup>1</sup>. Bemerkenswert ist noch, daß Johannes Schenck eine geb. Hamel heiratet, während ein Claude du Hamel als Trauzeuge bei der Eheschließung seiner Eltern auftritt. Gertrud Hamel war also möglicherweise eine Tochter des Claude du Hamel.

Zusammenfassend müssen wir festhalten: Der Musiker Johannes Schenck heiratete am 13. April 1680 im Alter von 23 Jahren Gertrud Hamel. Johannes Schenck muß 1656/57 in Amsterdam als Sohn der Catarina Kempjes vor deren Eheschließung mit dem Weinhändler Wienand Schenck aus Köln geboren worden sein. Die Mutter Johannes Schencks stammte aus Gladbeck (?). Über den leiblichen Vater wissen wir nichts.

Am 27. August 1677 enthält das Personenstandsregister der Stadt Amsterdam folgende Eintragung über eine Eheschließung an einer reformierten Kirche in Register 504, Seite 208: „Johannes Schenk van erberfeld, Hogtemaker, out 22 Jaar, in de Janstraat geass(istert) met Kasper Waert, syn Oom, & Maddeleentje de Haas van A(msterdam), out 18 Jaar, woont als voren, ouders doot geass(istert) met Jakob Broen, haar stievvader.“ (Am Rande ist noch vermerkt, daß dieser Johann Schenk die schriftliche Einwilligung seiner Eltern zur Eheschließung beigebracht hat.)

Dies ist eine weitere Urkunde, welche besagt, daß ein in Elberfeld geborener Johannes Schenk im Jahre 1677 in Amsterdam geheiratet hat. Als dessen Beruf ist „Hogtemaker“ angegeben. Der Beruf eines Hogtemakers war den holländischen Archivaren völlig unbekannt. Nach ihrer Ansicht gibt es das Wort „hog“ oder „hogte“ nicht in der holländischen Sprache. Ich konnte mich durch Augenschein überzeugen und mußte den Archivaren darin zustimmen, daß in diesem Fall ein Lesefehler als Folge der altertümlichen Handschrift nicht möglich war. Ich bin daher der Grundbedeutung des Wortes nachgegangen und fand in einem etymologischen Wörterbuch der holländischen Sprache, daß „hog“ ein altertümlicher Ausdruck für „Zeug“ sei. Nur als Vermutung möchte ich daher hier meine Ansicht äußern, daß der Elberfelder Johannes Schenk möglicherweise zu Hause den dort weit verbreiteten Beruf eines „Zeugmachers“, d. h. eines Leinen- oder Kattunwebers erlernt hatte, und daß der Schreiber der Urkunde den ihm nicht vertrauten Beruf mit „Hogtemaker“ in seine Sprache übertrug.

In der ersten Neuauflage eines Schenckschen Werkes in unserem Jahrhundert, in der von Hugo Leichtentritt für die Vereeniging voor Noord-Nederlandse Muziekgeschiedenis besorgten Neuauflage der *Scherzi musicali* Op. 6 aus dem Jahre 1907 weist der Herausgeber auf die biographischen Ermittlungen des holländischen Kunsthistorikers E. W. Moes hin, die dieser annähernd gleichzeitig in der Tijdschrift der Vereeniging, Deel VIII, Amsterdam 1907 unter dem Titel: *Jets over Joan Schenck* veröffentlicht hatte. Moes hatte in den einige Jahre vorher erschienenen biographischen Ermittlungen von Kurt Jolig und C. Clement über die Abkunft des aus Elberfeld gebürtigen und in Amsterdam berühmt gewordenen Kupferstechers und Verlegers Peter Schenk gefunden, daß dieser einen um vier Jahre älteren Bruder Johannes gehabt hatte. Da uns der Kupferstecher Schenk auch ein Schabkunstblatt des Gambisten Schenck hinterlassen hat, muß Moes kurzerhand geschlossen haben, daß die beiden Künstler Brüder gewesen seien, ohne dafür einen Nachweis zu bringen.

War der Gambist wirklich der Bruder des Kupferstechers?

Wenn auch die Altersangabe nicht ganz genau übereinstimmt, so dürfte es sich bei dem 1677 heiratenden Johannes Schenck zweifellos um den am 20. Februar 1656 in Elberfeld getauften Bruder des Kupferstechers handeln, der von Beruf aber nicht Musiker, sondern „Hogtemaker“ war. Außer diesem gab es in Amsterdam noch einen weiteren Johannes

<sup>1</sup> Es besteht die begründete Aussicht, in etwa zwei Jahren Schencks Taufdatum feststellen zu können, da z. Z. alle archivalischen Unterlagen Amsterdams aus diesem Zeitraum in einem systematischen Zettelkatalog zusammengefaßt werden, der dann zugänglich sein soll. Verf. wird ggf. an dieser Stelle eine Ergänzung veröffentlichen.

Schenck, der Musiker von Beruf und dort geboren war. Der Kupferstecher und sein Bruder, der Hogtemaker, schrieben ihren Familiennamen ohne c, der Musiker schrieb seinen Namen mit c. Die Unterschrift unter dem Bildnis des Gambisten, von dem noch zwei Exemplare im Gemeentemuseum in 'sGravenhage aufbewahrt werden, lautet:

*„Johan Schenck apud Amstelredamenses Musicus famigeratissimus. Manuque sustinet laeva dielyn, qui saxa dulci traxit Amphion. Seneca Oedip. — Pet. Schenk fec. et exec. Amstelod. c. Priv.“*

Nun darf man in der damaligen Rechtschreibung einem c vor einem k keine allzugroße Bedeutung beimessen. Der Gambist Schenck schrieb in seinen Werken seinen Namen teils mit, teils ohne c. In seiner eigenhändigen Unterschrift, die uns auf einem Manuskript der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Cod. 16598) erhalten ist, schreibt er seinen Namen mit c. Es ist aber unwahrscheinlich, daß jemand, wenn er seinen eigenen Bruder abbildet, auf ein und demselben Bild den Familiennamen einmal so und einmal anders schreibt. Das Bildnis stellt daher nicht den Bruder des Stechers dar, sondern seinen berühmten Mitbürger.

Die Frau des in Amsterdam geborenen Johannes Schenck hieß laut Heiratsurkunde mit Vornamen Gertrud. Bei der Taufe eines Kindes des kurfürstlichen Kapellmeisters Johann Hugo von Wilderer taucht aber eine Gertrudis Schenck als Patin auf. Diese Eintragung steht im Taufregister Kirchenbuch 51a der katholischen Pfarrgemeinde St. Lambertus, Düsseldorf auf Seite 532 unter dem 14. August 1715 verzeichnet (Steffen). Was liegt näher, als daß es sich um die Frau des Gambisten handelt? Sie wäre damals 59 Jahre alt gewesen. Auch dieses Indiz spricht dafür, daß unser Gambist gebürtiger Amsterdamer und somit nicht der Bruder des Kupferstechers aus Elberfeld war.

Rapparini (siehe unten) schreibt in seinem Manuskript über den Gambisten: *„C'est Mons. Schenck natif d'Amsterdam, . . .“*. Er berichtet also, daß Schenck in Amsterdam geboren sei. Rapparini gilt als zuverlässige Quelle. Als Vertrauter des Kurfürsten dürfte er mit dem Kammerherrn Schenck persönlichen Umgang gehabt haben und als besonders sicherer Informant gelten.

Cornelius van Eeke (siehe unten) schreibt in seinem Vorwort zu seinen *Koninklyken Harpliederen*:

*„Waar op aanstonds, alle mogelyke vlyt wierd aangewend, om daar toe een heel goed meester te vinden, die, voor eerst, door verscheiden werken, zoo voor het zingen, als om te spēlen, van hem gemaakt in't ligt gebragt, kläre proeven en blyken, van genoegzame bekwaamheid, hadde gegéven, die ook by groote en kleine meesters, daar voor bekend was. En die daarenbóven de Hollandsche spraak, voor zyn moeders taal gebruikte. Wan't is zéker, dat die géne, die op d'eene of d'ander taal, goed Muzyk zal máken, niet alleen de zelve wel diende te verstaan, maar ook wel te spréken, op dat hy de kragt van sillaben en woorden, en alzoo, den zin, de béter zoude konnen uit-drukken. En hier toe vonden wy geen bewámer, als den beroemden Muzicyen, Jo an Schenk, wiens konstige werken alleen, de bescherminge van haar Meesters eere aanbevólen zy.“*

Das bedeutet, daß van Eeke nach einem Komponisten für seine Dichtung gesucht hat, der holländisch als seine Muttersprache redete. Von dem in Elberfeld geborenen Johannes Schenck hätte er doch nicht behaupten können, daß holländisch seine Muttersprache sei.

Dabei muß weiter auffallen, daß der Gambist Schenck alle seine Werke entweder in holländischer, italienischer oder in einem Falle in französischer Sprache widmete. Ein deutscher Text ist nirgendwo vorhanden; ein solcher wäre doch unter Umständen bei den in Deutschland entstandenen Werken zu erwarten gewesen, zumal sein Kurfürst sich als gebürtiger Düsseldorfer meistens der deutschen Sprache bediente, wie wir zuverlässig wissen.

Der Elberfelder Stadtschreiber Gottfried Lucas fertigte im Jahre 1703 ein handschriftliches

Verzeichnis der in Elberfeld ansässigen Familien an, das im Stadtarchiv Wuppertal aufbewahrt wird. Darin heißt es auf Seite 370 über den Vater des Kupferstechers:

*„Johannes Schenk hat in seiner Familie neben sich seine Ehefrau, sind beide alt und unvermögend, haben der abgelebten Tochter Kind von 10 Jahren bei sich. 3 Personen, haben kein Vieh, besitzen einen kleinen Nutzgarten, sonst keine Ländereien.“*

Es handelt sich also bei den Eltern des Kupferstechers um arme Leute. Der Gambist Schenk hatte um diese Zeit im benachbarten Düsseldorf, damals kaum eine halbe Tagesreise von Elberfeld entfernt, beim Landesherrn eine angesehene Stellung mit hohem Einkommen (Lau, siehe unten). Wäre er der Sohn der Elberfelder Eheleute gewesen, dann dürften wir mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß er seine Eltern unterstützt oder gar zu sich nach Düsseldorf geholt hätte. Der Bericht des Stadtschreibers hätte wohl auch nicht versäumt, auf die Stellung eines Sohnes seiner Stadt bei Hofe hinzuweisen, wofür er an anderen Stellen Beispiele bringt.

Bei Würdigung aller Umstände ist daher die überlieferte Ansicht, daß der Gambist Schenk ein Bruder des Kupferstechers sei und somit aus Elberfeld stamme, ebenso wenig aufrecht zu erhalten wie diejenige, Schenk sei zunächst am Hofe seines Landesherrn zu Düsseldorf tätig gewesen und danach nach Amsterdam gegangen. Wäre der Elberfelder Schenk der Gambist, dann hätte er es in unwahrscheinlich kurzer Zeit im Gambenspiel zur Meisterschaft bringen müssen, weil anzunehmen ist, daß er dann frühestens in seinen Jünglingsjahren nach Amsterdam gekommen sein kann, denn seine Eltern sind in Elberfeld verblieben und dort noch 1703 nachweisbar. Möglicherweise geriet er als Geselle auf Wanderschaft in das benachbarte Holland, dann wäre er wenigstens 17 bis 18 Jahre alt gewesen. Wo sollte Schenk in Elberfeld das Gambenspiel erlernt haben? Im ganzen bergischen Land ist, von seiner damaligen Hauptstadt Düsseldorf abgesehen, in dieser Zeit von einer nennenswerten Musikpflege nichts bekannt. Wenn er daher erst in Holland mit dem Instrumentalspiel begonnen haben sollte, dann ist der verbleibende Zeitraum sehr, wenn auch nicht unmöglich kurz. Schon E. W. Moes ist es aufgefallen, daß der berühmte Gambist nirgendwo im *album amicorum* seines vermeintlichen Bruders, des Kupferstechers, eingetragen ist. Nun, da wir mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit wissen, daß die beiden berühmten Männer keine Brüder waren, erscheint auch dies in einem anderen Licht.

Wir haben noch folgende weitere sichere Mitteilungen über Schencks Lebenslauf: Im Jahre 1697 gibt Mattheus Gargon, *„Dienaar Jezu Christi tot Nuland en Geffen“* sowie *„Predicant en Rector te Vlissingen“* das Hohelied Salomons als Umdichtung in holländischen Versen heraus. Diese Dichtung hat er durch Johannes Schenk vertonen lassen. Darüber schreibt er in seinem Vorwort:

*„Gelukkig troffen wy den wydberoemden Heer Schenk aan, die door syn onvergelyke Musyk-kunde, en zielroerende snaren, geen geringe agting, en eer-ampten verdient heeft by den Doorlugtigste Vorst van den Palts.“*

Johannes Schenk war also im Jahre 1697 bereits im Dienste der Kurfürsten Johann Wilhelm II. von der Pfalz am Hofe zu Düsseldorf. Der genaue Zeitpunkt seines Dienstantritts bei dem Kurfürsten bzw. seiner Übersiedelung nach Düsseldorf läßt sich nicht ermitteln. Wir erfahren weiteres hierüber im Düsseldorfer Jahrbuch 1938 (Beitr. Gesch. Ndrh. Bd. 40). Friedrich Lau scheidt darin in seinem Bericht *Die Regierungskollegien zu Düsseldorf und der Hofstaat zur Zeit Johann Wilhelms II.*: auf S. 269 in der Liste der Kammerdiener:

*„Schenk, Joh. Kammerdiener und Hofmusikus 1697—1716. Dieser damals sehr gerühmte Gambenspieler erhielt als Kdr. nur den üblichen Satz von 178 Rthlrn. Sein sonstiges Gehalt war aber 1701 über 340 Rthlr. mit weiteren 70 Rthlrn. als Wohnungsgeld. Er war 1710 auch Hofkammerrat, vgl. Teil I, S. 239. 1711 war er noch im Gefolge des Kurfürsten bei der Königswahl. Sein endgültiger Fortgang liegt also wohl später.“*

Weiter schreibt Lau auf S. 271 in einer Liste der Mitglieder der Hofkapelle aus dem Jahre 1711:

„Schenck, Joh. Gambenspieler und Komponist, auch Kdr. (vergl. oben S. 269) 1697—1716. Das dort erwähnte Gehalt scheint aber nur ein Bruchteil des genannten Einkommens zu sein, wenigstens hatte er 1699 eine Forderung an die Kasse von 5218 Rthlrn., nachdem ihm 1697 schon 1323 Rthlr. an Rückständen ausgezahlt wurden.“

Lau gibt hier den Aufenthalt Schencks in Düsseldorf summarisch mit 1697—1716 an. Da er 1697 schon eine Forderung über Rückstände in erheblicher Höhe an die Kasse hatte, muß sein Eintritt in die Dienste des Fürsten wohl früher liegen. Wenn wir Gargons und Laus Nachrichten aufeinander abstimmen, dann müßte Schenck ungefähr zu Beginn des Jahres 1696 nach Düsseldorf gekommen sein. Er war damals etwa 40 Jahre alt. Alfred Einstein hat sich gleichfalls bemüht, archivalische Nachrichten über Schenk in München zu finden. Er schreibt darüber in seinem Aufsatz *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher (1614—1716)* (SIMG IX, 1907/08, S. 410):

„Über den berühmten Gambisten Johann Schenck, der, obwohl in Amsterdam lebend, als Kammermusikus in Johann Wilhelms Diensten stand, habe ich weiter nichts finden können als die Nachricht, daß ihm am 17. Dezember 1700 der Kurfürst eine Wildsau als Geschenk sandte.“

Johannes Schenck wird dann weiter in dem schon oben genannten Manuskript Rapparinis aus dem Jahre 1709 erwähnt, das heute allgemein zugänglich ist (*Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf*. Hrsg. v. Hermine Kühn-Steinhausen, Düsseldorf 1958). Der Originaltext lautet an der betreffenden Stelle (S. 39/40 der NA, S. 83/84 des Originals):

„A ces excellentes plumes is ent faut ajouter une troisième choisie par Monseigneur même, et transportée de la Hollande depuis peu, pour rendre la harmonie complete, et son concert achevé. C'est Mons. Schenck natif d'Amsterdam, et de qui l'arc melodieux en se promenant sur une viole de gambe ne réleve pas des murailles come celui d'Amphion devant Thebes; mais engendre la douceur et le charme par le rapport simpatique que ses chordes tendues ont avec les sens, et les organes de l'oreille attentive des auditeurs extasiés, et sur les quels comme sur autant d'Esclaves acquis à sa vertu il domine agréablement. Personne n'a touché à cet Instrument avec plus de delicatesse que Lui. Cet Instrument chante sous ses notes; lorsque Lui décent, et remonte de la main tous les grades des modulations d'une seule arcade légère, ou lorsque ses doigts regulièrement audacieux courent, et volent, pour tout dire, de chorde en chorde avec une justesse si exacte; lorsqu'ils vont de touche a touché, ou de grade ou en les sautant de sorte, qu'il est capable de frapper d'étonnement quiconque pouvoit le suivre de l'oeil tout rapide qu'il est dans son mouvement; car pour le son qui est produit de l'atouchement de l'arc et de la Chorde s'ils se joignent ensemble au beau milieu d'un silence non interrompu ç'en est là quelque chose de si surprenant, qu'il n'y a pas tristesse qu'on n'oublie, ni de souci qui en empêche l'attention. J'exprimeray tout cela dans le distique qui sert de revers à sa medaille.“

*Da fessum curis animum, tu noster Arion,  
Tange delim, mulces, allcis, inde raris.“*

(Zur Erläuterung dieses aus dem Zusammenhang gegriffenen Abschnittes sei bemerkt, daß Rapparini die hervorragenden Musiker am Hofe Johann Wilhelms II. mit den Federn eines Helmbusches vergleicht. Für jede bedeutende Persönlichkeit bei Hofe hat er eine Medaille entworfen und die Zeichnung seinem Manuskript beigelegt.)

Gerhard Croll, der das Rapparini-Manuskript musikgeschichtlich ausgewertet hat (*Musikgeschichtliches aus Rapparinis Johann-Wilhelm-Manuskript (1709)*, Mf. XI, 1958), und

dem ich auch den Hinweis auf die oben zitierte Arbeit Laus verdanke, weist darauf hin, daß „*der Herr Cammer-Rath Schenck*“ noch bei der Krönung Kaiser Karls VI. in Frankfurt am 22. Dez. 1711 anwesend war.

Damit sind die mir bekannten zuverlässigen Angaben über Johannes Schenck erschöpft. Erwähnenswert ist hier vielleicht noch eine Notiz, die Fritz Zobeley mitteilt (*Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege*. In Neujahrsblätter, hrsg. v. d. Ges. f. fränkische Geschichte, Heft XXI, 1949, S. 27): Der Hofkaplan und Kabinettmusikdirektor Johann Wilhelms II., Joseph Paris Feckler, der einen jungen Schützling des Joh. Ph. Franz von Schönborn namens Franz Hornbeck im Generalbaß und Cembalospiel unterrichtet, teilt dem Grafen in einem Brief vom Febr. 1708 mit, daß mit Horneck zusammen noch ein Scholar studiere, der ein unvergleichlicher Virtuos auf der Gambe sei, und es sei eine wahre Freude, den Eifer der beiden zu beobachten. Der Lage der Dinge nach kann sich das nur auf Johannes Schenck beziehen. Er war damals 52 Jahre alt!

Wenn uns Lau das Ende von Schencks Düsseldorfer Aufenthalt mit 1716 angibt, dann bleibt er uns einen schlüssigen Beweis hierüber schuldig. Am 8. Juni 1716 starb Johann Wilhelm II., und seine Kapelle wurde aufgelöst. Laus Annahme, daß Schenck bis dahin in Düsseldorf verblieb, ist aber das wahrscheinlichste. Eine Liste der Musiker aus dem Jahr 1717, die Lau in seiner *Geschichte der Stadt Düsseldorf*, Bd. I, 1921, S. 215 veröffentlicht, enthält Schencks Namen nicht mehr.

Über die letzten Lebensjahre Schencks sind wir dann bis heute auf Vermutungen angewiesen. Wie ich schon oben mitteilte, sind meine Bemühungen, seinen Tod in Düsseldorf oder in Amsterdam nachzuweisen, gescheitert. Ich halte seine Rückkehr nach Amsterdam, deren Annahme naheliegend war, weil mehrere alte Berichte besagen, daß er nach seiner Tätigkeit in Düsseldorf nach Amsterdam gegangen sei, nach meinen neuesten Nachforschungen für unwahrscheinlich. Sein Ableben in Düsseldorf ist durchaus möglich, auch wenn die uns erhaltenen Kirchenbücher nichts darüber aussagen. Im Sterbebuch der evangelisch-reformierten Gemeinde Düsseldorf steht Schencks Name nicht, obwohl dieses den ganzen in Betracht kommenden Zeitraum umfaßt. Es ist aber durchaus möglich, daß Schenck den Glauben seines Landesherrn angenommen hat und katholisch geworden ist, schreibt uns doch Rapparini (S. 34/35 der NA; S. 71—73 des Ms.), daß Johann Wilhelm eifrig bemüht war, hervorragende Männer seines Landes, die anderen Bekenntnisses waren, in den Schoß der katholischen Kirche zurückzuführen. Die bereits oben erwähnte Gertrud Schenck tritt als Patin bei einer katholischen Taufe auf. Wenn also Schenck katholisch geworden war und in Düsseldorf verstarb, dann müßte er im Sterbebuch der katholischen Pfarre St. Lambertus verzeichnet sein. Diese Pfarrei umfaßte die Innenstadt; ihre Aufzeichnungen beginnen aber erst 1740! Im übrigen ist es ja nicht zwingend, daß Schenck in einer dieser beiden Städte verstorben ist. In der Zeit der reisenden Virtuosen hat er möglicherweise nach dem Tode seines Kurfürsten anderweitig konzertiert. Auf einen Aufenthalt in Wien deutet das oben erwähnte Manuskript hin, das er dem Kaiser widmete (das Manuskript gilt als Autograph, wie mir Herr Hofrat Prof. Dr. Nowak liebenswürdigerweise mitteilte).

Wenden wir uns nun Schencks Kompositionen zu. Seine Werke sind, soweit bekannt, alle im Druck erschienen und größtenteils erhalten. Die in Wiesentheid, Oxford und Durham befindlichen Manuskripte mit Schenckschen Werken enthalten sämtlich Abschriften aus Opus 2 und 6. Nur das schon genannte Wiener Manuskript enthält u. a. 2 Sonaten für Viola da Gamba allein, die nicht in seinen gedruckten Werken nachzuweisen sind.

Der Titel von Schencks erstem Werk lautet: *Eenige Gezangen, uit de Opera van Bacchus, Ceres en Venus. Gesteld door Joan Schenk. Voor den Autheur t'Amsteldam, by d'Erfg. Paulus Matthysz, in't Muzyk-boeck, 1687*. Das Werk trägt keine Opuszahl, da es aber datiert ist und Schencks im folgenden Jahr erscheinendes Opus die Nr. 2 trägt, muß es Opus 1 sein. Das Werk ist dem Fräulein Catarina Elisabeth de Ruischer gewidmet und ent-

hält auf 72 Seiten in Typendruck 27 Arien, teils für Sopran, teils für Baß mit Basso continuo. Die Widmung ist für uns von besonderem Interesse und sei daher hier wiedergegeben:

*„Me Juffrouw, Heden beleeven wy een eeuw, in dewelke de geene, die in aansien en middelen booven anderen uitmunten, meer den naam van eenige weetenschappen, dan wel hare kennisse beminnen. Dit is eene eersugtigheid, die aan goede kunsten schadelijk is: want onervarene behaalen by sulke lieden de lof en dankbaarheid, dewelke aan waardiger Meesters toekomt: ende deese baatsugtige blussen aldus in goede Geesten geheel uit de lust en yver, die andersins gesonde Verstanden aanprikkelen mogte tot nadere onderzoekingen van't geene sy van te vooren nooit wel begreepen hadden.*

*Maar van uwe Eed. Braave Juffer, mag men met waarheid seggen, dat uw Verstand en kennis, soo wel in de Sang-Kunst, als in de handeling van't Clavier en Viool di Gamba, gevoegd synde by het ryp en deftig Oordeel, 't geen uwe Ed. veld in alle saaken de Musicale Oeffeninge betreffende, verdienen niet alleen de verwonderinge van eenige gemeene Liefhebbers, maar den roem ende d'achtinge van de grootste Meesters in onse Kunst.*

*Ik kan my dienvolgens verseekerd houden, dat het aan uwe Eed. behaagen sal, dat ik dese nieuwe Gesangen by my gesteld synde ten gebuike van onse Duitse Opera, die wy d'eerstmaal op het Amsterdamse Schou-Tooneel vertoont hebben aan uwe Eed. voor alle anderen opdraage; als dewelke seekerlyk soodanige Begaafdheeden overvloediglyk besitt, die qualyk-gesinde sullen afschrikken, om onregtvaardige Vonnissen uit te spreken, soo wel tot naadeel van het Werk, als van den Vinder en Maaker van het selve.*

*Dese Gunst-bewysinge, die ik my van uwe Eeds. zeedige Kunst-Liefde belooven derf, sal een eindeloose verpligtinge zyn, dat ik alle vlyd aanwende, om te blyven, Verstandige en Voornaame Juffer, Uwe Eeds. Onderdaanigsten Dienaar Joan Schenk.*

*Amsteldam den 26. van  
Lentemaand, 1687.“*

Aus diesem Vorwort erfahren wir, daß Schenk sich tätig um die Einführung einer niederländischen Nationaloper bemüht hat. Wenn er hier „*van onse Duitse Opera*“ spricht, so ist hier mit „*duits*“ niederdeutsch, also holländisch gemeint, denn die Texte der Oper sind selbstverständlich holländisch. Prangert Schenk hier noch den Kunstsnobismus der reichen Amsterdamer Kaufleute an, so widmet er sein nächstes Werk eben diesen, um schließlich in Op. 7 offen einzugestehen, daß auch er durch diese Kreise reich unterstützt worden ist. Opus 2 lautet: *Tyd en Konst-Oeffeningen*. Es besteht aus zwei gestochenen Stimmheften von 37 bzw. 23 Seiten für die Viola da Gamba-Stimme und den Generalbaß. Die Titelseite, eine kunstvoll ausgeführte allegorische Darstellung mit musizierenden Engeln, trägt den Vermerk: „*Dese Sonaten worden best gespeelt mit twe Violen di Gamba ook wol met een Bas of Bas-Continuo.*“ Die Widmung lautet:

*„Aan d'Eedele en Groot-agtbare Heeren de Hr en Mr Jakob Boreel, Hoofd-Officier, als mede de Hr en Mr Nicolaas Witsen, regerend Burgermeester van de wyt-beroemde koopstadt Amstredamme, liefhebbern en Begunstigers der ooveraangenaame Sang en Speel-Konst, worden dese uytgevondene Tyd en Konst-Oeffeningen met een onderdanige en pligtschuldige toegenegenheid opgedragen door haar Eed' Grot-agtb' ootmoedigsten dienaar Joan Schenk. M.D.C.LXXXVIII. Opera seconda.“*

Außer dieser Auflage ist noch eine weitere bekannt, die einen Vermerk ihres Stechers enthält: „*Gravé par pierre Pickaert.*“

Das Werk enthält 15 Suiten für Viola da Gamba mit Basso continuo. Die meisten dieser Suiten sind vom Typ der Kammersonate mit den für sie eigentümlichen Sätzen. Einige sind nach dem Aufbau der Kirchensonate gestaltet oder vermischen beide Typen. Alle Sonaten haben als Einleitung Preludien, Canzonen oder Ouverturen von bisweilen erheblicher Länge. An das Soloinstrument stellen die Kompositionen sehr hohe Anforderungen,

ohne daß ihr musikalischer Gehalt dem immer voll entspräche. Schencks spätere Gambenkompositionen sind ausgereifter; wenn der Komponist dann hohe Anforderungen an die Spieltechnik stellt, wie zum Beispiel in dem prächtigen vierten Satz von Op. 9, Nr. 1, dann kommen sie auch der Komposition zugute. Für die Aufführungspraxis ist der Hinweis auf der Titelseite interessant. Schenck genügt es durchaus, die Sonaten von einer zweiten Gamba oder einem Violone begleitet zu wissen. Das Akkordinstrument erwartet er mehr beiläufig. Eine Neuauflage des Werkes wäre trotz gewisser Mängel wünschenswert.

Schencks drittes Werk war vor dem letzten Weltkrieg noch als *Unicum* in der Berliner Singakademie vorhanden. Es ist im Kriege zerstört worden oder abhanden gekommen. Glücklicherweise hat Herr Prof. E. H. Meyer, Berlin, sich vor dem Kriege Photographien der Titelseiten und vierer Sonaten angefertigt, die er mir liebenswürdigerweise zur Verfügung stellte. Leider sind die Aufnahmen technisch unzureichend, so daß es mir nur mit Mühe gelang, zwei Sonaten des Werkes zu spartieren. So war aber wenigstens ein Einblick zu gewinnen. Der Titel von Opus 3 lautet:

*Il Giardino Armonico consistente in diverse sonate a due Violini, Viola di Gamba e Basso Continuo. Opera Terza. Dal Signor Giovanni Schenk offerte dalle (unleserlich) Le Signore Giorgio van Hamstede, Lorenzo Eppenhof, Antonio Rvtgerz. (unleserlich) Amedeo Le Chevalier, Amsterdam (und anscheinend noch andere unleserliche Verlagsorte) 1691.*

Die Jahreszahl ist deutlich lesbar. Soweit die Reste einen Einblick in das Werk erlauben, enthielt das Opus Triosuiten, wie sie in der zweiten Hälfte des 17. Jh. in Deutschland und bei den Niederländern üblich waren. Die noch vorhandenen Suiten erinnern stark an ähnliche Werke von Reinken, Carolus Hacquart in dessen *Harmonia Parnassia* und Philipp van Wichel mit seinem *Fasciculus Dvlcedinis*. Gelegentlich treten die einzelnen Streicher zu kürzeren Soli heraus. Auch die Viola da Gamba, die sonst mit dem Bc. geht, macht hiervon keine Ausnahme. Sie bleibt aber dann homophon, vermeidet die Scheinpolyphonie und überläßt die Stützung durch Akkorde dem Bc.

Opus 4, leider nur unvollständig erhalten, trägt den Titel:

*C. van Eekes Koninklyke Harpliederden. Vercierd met Hondert en Vyftig nicuwe Arien. Névens een Konstig Prae- en Postludium. Gecomponeerd door den wydberoemden Muzicyum Joan Schenk (opera quarta). Geschikt om te kunnen zingen of spēlen, met een of twee stemmen, als ook met, of zonder Violen en Basso Continuo. In V Partyen. Gedrukt voor den Auteur, worden ook verkogt by de Erfgenâmen van J. Lescaijle, tot Amsterdam, op de Vygendam.*

Über die Besetzungsmöglichkeiten gibt ein Teil des Vorwortes Auskunft:

„Verder droegen wy goede zorge, om het muzyk zoo gemakkelyk te laten mâken, dat gemeene liefhebbers, 't zelve zonder groote moeite, wel zouden kunnen leeren. Wy lieten't ook, ten dienste der geoeffende in blas'- of- snaar-instrumenten, op de ordinaire G- of Speel-sleutel stellen. Gelykwe dat (tot voltoojinge) déden schikken in vyf partyen: namentlyk; de bôvenstem, zang-bass', basso-continuo en twee Viôlen, en déden alles daar heen rigten, dat men de bôven-stem, alleen, zoude kunnen zingen of spēlen, en ook met de Zang-bass' en Basso continuo, het zy dan of met of zonder de viôlen. De bôvenstem is op haar zelve altyd goed, zonder d'andere partyen, behalven in het præ- en- post-ludium, daar moeten alle de partyen te zamen en by malkander, in ordere haar werk doen, gelyk in alle recitativen of t'Zamensprâken, gemeenlyk geschied.“

Von den hier erwähnten fünf Stimmbüchern sind nur noch die beiden Singstimmen, diese vollständig, erhalten. Die Instrumentalstimmen fehlen völlig. Es ist daher kaum möglich, sich ein rechtes Bild von dem Gesamtwerk zu machen. Immerhin ist erkennbar, daß die einzelnen Arien durchweg homophon gehalten sind. Einige derselben werden durch instru-

mentale Vorspiele eingeleitet. In großem Stil ist das Postludium gehalten. Es beginnt mit einer instrumentalen Simphonia, dann folgen einander mehrfache Baß- und Sopransoli, von Ritornellen umrahmt, und schließlich endet der Satz mit einem groß angelegten Amen als Chor- und Instrumentalfuge. Hierbei werden an die Sänger ziemliche Anforderungen gestellt. Erwähnenswert ist eine dem Werk vorangesetzte „*Verklaringe der Konst-woorden*“, die ich hier mitteilen möchte:

<i>Praestissimo; Capella</i>	't aller radste	(am allerschnellsten)
<i>Presto</i>	wat langzamer	(etwas langsamer)
<i>Allegro</i>	ras of hel vrolyk	(rasch oder sehr fröhlich)
<i>Vivace</i>	langzamer als Allegro tog	(langsamer als allegro, doch lebendig und fröhlich)
<i>Uno poco vivace</i>	levendig en vrolyk	(ein wenig lebendig)
<i>Grave</i>	een weinig levendig	(ein wenig lebendig)
<i>Grave</i>	Groots, deftig	(großartig, feierlich)
<i>Adagio</i>	Langzaam	(langsam)
<i>Largo</i>	breed, tog langzaam	(breit und langsam)

Das Werk ist ohne Datum erschienen, doch läßt es sich unschwer in etwa zeitlich festlegen. Dem Vorwort Eekes folgt eine *Eerkron* verfaßt von Caspar Brandt. Dieses Lobgedicht auf den Dichter der königlichen Harfenlieder und deren Komponisten ist auch als Sonderdruck erschienen: *t' Amsterdam by Gerrit Slaats, Boekverkooper op de Schager Markt, 1694*. Da die *Eerkron* kaum vor der Ausgabe der *Koniklyken Harpliederer*, sondern zugleich oder etwas später erschienen sein dürfte, können wir die Herausgabe von Schencks Opus 4 1693 oder 1694 ansetzen. Als Notenausgabe hatte diese Ausgabe zu jedem Harfenlied nur eine Strophe Text unterlegt. Da die meisten dieser Lieder aber eine ganze Anzahl von Strophen umfaßten, ließ Eeke 1698 noch ein Textbuch erscheinen, das alle Verse enthielt: *t' Amsterdam by Cornelys van Hogenhuysen, 1698*.

Schencks Opus 5 ist die Vertonung des Hoheliedes Salomonis in der Umdichtung durch Mattheus Gargon. Textteil und Notenteil sind zu einem Band vereinigt, haben aber etwas verschieden lautende Titel. Der Titel zum Notenteil dieses Werkes lautet:

*Zang-Wyze op M: Gargons Uitbreiding over't Hooglied Salomons. Door Joan Schenk, Kamer-musicien, Kamer-dienaar, en Commissaris van syn Ceurvorstelyke Doorluchtigheid van de Paltz &c., &c., &c. Vyfde Werk.*

Das mir vorliegende Exemplar ist eine spätere Auflage: *te Amsterdam, By Salomon Schouten, Boekverkooper, in de St. Luciesteege, 1724*. Der Druck selbst ist unverändert aus der Erstauflage übernommen und trägt unter dem Vorwort die Jahreszahl 1697. Das Werk ist in Typendruck hergestellt und enthält neben einer Einleitungsarie 62 Gesänge für eine Singstimme und Basso continuo und umfaßt rund 30 Text- und 95 Notenseiten. Hier möchte ich gleich eine Richtigstellung einfügen, die sich auf eine Mitteilung von E. W. Moes bezieht, daß Schenck auch das Werk *Nut Tyd-Vrdrif* von M. Gargon vertont habe. Dieses Werk ist in drei Auflagen erschienen: 1. Auflage 1686 bei Mattysz; 2. Auflage 1696 ebenfalls bei Mattysz und ein Nachdruck der 2. Auflage bei Schoonenburg. Moes' Angaben beruhen auf einem Irrtum. Gargon hat in diesem Werk die Psalmen Davids, das Hohelied Salomons und die Sinnsprüche Salomons in holländische Verse gebracht. Aber nur die Psalmen sind mit Melodien versehen, welche van der Meer komponiert hat. Das Hohelied und die Sinnsprüche sind unvertont. In der zweiten Auflage entschuldigt Gargon in seinem Vorwort das Fehlen der Melodien für das Hohelied damit, daß er eine besondere, von Schenck vertonte Ausgabe des Hoheliedes vorbereitet habe: „*In't Hooglied zoud ik veel te veranderen hebben, maar door dien ik dat voortreflyk lied Zangs-wyze heb uitgebreid, en zo haast de wydvermaarde Herr Schenck dat op aangename en gevoeglyke wyzen gebragt heeft, U. E. zal mededeilen, heb ik hier niets daar in willen veranderen.*“ Der gleiche Satz

ist im dritten unveränderten Nachdruck enthalten, nicht aber in der ersten Auflage. Das Vorwort der zweiten Auflage ist mit dem Datum 2. Februar 1696 unterzeichnet. Gargons Mitteilung bezieht sich also nicht auf *Nut Tyd-Verdryf*, sondern auf das dann auch im folgenden Jahr als Schencks fünftes Werk erschienene Hohelied Salomons.

Schencks Opus 6, die *Scherzi musicali* sind sein allem Anschein nach am weitesten verbreitetes Werk gewesen. Von ihm sind uns nicht nur die meisten noch vorhandenen Drucke erhalten, sondern auch mehrere Manuskripte, die Abschriften aus diesem Opus enthalten. Der vollständige Titel des Werkes lautet:

*Scherzi muzicali per la Viola di Gamba con Basso Continuo ad libitum / da Giovanni Schenk, Opera sesta. A Amsterdam Chez Estienne Roger Marchand Libraire. — Die Dedicatio lautet: „Scherzi musicali per la Viola di Gamba con Basso continuo ad Libitum Dedicati Alla Serenissima Altezza Elettorale Giovanni Guglielmo / Per la Gratia di Dio Conte Palatino del Rheno. Areitesiere & Elettore del Sacre Rom. Imperio, Duca di Bavara, Guiliers, Cleves, e Berghes. Cō di Veldents, Sponheim, della Marca, Ravensberg, & Moers, Signore die Ravenstein & & Dal suo Devotissimo Servo Giovanni Schenck / Musico di Camera, Commissario & Cameriere di Sua Serenissima Altezza Elettorale. Opera Sesta.“*

Das Werk enthält 101 Suitensätze, die nach Tonarten gruppiert sind und sich nach der Satzfolge unschwer in 14 Suiten einteilen lassen, wie dies auch in der Neuausgabe durch Leichtentritt geschehen ist. Wasielewskis Angaben in seiner 1911 erschienenen *Geschichte des Violoncells* über das Werk sind zum Teil unrichtig.

Der Titel des Opus 7 lautet:

*Suonate a Violino e Violone o Cimbalo, Consacrate A Illustrissimo Signore Ionas Witsen, Secretario della Citta di Amsterdam. Da Giovanni Schenck, Musico di Camera Commissario e Cameriere di S. A. E. Principe Palatino del Rheno. Opera 7<sup>ma</sup>. Amsterdam Chez Estienne Roger Marchand Libraire.*

Jonas Witsen, dem dieses Werk gewidmet ist, war von 1693 bis 1712 Sekretarius der Stadt Amsterdam. Die Widmung lautet:

*„Illustrissimo Signore! Sono Costretto di dedicarle un opera la quale per essere si tenue non deve aquistare il minimo lustro dal merito de V<sup>stra</sup> S<sup>ro</sup> Imo gia che da se Stessa non deve aspettarlo. Essendo stata fatta in fretta per principianti, e non per essere data al Publico al di cui giuditio non estante il Stampatore Contro mio genio vuole espounerla. non Sara questa dedicatione nuova a V<sup>a</sup> S<sup>a</sup> I<sup>a</sup> gia che la feci. Sono alcuni anni quando era nascosta. Sotti gli caratteri di una semplice penna, il favore con il quale fu riceuuta in quel tempo, mi fa Sperare che questa publica dedicatione non le Sara discara; Servendo principalmente per dimostrare a tutto il mondo la mia riconoscenza a gli molti favori riceuuti da V. I. S. in molti riscontri e che sono con ogni ossequio di V. S. Illustrissima Humilissimo & obligatissimo Servitore Giovanni Schenck.“*

Das Werk enthält in zwei Stimmheften 18 Kompositionen für Violine mit Generalbaß, größtenteils Suiten, aber auch Capriccios, Fantasien und ein Adagio mit Variationen, die nicht von Suitensätzen gefolgt sind. Es ist reich an technischen Schwierigkeiten für den Geiger. Brillante Akkordbrechungen, Passagenwerk und reiches Doppelgriffspiel verweisen es in die Nähe von Baltzar und Strungk. Der musikalische Gehalt läßt eine Neuausgabe wünschenswert erscheinen, um die Stücke wieder allgemein zugänglich zu machen. In seinem Vorwort bezeichnet Schenck selbst die Sonaten als Werke eines Anfangenden, die schon vor mehreren Jahren entstanden seien und welche er ursprünglich nicht habe veröffentlichten wollen. Ganz offensichtlich war Schenck dem Stadtsekretarius Jonas Witsen für früher erwiesene Förderung zu Dank verpflichtet. Nun, da er eine angesehene Stellung bei Hofe einnahm, gab er die schon früher komponierten Sonaten in Druck und widmete sie seinem früheren Mäzen als sein siebentes Werk. Wir dürfen darin ein sicheres Zeichen erblicken, daß

Schenck seine Werke nach der Reihenfolge der Drucklegung und nicht nach der Reihenfolge der Entstehung nummerierte. Dies ist für die Datierung der ohne Jahr erschienenen Werke, also ab Op. 6 von Bedeutung.

Schencks achtens Opus, *Le Nymphé di Rheno*, enthält in zwei Stimmheften zwölf Suiten für zwei Gamben allein ohne Basso continuo. Der vollständige Titel des Werkes lautet:

*Le Nymphé di Rheno / Per due Viole di Gamba Sole / Dedicate Alla Serenissima Altezza Elettorale Giovanni Guglielmo* (es folgen die vielen Titel seines Herrn, Schencks Name und seine Berufsbezeichnungen, alles wörtlich wie in Op. 6) *Opera Ottava. A Amsterdam Chez Estienne Roger, Marchand Libraire.*

Da das Werk in einer von mir besorgten Neuausgabe als Bd. 44 des Erbes Deutscher Musik allgemein zugänglich ist, kann hier eine weitere Besprechung entfallen.

Das nächste Werk Schencks trägt den Titel:

*L'Echo Du Danube contenant six Sonates, dont les deux premieres sont a une Viole de Gambe et une Basse Continüe; Les deux suivantes a une Viole de Gambe et une Basse Continüe ad Libitum; et les deux dernieres a une Viole de Gambe seule. Dedié a son Excellence, Monsieur Le Baron De Diamantstein. Conseiller intime, Grand Chambelan, Grand Fauconnier et Surintendant de la Musique de son Altesse Electorale Palatine &c. par Jean Schenck, Commissaire, homme de Chambre et Musicien de Chambre de S. A. Electorale Palatine, IX<sup>e</sup> Ouvrage. A Amsterdam chez Estienne Roger, Marchand Libraire.*

Ein späterer Nachdruck erschien in Paris bei Le Clerc und Boivin. Wie ich im kritischen Bericht der Neuausgabe von Schencks Op. 8 begründete, muß die Erstauflage von Op. 9 vor 1706 erschienen sein, der Pariser Nachdruck nach 1750, da auf der Innenseite des Umschlags ein Verlagsverzeichnis u. a. die Sonaten für Flöte und Bc. von Martin Friedrich Cannabich aufführt, die nach K. M. Komma, Artikel *Cannabich* in MGG, um 1751 erschienen sind. *L'Echo Du Danube* ist das einzige Werk Schencks, das (in beiden Ausgaben) in Partitur gedruckt ist. Es enthält ohne Zweifel die wertvollsten der erhaltenen Kompositionen Schencks für die Gambe. Eine Neuausgabe des Werkes ist durch den Verfasser als ein Band des EDM in Vorbereitung (zusammen mit Höfflers *Primitiae Chelicae* und den zwei Sonaten Schencks für Viola da Gamba allein aus dem Wiener Autograph, die nicht in Op. 9 enthalten sind).

Das letzte Werk Johannes Schencks, sein Opus 10, ist leider verlorengegangen. Erhalten ist lediglich eine sorgfältige Abschrift der vor dem Krieg in Berlin aufbewahrten Basso continuo-Stimme, durch welche wir über das Werk in etwa informiert werden:

*Les Fantaisies Bizarres De La Goutte / contenant XII Sonades pour une Viole de Gambe seule avec la Basse Continue, ou avec une autre Viole de Gambe ou Theorbe. Dediées à Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Prince Joseph, Charles, Emanuel, Auguste, Comte Palatin du Rhyn de Sulzbach; Chevalier de L'Ordre de St. Hubert & Colonel d'un regiment d'infanterie de S. A. E. Palatine &c. &c. &c. par son trez Humble et trez obeissant Serviteur Jean Schenck, Conseiller de la Chambre des Finances, Commissaire Receveur de la lincence, Homme de Chambre & Musicien de la Chambre de Son Altesse Serenissime Monseigneur l'Electeur Palatin. Dixieme Ouvrage. A Amsterdam Aux depens d'Estienne Roger & Le Cene Libraire. N<sup>o</sup>. 22.*

Da es das letzte Werk unseres Komponisten ist, wäre eine Bestimmung des Ausgabejahres von großem Wert. E. W. Moes glaubt, das Werk erst um 1715 ansetzen zu müssen, weil der Prinz von Sulzbach, dem es dediziert ist, 1694 geboren wurde und in der Widmung bereits Oberst eines Infanterieregiments ist. Wenn man annimmt, daß ein Oberst mindestens 21 Jahre alt sein muß, hat Moes gute Gründe für seine Schätzung. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß Johann Wilhelm II. als Kurfürst nächst dem Kaiser und dem Kurfürsten von Böhmen der ranghöchste Fürst in Deutschland und der Onkel des Kaisers war. Da Johann Wilhelm keine männlichen Erben hatte, bestimmte er seinen Verwandten, eben diesen Prinzen

Joseph von Sulzbach zu seinem Nachfolger und erzog ihn für diese Aufgabe an seinem Hofe. Es ist daher durchaus möglich, daß dem Prinzen schon in jüngeren Jahren aus Repräsentationsgründen der Rang eines Obersten verliehen wurde. Das Kriterium ist daher für eine Zeitbestimmung in unserem Fall unbrauchbar. Als einigermaßen sicher darf man sagen, daß das Werk nach 1710 erschienen sein muß, weil Schenck in diesem Jahr (nach Lau) Hofkammerrat wurde. Möglicherweise läßt sich die Herausgabe nach der Verlagsangabe und der Nummer besser bestimmen, doch fehlen mir dafür genaue Unterlagen.

Wie die Bc.-Stimme erkennen läßt, entfernt sich Schenck in seinem letzten Opus immer mehr von der überlieferten Form der Suite zugunsten freier Formen. Fugierte Sätze, Elemente der Kirchensonate überwiegen die Tanzsätze. Im Tempo frei zu nehmende Auszierungen der Baßstimme sind nicht selten. Es ist sehr zu bedauern, daß wir das anscheinend fortschrittlichste Werk des Komponisten nicht mehr erhalten haben.

Es bleibt mir noch als letztes, auf das schon einige Male erwähnte Manuskript Schencks einzugehen, das in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien unter dem Signum Cod. 16 598 aufbewahrt wird. Es enthält auf 41 Seiten 6 Sonaten für Viola da Gamba, teils mit, teils ohne Basso continuo. Die Sonaten Nr. 1, 2, 3 und 6 sind mit den Sonaten Nr. 2, 3, 1 und 5 aus Op. 9 identisch. Die vierte Sonate des Manuskripts ist mit Op. 9, Nr. 6 in einigen Sätzen übereinstimmend, und die fünfte Sonate des Manuskripts schließlich ist neu und in keinem Druckwerk enthalten. Die handschriftliche Widmung lautet:

*„Sacra Real Maestà. Dai Lampi, dai fragori, dai Tuoni di fiamme diluvanti, dè con cavi brunti, dei Globi volanti ri suegli aba la mia Musa vienne à cantar de L'Eroiche gesta di V:ra Sac: Real: M:sta. Le Gloriose vittorie: Mà, se sogno non è, pare a Lei di sentire tra'l Modular tributarie cadenz, Le cadute dell' atterrate mura ancora, onde sbigottita da le minaccie d'un Aquilla fulminante, mentre cerca vicouero nel Tempio di vostra Gloria, ecco all' Alloro dell' August:mo suo Apollo de la divota Cetra, L'umile il Plettro in voto appende. Di v:ra Sacra Real M:sta: umilmo e Div:mo Ser:vo Giovanni Schenck.“*

Wir wissen nicht, welchem Kaiser das Manuskript gewidmet ist und können es daher kaum zeitlich bestimmen. Der in einem unmöglichen Italienisch gehaltene überschwengliche Text, der von heldenmütigen Taten und ruhmreichen Siegen des Kaisers spricht, könnte gut auf die Türkensiege Leopolds I. gemünzt sein (bis 1705). Dieser war ein sehr musikliebender Herrscher, dessen dritte Gemahlin Eleonora eine Schwester Johann Wilhelms II. war. Wenn wir einmal den Titel von Opus 9 *L'Echo Du Danube* wörtlich auffassen und die Sonaten aus in einem Besuch in Wien an der Donau empfangenen Anregungen entstanden sein sollten, dann dürfen wir in dem Manuskript die Urschrift von Opus 9 sehen, auch wenn sich der Inhalt etwas verschoben hat. In diesem Falle müßte das Manuskript Leopold I. zugehört sein. Gegen diese Annahme spricht die Tatsache, daß es nicht die Signatur der Musikbibliothek dieses Kaisers enthält. Der Direktor der Österreichischen Nationalbibliothek, Herr Hofrat Prof. Dr. Nowak, hält es aus diesem Grund für wahrscheinlicher, daß es Kaiser Josef I. (1705–1711), einem Sohn der Elenora, zugeeignet wurde. Auch Kaiser Karl VI., gleichfalls ein Sohn der Elenora, bei dessen Krönungsfeierlichkeiten Schenck anwesend war, erscheint als Widmungsträger nicht ganz ausgeschlossen. In den beiden letzten Fällen, ganz besonders aber für Karl VI., paßt die Widmung nicht recht, da von kriegerischem Ruhm kaum die Rede sein kann.

Wenn wir das Erscheinungsjahr der Opera 6 bis 10 ungefähr bestimmen wollen, so besteht nach den bisherigen Darlegungen kein Zweifel, daß wir Opus 6 bis Opus 9 in die Zeit von 1698 bis 1705 einzuordnen haben, wobei aber zu beachten ist, daß Op. 7 schon früher, vermutlich Ende der 80er Jahre, entstanden sein wird. Wasielewskis Vermutungen über das Erscheinungsjahr von Opus 6 werden damit hinfällig. Opus 10 haben wir dann mit etwas größerem zeitlichem Abstand nach 1710 anzunehmen.

Die Übersicht über die Werke Johannes Schencks möchte ich mit einer Liste wenigstens eines Fundortes für jedes Werk beenden:

Opus 1 und 10:	Gemeentemuseum 's-Gravenhage
Opus 4 und 5:	Koninklijke Bibliotheek, 's-Gravenhage
Opus 2, 1. Aufl., Opera 6, 7, 8 und 9, 1. Aufl.:	Cathedral Library, Durham
Opus 2, 2. Aufl. (auch Op. 6):	Bodleian Library, Oxford
Opus 9, 2. Aufl.:	Bibliothèque Nationale, Paris

Es bleibt zum Schluß noch der Versuch einer Würdigung der Persönlichkeit Schencks, seines Könnens und seines Schaffens. Wir dürfen in ihm ein typisches Kind seiner Zeit sehen, einen Künstler, der es durch Fleiß, Tüchtigkeit und Intelligenz zu einer sehr angesehenen Stellung brachte und der sowohl durch sein Instrumentalspiel als durch seine Kompositionen in dem Kulturraum, der damals die Welt bedeutete, höchste Geltung erlangte. Sein durch jugendlichen Eifer getragener Einsatz für nationale Belange, seine Verachtung für die äußerlich um Bildung besorgt scheinenden wohlhabenden Kaufleute macht ihn uns sympathisch, auch dann, wenn er später mit zunehmendem Alter sich bewußt oder unbewußt in das Gefüge seiner Umgebung mit ihren Fehlern und Vorzügen einordnet. Seine recht hohen Titel, die er um 1710 erworben hat, beweisen uns, daß Schenck nicht nur als Musiker für seinen Kurfürsten etwas leistete, sondern auch als Beamter bei Hofe — nach Lau gehörten die Kammerräte zu den ranghöchsten Beamten — seinen ihm anvertrauten Aufgaben durchaus gewachsen war. Auch wenn wir die vielen Lobpreisungen über Schencks Gambenspiel ihres barocken Beiwerks entkleiden, bleiben noch genügend Tatsachen, die ihn als einen Künstler auf der Gambe ausweisen, wie ihn das europäische Festland bis dahin noch nicht hervorgebracht hatte. Neben Rapparinis schon mitgeteiltem Bericht und den von Moes erwähnten Lobpreisungen Casper Brands, Lambert Bidloos und Katharina Lescailljes beweist uns das auch das Vorwort zu Jean Snep's Suiten für Viola da Gamba und Basso continuo, die um die Jahrhundertwende bei Roger erschienen:

*„De bettovenrende Streeken Waar Meede den Grooten Schenk syne Viool di Gamba Streeld Myn voor Eenige jaren in de Aandagtige Ooren Geklonken Hebben. Myn Aange-moedigd om dat Zielroerend jstrument Wanneer het door soo Meesterlyke Vingeren Werd Beneepen in Handen te Nemen en Schoon de Plaatzten daer de Hyn Hebbe Opggehouden. Myn de Gelegenthyd Benomen om Onderwesen te Werden Van Sulke Welke sich door Haare Konst Vereeuwige.“*

Neben den Zeugnissen seiner Zeitgenossen sprechen noch heute seine Kompositionen für sein Können auf der Gambe. Gleich in seinem ersten Werk für sein Instrument, den *Konstoeffeningen*, verlangt Schenck eine Beherrschung der Technik, wie sie bis dahin kein kontinentaler Komponist gefordert hatte. Lediglich die Engländer hatten, auf Ferrabosco fußend, durch William Young, Daniel Norcum (Nercum) und besonders Henry Butler vor allem in den Divisions für die Gambe eine gleich hohe Spielkunst entwickelt, wie sie Schenck nun bei der Suite anwandte. Auch in Frankreich war zwar das englische Beispiel auf fruchtbaren Boden gefallen, doch gefiel sich die Generation, die Schenck hätte als Vorbild dienen können (Du Buisson, Demachy, St. Colombe le père), in kleinen Suitensätzchen, die zwar wohlklingend waren, deren Technik aber anspruchsloser war, als sie schon ein halbes Jahrhundert zuvor Ferrabosco verlangt hatte. Erst Schencks Altersgenosse Marin Marais entwickelte etwa zugleich mit ihm und etwas später eine ebenso hoch stehende Technik des Gambenspiels, blieb aber formal den „Pièces“ bis an sein Lebensende verhaftet.

Wenn wir daher die Frage nach den Lehrern Schencks stellen, so dürfen wir annehmen, daß es Engländer gewesen sind. Amsterdam besaß um diese Zeit eine recht ansehnliche englische Kolonie, und wir wissen, daß um die Zeit des Commonwealth eine stattliche Zahl von eng-

lischen Musikern die Insel aus politischen oder religiösen Gründen verließ, um auf dem Kontinent Zuflucht zu suchen. Doch werden wir hierin auf Vermutungen angewiesen bleiben, weil kaum anzunehmen ist, daß darüber in den Archiven noch etwas auftaucht.

Die Weiterentwicklung des Gambenspiels durch Johannes Schenck ist jedenfalls bedeutend und beachtenswert. Daher ist die abwertende Kritik Wasielewskis unverständlich, wenn er schreibt, seine Gambensätze seien in musikalisch künstlerischer Hinsicht mittelmäßig und seine sogenannten Fugen seien unkorrekt. Meines Wissens ist Schenck der erste Komponist gewesen, der Fugen für eine Viola da Gamba allein gesetzt hat. Dabei ist aber zu berücksichtigen, daß das Instrument aus seinen Möglichkeiten heraus Kompromisse in der Form verlangt, um spielbar zu bleiben. So betrachtet, sind gerade Schencks Fugen seine Meisterwerke. Wenn Wasielewski weiter schreibt, daß Schencks Gambensätze keinen Vergleich mit den gleichzeitigen Violinkompositionen Corellis aushalten, dann müssen wir ihm nur deshalb zustimmen, weil es dabei nichts zu vergleichen gibt. Jedes künstlerische Werk ist ein Produkt aus Talent, Zeit und Umgebung. Aus diesen Faktoren hat Johannes Schenck uns ein Werk hinterlassen, welches der Beachtung wohl wert ist.

### Zur Vorgeschichte der Lieder ohne Worte von Mendelssohn

VON DIETER SIEBENKÄS, BERLIN

Seit Willi Kahls Arbeiten zur Geschichte des lyrischen Klavierstückes<sup>1</sup> findet man in der Literatur mehrfach die Feststellung, daß Wilhelm Tauberts op. 16, die unter dem Titel *An die Geliebte. Adt Minnelieder für das Pianoforte* in Berlin o. J. bei Westphal erschienenen lyrischen Klavierstücke, Mendelssohn die entscheidende Anregung zur Veröffentlichung seiner ersten Lieder ohne Worte gegeben habe<sup>2</sup>. Nach Willi Kahl<sup>3</sup> entstanden die Lieder ohne Worte des ersten Heftes bis 1832, während Tauberts op. 16 angeblich 1831 erschien. Kahl stützt sich auf zwei Briefe Mendelssohns aus dem Jahre 1831, die an Wilhelm Taubert selbst<sup>4</sup> und an Eduard Devrient<sup>5</sup> gerichtet sind. In beiden äußert Mendelssohn seine Begeisterung über Lieder Tauberts. Den Schluß, daß es sich bei diesen Liedern um Tauberts op. 16 handelt, kann Kahl aus folgendem Grunde ziehen: Taubert hat über jedes seiner Minnelieder op. 16 ein literarisches Motto gesetzt, eine Gedichtstrophe oder einzelne Verse, die die Stimmung des Stückes angeben. Über Nr. 6 stehen die beiden Schlußzeilen von Wilhelm Müllers *Der Neugierige*: „Will's ja nicht weiter sagen, Sag', Bächlein, liebt sie mich?“ Auf diesen Text bezieht sich Mendelssohn in seinem Brief an Devrient, was Kahls These zu bestätigen scheint. Mendelssohn schreibt<sup>6</sup>: „Das Ende vom Bächlein, ‚sag', Bächlein, liebt sie mich?', wo der Bach immer nickt und sagt ‚o ja', ist wunderlieb.“

Zunächst ist befremdend, daß Mendelssohn in seinen Briefen mit keinem Wort erwähnt, daß es sich nicht um Lieder im üblichen Sinne, sondern um reine Klavierstücke handelt, die als Lieder bezeichnet sind. Das wäre doch bemerkenswert gewesen, wenn ihn diese Kompositionen so angeregt haben sollen. Noch schwerwiegender ist, daß die Opuszahl von Tauberts Sammlung auf eine Veröffentlichung um 1834 schließen läßt<sup>7</sup>, nicht 1831, wie Kahl annimmt, und

<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang ist besonders der Aufsatz *Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte*, ZfMw III, 1920 bis 1921, S. 459–469, von Bedeutung.

<sup>2</sup> Kahl, a. a. O. S. 460 ff.: Walter Georgii: *Klaviermusik*, 3. Aufl. Zürich-Freiburg/Br. 1950, S. 291; Helmuth Hopf: *Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns*, Diss. Göttingen 1958 (maschinenschr.), S. 164; Kurt v. Fischer: *Klaviermusik*. MGG Bd. 7, Sp. 1156.

<sup>3</sup> a. a. O. S. 463.

<sup>4</sup> *Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830–1832*, hrsg. von Paul Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 1861, S. 253 ff.

<sup>5</sup> Eduard Devrient: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 112 ff.

<sup>6</sup> a. a. O. S. 121.

<sup>7</sup> Vgl. die Datierungen benachbarter Opera im Werkverzeichnis des Artikels *Wilhelm Taubert* bei Ledebur: *Ein Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861.

tatsächlich erscheint Tauberts op. 16 in der Hofmeister-Bibliographie erstmalig im *Musikalisch-literarischen Monatsbericht* . . . für das Jahr 1834, und zwar in Nr. 7/8 (Juli/August), S. 59. Es handelt sich somit keinesfalls um Tauberts op. 16, das Mendelssohn begeisterte, will man nicht annehmen, daß er ein Manuskript davon gesehen hat. Es ist in dieser Zeit aber ungewöhnlich, daß ein Komponist ein Werk über drei Jahre nach seiner Niederschrift veröffentlicht. Wahrscheinlicher ist eine Deutung, die sich bei der Durchsicht von Tauberts musikalischem Nachlaß anbot.

Dieser Nachlaß in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin enthält als Nr. 215 in einem Konvolut *ungedruckter Lieder aus früherer Zeit*, wie die vermutlich vom Komponisten stammende Aufschrift lautet<sup>8</sup>, die Komposition von Müllers *Der Neugierige* für eine Singstimme und Klavierbegleitung. Diese Komposition war später Tauberts Vorlage für op. 16 Nr. 6. Beide Stücke stimmen in Teilen überein, und der Schluß der Gesangskomposition bringt wie das Klavierstück das „o ja“-Nicken des Basses, wie Mendelssohn diese Takte deutete.

*Der Neugierige* für eine Singstimme und Klavier, ungedruckt<sup>9</sup>, ab 7. Takt vor Schluß:

Two systems of musical notation. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "sag, Bächlein, liebt sie mich, sag, Bäch-lein, liebt sie mich?". The piano accompaniment features a bass line with a prominent "o ja" nodding motion. Dynamics include *f.* and *pp*.

A single system of musical notation for piano accompaniment. It shows the right and left hand parts with various rhythmic patterns and dynamics, including *pp*.

Op. 16 Nr. 6, ab 4. Takt vor Schluß:

A single system of musical notation for piano accompaniment, showing the right and left hand parts with various rhythmic patterns and dynamics, including *pp*.

<sup>8</sup> Eins der Lieder trägt die Jahreszahl 1828.

<sup>9</sup> Autograph in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. autogr. Wilhelm Taubert* 215 (N).

Es war also sicher das Lied, nicht das Klavierstück, das Mendelssohn begeisterte. Die musikalischen Beziehungen zwischen Tauberts op. 16 und Mendelssohns Liedern ohne Worte op. 19, die Kahl als Einfluß Tauberts auf Mendelssohn wertet, können nur umgekehrt als Einfluß Mendelssohns auf Taubert gesehen werden. Damit wird auch Kahls chronologische Ordnung der ersten Lieder ohne Worte<sup>10</sup>, mit der ältere Datierungsversuche korrigiert werden sollten, fragwürdig, da sie sich teilweise auf die musikalischen Beziehungen zwischen den beiden Opera Tauberts und Mendelssohns stützt.

### *Eine Eingabe Karl Maria v. Webers an die Salzburger Theaterhofkommission*

VON HEINZ WOLFGANG HAMANN, INNSBRUCK

„Über Karl Maria v. Webers Salzburger Aufenthalt“ und die damit zusammenhängende Frage über den Zweck einer zweiten Reise in die fürstbischöfliche Residenz in den Jahren 1801/02 wurde schon früher berichtet<sup>1</sup>. In diesem Zusammenhang gelang es, unter den im Landesregierungs-Archiv Salzburg verwahrten Universitäts-Akten dieser Zeit einen Schriftwechsel über Karl Maria v. Weber aufzufinden, der auch die These der Salzburger musikalischen Lokalforschung<sup>2</sup> untermauert, der geschäftstüchtige Vater Webers habe für seinen damals 16jährigen Sohn eine Anstellung am Salzburger Hofe angestrebt.

Auch der zweite Salzburger Aufenthalt führte den jungen Weber wieder zu Michael Haydn. Schon in den Jahren 1797/98, dem ersten Aufenthalt in der Residenz, genoß er dessen Unterricht, „— *doch stand dieser ernste Mann dem Kinde noch zu fern, und dieses konnte daher nur wenig und das Wenige selbst nur mit großer Anstrengung von ihm lernen*“<sup>3</sup>. Im nun Folgenden geht es um die Aufführung seiner ersten Oper *Das Waldmädchen* am Salzburger Hoftheater, die wohl auch zu dem Zwecke angestrebt wurde, in der Residenz des Salzburger Erzbischofs festen Fuß fassen zu können. Wie schon Schenk zitiert<sup>4</sup>, stand die Salzburger Bühne seinerzeit „— *auf einer Höhe wie wenige in Süddeutschland, auf der sie sich auch während der folgenden drei Dezennien [1775—1805] zu ihren Ehren behauptete*“. — Der Spielplan 1801/02<sup>5</sup>, aus der Zeit des zweiten Aufenthaltes der Webers in Salzburg, enthält außer der wenig bemerkenswerten Zeitproduktion (u. a. Titel wie: *Allzu scharf macht schartig, Verführung ist Tugendprobe, Die Eifersüchtigen, Liebe macht kurzen Prozeß*), auch Aufführungen der *Entführung aus dem Serail*, der *Maria Stuart* und der *Jungfrau von Orleans*.

Wie schon erwähnt, bemühte sich Weber, der in der Getreidegasse „— *wohl in einem der dort zahlreichen Einkehrgasthöfe*“ wohnte<sup>1</sup> seine Oper *Das [stumme] Waldmädchen*<sup>6</sup> in

<sup>10</sup> a. a. O. S. 463.

<sup>1</sup> Erich Schenk in *ZfMw* XI, S. 59 f.

<sup>2</sup> Constantin Schneider: *Geschichte der Musik in Salzburg*, 1935, S. 143. Über Webers Jugendmesse, datiert vom 3. 5. 1802, also zur Zeit der Eingabe: „*Vermutlich wollte der Vater durch die Widmung dem Sohne eine Anstellung am Hofe verschaffen*“.

<sup>3</sup> Schilling: *Encyclopädie der musikalischen Wissenschaften*, 1836, Bd. VI, S. 827.

<sup>4</sup> K. O. Wagner in *Oberdeutsche Literaturzeitung*, S. 12.

<sup>5</sup> Museum Carolino Augusteum Salzburg, Hs. 765: *Sammlung der seit 1776 im hiesigen Hoftheater gegebenen Vorstellungen*. Nach frdl. Mitteilung v. Herrn Dr. J. Gassner, Salzburg.

<sup>6</sup> Schilling, Bd. VI, S. 828: „*Als 14jähriger Knabe schrieb er die Oper „Das Waldmädchen“ wozu ihm Ritter von Reinsberg den Text geliefert hatte, und auch im November 1800 mit großem Beifall aufgeführt wurde, ja sich nach Wien, Prag, Petersburg, und überhaupt viel weiter verbreitete, als dem, damals freilich darüber entzückten, Künstler späterhin lieb war, da er selbst sie für ein höchst unreifes, wenn auch nicht ganz erfindungsleeres Produkt erklärte*“.

Salzburg zur Aufführung zu bringen und für die Spielzeit 1802/03 (von November bis März) vorzubereiten, wie aus dem aufgefundenen Schriftwechsel zwischen der Theaterhofkommission und dem Rektorat der Universität hervorgeht<sup>7</sup>:

*„Karl Maria B. [aron!] von Weber hat bey hoher Statthalterschaft um die Erlaubnis gebeten, eine von ihm componirte Oper auf dem hiesigen Hoftheater zum Besten der Armen aufzuführen. Da er aber diese Oper nicht anders, als durch Studenten, besetzen kann: so sind wir angewiesen, uns vorläufig bei einem wohlblöblichen Rectorat der hochfürstlichen Universität zu erkundigen, ob dieß wohl füglich und ohne Versäumung der Studien geschehen könne. Wir bitten uns hierüber eine baldige gefällige Aeusserung. Geschehen zu Salzburg in der hochfürstlichen Theaterhofkommission am 6ten May 1802.*

Joseph Haas

Hieronymus v. Kleinmayern

*An das wohlblöbliche Rectorat der hochfürstlichen Universität.“*

Ein zweiter Brief an das Rektorat der Salzburger Universität vom 14. Mai 1802 lautet:

*„In der Beilage gibt sich unterzeichnete Commission die Ehre, einem hochfürstlichen Universitäts-Rectorat die Entschließung mitzutheilen, welche unter heutigem Dato an Hrn. B. v. Weber wegen Aufführung seiner Oper erlassen worden ist. Wir ergreifen mit Vergnügen diese Gelegenheit, einem hochfürstlichen Rectorat zu versichern, daß wir, wie bisher so auch künftig, wenn wir im Gutachten über dergleichen Gesuche aufgefordert werden, allzeit wiederrathen werden, die Akademiker von ihren Bestimmungen ab — zu Zeit versplitternden Nebenbeschäftigungen anzuleiten.*

*Salzburg, in der hochfürstlichen Theaterhofkommission am 14ten May 1802*

Joseph Haas

Von Kleinmayern

*An das hochfürstliche Universitäts-Rectorat.“*

Der Wortlaut der Beilage (d. h. das Antwortschreiben an Karl Maria v. Weber):

*„Abschrift.*

*Dem Hrn. Karl Maria Baron[!] von Weber wird auf die unterm 3ten d. M. bey hoher Statthalterschaft eingereichte Bitte um Bewilligung, die von demselben componirte Oper „Das Waldmädchen“ zum Besten der hiesigen Armen aufzuführen, eröffnet, daß zwar die Aufführung derselben kein Bedenken habe, und daß eine hohe Statthalterschaft das Anerbieten, die Einnahme zum Besten der hiesigen Armen zu verwenden, mit Beyfall und Dank aufgenommen habe, daß jedoch wegen bestehenden Verordnungen und Zeitversäumnis kein Akademiker dazu gebraucht werden könne.*

*Salzburg, in der hochfürstlichen Theaterhofkommission am 14ten May 1802.“*

Zu diesem abschlägigen Bescheid der Theaterhofkommission ist noch zu bemerken, daß im Februar eine Oper *Das Waldweibchen* auf dem Hoftheater in Salzburg gegeben wurde, die allerdings nicht mit dem oben erwähnten Werk Webers identisch ist. Im März 1803 bringt das im Museum Carolino Augusteum Salzburg verwahrte Verzeichnis der auf dem Hoftheater gegebenen Stücke noch eine Oper unter dem Titel *Waldmänner*, zu der, wie auch zu allen übrigen unbekanntem in dem Verzeichnis aufscheinenden Titeln, kein Komponist oder Textdichter vermerkt ist.

<sup>7</sup> Landesregierungs-Archiv Salzburg Universitäts-Akten No 24: *Musik und Theater*.

Diese Absage der Salzburger Behörde scheint die weiteren Pläne Webers beeinflusst zu haben. Da jede Spielzeit regelmäßig vom November bis März andauerte, die Eingabe Webers an die Theaterhofkommission aber erst im Mai 1802 erfolgte, kann er eine Aufführung frühestens zum Herbst desselben Jahres erwogen haben, was wiederum auf die Absicht eines längeren Aufenthaltes in Salzburg Rückschlüsse zuläßt. Der Plan scheiterte jedoch, und so finden wir die Familie Weber im Sommer 1802 bereits wieder auf Reisen. Die ungefähre Abreise aus der Residenz, zu der Fahrt, die Weber mit seinem Vater nach Hamburg führen sollte, läßt sich in etwa rekonstruieren aus den biographischen Mitteilungen seines Sohnes Max Maria v. Weber<sup>8</sup>, der dazu berichtet: „Notizen, Stammbuchblätter und Rechnungen etc. weisen darauf hin, daß die Webers am 27. August in Meinigen, am 28. in Eisenach, am 29. in Sondershausen, am 1. September in Braunschweig waren“.

## II. Ungarische Musikwissenschaftliche Konferenz in Budapest (25. bis 30. September 1961)

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

Anläßlich des 150. Geburtstages von Franz Liszt und des 80. von Béla Bartók veranstaltete die Ungarische Akademie der Wissenschaften ihre II. Musikwissenschaftliche Konferenz. Zu den Teilnehmern zählten ca. 70 Musikwissenschaftler, Pädagogen und Journalisten aus Bulgarien, China, Deutschland, England, Japan, den Niederlanden, Österreich, Polen, Rumänien, der Tschechoslowakei, der Türkei, der UdSSR, Ungarn und den USA. Z. Kodály begrüßte im Namen der Akademie, in deren Gebäude die Tagung stattfand, die Gäste, unter ihnen auch Béla Bartók jun. Die Referate gruppieren sich in zwei Sektionen, die teilweise parallel abgehalten wurden. Da die Ungarische Akademie das Erscheinen eines Kongreßberichtes in Aussicht gestellt hat, möge eine kurze Zusammenfassung der Vorträge genügen.

Die ausschließlich Franz Liszt gewidmete I. Sektion behandelte biographische Themen, frühe Liszt-Pflege, quellenkundliche Probleme und Dokumente, Werk und Stil des Meisters sowie dessen Beziehungen zu Smetana. — „Liszt's Verhältnis zur Musik G. F. Händels“ beleuchtete W. Rackwitz (Halle) an Hand zeitgenössischer Zeugnisse. Als ausübender Pianist, als Dirigent des *Messias* (1857, Aachen, 35. Niederrheinisches Musikfest) und des *Judas Maccabaeus* (1859, Weimar) sowie als Komponist verlieh Liszt seiner Händel-Verehrung Ausdruck, die ihren bleibenden Niederschlag in den *Almira-Variationen* fand. P. Michel (Weimar) entwarf ein lebendiges Bild von „Liszt als Lehrer und Erzieher“, der in Anlehnung an H. F. R. de Lamennais und C. H. de Saint-Simon drei didaktische Prinzipien verfolgte: „Einheit von Theorie und Praxis, die Erziehung zur Bewußtheit und Aktivität, das Eingehen auf die individuellen Eigenschaften des heranwachsenden Künstlers.“ Über des Meisters Konzertreisen (1846—1847) im Banat, in Siebenbürgen und Rumänien sowie dessen Beziehungen zur rumänischen Folklore, die in der *Rumänischen Rhapsodie* Widerhall fand, berichteten A. Hoffmann und N. Missir vom Institut de l'art de l'Académie de la République Populaire Roumaine (Bukarest). A. Buchner (Prag) sprach zusammenfassend über das Thema „Liszt in Prag“, der dort als Virtuose (1840, 1846), Komponist (1856) und Dirigent (1858) gewaltige Erfolge feierte und in engem freundschaftlichem Verhältnis u. a. zu A. W. Ambros und Smetana stand. Z. Nowáček (Preßburg) gab einen Auszug seiner auf Archiv- und Quellenstudien beruhenden Forschungen, die das Verhältnis von „Liszt zu

<sup>8</sup> Max Maria v. Weber: *Karl Maria v. Weber. Ein Lebensbild*, 1864, Bd. I, S. 70.

Preßburg“ in neuem Licht erscheinen lassen. So gelang die Feststellung, daß die irrtümlich Liszt zugeschriebene Komposition *Pusztá-Wehmut* von der in freundschaftlichem Verhältnis zu Liszt stehenden Gräfin Ludmilla Zámóysky, Hofdame der Großherzogin Sophie — selbst Komponistin und Pianistin — stammt, deren Kompositionen der Meister eigenhändig redigierte. Das in Preßburger Privatbesitz der Urnichte Zámóyskys überlieferte Notenmaterial enthält mehrere, von Liszts Hand angefertigte Kopien, die jedoch ausschließlich Werke von ihr und nicht von Liszt enthalten. Die Beziehung „*Liszt und die Steiermark*“, die W. Suppan (Graz) an Hand zeitgenössischer Berichte und Kritiken behandelte, stellte offenbar Eduard von Lannoy her. Als Pianist erntete Liszt in Graz, Marburg/Drau und Rohitsch-Sauerbrunn (1846) zwar starken Beifall, aber die Pflege seiner symphonischen Werke im Grazer Konzertsaal setzte sich erst seit ca. 1886 unter Wilhelm Kienzl durch. D. Lehmanns (Leipzig) „*Bemerkungen zur Liszt-Rezeption in Rußland in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts*“ zeigten die schwankenden, oft einander diametral entgegengesetzten Urteile jener Zeit, aus denen eher subjektive als wirklich kritische Auseinandersetzung spricht. L. Somfai (Budapest) befaßte sich mit der „*Metamorphose der ‚Faust-Sinfonie‘*“, von der es zahlreiche, darunter drei als vollendet anzusehende Fassungen gibt. Somfai gelangte zu der Schlußfolgerung, daß ein Teil der Änderungen auf das Bestreben des alternden Liszt nach lakonischer Kürze und klarer Ausdrucksform zurückzuführen sei, ein anderer dagegen aus einer notgedrungenen Konzession im Hinblick auf die ungenügende Technik der Ausübenden. „*A newly discovered Liszt manuscript*“ aus eigenem Besitz beschäftigte E. Helm (New York). Die betreffende Komposition mit dem Vermerk „*Franz Liszt, Weimar, 5. Januar [18]44*“ ist mit *Madrigal* überschrieben und stellt die Urschrift der *Consolation Nr. 5* dar. In Nuancen und Tempo, vor allem aber hinsichtlich der Schlußversion, weichen beide Stücke voneinander ab. Während im *Madrigal* Schumanns Einfluß unverkennbar ist, kann die *Consolation Nr. 5* in ihrer gedrängten Aussage — sie umfaßt 10 Takte weniger — als eine typische Liszt-Komposition angesehen werden. Über „*Ein wiederaufgefundenes Manuskript von Liszt und Reményi*“ berichtete O. Goldhammer (Leipzig). Die Handschrift ist teils von Liszt, teils von Eduard Reményi (1830—1898) geschrieben. Die nach Liszts eigenen Angaben größtenteils mit Titeln überlieferten Kompositionen stammen von ungarischen Meistern wie J. Bihari (1764—1827) und A. G. Csermák (1771/1774—1822), andere sind „Verbunkos“. Die zweite Manuskripthälfte enthält anonym überlieferte, durch Reményi aufgezeichnete ungarische Volksmusikweisen, von denen Nr. V—VIII den *Ungarischen Tänzen* Nr. 3—7 von J. Brahms entsprechen. Die Veröffentlichung dieser Quelle im Rahmen der Liszt-Gesamtausgabe wird daher von besonderem Interesse sein. „*Liszt und Böhmen im Spiegel der unveröffentlichten Korrespondenz*“ beleuchtete aufschlußreich M. Postolka (Prag) an Hand von dreizehn Briefen an J. B. Kittl, A. W. Ambros, F. B. Ulm u. a. Auch drei Briefe Smetanas an Liszt, von denen nur der letzte (Prag, 19. März 1880) bisher teilweise veröffentlicht worden ist, verdienen Beachtung. Die obigen Liszt-Briefe sollen in der Schrift „*Liszt in Böhmen*“ von A. Buchner, M. Ocadlik und M. Postolka (Artia-Verlag, Prag) im Druck erscheinen. „*Das Schaffen von Liszt in Weimar*“ untersuchte G. Kraft (Weimar), der ein lebendiges Bild der zeitgenössischen philosophischen Strömungen und geistigen Umwelt aufzeichnete. Die Weimarer Periode (1848—1857), reich an kompositorischem und schriftstellerischem Schaffen — von Liszt selbst Lebensabschnitt der „*Sammlung und Arbeit*“ genannt —, war gekennzeichnet durch selbstloses Eintreten für neue Werke und deren Schöpfer, vor allem für R. Wagner, durch die Pflege der nationalen Musiktradition, durch Entfaltung des Musiklebens in Weimar und Gründung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* (1861). Wie „*Liszts Werke in den Jahren 1848—1849*“ von den Revolutionen (1830, 1848) beeinflußt wurden, versuchte W. Felix (Weimar) nachzuweisen. In diesen Jahren entstanden u. a. die *Arbeiter-Kantate*, Liszts Bekenntnis zu Ungarn, und *Les Préludes* (nach Lamartine), in denen seine revolutionäre Gesinnung zu

Ausdruck kommt. In seinen klaren Darlegungen „*Nationale Thematik in der Musik F. Liszts*“ lenkte Z. Gárdonyi (Budapest) die Aufmerksamkeit auf den Pariser Lehrer A. Reicha (1770—1836), der wohl als erster den jungen Liszt (1826) zu Nationalmelodien hinführte, wie Liszt sie unter dem Eindruck der Aufenthalte in der Schweiz und in Italien in reichem Maße vertonte. Erst um 1838 erwachte jedoch sein Zugehörigkeitsempfinden zum ungarischen Volk. Er bearbeitete und spielte Themen volkstümlicher Instrumentalmusik, u. a. der „Verbunkos“ (Werbungs-Musik), mit denen er große Publikumserfolge errang, die mit dem „*Rakoczki-Marsch*“ — Symbol nationaler Freiheit — gekrönt wurden. Volksmusikalische Erinnerungen an den Pyrenäen-Aufenthalt (Winter 1844/1845) schrieb er z. B. in der *Großen Concert-Phantasie über spanische Weisen* für Klavier (1845) mit ihren Fandango-, Jota- und Cachucha-Themen nieder, während die späteren *Ungarischen Rhapsodien* überwiegend durch Verbunkos- und Csárdás-Melodien inspiriert wurden. Rumänische und ukrainische Nationalgesänge finden sich dagegen in der *Rumänischen Phantasie* (1846) und den *Glanes de Woronice* (1847/1848). Zur „*Leitmotivtechnik in Liszts Klavierwerken*“ sprach W. Boetticher (Göttingen), der sich um den Nachweis bemühte, daß Substanzgemeinschaft durch Leitmotivik entsteht. „*Die Klangtechnik von Liszt*“ erläuterte J. Chominski (Warschau), der die Steigerung von Dynamik, Agogik und Klangvolumen in Beziehung zum musikalischen Satz, zur Klangstruktur und -farbe, wie sie u. a. im *Pater noster* ihren Ausdruck findet, setzte und zwischen „homogener“ und „heterogener“ Klangstruktur unterschied. Einen Vergleich zwischen der „*Diminution in den Klavierwerken von F. Chopin und F. Liszt*“ zog an Hand zahlreicher selbst vorgetragener Beispiele H. Federhofer (Graz). Auf die Referate von Boetticher, Chominski und Federhofer folgten anregende Diskussionen. — In seinen Ausführungen „*Der unbekannte Liszt*“ lenkte I. Szélényi (Budapest) die Aufmerksamkeit auf gemeinsame Züge mit den musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts, z. B. auf oft anzutreffende Tetrachorde gleicher Struktur, die eine symmetrische Reihe ergeben. Ferner wurden bitonale Erscheinungen, besondere rhythmische Eigenarten (u. a. asymmetrische Taktarten, asymmetrische Teilung symmetrischer Taktarten) und rhythmische Symbole erläutert. Neben zahlreichen praktischen Beispielen trug die abschließend durch den Budapester Männerchor MÁVAG vorgetragene Arbeiterkantate *Der Schmied* (Verse von Lamennais) zur Veranschaulichung bei. Auch H. Searle (London) beschäftigte sich mit „*Liszt und die Musik des 20. Jahrhunderts*“, indem er an einigen Beispielen (u. a. *Unstern*) eine Verwandtschaft zur Welt A. Schönbergs zu verdeutlichen suchte. Einen „*Beitrag zum Vergleich des pianistischen Stils von Liszt und Smetana*“ gab J. Jiránek (Prag). Liszts Einfluß auf Smetana datiert erst seit dem Weimarer Aufenthalt, wie u. a. die Fülle des Akkordklanges, Rezitativik, Oktaventechnik, plastische Führung zweier Klangzonen, z. B. in *Macbeth und die Hexen* oder in der *Konzerttetüde C-Dur* beweisen. Abweichend von Liszt liegt bei Smetana der Schwerpunkt nicht auf dem Variationsprinzip, sondern auf der Identifizierung des Genre, das immer konkret feststeht wie in der *Polka*. Smetana ging von der „*Gesellschaftspolka*“ aus und wandelte diese zum volkstümlichen Typus um. In seinen Klavierwerken besteht kein Widerspruch zwischen Subjektivität und Volkstümlichkeit, sie vertragen weniger Rubatos als jene Chopins, verfügen aber auch nicht über so viel Glanz und Brillanz wie jene von Liszt. V. Hudec (Prag) erläuterte den „*Einfluß von Liszts symphonischer Dichtung auf Smetana*“, der durch persönliche Begegnungen (u. a. 1857, 1859) starke Anregung empfing. Hatte Smetana bis dahin die „*kleine Klavierform*“ gepflegt, so führte ihn Liszt zur Programmusik, die Smetana im Sinne der Genrecharakteristik ausgestaltete. Liszts Religionsproblematik hat ihn nicht angeregt. M. O c a d l i k (Prag) schilderte „*Die radikalen Demokraten — Liszt und Smetana*“ und deren übereinstimmende ideologische und politische Anschauungen an Hand der nur spärlich überlieferten Dokumente.

Innerhalb der II. Sektion war Bartók als Mensch, Komponist und Volksliedforscher Gegen-

stand zahlreicher Vorträge. B. Szabolcsi (Budapest) entwarf ein vielfarbiges Bild von „*Natur und Mensch in Bartóks Geisteswelt*“, wie sie sich nicht nur in autobiographischen Briefen oder Dokumenten, sondern auch im kompositorischen Schaffen (z. B. *Szene auf der Puszta, Abend auf dem Lande*) zeigt, das ein lebendiges Zeugnis für die unmittelbare Verbindung zwischen Erlebnis und Werk ablegt. Das Verhältnis „*Bartók and England*“ im Spiegel zeitgenössischer Briefe und Kritiken beleuchtete aufschlußreich G. Abraham (Liverpool), der vor allem die enge Bindung zu Manchester (seit 1904) hervorhob, wie sie namentlich durch die persönliche Freundschaft zu Hans Richter, dem damaligen Dirigenten des Manchester Orchesters, bestand. „*Die Stellung des Themas in Bartóks Musik*“ behandelte R. Eller (Leipzig) an Hand zweier Analysen von Sätzen aus den dreißiger Jahren. Bartók folgt dem Sonatenschema mit zwei kontrastierenden Themen. Die äußerst flexible Thematik, die der Sphäre des Geordneten und Individuellen angehört, steht aber in elementarem Gegensatz zur Sphäre des Chaotisch-Ungestalteten, von der sie ständig bedroht wird, so daß deren Funktion und folglich auch der Sinn der Sonatenform verändert erscheinen. „*Realistische Ausdrucksmittel in der Musik B. Bartóks*“ wies L. Lesznai (Budapest) nach, während G. Króó (Budapest) „*Die Monothematik und Dramaturgie in Bartóks Bühnenwerken*“ eingehend untersuchte und J. Volek (Prag) „*Über einige interessante Beziehungen zwischen thematischer Arbeit und Instrumentation*“ berichtete. „*Zitate in Bartóks Werken*“ aus Kompositionen von Bach, Beethoven, Liszt, Wagner, Debussy, Ravel, Strawinsky und Kodály führte F. Bónis (Budapest) an, der sie nach drei Typen ordnete: 1. Suche nach den Ahnen; 2. programmatische Selbstbiographie; 3. Ausdruck eines gewissen Humors. „*Einige Inhaltsfragen der Brückensymmetrie in Bartóks Werken*“ beschäftigten J. Ujfalussy (Budapest) und „*Neuerertum und Tradition in Bartóks Formenwelt*“ L. Burlas (Preßburg). „*Neue Merkmale der Klangtechnik in Bartóks Streichquartetten*“ stehen nach M. Gorczycka (Warschau) in Zusammenhang mit „*Entmelodisierung*“ und rhythmischen Schemata, die statisch homogene Klangflächen und eine neue Ästhetik bedingen. Eine Verbindung zur seriellen Technik — wie sie u. a. R. Leibowitz sucht — wurde abgelehnt. Klangliche Zersplitterung und Geräuschstrukturen, verschiedene abwechselnde Stricharten, die eine maximale Veränderung der Sonoristik zur Folge haben, sowie Stellen mit akkordischem Gepräge, bei denen jeder Akkord einen anderen sonoristischen Wert erhält, wurden beleuchtet. B. Rajeczky (Budapest) befaßte sich mit „*Problemen der Volksliedaufzeichnungen bei Bartók*“, indem er ein anschauliches Bild der Arbeitsmethode entwarf. Ausgehend von der Notierung typisch modaler oder pentatonischer Melodien sowie deren charakteristischen Rhythmen, verfeinerte sich im Zuge der Verbesserung technischer Hilfsmittel (Phonographen) auch die Notationstechnik, indem Nebentöne, Verzierungen sowie rhythmische Unebenheiten klarer als bisher hervortraten. Bartók nahm daher zwei erneute Revisionen (1924 und in den dreißiger Jahren) vor, bei denen er sich neben einer klaren Wiedergabe reicher Verzierungen, der Rubato-Gruppen sowie Triolenrhythmen vor allem um eine Rhythmustranskription unter Anwendung kleinster Notenwerte bemühte, wobei er allerdings mangels entsprechender Meßgeräte auf präzise Intervallmessungen verzichten mußte. Da eine einheitliche phonetische Textschreibung unmöglich war, strebte er eine genaue Wiedergabe von Abstufungen einzelner Vokale an. „*Mit Recht betont Kodály, daß Bartók in der Übertragung den höchsten Grad an Vollkommenheit erreicht habe, der für rein menschliche Kräfte damals denkbar war.*“ P. Járdányi (Budapest) interpretierte „*Bartók und die Ordnung der Volkslieder*“. Er berichtete anschaulich über die ursprünglich in Anlehnung an I. Krohn angewendeten Prinzipien, aus denen Bartók allmählich eigene Ordnungsprinzipien entwickelte. Die im *Corpus musicae popularis Hungaricae* aufgestellte neue Melodieordnung beruht auf einer Synthese der Konzeptionen von Bartók und Kodály. „*Quelques réflexions sur certaines affinités de Musique folklorique Turque et Hongroise*“ zeigte A. A. Saygun (Ankara), selbst Mitarbeiter an Bartóks folkloristischen Studien in

der Türkei (1935). An Hand von 14 Notenbeispielen wies er in seinen aufschlußreichen Darlegungen auf charakteristische Übereinstimmungen (Melodieformel, Ambitus, Rhythmus, Versmaß) zwischen türkischer und ungarischer Folklore hin, was auf eine gemeinsame Wurzel schließen läßt. Typisch für die türkische Folklore ist die Pentatonik mit zwei fallenden Tetra-  
chorden (g'—f'—d'—c'—b—g) sowie der fallende Charakter der pentatonischen Reihe. Mit „*Bartók und die rumänische Musikkultur*“ setzte sich J. Vancea (Bukarest) auseinander, vor allem mit der komplizierten und langwierigen Drucklegung der *Melodien der rumänischen Colinde* (Wien 1935). So enthält der Notenteil im Manuskript gegenüber dem Druck zahlreiche Abweichungen bezüglich Rhythmik und Textunterlegung, während manche Varianten im Druck fehlen, andere dagegen als selbständige Stücke wiedergegeben sind. Auch S. Petrov (Sofia) befaßte sich mit Bartóks Verhältnis zur rumänischen Musikkultur. „*Les problèmes des recherches sur Bartók*“ führte D. Dille (Antwerpen-Budapest) in allgemeinen Grundsätzen an. Seine Ausführungen ließen deutlich erkennen, wie viele Studien zur endgültigen Abrundung des gegenwärtigen Bartók-Bildes noch erforderlich sind. J. Demény (Budapest) umriß „*Bartóks Platz und Kunst in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*“, indem er anschaulich die künstlerische Entwicklung am musikalischen Lebenswerk darstellte. J. S. Weissmann (London) behandelte „*Die Literatur über Bartók*“ in Form eines kritisch umfassenden Berichtes, während die kulturgeschichtlichen Darlegungen von G. Bodnár (Budapest) über „*Bartók und die ungarische Literatur seiner Zeit*“ sowie jene von I. Sötér (Budapest) „*Le populisme dans la littérature et la musique (Analogies Bartókiennes)*“ zur Weiterung des allgemeinen Blickfeldes dieser Konferenz beitrugen. „*L. Janáček und B. Bartóks Bedeutung in der Volksmusik*“ behandelte J. Racek (Brünn), der nicht nur die national-folkloristische Synthese als gemeinsame Grundlage, sondern auch jene zwischen musikalischem Archaismus-Spätromantik und darüber hinaus das beiderseitige Verhältnis Neuromantik-Expressionismus beleuchtete. Während bei Bartók das rhythmische Element überwiegt, das melodische einigermmaßen in den Hintergrund tritt, stehen bei Janáček diese Faktoren im Gleichgewicht. Der komplizierten Polyphonie namentlich der Kammermusikwerke Bartóks ist Janáčeks sogenannte „*vokale Polyphonie*“, die andersartigen Gesichtspunkten unterliegt, entgegengesetzt. Gemeinsamkeiten bestehen jedoch hinsichtlich konzentrierter Aussage des musikalischen Inhalts sowie der Instrumentation und Vorliebe für Schlagzeug, wodurch dynamische Steigerung, rhythmische Prägnanz und feierliches Pathos erzielt werden.

Das Schlußwort für die Liszt-Sektion hielt Z. Gárdonyi, der nochmals einen Überblick über den in reicher Fülle dargebotenen Stoff bot. — D. Dille, der die II. Sektion beschloß, betonte vor allem, daß auch in der Bartók-Forschung eine einheitliche Zusammenarbeit unerläßlich sei und warnte vor egoistischen Bestrebungen.

Im Rahmen der Tagung wurde auf der Budapester Burg das *Bartók-Museum* eröffnet, das dort in großzügig eingerichteten Räumen eine dauernde Bleibe gefunden hat. Mit seinen zahlreichen Dokumenten und Zeugnissen trägt das Museum (Leitung B. Szabolcsi) zu einem geschlossenen Überblick über Bartóks Leben und Werk bei.

Mit abendlichen, künstlerisch hochwertigen Darbietungen wurde die Konferenz umrahmt. Besonders erwähnt seien die eindrucksvolle Wiedergabe der *Faust-Symphonie* (Dirigent Ernest Ansermet, Genf) sowie das virtuose Spiel des russischen Pianisten Sviatoslav Richter, der Liszts A-dur-Klavierkonzert mit unerhörter Vitalität spielte. Im Opernhaus gelangten in geschmackvoller Inszenierung Bartóks Bühnenwerke *Herzog Blaubarts Burg*, *Der holzgeschnittene Prinz* und *Der wunderbare Mandarin* (Dirigent Janos Ferencsik, Budapest) zur Aufführung.

Die Ausflüge zur Beethoven-Gedenkstätte bei Martonvásár (Schloß Korompa) und zum Plattensee werden allen Teilnehmern unvergeßlich bleiben. Die Gastgeber haben weder Mühen noch Kosten für einen angenehmen Kongreßverlauf gescheut.

## Der dritte Band der *New Oxford History of Music*

VON URSULA GÜNTHER, AHRENSBURG

Der dritte Band des großangelegten, leider nur langsam voranschreitenden Werkes<sup>1</sup> berichtet in 13 Kapiteln über die europäische Musikentwicklung von 1300 bis 1540. Der 502 Seiten umfassende Text wird durch sieben Abbildungen und über 200 Beispiele aufgelockert sowie durch 27 Seiten Bibliographie und ein noch umfangreicheres Schlagwortverzeichnis ergänzt. Die Herausgeber Dom Anselm Hughes und Gerald Abraham zogen neben Engländern auch amerikanische, französische, belgische und deutsche Autoren zur Mitarbeit heran und hatten bei der Auswahl geeigneter Spezialisten meist eine glückliche Hand. Von der Gliederung und Anordnung des Stoffes und von der Aufteilung des zur Verfügung stehenden Raumes läßt sich das nicht mit dem gleichen Nachdruck behaupten.

Das Anfangskapitel über die „*ars nova in France*“ zeigt Gilbert Reaney als so hervorragenden Kenner, daß auch „Eingeweihte“ die auf 30 Seiten knapp zusammengedrängte Darstellung mit Gewinn lesen werden. Kritische Bedenken könnten allenfalls in wenigen speziellen Fragen erhoben werden, müßten aber angesichts der in Stil, Aufbau und Blickrichtung mustergültigen Gesamtleistung belanglos erscheinen. Die französische Entwicklung wird von Reaney nur bis zum Tode Machauts verfolgt, weil anschließend ein auffälliger Stilwandel einsetzt, über den dann erst das fünfte Kapitel unter dem gut gewählten Titel „*Transition on the Continent*“ berichtet. Leonhard Ellinwoods 50 Seiten umfassende Abhandlung über „*The 14th Century in Italy*“ führt dagegen bis zur Musik des frühen 15. Jahrhunderts, die bereits in den Sog der subtilen französischen Kunst geraten war. Dadurch ergeben sich breite Überschneidungen mit Kapitel V, vor allem aber kommt das Eigentümliche der frühen, vom französischen Stil noch unbeeinflussten Trecentisten nicht so klar zur Anschauung, wie es möglich und wünschenswert gewesen wäre. So wird beispielsweise der Gebrauch von Additionspunkten und farbigen Noten erwähnt und das Vorkommen von *verto-* und *chiuso-*Schlüssen bei Ballaten ausführlich beschrieben ohne Hinweis darauf, daß es sich hier um erst spät auftretende Erscheinungen französischen Ursprungs handelt. Die Unterschiede zwischen Ballata und Virelay, zwischen Caccia und Chace hätten einer Erwähnung bedurft. Auch bei der Quellendatierung und den Angaben zum Werkumfang einzelner Komponisten sind manche Ungenauigkeiten unterlaufen. Irreführend ist zum Beispiel, daß die Manuskripte Chantilly 1047 und Modena M. 5. 24 als Sammlungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts angesprochen werden und daß weder Johannes Ciconia, der sogar durch Beispiele vertreten ist, noch Matheus de Perusio in der Liste der Komponisten auftauchen. Dort wird der späte Florentiner Paolo unverständlicherweise vor Landini behandelt, obwohl den späten Trecentisten ein eigener Abschnitt gewidmet ist. Daß dieses in historischer und literarischer Hinsicht aufschlußreiche Kapitel keine klaren und absolut zuverlässigen Informationen über die Musik selbst vermittelt, muß um so mehr bedauert werden, als auch die Übergangszeit zwischen Machaut und Dufay in erheblichem Grade verzeichnet ist.

Doch bevor die Darstellung zum Hauptstrom der Entwicklung zurückkehrt, beschreibt Frank Ll. Harrison auf 24 Seiten anschaulich, aber fast schon zu ausführlich die — wie er selbst feststellt — „*sadly meagre remains*“ der englischen Kirchenmusik des 14. Jahrhunderts. Anschließend folgt ein ebenfalls sehr lesenswerter Aufsatz Manfred F. Bukofzers. Er schildert viele bisher unbekannt Details der „*Popular and Secular Music in England*“, dringt aber bis ins letzte Drittel des 15. Jahrhunderts vor, obgleich „*secular song in England was fashioned after continental models*“ (S. 126). Jene Vorbilder werden jedoch erst in den

<sup>1</sup> *Ars Nova and the Renaissance 1300—1540*, hrsg. von Dom Anselm Hughes und Gerald Abraham, London: Oxford University Press 1960, XIX und 565 S.

Kapiteln V und VII behandelt. Eine Beschreibung der S. 128 erwähnten Trienter Codices erscheint zum Beispiel S. 150/151. Näheres über das schon S. 124 genannte Egerton-Manuskript erfährt man S. 181 und die geistlichen Kompositionen von Frye, dessen Ballade S. 127 auftaucht, werden sogar erst S. 202 geschildert, übrigens ebenfalls von Bukofzer, der im Kapitel VI auf 58 Seiten einen wiederum sehr ausführlichen Bericht über die englische Kirchenmusik des 15. Jahrhunderts gibt. Werden sachlich zusammengehörige Dinge derart zerrissen, so hätte man wenigstens für entsprechende Hinweise in den Fußnoten sorgen sollen, um auch dem interessierten Laien, an den sich das Vorwort ausdrücklich wendet, die Orientierung zu ermöglichen. Da Kapitel IV und VI ohnehin in die gleiche Hand gelegt wurden, hätten sich derartige Sprünge aber auch durch Unterteilung und Umstellung der Abschnitte weitgehend vermeiden lassen. Daß weder das eine noch das andere geschah, ist sicherlich nicht Bukofzer zuzuschreiben, denn er ist wie Yvonne Rokseth, Rudolf von Ficker und Gerald Hayes bereits Jahre vor Erscheinen des Buches gestorben. Die Beiträge Bukofzers fassen die wesentlichen Ergebnisse einer bedeutenden Lebensarbeit zusammen. Sie geben nicht den neuesten Stand der Forschung und sind in Anbetracht der oft äußerst knappen Darstellungen der französischen Musik reichlich detailliert. Trotzdem ist zu begrüßen, daß sie ungekürzt wiedergegeben wurden, denn vermutlich wird man gerade ihrethalben noch nach Jahrzehnten zum dritten Band der NOHM greifen.

Über Rudolf von Fickers Aufsatz kann man nicht das gleiche sagen. Er soll über die kontinentale Musikentwicklung zwischen der *ars nova* des 14. und derjenigen des 15. Jahrhunderts informieren, über eine Zeit also, in der die weltliche Musik eindeutig im Vordergrund stand. Trotzdem widmet von Ficker der Messe den weitaus größten Raum auch in den Beispielen. Von 14 Beispielen entfallen nur zwei auf die Liedformen. Aber der für die Jahrhundertwende charakteristische Liedstil mit seinen raffinierten Rhythmen und seiner komplizierten Notation ist nicht ein einziges Mal belegt. Statt dessen erscheinen fünf Beispiele aus Machaut- bzw. Ivrea-Werken. Wie der Begleittext veranschaulichen sie Dinge, die ins erste Kapitel gehören und dort ausreichend geklärt wurden. Die Abhandlung von Fickers dagegen entstellt den Sachverhalt, indem sie die syllabische Textdeklamation als eine entscheidende Neuerung des liturgischen Stils der „Avignon-Schule“ feiert. Ein Blick auf die Beispiele 2, 3, 7—10 und 13 des Buches genügt, um zu beweisen, daß eine derartige Textierung auch bei anderen Formen begegnet und in der *ars nova* nicht ungewöhnlich war. Daher ist verständlich, daß von Ficker später (S. 158) selbst bezweifelt hat, daß der syllabische *parlando*-Stil einer bestimmten Schule zuzuweisen sei. Widersprüche und unklare Vorstellungen dieser Art trifft man auf Schritt und Tritt. Die Behauptungen, daß die Messen nur selten einen *cantus firmus* im Tenor hätten (S. 138) und als Reaktion gegen Geist und Technik der *ars nova*-Motette aufzufassen seien (S. 147), widersprechen der Feststellung von S. 159, daß in den Messensätzen der Niederländer wie in denjenigen des Apt-Manuskriptes „*the old canto fermo technique is used, as in the motet*“. Murrin und Tailhandier, die S. 148 der „Avignon-Schule“ zugeordnet werden, gehören auf S. 159 einer „*Paris school*“ an. S. 163 werden niederländische und burgundische Schule unterschieden, während S. 160 von einer einzigen „*Burgundian-Netherlands school*“ die Rede ist. Daneben gibt es gleichzeitig eine „*Central French*“, eine „*Flemish-Burgundian*“, eine „*Liège*“ und eine „*Ciconia school*“. Eine präzisere Terminologie wäre auch bei der Darstellung der Liedsätze wünschenswert gewesen. Von Ficker bezeichnet sie anfangs als Balladen, benutzt dieses Wort aber auch mehrfach in seiner engeren Bedeutung und wechselt S. 150 ohne Begründung zum Begriff *Chanson* über. Erst S. 153 wird gesagt, daß es sich hierbei um *A-cappella*-Werke mit Imitationen in allen Stimmen handelt. Als Beispiel wird Ciconias „*O rosa bella*“ angeführt, ein Werk, dem aber beide Charakteristika der *Chanson* fehlen<sup>2</sup>. Daß die Ende des 14. Jahr-

<sup>2</sup> Vgl. Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps*, Brüssel 1960, t. II, S. 17—18 und 75—77.

hunderts noch bei weitem überwiegende Ballade allmählich vom Rondeau verdrängt wurde, kommt nirgends klar zum Ausdruck. Ebenso wenig kann man der Abhandlung entnehmen, daß die Motette allmählich ihre Beliebtheit einbüßte, im Gegenteil, Ficker spricht davon, daß sie „*extremely*“ weit verbreitet war (S. 139). Die Isorhythmie wird nach seiner Ansicht sogar erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts „*an established principle of form*“ (S. 145). Daß sie des öfteren bei Meßsätzen und Rondeaux vorkommt, bleibt dem Leser allerdings vorenthalten. Nur am Rande sei erwähnt, daß von Ficker auch in unwesentlichen, aber leicht greifbaren Dingen mancher Irrtum unterlaufen ist. Die Handschrift Chantilly 1047 enthält zum Beispiel weder ausschließlich dreistimmige Motetten noch Werke Landinis (S. 140). Reaney hat auf S. 27 ausführlich begründet, daß es sich hier um Werke von Franciscus Andrieu handelt. Wenigstens derartige Widersprüche hätten beseitigt werden müssen. Noch besser wäre vielleicht gewesen, man hätte sich für einen anderen Spezialisten entschieden, der die Musik jener Zeit nicht als künstlerisch minderwertiges Produkt einer dekadenten Periode ansieht, sondern ihr Verständnis entgegenbringt und ihre spezifischen Werte herausarbeitet.

In dieser Beziehung war die Wahl Charles van den Borrens für das anschließende Kapitel über „*Dufay and his School*“ glücklicher. Die Vielseitigkeit dieses Komponisten, vor allem aber die in die Zukunft weisenden Züge seines Stils werden hier mit deutlicher Bewunderung geschildert. Präzise Angaben über Werkumfang und formale Eigenheiten fehlen jedoch. Wenigstens bei den Motetten, die schon seit 1947/48 in der hervorragenden Edition de Vans greifbar sind, hätte man eine genauere Darstellung erreichen können. Dadurch wäre deutlich geworden, in wie starkem Maße Dufay noch der Tradition verhaftet war. Von seinen 19 Motetten (zweifelhafte Werke ausgenommen) folgen 13 den isorhythmischen Vorbildern des 14. Jahrhunderts, deren komplizierteste Rhythmen Dufay teilweise noch übertrifft. Unter den streng isorhythmischen Kompositionen befindet sich auch „*Vasilissa ergo*“<sup>3</sup>, ein Werk, das S. 220 aber zu jenen Beispielen gezählt wird, die „*betray in both their external nature and their internal structure the intention of getting away from the stereotyped formulas of ars nova*“. Man sollte nie vergessen, daß Adrian Petit Coclico<sup>4</sup> Dufay und Binchois noch den „*Mathematici*“ zuordnet. Das Neue jener Kunst lag in der „*frisque concordance*“<sup>5</sup>, in der Harmonik also, die in diesem Zusammenhang wohl eine ausführlichere Beschreibung verdient hätte. Bei aller Knappheit bewundernswert umfassend, klar und ausgewogen ist Nanie Bridgmans Einführung in das musikalisch so fruchtbare „*Age of Ockeghem and Josquin*“. Ganz gleich, ob man sich über die bevorzugten Formen, die Stilentwicklung, die Aufführungspraxis oder Leben und Werk auch kleinerer Meister informieren will, immer wird man eine befriedigende Auskunft finden.

Ungleich detaillierter ist Frank L. Harrisons Abhandlung über die englische Polyphonie von 1470 bis 1540. Ihr werden 46 Seiten gewidmet, obwohl schon Tinctoris festgestellt hatte, daß die englische Musik „*was conservative and lacking in imagination when compared with that of the French 'moderns' Ockeghem, Busnois, Regis and Caron*“ (S. 303). Mußte dieser ohnehin nicht sehr variable „*florid style*“ durch 20 lange und oft noch mehrteilige Beispiele veranschaulicht werden? Das vorhergehende Kapitel enthält nur 24 meist knappe Musikproben auf 63 Seiten. Everett Helm, der in 25 Seiten über die parallele „*Secular Vocal Music in Italy*“ berichtet, begnügt sich sogar mit nur sechs Demonstrationen und erreicht trotzdem eine Schilderung, die man sich anschaulicher und treffender nicht hätte denken können.

Das „*European Song*“ überschriebene Kapitel X von Walter Salmen dagegen ist ein

<sup>3</sup> Guglielmus de Van, *Guglielmi Dufay, Opera Omnia*, Band 2, *Corpus Mensuralis Musicae I*, Rom 1948, S. X und 1—5.

<sup>4</sup> *Compendium Musices*, Faksimile-Edition von Manfred Bukofzer, *Documenta musicologica IX*, Kassel 1954.

<sup>5</sup> Martin le Franc in *Le Champion des Dames*.

nicht ganz geglückter Versuch, die Entwicklung des europäischen Liedes zwischen 1300 und 1530 historisch, ethnologisch, vor allem aber soziologisch und außerdem „systematically and as a whole“ zu betrachten (S. 350). Das Resultat führt aber nur wenig über eine Geschichte des deutschen Liedes hinaus, und selbst auf diesem Sektor sind die Angaben lückenhaft und unzuverlässig: obwohl Salmen betont, daß eine „clear-cut distinction“ zwischen Minne- und Meistergesang notwendig sei (S. 361), führt er Wizlaw III. von Rügen († 1325) und Meister Alexander S. 360 unter den Minnesängern auf, Frauenlob († 1318) aber erst im Abschnitt über den Meistergesang der „middle and upper classes“ (S. 361–364). Heinrich Husmann hält gerade die Erstgenannten für Vertreter eines neuen Stils mit weitausladenden Melismen und betont, daß Frauenlob demgegenüber „noch durchaus konservativ“ und „nicht der Begründer des Meistergesangs“ sei<sup>6</sup>. Über diesen selbst, seine berühmtesten Vertreter und Schulen, seine interessanten Zunftgebräuche und Tabulaturregeln sagt Salmen kaum etwas. Aber auch auf dem Gebiet des mehrstimmigen Liedes ist Wichtiges übersehen worden: Von Heinrich Finck, dessen Liebeslieder Nanie Bridgman (S. 286) zu den besten der deutschen weltlichen Kunst zählt, erfährt man zum Beispiel nicht einmal den Namen.

Die beiden letzten Kapitel behandeln Instrumentalmusik und Instrumente, also zwei besonders problemreiche und schwierige Themen. Gerald Hayes beginnt seine Geschichte der Instrumente weit vor 1300 und illustriert sie nur durch fünf Abbildungen aus dem 6. bis 12. Jahrhundert. Da exakte Beschreibungen der Instrumente fehlen, empfindet man den Mangel an Anschauungsmaterial besonders deutlich. So bleibt das Bild des im 14. und 15. Jahrhunderts benutzten Instrumentariums blaß und verschwommener, als bei dem freilich noch unbefriedigenden Stand der Forschung notwendig gewesen wäre. Um so lebendiger wirkt dagegen Yvonne Rokseths knapp 60 Seiten starke Schilderung jener Werke, die auf instrumentale Ausführung schließen lassen. Auch hier werden 12. und 13. Jahrhundert in die Betrachtung einbezogen, aber nicht über Gebühr in den Vordergrund geschoben. Im Gegenteil, der Aufsatz zeugt von einer bewundernswerten Wissensbreite und -tiefe in allen Epochen. Er sei ganz besonders denjenigen empfohlen, die sich für die Musik der Tasteninstrumente interessieren. Die Formulierung des Themas „*Instrumental Music of the Middle Ages and Early Sixteenth Century*“ zeigt, daß Mme Rokseth erst gegen 1500 eine neue Epoche ansetzt. Mme Bridgman hat offenbar die gleiche Vorstellung, denn sie bezeichnet Busnois († 1492) und Obrecht († 1505) als Vertreter der „*transition period between Gothic and Renaissance art*“ (S. 261 und 274) und hält Josquin († 1521) für „*the first to satisfy in any degree the Renaissance ideal*“ (S. 263). Salmen nennt S. 349 sogar die ganze Periode von 1300 bis 1550 „*the later Middle Ages*“ und Harrison setzt den Übergang „*from late Gothic to Renaissance in English choral music*“ noch später an (S. 303). Lediglich von Ficker und Bukofzer erfassen schon wesentlich Früheres unter dem Begriff Renaissancestil (S. 135, 153 und 166). Aber dies allein rechtfertigt wohl kaum eine bei Josquin endende Musikgeschichte „*Ars Nova and the Renaissance*“ zu benennen. Da auch der Terminus *ars nova* in erweiterter Bedeutung als Epochenbezeichnung für das ganze 14. Jahrhundert hart umstritten ist<sup>7</sup>, wäre „*Late Medieval and Early Renaissance Music*“ ein treffenderer Titel gewesen. Er wäre nicht nur die logische Fortsetzung der Bezeichnung des zweiten Bandes (*Early Medieval Music*), sondern würde es auch ermöglichen, in Band IV (*The Age of Humanism*) weiterhin von Renaissance zu sprechen. Man würde dem in mancher Hinsicht so gut gelungenen Band III der NOHM gern eine weitere Verbreitung wünschen, wenn sich damit nicht die irrige Vorstellung festsetzen könnte, *ars nova*, Renaissance und Humanismus seien in gleicher Weise umfassende und einander ablösende Erscheinungen.

<sup>6</sup> Heinrich Husmann, *Frauenlob* in MGG 4, Sp. 851.

<sup>7</sup> Vgl. Ursula Günther, *Les colloques de Wégimout* 1955, Die Musikforschung XIV, 1961, S. 211.