

ken kreist: die Jahre von 1700 bis 1850 und das Zeitalter Händels und Bachs mit all seinen Ursachen und all seinen Wirkungen. Auch sollte man nicht übersehen, wie systematisch er seinem Händel den Boden bereitete: 1929 eine allgemeine, wenn auch der Natur der Sache und des Themas gemäß unvollständige ästhetische Grundlegung, 1935 bis 1942 die bemerkenswerterweise zunächst von der Buchhandlung der Franckeschen Stiftungen herausgebrachte Musikgeschichte der Geburtsstadt Händels, 1956 und 1957 mit zwei großen Bänden der Versuch, mit einer Gesamtdarstellung der Händelschen Kunst an Friedrich Chrysander anzuknüpfen, ihn fortzusetzen und zu vollenden.

Ein Nekrolog soll kein Enkomion sein. Wir bedürfen jedoch keines Vergrößerungsglases, um das Große in Walter Seraukys Leben und in seinem Werke zu erkennen. Wir dürfen sein Andenken nicht verfälschen, indem wir ihn neben die wenigen schlechthin Großen unserer Wissenschaft stellen; hier hat er selbst seinen Platz niemals gesucht. Wenn wir also auch im Hinblick auf ihn die Wissenschaft rein halten und nach nichts als nach der Wahrheit forschen, dürfen wir jedoch das Eine, das ihm zu hohem Ruhme gereicht, aussprechen, das Eine, das in dem Verse des Properz ausgesagt ist: *In magnis et voluisse sat est.*

Eine „Fuga trium vocum“ von Josquin Desprez

VON EDWARD STAM, ARNHEM

Den hier behandelten Kanon, das Agnus Dei II aus der *Missa Hercules Dux Ferraiae*, lernte ich durch die Ausgabe von Jan Bank¹ kennen. In dieser Ausgabe fanden sich viele Druckfehler, welche sich verbessern ließen; die beiden letzten Agnus Dei jedoch boten ganz seltene Probleme: in beiden stand eine als „Tenor“ oder „Alt“ notierte Stimme offensichtlich eine Oktave zu tief. Obgleich im dritten Agnus Dei eine Oktave höher gedacht, blieb sie zwar immer noch eine Stimme von rätselhaftem Umfang, führte hier aber wenigstens keinen falschen Kontrapunkt mehr herbei. Dächte man sich im zweiten Agnus, dem Kanon, dieselbe Stimme eine Oktave höher, so würde das zwar weniger unwahrscheinlich, ergäbe aber immer noch einen Satz, den man Josquin nicht zuschreiben möchte.

Ich zog deshalb die Ausgabe von Smijers² zu Rate, fand dort die Stimme in der Tat eine Oktave höher notiert, im Agnus II jedoch die meines Erachtens auch in diesem Fall immer noch unannehmbare Lösung.

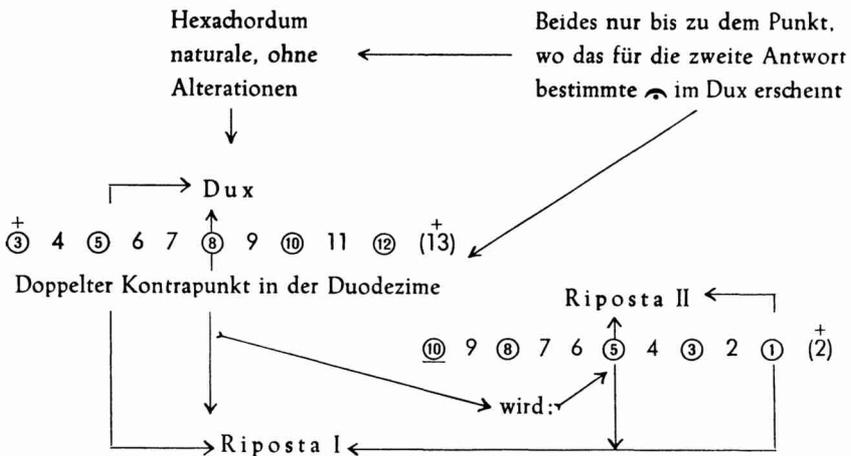
Die einzig richtige Lösung ist die, in der der Kanon erst in der Unteroktave beantwortet wird und die zweite Antwort in der Unterquarte, also der Oberquinte von Riposta I, einsetzt. Zwar ist zu dieser Lösung eine Nebenresolution möglich, indem man die beiden Oberstimmen in die Oktave versetzt. Diese Nebenresolution liegt am günstigsten, wenn man sich den Dux eine Quinte tiefer im Tenor denkt;

¹ Ausgabe: Scriptorium voor Muziek. Annie Bank. Amsterdam 1951.

² Kistner & Siegel. Leipzig 1937.

die Baßstimme antwortet dann ebenfalls in der Unteroktave, der Superius aber in der Oberquinte des Dux.

Josquin schrieb also ein Modell, dessen Arbeitsvorgang wir in folgendem Schema wiedergeben:



Der Dominantbeantwortung wegen muß der Dux ohne Alterationen im Hexachordum naturale geschrieben werden, um die tonale Einheitlichkeit zu wahren.

Da der Kontrapunkt, den Dux und Riposta I bilden, zwischen den Ripostas in seiner Duodezimenversetzung auftritt, muß der Dux immer im Duodezimenkontrapunkt mit der ersten Antwort geschrieben werden, wenigstens insofern, als die zweite Antwort die Imitation fortsetzt, also bis zum ersten Fermatezeichen. Josquin aber führt den Duodezimenkontrapunkt bis zum Ende fort: Wir werden sehen, daß das nur Zweck hat, wenn man einen polymorphen Kanon beabsichtigt, welcher sich gerade nach diesem Muster nicht schreiben läßt. Es ist klar, daß sowohl Dux als auch Riposta II Duodezimenkontrapunkte der ersten Antwort sind; die bestrittene Lösung ist nun eine Duodezimeninversion der von mir verteidigten: die erste Antwort ist nämlich in ihre Duodezime versetzt worden.

Diese Versetzung aber ist deshalb nicht möglich, weil diese Antwort im Modell die Baßstimme war. Zur Verdeutlichung folgendes: Man schreibe zu einer gegebenen Stimme einen dreistimmigen Kontrapunkt derart, daß die beiden neuen Stimmen Duodezimenkontrapunkte des cantus firmus sind. Es gibt nun drei Möglichkeiten: a) liegt der c. f. in der Mittelstimme, so läßt er sich gar nicht gleichzeitig zu den beiden anderen versetzen; b) liegt er in der Baßstimme, so wird er, in die Duodezime versetzt, keine Fehler hinsichtlich der beiden anderen Stimmen aufweisen, aber diese selber garantieren keineswegs, daß sie eine gute Beziehung als Baß- und Oberstimme ergeben werden, sind sie doch nicht Duodezimenkontrapunkte voneinander: die Quarte wird zwischen beiden in Erscheinung treten, was

in einem Duodezimenkontrapunkt seiner Natur nach nicht der Fall ist, es sei denn als None und also schon als Dissonanz verwertet; c) liegt aber der cantus firmus in der Oberstimme, so kann er anstandslos in die Duodezime versetzt werden, das wird dann eine gute Baß-Oberstimmen-Beziehung zu den beiden anderen Stimmen ergeben.

Josquins Modell war aber bestimmt die von mir vorgeschlagene Lösung: Die erste Antwort liegt dort in der Baßstimme, die Duodezimenversetzung ist also nicht möglich, und wir werden in der angefochtenen Lösung nur Fehler finden, welche auf die mangelhafte Baßstimme zurückzuführen sind, und zwar auch nicht nur die Quartan allein. Vorbereitungen der Quarte, wie in den Takten 64, 66, 92, Auflösungen, wie in 65 und 66, das Fehlen irgendwelcher Auflösung in Takt 68 wären bei Josquin nur möglich, wenn es sich um die konsonierende Quarte zwischen Oberstimmen handelte; jetzt sind sie entschieden unannehmbar. Auch die Quartparallelen in Takt 74 und die allenfalls nicht ganz abzulehnenden Quartan in den Takten 90 und 91 sind unangenehm.

Dagegen wäre einzuwenden, daß der Quartsextakkord in Takt 43 des Kyrie konsonierend aufgefaßt ist: Hier ist die Baßstimme aber deutlich latent vorhanden; das Ohr erwartet, daß sie der Sequenz wegen verzögert auftritt.

Noch viel seltsamer — gerade weil nicht sofort auffällt, daß die Baßstimme doch die Ursache dieser Fehler ist — sind die unregelmäßig aufgelösten Septimen zwischen Alt und Superius auf schwerer und relativ schwerer Zeit in den Takten 65 und 66. Wenn wir die Baßstimme außer Betracht lassen, dann könnten es Cambiaten im Superius sein, was in dieser Position schon selten genug ist. Die Baßstimme aber drängt dem Superius konsonierenden Charakter auf, läßt also den Alt als Dissonanz empfinden, und dieser ist dann bestimmt unregelmäßig.

Betrachten wir aber in der vorgeschlagenen Lösung Takt 65! Josquin schreibt im Dux eine Sexte gegen die erste Antwort, mit der sie einen Duodezimenkontrapunkt bildet, also ein als Dissonanz zu behandelndes Intervall, das ja in der Versetzung eine Septime ergibt. Er erkennt, daß hier die Baßstimme eine Synkopierung ergibt, die nun folgende schwere Zeit also als leicht behandelt werden kann und daß er diese Sexte nur schreiben könnte, wenn im Augenblick, wo dieselbe Situation in der Duodezimenversetzung auftreten würde, die Fortführung des Dux den Eindruck einer leichten Zeit noch bestätigen würde. Tatsächlich trifft das in den Takten 67 und 68 auch zu und treten diese seltenen langen Cambiaten auf schwerer Zeit deutlich in Erscheinung.

Beispiel 1: Takt 64–68 der bestrittenen:

und der vorgeschlagenen Lösung:

Als weniger auffälliges Beispiel von Josquins Scharfsinn nenne ich die Takte 69 und 71: eine normale Synkopencambiata in der gegebenen Stimme macht auch hier die Sexte mit dem Dux, die also nachher anstandslos Septime werden kann, möglich. In derselben Messe findet sich eine tatsächlich nichtaufgelöste Septime im Hosanna. Der Fall ist ebenso genial wie beispiellos: Imitationstrieb und Oktavensprung täuschen uns über das Auflösungsbedürfnis hinweg. Die konsequente Anwendung dieser Gehörstäuschung im weiteren Verlauf des Hosanna zeigt, daß der Meister hieran seine helle Freude gehabt hat. Obwohl diese Stelle unsere Aufmerksamkeit verdient, kann sie doch nicht als Beweis zugunsten der angefochtenen Septimen verwertet werden.

Daß die Duodezimenversetzung der ersten Antwort auch die Harmonie denaturiert, versteht sich von selbst, aber bei einem Kanon, bei dem sie vorgesehen ist, wird diese Denaturierung doch annehmbar bleiben. In der angefochtenen Lösung ist sie das nicht: Liefern z. B. die Takte 80 bis 95 ein harmonisch unklares Klangbild, so ist es noch weit schlimmer mit der Kadenz bestellt. Während ferner in der Messe alle Kadenzen schön und funktionell bedingt sind, ist die Kadenz der bestrittenen Lösung undenkbar. Weit schlimmer ist das bei der Bankschen Lösung, wo die Oberstimmen im Schlußakkord eine Sext und eine Oktave mit der Baßstimme bilden! In der verteidigten Lösung haben wir es aber mit einer rein dorischen, funktionell sehr wohl bedingten Kadenz zu tun: Tonika-Dominante.

Beispiel 2: Kadenz der bestrittenen:

(N. B. Dorisch, aber demnach abweichender jonischer Schluß!)

und der verteidigten Lösung:

(N. B. Dorisch, mit [halbem] Tonika-Dominant-Schluß.)

Bei dieser Denaturierung entstehen auch Tritonusbeziehungen, die im Modell der guten Lösung nicht auftreten. Der Anfang (Takt 51) wird schon durch die parallelen großen Terzen unangenehm; in der empfohlenen Lösung werden diese bis Takt 53 aufgeschoben und in dem hier dreistimmigen Kontrapunkt von dem in Gegenbewegung fortgeführten Dux geschickt verdeckt. Aber Tritonusbeziehungen, wie sie von den Takten 52 zu 53, 54 zu 55, 56 zu 57 und 59 zu 60 auftreten, sind in solcher Häufung Josquin nicht zuzutrauen. Der verminderte Dreiklang in Grundlage in Takt 70 gibt auch ein weniger befriedigendes Klangbild, als die gute Lösung an dieser Stelle bietet.

Der Schluß der bestrittenen Lösung vermittelt einen mangelhaften Anschluß an das Agnus III, den die gute Lösung doch bietet, wenn sie auch in der Dominante schließt. Auch die etwaige Nebenresolution der guten Lösung vermittelt einen annehmbaren Anschluß an das Agnus III, wenn man nur den Dux, wie wir vorgeschlagen haben, eine Quinte tiefer einsetzen läßt: Man hat es dann mit einem Subdominante-Subdominante-Tonika-Kanon zu tun, der auf der Tonika in weiter Terzlage endet.

Der Ambitus der Stimmen in der bestrittenen Lösung weicht stark von dem in den übrigen Teilen der Messe ab: im ganzen findet sich dort das hohe mi im Superius nur dreimal: „*de coelis*“, „*finis*“ und „*in nomine Domini*“, in der angefochtenen Lösung aber wohl zwanzigmal. Auch im Alt zeigen sich starke Abweichungen; obwohl er allerdings im Agnus III noch eine Quarte höher ist, kann seine Richtigkeit dort nicht angezweifelt werden. Auch der Baß liegt in der bestrittenen Lösung nicht nur fortwährend in höchster Lage, sondern übersteigt diese im Vergleich zur übrigen Messe noch um einen Ganzton. Die gute Lösung und auch ihre Nebenresolution zeigen ganz normalen Ambitus, wenn diese letzte nur, wie oben gesagt, eine Quinte tiefer gedacht wird.

Als Bestätigung meiner Schlußfolgerung würde uns der Kanon nur auf zwei Arten als Einzelstimme notiert begegnen können: entweder als Superius notiert in der Tonika, oder — und das würde die Nebenresolution bestätigen — als Tenor in der Subdominante.

Als ich Albert Smijers von meinen Folgerungen in Kenntnis setzte, widmete er ihnen alle Aufmerksamkeit, sprach aber sein Befremden darüber aus, daß die Drucke, welche zu der tatsächlich zu verurteilenden Lösung geführt hatten, schon zu Josquins Lebzeiten erschienen seien. Ich bekam aber eine Kopie des Codex 45 der Vaticana, wo ich den Kanon im Superius notiert fand, und damit war meine Lösung bestätigt. Möglicherweise gibt es irgendwo eine Notierung im Tenor eine Quinte tiefer, dann ist die Nebenresolution zu lesen. Aber jede Lösung, bei der nicht die erste Antwort in der Unteroktave und die zweite in der Dominante, entweder als Mittelstimme oder im Superius, eintreten, ist satztechnisch unmöglich. Es ist schwieriger, einen Kanon nach dem Schema der bestrittenen Lösung zu schreiben als nach dem der verteidigten: Im ersten Falle sind von 42 konsonierenden Möglichkeiten fünf vollständige Dreiklänge und vier vollständige Sextakkorde, im anderen Fall von 50 konsonierenden Möglichkeiten neun vollständige Dreiklänge und vier vollständige Sextakkorde. Weil beide Aufgaben heikel sind, macht das einen wichtigen Unterschied aus. Aber die schwierigere Aufgabe wird automatisch

einen polymorphen Kanon hergeben, in dem die Duodezimenversetzung der ersten Antwort ohnehin möglich sein wird, wenn man nur den Duodezimenkontrapunkt bis zum Ende fortführt. Hat Josquin von dieser Polymorphie eine Ahnung gehabt, da er tatsächlich den Duodezimenkontrapunkt bis zum Ende beibehält? Dann hat er leider das falsche Rezept angewandt; es ist aber anzunehmen, daß wir dem polymorphen Duodezimenkanon einmal begegnen werden.

Der obige leichtere Kanon läßt sich nach dem Schema der guten Lösung auch im Bachstil schreiben, mit freiem Ambitus und freien Alterationen, wenn man nur den Dux möglichst subdominantisch fortschreiten läßt³.

Die Ausgabe Bank hat sich, auf die vielen Fehler zuerst von mir, später von Otto Nietsche aufmerksam gemacht, zur Glareanschen Lösung des Kanons bekannt. Es ist dieselbe wie die bestrittene Lösung von Smijers, steht aber eine Quinte tiefer, schließt also schon besser an das Agnus III an; aber außerdem fügt Glarean ein ganz freierfundenes Ende (zwei Tempora) an, offenbar um die modale Einheitlichkeit wiederherzustellen. Er vermehrt damit die Fragen nur um eine neue: Hat er das selbst erfunden, oder stammt es von anderen? Ist es seine eigene Erfindung, so hat er wenigstens die Kadenz als problematisch empfunden.

Eugen Schmitz zum Gedenken

VON HANS GRÜSS, LEIPZIG

In Leipzig verschied am 10. Juli 1959 Eugen Schmitz. Geboren am 12. Juli 1882 — ein Ur-Urenkel Louis Spohrs —, war er in München Schüler Sandbergers und Kroyers, promovierte 1905 mit einer Arbeit über Johann Staden und habilitierte sich 1909 an der Münchner Universität. Seine Habilitationsschrift ist die *Geschichte der weltlichen Solokantate*, 1914 erschienen, in 2. Auflage 1955. Nach kurzer Tätigkeit in München und Salzburg (Direktor des Mozarteums) ging er 1915 nach Dresden als Musikkritiker der *Dresdner Nachrichten*, wurde 1916 Dozent, 1918 ao. Professor an der Technischen Hochschule. Eine Meinungsverschiedenheit in Sachen Wagner zwischen seiner temperamentvollen Gattin und der Frau des damaligen Reichsstatthalters setzte 1938 seiner Tätigkeit in Dresden ein Ende. Er fand als Bibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig eine neue Aufgabe, an die er sein ganzes Herz hängte. Er betreute die Bestände, bis sie 1953 mit denen der städtischen Musikbibliothek vereinigt wurden, ihm ist es zu danken, daß sie den Krieg ohne größeren Schaden überstanden.

In seiner wissenschaftlichen Arbeit verband er das Anliegen des Kritikers und auf breitere musikalische Bildung zielenden Publizisten mit dem des Fachgelehrten. Seine letzten gedruckten Schriften sind die Abhandlungen: *Das mächtige Häuflein*, Leipzig 1955, und: *Unverwelkter Volksliedstil: J. A. P. Schulz und seine „Lieder im Volkston“*, Leipzig 1956. Freundschaftliche Beziehungen zum Hause Wagner

³ Канон en dubbel контрапункт in Gregoriusblad 1958, Nr. 9.