

der von ihm im Sommer des Jahres 1708 erreichten politischen Erfolge⁴². Während der acht Jahre, die Johann Wilhelm nach diesem Gipfelpunkt seines Lebens noch vergönnt waren, mußte er auf alles politisch Erreichte wieder verzichten — der Abstieg bedeutete Niedergang auch für die höfische Oper in Düsseldorf.

Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

VON HELLMUT FEDERHOFER, GRAZ

Die ebenbürtige Anerkennung künstlerischen Schöpfungstums neben philosophisch-mathematischer Spekulation durch Humanismus und Renaissance ließ im 16. Jahrhundert als neuen Wissenszweig die *musica poetica* aufblühen¹, die, vermischt mit Elementen der *musica speculativa* und *practica*, als Kompositionslehre seither den höchsten Rang innerhalb der Musiktheorie einnehmen sollte. In der deutschen Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts stehen in dieser Hinsicht neben den gedruckten Werken von Calvisius, Lippius, Herbst und Crüger vor allem die von Weckmann und Reinken aufgezeichneten „*Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling*“ in der Fassung seines Schülers Jakob Prätorius² und die ebenfalls nur handschriftlich überlieferten Traktate Christoph Bernhards, die die Lehre von Heinrich Schütz widerspiegeln³, an erster Stelle. Sie bezeugen den hohen Stand der an Zarlino anknüpfenden Musiktheorie in Nord- und Mitteldeutschland. Ehrfurcht vor dem großen Erbe des 16. Jahrhunderts, dem *stylus antiquus* oder *gravis*, dessen Zusammenhang mit dem *stylus modernus* oder *luxurians* von Schütz klar erkannt und von seinem Schüler Bernhard mittels der Figurenlehre begrifflich formuliert wurde, verbindet sich in fortschrittlichen Lehrschriften, unter denen jene von Bernhard hervorragen, mit Einsichten, die auf der zeitgenössischen Praxis fußen.

Riemann erblickte bekanntlich erst in Rameau einen Zarlino ebenbürtigen Musiktheoretiker, ohne Namen wie Bernhard, Bontempi oder Berardi, auf dessen Bedeutung im Zusammenhang mit Heinrich Schütz erst kürzlich F. Blume hingewiesen hat, auch nur zu erwähnen⁴. Man wird daher seine geringe Meinung von der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts, die er allein unter dem Aspekt der handwerklichen Generalbaßlehre und einer falsch verstandenen konservativen Kontrapunkt-

⁴² Beide Werke sollen anlässlich des Johann-Wilhelm-Jubiläums ediert werden: Die Ausgabe des Rapparin-Manuskripts bereitet Hermine Kühn-Steinhausen, die des *Tassilone* der Verf. dieses Artikels vor.

¹ W. Gurlitt, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts*, in: Bericht über d. internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953. Kassel, Basel 1954, 103 ff.

² Hrsg. v. H. Gehrmann in *Werken van Pieterszon Sweelinde*. D. X. 's-Gravenhage, Leipzig 1901.

³ *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Eingel. u. hrsg. v. J. M. Müller-Blattau. Leipzig 1926.

⁴ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*. 2. Aufl. Berlin 1920, 436; F. Blume, Art. A. Berardi in MGG I, 1670 ff.; Berardi war ein Schüler von Marco Scacchi, der seit 1628 (nicht seit 1623) Nachfolger seines Lehrers Giovanni Francesco Anerio als polnischer Hofkapellmeister war und dieses Amt 30 Jahre bekleidete. Er kann daher nicht vor 1658 nach Gallese zurückgekehrt sein, wo der Unterricht Berardis stattfand. Das stimmt mit Blumes Annahme überein, daß Berardi um 1660 Schüler Scacchis war. Er dürfte daher um 1640 geboren sein. Vgl. *Nachmals zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio* in: Die Musikforschung. VI, 1953, 346 f. Über *Angelo Berardi als Musiktheoretiker* berichtet neuestens eine mschr. Kieler Diss. 1955 von K. F. Waack.

gesinnung gesehen hat⁵, nicht teilen können, obwohl auch heute noch kein abschließendes Urteil über sie möglich ist⁶. Fehlen doch Untersuchungen selbst über namhafte Theoretiker oder Komponisten des 17. Jahrhunderts, von denen Lehrschriften erhalten sind (z. B. Carissimi, Pasquini, Bononcini)⁷, wie andererseits noch manche quellenkundliche Vorarbeit geleistet werden muß, insbesondere was die handschriftliche, z. T. anonyme oder mit fragwürdiger Autorangabe versehene musiktheoretische Literatur betrifft.

Als Teilproblem der bisher noch unbeantworteten Frage nach dem spezifischen Anteil Italiens, Deutschlands, Frankreichs und Englands an der Entwicklung der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts soll im folgenden ihr Stand in Österreich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts an Hand von bisher kaum beachteten handschriftlichen Quellen aus der Zeit vor und um 1700 behandelt werden. Diese Frage, die schon im Hinblick auf den *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Wien 1725) erhöhte Bedeutung beansprucht, wurde von A. Orel angeschnitten, der auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Bamberg über zwei Kompositionslehren referierte, die in der mitgeteilten Quelle (Wien, Stadtbibliothek, MH 6273/e) Alessandro Poglietti, bzw. Antonio Bertali, zwei führenden Wiener Hofmusikern aus der Mitte und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zugeschrieben werden⁸. Doch gibt es zu der Poglietti zugeschriebenen Kompositionslehre, die die umfangreichere und inhaltlich ergiebigere der beiden Abhandlungen ist, drei im wesentlichen übereinstimmende Parallelquellen, von denen nur eine, heute verschollene Quelle Poglietti, die beiden übrigen dagegen den Münchner Hofkapellmeister und späteren Wiener Amtskollegen Pogliettis, Johann Caspar Kerll, als Verfasser nennen⁹. Abgesehen von lateinischen Kapitelüberschriften und einzelnen oft stark

⁵ H. Riemann, a. a. O., 401, 414 f., 425; daher ist dort auch Stellung und Bedeutung des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux verzeichnet.

⁶ Nach R. H. Robbin, *Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz*, Berlin 1938, versucht J. Hein, *Die Kontrapunktlehre bei den Musiktheoretikern im 17. Jahrhundert* (Köln, mschr. Diss. 1954), einen allgemeinen Überblick über dieses wichtige Gebiet der Musiktheorie zu geben. Die Arbeit enthält eine wertvolle „Bibliographie der von 1500 bis 1700 verfaßten musiktheoretischen Schriften“, bleibt aber mangels entsprechender Spezialstudien in vieler Hinsicht unbefriedigend. Auch verfährt der Verf. gelegentlich allzu kursorisch, wo es die Quellenlage ohne weiters gestattet hätte, Zusammenhängen intensiver nachzuspüren. Ferner stören verschwommene Formulierungen und falsche Begriffsbestimmungen, so etwa, wenn der Kontrapunkt als „Weg von der Polyphonie zur Harmonik“ (S. 30) definiert wird oder wenn es (S. 71) heißt: „Der Kontrapunkt hört da auf zu sein, wo die Dreiklänge eine eigene Funktion erhalten, also bei Rameau“ (als ob die Stimmführungslehre durch die Funktionsharmonik ersetzt werden könnte!) u. a. Von den in vorliegendem Aufsatz behandelten theoretischen Leitfäden, die Poglietti, Bertali, Kerll und Carissimi als Verfasser nennen und z. T. erst in jüngster Zeit bekannt geworden sind, kennt Hein nur die Handschrift Wien, Stadtbibliothek MH 6273/e aus dem Bamberger Kongreßreferat von A. Orel (vgl. Anm. 8). Der Begriff „species“ ist erstmals wohl nicht bei Bononcini verwendet (Hein, S. 51); er kommt schon bei Carissimi und Bertali vor.

⁷ Carissimi, *Regulae compositionis*. Ms. Berlin, Deutsche Staatsbibl. Mus. ms. theor. 170. B. Pasquini, *Saggio di contrapunto*. Berlin, Staatsbibl. Mus. ms. L. 214. Beide fehlen in der bibliographischen Übersicht bei Hein. Vgl. Anm. 6. G. M. Bononcini, *Il musicco pratico*. Bologna 1673; deutsche Übersetzung des zweiten Teils, Stuttgart 1701.

⁸ A. Orel, *Die Kontrapunktlehren von Poglietti und Bertali*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953. Kassel-Basel 1954, 140 ff. Herr Prof. Orel hat mir diese Quelle zur weiteren wissenschaftlichen Behandlung überlassen, wofür ich ihm aufrichtigen Dank schulde.

⁹ Poglietti war bis 1661 Kapellmeister und Organist bei den Jesuiten in Wien, nachher bis zu seinem tragischen Tode im Jahre 1683 kaiserlicher Hoforganist. Über ihn vgl. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, 62, 112; A. Koczirz, *Zur Lebensgeschichte Alexander de Pogliettis* in: Studien zur Musikwissenschaft, III, 1915, 116 ff. u. Anm. 10. Über seine Herkunft ist nichts bekannt, doch tritt der Vermutung Walthers („Polietti“), daß er ein Deutscher gewesen sei, schon Koczirz entgegen. Daß er gleich Bertali (geb. 1605 in Verona, gest. 1669 in Wien) in Wien als Lehrer hervortrat, wo seit den Zeiten Ferdinands II. italienische Musiker, begünstigt durch die Gegenreformation, die höfische Musikpflege beherrschten, ist durchaus verständlich. Auf das pädagogische Wirken Kerlls und auf dessen Schülerkreis, aus dem Fr. X. Murschhauser als Theoretiker hervortrat, hat schon A. Sandberger in DTB II, 2, Einl. XLV hingewiesen. Über Bertali vgl. den betreffenden Artikel in MGG I, 1798 f. von A. Ließ. Die dortige Behauptung, daß unter

verbalhornten italienischen Fachausdrücken, sind sie samt den z. T. voneinander abweichenden Anhängen durchweg in deutscher Sprache geschrieben. Obwohl sich im Verlaufe der Untersuchung zeigen wird, daß weder Poglietti noch Kerll als Verfasser in Betracht kommen können, lassen doch die Breite der Überlieferung und die namentliche Zuordnung die Bedeutung dieses Quellenkomplexes für die zur Behandlung stehende Frage erkennen.

H. Botstiber hat bereits vor über 50 Jahren alle vier Quellen gekannt und aufgezählt¹⁰, nachdem kurz vor ihm drei dieser Quellen im Zusammenhang mit der Biographie J. C. Kerlls bei A. Sandberger Erwähnung gefunden hatten¹¹. Doch lag beiden Forschern eine nähere Beschäftigung mit ihnen ferne. Infolge mittlerweile eingetretenen Besitzwechsels und Kriegsverlustes je einer Quelle haben insbesondere die vollständigeren Angaben Botstibers heute dokumentarischen Wert.

Sie erweisen zunächst eindeutig, daß die von A. Orel behandelte Quelle, die vor etwa 20 Jahren aus dem Antiquariat in die Musiksammlung der Stadtbibliothek Wien gelangte, wo sie sich heute befindet¹², mit der von Botstiber an erster Stelle genannten Handschrift — im folgenden mit (1) bezeichnet — identisch ist. Die bei Botstiber und Orel übereinstimmende Titelfassung, sowie die Nennung des Schreibers A. Schweiggel, der 1693, vermutlich als Jesuitenschüler in Brünn, die Abschrift besorgte, lassen darüber keinen Zweifel, sondern bestätigen vielmehr die bereits von Orel ausgesprochene Vermutung, daß die Handschrift ehemals einem Wiener Minoritenkloster gehört habe, vollauf. Wichtig ist ferner Botstibers Bemerkung, daß die von Johann Adam Reinken besorgte Abschrift „eine nahezu übereinstimmende Kopie“ der obigen Quelle dargestellt habe, denn sie ist infolge Bombenschadens in den Jahren 1943–1945 in Verlust geraten¹³. Nur die beiden übrigen von Botstiber genannten Quellen, die J. C. Kerll als Verfasser nennen, befinden sich noch an Ort und Stelle. Es handelt sich demnach um folgende vier Handschriften, die im weiteren Verlauf der Kürze halber mit (1), (2), (3), (4) bezeichnet werden.

1. Wien, Stadtbibliothek (ehemals Wien, Minoritenkloster) MH 6273/e. *Regulae compositionis ab hon[orabili] Signo[re] Alexandro de Poglietti, Sacrae Caes[areae] Maie[statis] Organoedo compositae*. Darunter steht von derselben Hand geschrieben *Compendiosa Relation von den Contrapunct D. Al. Pogli.* Am Ende dieser Abhandlung Blatt 28^r *Finis coronat opus. Descripsit Christianus Schweiggel, Anno 1693 t[unc] t[emporis] o[lim] a[lumnus] S[ocietatis] J[esu] Brunae*. Bl. 28^v folgt die zweite Abhandlung: *Sequuntur regulae compositionis alterius authoris (von derselben Hand später ergänzt) nempe Domini Antonii Bertalli, und am Ende Bl. 42^r: Haec de modo componendi dicta sufficient. Descripsit C[hristianus] S[chweiggel] o. a. S. J. B.* (wie oben). Hochformat 317 : 251 mm; 42 Blätter in einer Lage (21 in der Mitte geheftete Großblätter). Davon sind 41 Blätter foliiert. Eine neuere Foliiierung mit roter Tinte stammt vermutlich von der Hand S. Mantuanis. Die letzte Seite ist leer. Gelbliches Papier; Wasserzeichen: Wappen mit Krone. (1)

der Rubrik „*musici instrumentales*“ im „*Status particularis Reg. S. C. Majestatis Ferdinandi II. de anno 1636–1637*“ nur die Spieler der Streichinstrumente geführt würden, trifft nicht zu. Vgl. *Musica disciplina* IX, 1955, 201 f.

¹⁰ *Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts; Alessandro Poglietti, Ferdinand Tobias Rüdter, Georg Reutter d. Ältere*. Bearb. v. H. Botstiber. Einl., XVIII = DTÖ, Jg. XIII, 2.

¹¹ J. K. Kerll, *Ausgewählte Werke*. Eingel. u. hrsg. v. A. Sandberger, T. 1, Einl. XCI f., Anm. 8 = DTB II, 2.

¹² A. Orel, a. a. O., 140.

¹³ Mitteilung der Staats- u. Universitätsbibliothek Hamburg v. 10. August 1955.

2. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. 5396, seit 1945 verschollen.
Bl. 14: *Regulen der Composition von den Con: et dissonantien: abgefaßt von den berühmten Cammerorganisten Alexandro Polietti von deß itz Regierenden Kaiserß Leopoldo: geschrieben von Johann Adam Reinken.* 126 Bl.; auf Bl. 12 von J. P. Sweelincks eigener Hand Canon a 4. *Sine Cerere & Baccho friget Venus* J. P. S. auf Bl. 13 *Jan P. sweelinck.* Darunter 5 Zeilen Noten ohne Text; neben der letzten Zeile rechts: *Ter eeren des vromen Jongk-/mans Henderick Sdeytmán, / van Hamborgh. is dit / geschreven by my Jan P. swelick / Organist tot Amsterdam op den 12. Novemb. 1614.* Auf Bl. 1 stand vermutlich *Musicae artis praecepta*; Bl. 2–11 und 112–126 waren leer¹⁴. Reinkens Abschrift erfolgte wohl noch zu Lebzeiten Pogliettis, also vor 1683. (2)
3. Wien, Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde. Ms. 1307 / Schulen.
Ein compendiose Relation von den Contrapunct von H[er]r[n] Joanni Casparo Kerl. S. 33: Annotata zu den Contrapunct d'Allessandro Poglietti libero et sciolto. Hochformat 330 : 220 mm; 28 Blätter (einschließlich Umschlag und Vorsatzblätter) in unregelmäßiger Lagenblattanzahl. Davon sind 49 Seiten gezählt. Gelbliches Papier; wappenförmiges Wasserzeichen. Abschrift ca. 1700, vermutlich in Wien; Kopist ungenannt. Aus dem Besitz Erzherzog Rudolfs. (3)
4. Wien, Archiv des Minoritenklosters, Abt. B, Musikalische Handschriften, Nr. I o.
Modo componendi dal Sig[no]re Gio[vanni] Gasparo Kerl Maestro di Capella del Sereniss[imo] Ellettore di Baviera a Monaco. Bl. 13^v *Il fine del modo componendi dal Sig. Giovanne Casparo Kerl Maestro di capella del Sereniss: Elettore di Baviera a Monaco.* A[nno] 1720 die 26. Februarij. In der Mitte von Blatt 1^r oben ist von anderer Hand hinzugefügt *Ad usum Fr[atris] Venantii Stanteyski.* Hochformat 337 : 215 mm. 16 Blätter in einer Lage (acht in der Mitte gefaltete Großblätter). Das letzte Blatt ist leer. Gelbliches, grobkörniges Papier; Wasserzeichen: eirundes Ornament. Der ungenannte Schreiber ist, wie bereits A. Sandberger mitteilt, der langjährige Regenschori am Minoritenkonvent und Komponist P. Alexander Giessel¹⁵. (4)

Der Hauptteil von (1), (3) und, nach Botstiber, wohl auch von (2) ist in 28 Kapitel (Caput I–XXVIII) gegliedert, von denen die letzten sechs die Lehre des doppelten Kontrapunktes behandeln. In (4) ist der Inhalt in derselben Weise angeordnet, doch wird das erste Kapitel von (1) und (3) auf zwei Kapitel verteilt, indem die Lehre von der Quart ein eigener Abschnitt behandelt, ohne daß dieser gegenüber (1), (3) inhaltlich Neues brächte. Dadurch verschiebt sich die in (4) verdeutschte Kapitelzählung („Bericht“) um einen Stellenwert, so daß (1), (3) Caput II, dem „dritten Bericht“ in (4) usf. entsprechen. (4) bricht mit dem 24. Bericht ab, unter dem die bei (1), (3) auf sechs Kapitel verteilte Lehre des doppelten Kontrapunktes zusammengefaßt wird.

Abgesehen von dem durch Botstiber behaupteten Zusammenhang zwischen (1) und (2), der heute freilich nicht mehr überprüft werden kann, läßt sich keine Quelle als Kopie einer der genannten anderen Quellen ansprechen. Trotz Vollständigkeit und oft wörtlicher Übereinstimmung von (1) und (3) verbieten Unterschiede im einzelnen, Fehler, Kürzungen im Anhang und voneinander abweichender Schluß,

¹⁴ Zitiert nach H. Botstiber und Titelpkopie in der Staats- u. Universitätsbibliothek Hamburg. Offenbar wurden die Kanons von der Hand Sweelincks (Faks. und Übertragung in *Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck*. Deel IX. 1901, 77, 81, 83, 85) später mit Reinkens Abschrift vereinigt.

¹⁵ Der aus Böhmen gebürtige P. Venantius Stanteyski (geb. 1671, gest. 5. Dez. 1729 in Wien) war Vikar und Organist in den Minoritenklöstern Wien, Linz, Brünn und seit 1705 Regenschori im Minoritenkloster Wien. Der auch als Komponist hervorgetretene P. Alexander Giessel aus Schlesien (geb. 19. März 1694, gest. nach 1729) war sein Nachfolger seit 1726. A. Sandberger, a. a. O., LXXI, Nr. 12 u. 14; Eitner, Quellenlexikon (Giessel).

vor allem aber die Zuweisung an verschiedene Verfasser die Annahme einer unmittelbaren Beziehung zwischen ihnen. Hingegen stimmen (3) und (4) zwar in der Autorenangabe überein, doch weicht (4) bei grundsätzlicher Beibehaltung der Disposition von (1) und (3) durch Kürzungen, Zusätze, etwas veränderte Beispiele sowie in der Formulierung stärker von den beiden anderen Quellen ab. Dazu kommt ferner, daß (1) in Brünn, (2) in Hamburg, (4) in Wien geschrieben sind und (3) vermutlich ebendort angelegt worden ist, da diese Quelle wohl mit der in Traegs Verzeichnis von 1799 als „Kerl, *Compendiose Relatione, von dem Contrapunct. 3 Theile* g[es]chrieben“ angeführten Handschrift identisch ist¹⁶. Somit muß es von der unter den Namen Poglietti und Kerll handschriftlich verbreiteten Kompositionslehre noch mehrere Abschriften in Österreich gegeben haben, die heute verschollen sind.

Bereits Sandberger und Botstiber haben die Frage der Verfasserschaft berührt¹⁷. Während sich Botstiber für Poglietti entscheidet, doch ohne überzeugende Gründe beizubringen, läßt Sandberger, mangels genauere Einsicht in die Quellen, die ganze Frage offen. Er bezeichnet zwar Kerll als Verfasser eines theoretischen Leitfadens, behauptet aber keineswegs, wie Botstiber irrtümlich meint, dessen Identität mit obigen Quellen, sondern beruft sich auf Mattheson, der in der *Critica musica*¹⁸ schreibt: „J. C. Kerl hat selbst eine *Regul nelle formatione delli Toni e Regole del Contrapunto, die heisset so: Due 8. o due 5. una nera non salva, quando sono in tempo die buona, l'una e l'altra. Und abermahl schreibt er: Una minima non salva due 5. ne due 8. se non per salto e contraria movimento, it[em] per sincopa.*“ Daraus konnte Sandberger mit Recht schließen, daß sich Mattheson im Besitz eines theoretischen Leitfadens von Kerll befunden habe; er stellt aber ausdrücklich in Abrede, daß die von Mattheson zitierte Regel Kerlls in (3) enthalten sei. Sie fehlt daher, wie nicht anders zu erwarten, auch in den Parallelquellen. Näheres teilt Mattheson über jenen Traktat Kerlls nicht mit. Er ließ sich jedoch auf Grund von R. H. Robbins Literaturverzeichnis als handschriftlicher Anhang zu einer Abschrift der *Musica poetica* von J. A. Herbst ermitteln¹⁹:

5. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. 370 *Formatione delli Tuoni è Regole del Contrapunti* D[e] S[ignore] C[asparol]? Kerl. (5)

Diese nur sechs Seiten umfassende Tonarten- und (im wesentlichen) zweistimmige Kontrapunktlehre in italienischer Sprache mit praktischen Beispielen enthält u. a. in fast wörtlicher Übereinstimmung auch obige, von Mattheson zitierte Stellen²⁰. Sie läßt weder in der Anordnung des Stoffes noch in den wiedergegebenen Regeln eine Verbindung mit (1)–(4) erkennen und scheidet daher aus deren Überlieferungszusammenhang aus. Dagegen begegnet das in (5) breit dargestellte Transpositionswesen der zwölf Kirchentönen, das in (1)–(4) vollkommen fehlt, in

¹⁶ Frdl. Mitteilung von Frau Archivdirektor Dr. H. Kraus v. 8. März 1957. Nach Traegs Verzeichnis von 1799 auch von E. L. Gerber, *Neues Tonkünstler-Lexikon* III, 37 erwähnt.

¹⁷ H. Botstiber, a. a. O., XVIII; A. Sandberger, a. a. O., XLVI.

¹⁸ Hamburg 1722, I, 22.

¹⁹ R. H. Robbins, *Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz*. Berlin 1938, 112. Die Abhandlung Kerlls fehlt in der bibliographischen Übersicht bei Hein.

²⁰ Zur zweiten Regel steht noch der Zusatz „*si devono pero sempre scrivare l'ottave è le quinte in battuta una doppo l'altra die fanno brutto sentire.*“ Für die Synkope folgt ein eigenes Beispiel.

gleicher Ausführlichkeit in Murschhausers *Academia musico-poetica bipartita*²¹, der sich in der Vorrede ausdrücklich auf seinen „werthesten Herrn Lehr-Meister Johann Caspar Kerll/ sel. (welcher aus gnädigster und Mildreichster Verordnung des Durchl. Ertz-Hertzoglichen Hauses Oesterreich/ von dem weltberühmten Carissimo zu Rom ad Sanctum Appolinarem Capellae Magistro p.m. in der Composition die Unterweisung empfangen / und mit seiner erworbenen Virtu gleiches Lob verdienet/)“, beruft. Damit ist die Verfasserschaft Kerlls von (5) außer Zweifel gestellt.

Wer aber ist der Verfasser der Poglietti, bzw. Kerll zugeschriebenen Quellen (1)–(4)? Ein Vergleich mit der Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard²² hat ergeben, daß die genannten Quellen nicht nur in Bezug auf die Gliederung des Stoffes nach Kapiteln und Absätzen, sondern meist wörtlich samt den zahlreichen Beispielen mit dem *Ausführlichen Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* Christoph Bernhards übereinstimmen. Damit treten zu den sechs bisher bekannten Handschriften dieses Leitfadens, der bloß eine „stark kürzende Umarbeitung“ des *Tractatus compositionis augmentatus* Bernhards²³ ist, einschließlich der verschollenen Hamburger Quelle (2), vier weitere hinzu.

Sowohl der *Ausführliche Bericht* als auch der *Tractatus compositionis augmentatus* enthalten einen kurzen, im wesentlichen gleichlautenden Anhang, der die Lehre vom doppelten Kontrapunkt in sieben Kapiteln behandelt. Er ist von Müller-Blattau, der beide Abhandlungen samt Bernhards Singfundament *Von der Singekunst oder Manier* veröffentlicht hat, nach dem *Ausführlichen Bericht* nicht nochmals abgedruckt worden. Den 28, bzw. 24 Kapiteln in (1)–(4) entsprechen daher in der Neuauflage von Müller-Blattau der *Ausführliche Bericht* Caput I–XXII und anschließend der Anhang (*Von denen doppelten Contrapunten*) Kapitel 64–69 des *Tractatus*, da das letzte Kapitel 70 (*Vom vierfachen Contrapuncto*) in den neu hinzugewonnenen Quellen stets fehlt.

Auf den nunmehr als geistiges Eigentum von Schütz-Bernhard identifizierten Hauptteil folgt in (1), (3), (4) ein auf eine gemeinsame Quelle zurückgehender Anhang, der eine Reihe von herkömmlichen Kontrapunktregeln in knappen Leitsätzen, doch ziemlich unsystematisch zusammenfaßt und zahlreiche Beispiele als praktische Nutzenanwendung folgen läßt. Der Verfasser steht nicht fest, denn der Name Poglietti in der Überschrift von (3) „*Annotata zu den Contrapunct d'Alessandro Poglietti libero et sciolto*“ kann sich in diesem Zusammenhang (entgegen Botsibers Meinung²⁴) wohl nur auf „*Contrapunct*“ (d. h. auf den vorangegangenen, J. C. Kerll zugeschriebenen Hauptteil), nicht auf „*Annotata*“ beziehen, während die Zuweisung an J. C. Kerll durch den Schlußvermerk mit Autorangabe auf Blatt 13^v in (4) sicher unmaßgeblich ist. Im übrigen lauten die Überschriften in (1) bloß „*Annotata zu der [!] Contrapunct*“ und in (4) „*Appendix. Etliche nuzliche Observationes in dem Contrapunct*“. Eine inhaltliche Abstimmung auf den *Ausführlichen Bericht* läßt sich, abgesehen von grundlegenden Stimmführungsregeln, die hier wie dort wieder-

²¹ Nürnberg 1721, Vorrede. Leider ist der zweite Teil von Murschhausers Werk, der von den „*Contra-Punct Schulen*“ handelt „und neben mehr anderen hierzu gehörigen Musicalischen Documentis auch einen *Appendice*, oder *Anhang von denen Licentis und Figuris Poeticis*“ enthalten sollte (offenbar infolge der gehässigen Kritik durch Mattheson) nicht mehr erschienen.

²² Vgl. Anm. 3.

²³ Müller-Blattau, a. a. O., 11.

²⁴ H. Botsiber, a. a. O., Einl. XVII.

kehren, nicht erkennen. Am ausführlichsten ist der Anhang in (1). Zunächst werden 29 Gebote und Verbote samt einigen kurzen, erläuternden Beispielen angeführt. Daß sie kein Italiener, sondern ein heimischer Lehrmeister verfaßt hat, geht aus dem zweitvorletzten Leitsatz hervor: „*Item wirdt noch ein species zuegelassen in die 4 Notten von einer batutten, das heißen die Welschen [!] nota cambiata*“²⁵. Es folgen dann unter „*Notanda*“ noch einige kurze Erläuterungen und mit der Überschrift „*Exempla von Contrapunct auf die vorige Regl zu beßerer Erklerung componiert*“ sechzehn zweistimmige Kontrapunktbeispiele im Artensystem mit mannigfachen rhythmischen und melodischen Varianten, wie solche auch Zacconi und Berardi²⁶ bringen. Die Vorliebe für derartige Übungen ist zweifellos durch die hohe Bedeutung, die der Variation im 17. Jahrhundert zukommt, gefördert worden. Der Cantus firmus liegt stets in der Unterstimme. Auf die Fuxschen Arten von ganzen Noten, Halben und Vierteln in der Gegenstimme folgen zuerst Achtel („*Chromae*“) dann „*Ligaturae*“ und Beispiele für „*syncopationes*“ (Viertelpause, punktierte Viertel, Achtel, punktierte Viertel, Achtel usw. in demselben Rhythmus), „*de gradu*“ (Viertel mit Achtel im Sekundanschluß), „*Tutti salti*“ (durchweg Achtel) sowie an rhythmisch und melodisch weniger strenge Vorschriften gebundene Beispiele in (punktierten) Vierteln und Achteln, worauf ziemlich unsystematisch neuerlich „*syncopationes*“ und „*ligaturae*“ und dann die noch fehlende Gattung vier Noten gegen eine ohne besondere Bezeichnung folgen.

In den vier anschließenden, z. T. mit „*Fuga*“ bezeichneten dreistimmigen Beispielen liegt der C. f. ebenfalls stets in der tiefsten Stimme, während die Oberstimmen fugiert sind; ebenso sind in den fünf vierstimmigen Beispielen mit C. f. im Baß die Oberstimmen z. T. fugiert. „*Hiernach folgen etliche exempl von den Contrapunct alla 8^a, alla 10, alla 12^a.*“ Die Umkehrungen sind stets ausgeschrieben. Dann „*folgen etliche Subiecta zu erzeigen, wie man solde formieren solle*“. Es sind rhythmisch und melodisch einfache Thematik, an denen die reichliche Verwendung von Chromatik bemerkenswert ist. In (3) und vor allem in (4) fehlen viele Kernsätze und Beispiele. Ein Einschub in (4), der sich auf die Anzahl der Tonarten, deren Schlüsselung und teilweise Transposition bezieht, ist für das Chivattenproblem von Interesse. Die Figurenlehre findet keine Erwähnung.

Der formlose Schluß zeigt keine Übereinstimmung, ebenfalls ein Beweis, daß die drei Quellen nicht unmittelbar miteinander zusammenhängen können. Während (1) in acht Regeln über die Auflösung von Synkoppendissonanzen und die gerade Bewegung nach vollkommenen Konsonanzen im mehr als zweistimmigen Satz handelt, worauf der Schluß- und Schreibervermerk auf Bl. 42^r folgt, enthält (3) abschließend eine kurze Taktlehre und zwei Ricercari a 5 und 6 soggetti, die in Cod. 18580 der Nationalbibliothek Wien J. C. Kerll zugeschrieben werden²⁷, und (4) verschiedene Bemerkungen über verminderte und übermäßige Intervalle, über die Verwendung von Achtelnoten, Ligaturen und einzelnen Intervallen, die mit „*Caput decimum*“ abbrechen. Die Zusätze sind zweifellos, der Formulierung nach zu schließen, dem lebendigen Kompositionsunterricht nachgeschrieben worden.

Ist dieses Ergebnis auch in gewisser Hinsicht enttäuschend, so bezeugt es andererseits doch schlagend die Verbreitung der Schütz-Bernhardschen Lehre im deutschen Südosten, wo sie offenbar schon sehr frühzeitig Fuß gefaßt hat. Es fällt nämlich auf, daß in (4) Kerll als Münchner Hofkapellmeister bezeichnet wird, was er nur 1656–1673 war, da er nach seiner Rückkehr aus Wien nach München dieses Amt dort nicht nochmals bekleidet hat; somit scheint ihm der Traktat schon vor 1673 zugeschrieben worden zu sein. Ferner dürfte nach (2) auch die Zuweisung an

²⁵ Gemeint ist die Wechselnote auf relativ betontem Taktteil bei Bewegung in Viertelnoten.

²⁶ K. Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*. Leipzig 1956, 31 f.

²⁷ A. Sandberger, a. a. O., Einl. XCI.

Poglietti zu dessen Lebzeiten erfolgt sein, denn es ist nicht anzunehmen, daß Reinken, der beim Tode Pogliettis (1683) bereits 60 Jahre alt war, die Abschrift erst im hohen Alter besorgt hätte. Der bisherige terminus ante quem des *Ausführlichen Berichts*, der durch die mit Dresden, 8. Mai 1682, datierte Abschrift Johann Kuhnnaus gegeben ist²⁸, würde sich damit um über ein Jahrzehnt gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hin zurückverschieben. Da andererseits der dem *Bericht* zeitlich vorausgehende *Tractatus* nicht vor 1657 entstanden sein kann²⁹, so scheint die Kurzfassung der Schütz-Bernhardschen Lehre tatsächlich schon wenige Jahre nach ihrer Abfassung nach dem Süden gelangt und dort in mehreren Abschriften verbreitet gewesen zu sein.

Besonderes Gewicht erhält diese Annahme durch einen erst kürzlich von A. Kellner in der Regenterei des Benediktinerstiftes Kremsmünster nachgewiesenen Musiktraktat Pogliettis³⁰, der alle die Praxis eines Organisten betreffenden Fragen (Registrierung, Generalbaß, Fingersatz u. a.) oft recht eingehend behandelt und nach bisheriger Kenntnis die ausführlichste musiktheoretische Abhandlung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Österreich ist. Sie enthält zwar keine Kompositionslehre, läßt aber klar erkennen, daß Poglietti die Schütz-Bernhardsche Lehre vielleicht schon vor dem Jahre 1666, sicher aber vor 1676 kennen gelernt hat. Bevor die Frage der fälschlichen Zuschreibung des *Ausführlichen Berichts* an Kerll und Poglietti und die Möglichkeit eines Plagiats erwojen wird, sei daher zunächst das Verhältnis dieses im folgenden als Quelle (6) bezeichneten Traktats zu den bisher besprochenen Quellen überprüft. Der Titel lautet:

6. Kremsmünster, Benediktinerstift, Regenterei. L 146.

„*Compendium oder Kurtzer Begriff und Einführung zur Musica. Sonderlich einem Organisten dienlich. Worinnen Erstlich von der Orgel, dem Clavir, dessen gebrauch, denen Thonen, der Partitur, Accompagnirung, Toccaten, Fugeten, Ricercaren, Praeludien, sowol bey dem Choral, als sonsten zu gebrauchten tractirt wird. Sodann seind auch in Appendice mancherley Caprizien angeführt, wie man auf dem Clavier unterschiedlicher Thür, Voglgesänger, und anders imitiren möge. Zusamben Componirt und gesetzt durch der Röm. Kais. May. Camerorganisten Allessandro Poglietti. Anno M.DC.LXXXVI.*“ Hochformat, 70 nicht folierte Blätter. Der Schreiber ist unbekannt, doch könnte er möglicherweise identisch mit jenem von Quelle (3) sein. Die Handschrift wurde im Jahre 1676 von P. Sigismund Gast, der von 1670—1678 die Stiftsmusik in Kremsmünster leitete und mit Pogletti persönlich bekannt war, erworben. (6).

Poglietti stellt einleitend fest, daß das *Compendium* „so allein in Principiis der Orgel und Claviers bestehet“, keine Kompositionslehre enthält, kündigt eine solche aber an, indem er sich auf sein „unter handen habendes Opus, worinnen weitleunffig von der Musik, deren Reglen, Exemplen, dem rechten Contrapunct und wie herauß die Music nach dem gehör regulariter zurichten seye“, bezieht. Es folgen zwei Skizzen von Orgelpfeifen und die Darstellung der äußeren Ansicht einer einmanualigen Orgel mit Pedal, deren beide Flügel geöffnet sind. Auf der oberen Randleiste steht als Inschrift „*Laudate Dominum in cordis et organo MDCLXVI*“. Zweifellos bezieht sich die Jahreszahl auf die Abfassung des *Compendiums*. Fraglich bleibt nur, ob die Divergenz zur Jahreszahl in der Titelangabe ein Schreibversehen ist. Nach einem zeitüblichen historischen Exkurs kommt Poglietti

²⁸ Müller-Blattau, a. a. O., 9.

²⁹ B. Grusnick, Art. *Christoph Bernhard* in MGG I, 1786.

³⁰ A. Kellner, *Musikgedichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel-Basel 1956, 245.

sogleich auf die Programmmusik, die ihm sichtlich am Herzen liegt, zu sprechen: „*Herentgegen können auch etliche Gattungen der Vögl mit ihren lieblichen Singen des Menschen Herz dermaßen einnehmen, das es billich zu verwundern: können auch dergleichen Stimmen der Vögl auf dem Instrument nachgefolgt werden, gleichwie zu End dieses generis, allwo solche Capricien specificirt sein, wird können abgenommen werden . . .*“ Auf eine Anweisung für den Gebrauch der Orgelregister mit wertvollen Registrierungsangaben (Manual, Pedal und Rückpositiv) folgen eine Elementarlehre (Noten, Pausen, Schlüssel, Transposition, Taktzeichen, Taktarten, Solmisation), traditionelle Konsonanzentabellen, eine mathematische Darstellung der Intervallverhältnisse, sowie eine aufschlußreiche Fingersatzlehre mit zahlreichen Beispielen, darunter auch Auszierungen, wie „*Trilli Gagliardi*“, „*Trillo*“ und Mordent. Auf Athanasius Kircher wird Bezug genommen, dessen *Musurgia universalis* Poglietti sicher gekannt hat.

Dann bespricht Poglietti die acht „*Toni chorales*“ samt dem *tonus peregrinus* und anschließend die zwölf Kirchentöne beginnend mit *d* als erstem Kirchenton. „*Hierzue hab ich guet geachtet, etliche Praeludia, Cadenzen und Fugen beyzusezen, welche über die acht Choral Ton gerichtet sein und zu Vespern wie auch Ämbtern sehr tauglich zu schlagen.*“ Sie dürften mit den „*Cadenze et Praeludia cum Fuga p. 8 tonos*“ in einem Ms. „*Ad Usum Fr[at]ris Venantii Stanteysky*“³¹ des Wiener Minoritenkonvents identisch sein und entsprechen jener neuen Tonartenordnung, die u. a. Carissimi, Bertali und Mattheson behandeln³². Die anschließende, etwa 40 Seiten umfassende Generalabflehre enthält neben zehn Hauptregeln zahlreiche Beispiele, die sich allerdings meist auf die Bezifferung der Baßstimme beschränken und nur einmal die drei- und vierstimmigen „Griff“ der rechten Hand mit einer die Singstimme überschneidenden melodischen Linie andeuten. In weiteren Beispielen, die teilweise Carissimi als Verfasser angeben, bleibt leider das für die rechte Hand ausgesparte System leer. Unvermittelt folgt dann als Beispiel, „*wie die transpositiones durch das ganze clavier geschlagen werden*“, ohne Verfasserangabe ein „*Capricio sopra do re mi fa sol la, la sol fa mi re do*“, das identisch ist mit jenem schon von Seiffert und Botstiber erwähnten merkwürdigen Stück über die Solmisationssilben von John Bull aus dem Fitzwilliam Virginalbook und später unter Pogliettis Namen gedruckt wurde³³. Daran schließt „*eine beschreibung, wie man ein Canon schlagen oder singen soll*“ mit praktischen Beispielen (Zirkelkanon a 5 voc.; „*Canon a 2 vice versa*“, „*Canon a 2a contraria*“, „*Canon a 3 im Triangel*“), „*wie aber solche entspringen und componiret werden, soll im folgenden Buech von der Composition handlend tractirt werden*“. Nach einem Hinweis, „*wie man ein Instrument mit gebührlichen numeris der Saitten beziehen soll im Subbaß*“ und „*wie man ein Instrument rain und perfect stimmen soll*“, kommt Poglietti wieder auf sein Lieblingsthema zurück und bringt im Ausmaß von zwei bis dreizehn Takten Incipits von „*allerhand Capricien, so auf dem Instrument unterschiedliche Harmonias sowol der Vögel als anderen Klang imitiren: Bergwerckh oder Schmidten Imitation, Der Khüchalter, Die welsche Kinder-Wiegen sonst Piva genandt, Pindter Imitation, Die Leyren, Französische Mode, Alter Weiber-Krieg am Wienerischen Graben, Glocken-Geleith an der Pauren Kirchtag, Imitation von dem Canari Vogl, Imitation von der Nachtigal [= Beginn des Capriccio per lo Rossignolo], Imitation des Guggu, Hennen Geschrey, Hannen Geschrey [beide aus der Canzon vber dass Henner vnd Hannergeschrey] Lamento oder Der Tott [Beginn von „la decapitation“ aus Pogliettis Suite „Sopra la rebellione di Ungheria“]*“.

Den Beschluß bilden Ricercare mit mehreren Subjekten, je ein kurzes Beispiel für den doppelten Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime, und der neuerliche Hinweis auf

31 H. Botstiber, a. a. O., Einl., XVII.

32 Vgl. Anm. 37.

33 The Fitzwilliam Virginal Book. Ed. by J. A. Fuller-Maitland and W. Barclay-Squire. Vol. I, Leipzig Nr. LI, 183 ff.; M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig 1899, 66, 181. Anm. 4. Vermutlich ist das Stück nach (6) unter Pogliettis Namen gedruckt worden; H. Botstiber, a. a. O., Einl. XVII.

seine Kompositionslehre: „Daß andere Exempla [des doppelten Kontrapunkts] noch mehr zu finden sein, ist wahrhaftig, dan es werden solche gefunden, die sich mit der Terz, Quart, Quint 6^t, 7^t, 9^a, 11^{ma} vmbkheren, von welchen zu discuirren aniezo die Zeit solches nit zuelasset, sondern dieses soll in denen Compositions Reglen eingebracht werden. — Deßgleichen auch von verbottenen Sprüngen, von Dissonanten, von Ligaturn und Syncopation, von dem Transitu, von den figuris superficialibus, de Superfectione, de Subsumptione, de Variatione, de Multiplicatione, de Eclysi, de Retardatione, de Heterolepsi, de Quasi-Transitu, de Abruptione, de Anhanu [!] und dergleichen. — Was anlangt die Canzonen auszuführen, hat man eben solche Observanz wie in Ricercaren; die Praeludia und Toccaten aber haben kein gewisse Regl, sondern werden pro libitu des Organistens producirt, doch mueß man observiren, daß man das End dem Anfang gleich !: was den Ton anlangt :/ formire.“

Der letzte Absatz erweist klar den Zusammenhang der von Poglietti erwähnten Kompositionslehre mit dem *Ausführlichen Bericht* Chr. Bernhards. Die Motivierung des freien Dissonanzgebrauchs mittels der Figurenlehre, der terminus technicus „*figurae superficiales*“ sowie Benennung und Reihenfolge der einzelnen Figuren stammen aus ihm, ohne daß der Name Bernhards allerdings genannt würde. Das läßt den Verdacht aufkommen, daß sich Poglietti selbst als Verfasser der unter seinem Namen kursierenden Quellen (1) und (2) bezeichnet hat, denn eine zweite von diesen abweichende, ebenfalls Poglietti zugeschriebene Kompositionslehre ist nicht nachweisbar. Der Zusammenhang zwischen (1) und (6) wird außerdem durch die verbalhornte Überschrift „*Anhanus*“ (statt Anhang) über den auf die Figurenlehre in (1) folgenden Anhang vom doppelten Kontrapunkt erhärtet. Dasselbe verbalhornte Wort kehrt auch in (6) nach Aufzählung der Figuren wieder, als ob es sich um einen weiteren lateinischen Figurenbegriff handelte. Andererseits kann nicht übersehen werden, daß Poglietti doch kaum folgenden Satz unverändert gelassen hätte: Quelle (1): *Caput XV, de subsumptione*, 4) „*Wan man der noten an [=am] endt eine anhängt, so kundt man sie subsumptionem postpositivam nennen; in singenden Sachen heissen sie die Italianer [!!!] zuweihlen anticipatione della stylda [= syllaba], zuweihlen errare [= cercare]*“. Ungeklärt bleibt auch die Frage, wie Reinken zu einer mit Poglietti bezeichneten Vorlage gelangte, zumal es ja viel näher gelegen hätte, eine solche Bernhards zu erhalten, der neben ihm 1664–1674 als Jakobikantor in Hamburg wirkte. Gerade aus dieser Zeit aber dürfte die Abschrift Reinkens stammen.

Daß sich Kerll als Verfasser des *Ausführlichen Berichts* bezeichnet hätte, läßt sich nicht nachweisen und ist auch ganz unwahrscheinlich. Er hatte, wie schon erwähnt, einen eigenen kurzen Leitfaden verfaßt, der, ebenso wie seines Schülers Fr. X. Murschhausers *Academia musico-poetica bipartita*, keine erkennbaren Zusammenhänge mit (1)–(4) aufweist. Zumindest die Zuschreibung an Kerll muß daher von dritter Seite erfolgt sein, entweder um den protestantischen Verfasser zu verschweigen, oder, falls die Abschriften anonym nach dem Süden gelangten, um ihnen mehr Gewicht zu verleihen. Bezeichnend ist, daß das protestantische Choralbeispiel „*Aus tieffer Noth schrey ich zu dir*“ (67. Capitel „*Von dem Contrapuncto in Duodecima*“ Absatz 7) in (1), (3) und (4) fehlt.

Die fälschliche Zuweisung des *Ausführlichen Berichts* an Poglietti und Kerll läßt auch Antonio Bertali als Verfasser der in (1) auf Blatt 28^v folgenden knapp ge-

faßten, in deutscher Sprache formulierten „*Regulae compositionis*“ unsicher erscheinen, obgleich sie nichts enthalten, was einen italienischen Komponisten und Theoretiker als Verfasser in Frage stellen könnte. Gestützt wird die Verfasserschaft Bertalis durch eine erst kürzlich von A. Kellner bekannt gemachte zweite Quelle dieses Leitfadens, die sich mit der Überschrift „*Instructio Musicalis Domini Antonii Berthalli 1676*“ — im folgenden als (7) bezeichnet — in der Regenterei des Stiftes Kremsmünster befindet³⁴. Beide Abschriften stimmen im Wortlaut und in den Beispielen fast durchweg miteinander überein. Nur in der abschließenden Tonartenlehre erweist sich (7) als die vollständigere Quelle.

Der Leitfaden hält sich im wesentlichen in konventionellem Rahmen, ohne originelle Züge aufzuweisen. Er zerfällt, ohne es äußerlich anzudeuten, in zwei Teile. Der erste Teil enthält eine kurzgefaßte Konsonanzen- und Dissonanzenlehre. Der zweite Teil wird mit den Worten „*Compositio est duplex, regularis et irregularis*“ eingeleitet. Doch geht Bertali auf den Unterschied zwischen der „*Compositio regularis, welliche ohne Basso continuo oder beyhilff einer accompagniamenth für sich selber kan gemacht werden*“ und der „*Compositio irregularis*“, die „*erst durch den undtergezogenen Bassum continuum rectificiert würd*“, nicht ein, sondern behandelt, obgleich letztere „*dieser Zeit wegen ihrer Facilitet mehrer gebrauchig*“ nur die *Compositio regularis*“, die „*umb ein beßers Fundament zu bekommen tauglicher*“ sei. Nach dem bekannten Artensystem werden zuerst ganze Noten, Halbe, Viertel und gemischte Notenwerte gegen einen Cantus firmus gesetzt, wobei der doppelte Kontrapunkt der Duodezime, der Oktave und der Dezime bei den beiden mittleren Gattungen mitbehandelt wird. Als „*Species quinta*“ folgt ähnlich wie bei A. Banchieri ein „*Contrapunctum cum Fuga*“³⁵, in dem die Gegenstimme ein kurzes Thema selbst in der Quinte beantwortet. Dabei wird der Unterschied zwischen Fuga contraria, die in der Umkehrung die Ganz- und Halbtonabstände genau beachtet, und Fuga reversa, die diese einschränkende Bestimmung nicht kennt, erläutert.

Unvermittelt folgen darauf Anweisungen für die Bildung vierstimmiger Kadenzen. (Im folgenden wird die Vermutung bestätigt, daß an dieser Stelle ein Teil fehlt.) Der einzige Name, der am Ende im Zusammenhang mit der überlieferten Lehre der zwölf Kirchen-tonarten genannt wird, ist Adam Gumpelzhaimer, dessen Leitfaden bekanntlich bis in das Ende des 17. Jahrhunderts zahlreiche Neuauflagen erlebte³⁶ und Bertali daher wohl bekannt sein konnte. Er zählt zuerst nach der „*alten Beschreibung wie Adam Gumpelshaimb*“ die zwölf Kirchentöne (als *Toni naturali* und *Toni transportati per b molle*) auf, denen er dann die „*8 Toni*“ die „*aniezo*“ gebraucht werden, folgen läßt.

| | |
|-----------------------|----------------------|
| „ <i>Autenticus</i> “ | 1 te Ton D A F |
| „ <i>Plagalis</i> “ | 2 te — G D b |
| | 3 te — A E C |
| | 4 te — E H G |
| | 5 te — C G E |
| | 6 te — F C A |
| | 7 te — D # F A [sic] |
| | 8 te — G D h“ |

Diese neue Tonartenordnung entstand aus der katholischen Organistenpraxis mit Rücksicht auf die acht z. T. transponierten Psalm-töne. Auch die Praeludien, Kadenzen und Fugen Pogliettis aus (6), „*welche über die acht Choral Ton gerichtet sein*“ und die „*Praeambula*

³⁴ A. Kellner, a. a. O., 245.

³⁵ K. Jeppesen, a. a. O., 30 f.

³⁶ A. Adrio, Art. *Gumpelzhaimer* in MGG V, 1112 ff.

oder *Versus nach Ordnung der 8 Kirchen- oder Chorthonen*“, die der deutschen Übersetzung von Carissimis *Ars cantandi* (Augsburg 1693) beigegeben und von Commer veröffentlicht worden sind, halten die gleiche Tonartenfolge ein. Mattheson bemerkt dazu, daß „die Italiener und heutige Komponisten sich statt der 12 Kirchtöne einer anderen Art bedienen, ihre modulationes zu unterscheiden und zu nennen“ und zählt ebenfalls die obigen acht Tonarten, die „schier die bekanntesten und vornehmsten sind“, in der gleichen Reihenfolge auf³⁷. Sie lassen den Wandel, den der Tonartbegriff durch Übertragung auf versetzte Tonarten gefunden hatte, deutlich erkennen. Bertali geht aber noch einen Schritt weiter in Richtung auf die Dur-Molltonalität zu, wenn er in (7) abschließend schreibt: „*Pro ultimo bin ich neben viellen anderen uirtuosi der französischen Meinung, daß nit mehr als zwey Toni seindt, einer per B moll, der ander per quadro von ihnen genendt. V[erbi] g[ratia]: aus den D Moll oder D Duro, aus den G Moll oder G Duro und seze die Proba hierbey, daß ich aus den 2 Ton alle die 12, so ich auffgesetzt, heraus pringen kan.*“ Es sind das die Tonarten d-moll, e-moll, f-moll, g-moll, a-moll, c-moll und G-dur, A-dur, C-dur, D-dur, E-dur und F-dur. Der Wechsel der Tonart im Verlaufe eines längeren Stückes und die Rückkehr in die Haupttonart (modern gesprochen die Modulation) wird als „der Zeit das Künstlichst“ bezeichnet, „gehört aber groß iudicium darzue“. Das an dieser Stelle in (1) befindliche Beispiel gehört zur Species quinta „*Contrapunctum cum Fuga*“ und steht in (7) an der richtigen Stelle. Der Schreibervermerk in (1) deutet auf Vollständigkeit hin. Ein Zusammenhang mit dem *Ausführlichen Bericht* ist nicht erkennbar. Dagegen besteht in der Verwendung des Artensystems Übereinstimmung mit den „*Annotata*“, doch ohne daß sich die Beispiele gleichen würden.

Bertali kann aber nur zum Teil Verfasser dieses Leitfadens sein, wenn er ihn auch gleichwohl zur Gänze zum Unterricht benutzt haben mag. Der zweite Teil stimmt nämlich bis auf die Anweisung zur Bildung vierstimmiger Kadenzen und die Tonartenlehre mit den kurzgefaßten deutschsprachigen „*Regulae Compositionis Autore Sign[o]re Charissimi*“ — im folgenden als (8) bezeichnet — überein³⁸. Die Abschrift scheint nicht vor 1673 entstanden zu sein, da der unbekannte Schreiber in einer Randglosse auf G. M. Bononcinis *Musico prattico* (Bologna 1673) verweist. — Die „*Regulae*“ setzen sogleich mit der Lehre von der „*Compositio regularis*“ ein, enthalten also nicht den ersten Teil von Bertalis Leitfaden. Die Übereinstimmung erstreckt sich über die ersten fünf species. Manches ist bei Carissimi, manches bei Bertali durch Beispiele ausführlicher erläutert. Dann folgen in (8) als species VI „die Fuga, welche die vornehmste und alle andere in sich hat“, die bei Bertali ebenso fehlt wie die anschließenden neun „*Regulae in compositione trium vocum observandae*“ die, „so sie recht gemacht wird, vor die perfecteste billig wird gehalten, inmaßen sie die drey differentes Consonantes haben kan, als nemlich Unisonum, Tertiam aut Sextam et Quintam“. Beide Abschnitte fehlen bei Bertali. Mit ihnen wird die Lücke geschlossen, die in (1) und (7) zwischen der Lehre des zweistimmigen und vierstimmigen Satzes klafft. Letztere wird in (8) nicht mehr behandelt. Sie könnte daher ebenso wie der ganze erste Teil und die Tonartenlehre eine Ergänzung Bertalis sein, denn es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß nur

³⁷ Zitiert nach H. Riemann, a. a. O., 454. Auch als Einleitung zu der erwähnten Abschrift der *Musica poetica* von J. A. Herbst (vgl. Anm. 19) sind die Tonarten zunächst in dieser neueren Anordnung als „octo toni ordinarii“ aufgezählt, der die „sex toni del Signore Fux“ gegenübergestellt sind. J. C. Kerll, Fr. X. Mürschhauser und J. J. Fux halten an den alten Kirchentönen fest. Fux betrachtet jedoch den Unterschied zwischen authentisch und plagal für unmaßgeblich. *Gradus ad Parnassum*. Viennae 1725, 230 f.

³⁸ Einen Mikrofilm der Handschrift (Berlin, Mus. ms. theor. 170) verdanke ich dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel.

Bertali aus Carissimi und nicht umgekehrt geschöpft haben könnte, obwohl beide Meister gleichaltrig waren (geb. 1605). Daß die nur in deutscher Übersetzung vorliegende Kontrapunktlehre Carissimis ursprünglich ausführlicher war, kann vermutet werden, läßt sich aber nicht beweisen. Sie kann sich jedenfalls ebensowenig wie der von ihr abhängige Leitfaden Bertalis an Bedeutung mit dem *Ausführlichen Bericht* Bernhards messen.

Ohne die Verdienste kleinerer Geister wie Daniel Hitzler, Johann Jakob Prinner oder Wolfgang Ebner³⁹ schmälern zu wollen, kann gesagt werden, daß Österreich im 17. Jahrhundert keinen führenden Musiktheoretiker aufzuweisen hat. Um so leichter konnte die Schütz-Bernhardsche Lehre dort Verbreitung finden. Die eingangs aufgezählten Handschriften in österreichischen Bibliotheken und Archiven beweisen es.

Damit im Zusammenhang gewinnt die Frage nach dem Verhältnis des *Ausführlichen Berichts* zum *Gradus ad Parnassum* an Bedeutung, da nicht anzunehmen ist, daß Fux, dessen pädagogisches Wirken sich seit etwa 1695 entfaltete⁴⁰, ihn nicht unter der fälschlichen Zuschreibung an Poglietti oder Kerll gekannt hätte. Im Gegensatz zu Riemann, der das Bild dieses Meisters völlig verzeichnet hat und den *Gradus ad Parnassum* „schon zur Zeit seiner Abfassung“ für „veraltet“ hält⁴¹, ist in neuerer Zeit darauf hingewiesen worden, daß es sich um „das Werk eines geschichtsbewußten Geistes“ handle, „der tatkräftig die Folgerung zog im Sinne eines wahrhaft schöpferischen musikalischen Historismus, wie er geradezu einzigartig dasteht in der Geschichte der Musik“⁴². Diese schöne, aber etwas überspitzte Formulierung isoliert seine Leistung allerdings zu stark. Indem Fux an die Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts anknüpft, die ihm in Palestrina künstlerisch verwirklicht schien und deren Regeln er teils übersichtlicher, gründlicher und daher pädagogisch verwendbarer, teils auch summarischer darstellte, tat er dasselbe, was alle Lehrmeister der *musica poetica* des 17. Jahrhunderts getan haben, nur mit größerem Erfolg. Satztechnische Geheimnisse hat er nicht geoffenbart, sie waren längst bekannt, war es ihm doch auch nur darum zu tun, eine „leichte Lehrart auszufinden, nach welcher die Anfänger Stufenweise die Composition erlernen“. Auch das Geschichtsbewußtsein findet bereits in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts

³⁹ Daniel Hitzlers Lehrbuch *Extract auss der neuen musica oder Singkunst* (Nürnberg 1623), das fünf Jahre später eine zweite, vermehrte Auflage erlebte und wegen des darin entwickelten Systems der „Bebisation“ bemerkenswert ist, entstand in Linz, wo Hitzler seit 1611 an der evangelischen Landschulstiftung unterrichtet. Vgl. O. Wessely, Daniel Hitzler, in *Jahrbuch der Stadt Linz* 1951, Linz 1952, 282 ff. u. dessen Artikel *Daniel Hitzler* in *MGG* VI, 493 ff. — Johann Jakob Prinner, dessen „*musicalischer schlissl*“ (1677, Ms. Washington, Library of Congress, vgl. M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*. New York 1947, 427) mir leider unbekannt ist, wirkte 1652–1659 als Organist im Stift Kremsmünster, falls er mit dem von A. Kellner, a. a. O., S. 231, genannten Johann Jakob Preiner identisch ist, und später als Kapellmeister des Fürsten von Eggenberg in Graz sowie als Musiklehrer der Erzherzogin Maria Antonia. Vgl. Eitner (Prumerl!); O. Wessely, *Musik in Oberösterreich*. Linz 1951, 23; H. Federhofer, *Musikleben in der Steiermark* in *Die Steiermark, Land, Leute, Leistung*. Graz 1956, 239; P. Nettle, *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in *Studien zur Musikwissenschaft* H. 8, 1921, 169. — Von dem kaiserlichen Hoforganisten Wolfgang Ebner (1612–1665) in Wien stammt die älteste Generalbaflehre auf österreichischem Boden. Das lateinische Original ist verschollen. Die deutsche Übersetzung in J. A. Herbst, *Arte prattica et poetica*, Frankfurt 1653, 43–47, u. d. T.: *Eine kurze Instruction und Anleitung zum Generalbaf: Vor diesem von Wolff Ebner / kaiserl. Maj. Ferdinandi III. Hoff-Organisten Lateinisch beschrieben / nun aber allen Liebhabern dieser Kunst zum besten in die Teutsche Sprach versetzt*.

⁴⁰ J. J. Fux, a. a. O., *Praefatio*. Vgl. E. Badura, *Beiträge zur Geschichte des Musikunterrichtes im 16., 17. und 18. Jahrhundert*. Univ. Innsbruck, phil. Diss. [mschr.] v. 1953, 72.

⁴¹ H. Kiemann, a. a. O., 414 f. So bemängelt z. B. Riemann, daß Fux „den Schlüssel für das Verständnis der harmonischen Kunst Bachs“ nicht zu geben vermag!

⁴² H. Birtner: *Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus*, in *Deutsche Musikkultur*. Jg. 7, 1942, 9.

Ausdruck, vielleicht nirgends deutlicher als in den Stilbegriffen Bernhards. Der *Gradus ad Parnassum* erweist sich als organisches Glied in der Kette zahlreicher Kompositionslehren des 17. Jahrhunderts, in denen die traditionelle Kontrapunktlehre trotz umwälzender stilistischer Neuerungen als lebendige und durchaus verbindliche Stimmführungslehre gelehrt wurde. Aus seinem Werk spricht derselbe Geist wie aus den bekannten Worten von H. Schütz, daß „in dem schweresten Studio *Contrapuncti* niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen, und dieselben gebühlich handeln oder tractiren könne, er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum continuum genugsam geübet“⁴³.

Man hat bisher ganz übersehen, daß Fux nicht bloß den *stylus antiquus* nach dem bekannten Artensystem, das sich in Ansätzen schon bei G. Diruta (*Il Transilvano*, Venedig 1597) vorfindet⁴⁴, behandelt, sondern auch den *stylus luxurians* (ohne ihn mit diesem Stilbegriff Bernhards zu belegen), den er in zahlreichen Werken praktisch anwendet, theoretisch anerkennt. Das beweisen die Kapitel „*De Stylo mixto*“, „*De Stylo rezitativo*“, „*De figura Variationis & Anticipationis*“ und z. T. auch das Kapitel „*De Stylo à Capella*“, in den die Vokalmusik mit Instrumentalbegleitung einbezogen wird, was Anlaß zu Hinweisen auf die Orchesterbehandlung gibt⁴⁵. Obwohl die Figurenlehre begrifflich nur gestreift wird, lassen sich die in den genannten Kapiteln angeführten Beispiele unschwer im Sinne Bernhards als *Variatio* (Tab. 40, Fig. 9/10, Tab. 41, Fig. 2, 3, 4, 5, Tab. 42, Fig. 1, 2, 3), *Antizipatio* (Tab. 42, Fig. 4, 5, 6), *Passus duriusculus* (Tab. 43, Fig. 11), *Ellipsis* (Tab. 45, Fig. 15, 16), *Superjectio* (Tab. 40, Fig. 7/8, Tab. 45, Fig. 14, 17), *Multiplicatio*, *Abruptio* und *Heterolepsis* (Tab. 45, Fig. 13), *Mora* (Amenfuge, Tab. 54 mit Verweis auf Tab. 45, Fig. 10) formulieren⁴⁶. Gleich Bernhard erblickt Fux das Neuartige des affektbetonten Stils in der freieren Dissonanzbehandlung, so etwa, wenn er über „*Variatio*“ schreibt, daß sie „à *communibus Contrapuncti regulis aberrare, quia de Consonantia in dissonantiam, de dissonantia rursus in dissonantiam salutando proceditur*“⁴⁷. Auch Fux betrachtet unregelmäßige Stimmführungen solcher und ähnlicher Art als Prolongation einer im strengen Satz verwurzelten Urform, was aus seiner Erläuterung der „*Variatio*“ und der „*Mora*“⁴⁸ deutlich genug hervorgeht. Er führt sie ebenso wie Bernhard auf Stimmführungen zurück, die im strengen Satz beheimatet sind, bzw. läßt sie aus diesen erwachsen. Daraus ergibt sich für Bernhard wie für Fux die grundsätzliche Bedeutung des *stylus antiquus* für den freien Satz. Tradition ist für beide lebendige Gegenwart.

Die Übereinstimmung im Grundsätzlichen darf natürlich nicht die Unterschiede übersehen lassen, die zwischen beiden Lehrgebäuden, vor allem in methodischer Hinsicht, bestehen. Das Artensystem, das bei Bernhard nur durch die Begriffe „*Contrapunctus aequalis*“ und „*Contrapunctus inaequalis, diminutus, floridus*“

⁴³ H. Schütz, *Sämtliche Werke*. Bd. 8, hrsg. v. Ph. Spitta.

⁴⁴ K. Jeppesen, a. a. O., 30.

⁴⁵ J. J. Fux, a. a. O., 217 ff.; in der deutschen Übersetzung von L. Mizler (Leipzig 1742, 157 ff.).

⁴⁶ Die Beispiele sind nach der deutschen Ausgabe zitiert, wo sie bequemer zu vergleichen sind.

⁴⁷ J. J. Fux, a. a. O., 218.

⁴⁸ Betrifft die scheinbare Auflösung der Dissonanz nach oben, die Fux auf den Einwand des Josephus zur Erläuterung mit folgenden Worten auf die Urform reduziert: „*Quod tu Josephe hic tangis, id etiam ab excellenti quodam Musico circa hoc Amen objectum mihi est: non animadvertente Notam illam, nempe fusam post dissonantiam ascendente[m], figuram esse variationis; & in gratiam motus, & melioris Cantus adjectam fuisse. Vide substantiam*“. S. 271; deutsche Übersetzung. S. 190 und Tab. 45, Fig. 10.

angedeutet ist, hat Fux wohl italienischen Mustern (Banchieri, Zacconi, Carissimi, Berardi., Bertali) nachgebildet, wobei das Neue nur in der Erweiterung bzw. Beschränkung auf die bekannten fünf Gattungen liegt. Ferner ist bei Fux die Formulierung der Stimmführungsgesetze mittels der bekannten vier Regeln⁴⁹, mit denen er an A. Berardi anschließt, gegenüber den vielfältigen Abstufungen Bernhards, der alle möglichen Intervallverbindungen und Fortschreitungen im einzelnen auf ihre Eignung überprüft, vergrößert. Während z. B. Fux die gerade Bewegung nach vollkommenen Konsonanzen (verdeckte Quinten und Oktaven) im zweistimmigen Satz überhaupt ausschließt, worin ihm Bertali, Kerll und die „*Annotata*“ zu (1), (3) und (4) vorangehen (obwohl das Verbot in dieser allgemeinen Form selbst für den Palestrinastil zu rigoros ist⁵⁰), läßt Bernhard einige Stimmfortschreitungen solcher Art, meist mit Sekundanschluß in der Oberstimme, zu⁵¹. Manche Stimmführungsregeln, die sich Fux zu eigen macht, dürften erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts formuliert worden sein, so z. B. die auch bei Kerll für die Gattung zwei Noten gegen eine wiederkehrende Regel, die besagt, daß zwar kein Terzsprung, wohl aber ein Quartsprung Betonungsquinten und -oktaven ermöglicht. Bei Bernhard kommt sie nicht vor. Auch vermeidet Fux in der dritten Gattung (vier Noten gegen eine) dissonante Drehnoten (zugunsten von Terzsprüngen nach konsonanten Intervallen), ohne sie allerdings zu verbieten, wie das Kerll und Berardi unterschiedslos für die obere und untere Drehnote gleichermaßen tun. Bei Bernhard (Caput XII, *Vom Transitus*) und Bertali kommen beide Formen vor, während im Palestrinastil nur die untere dissonante Drehnote (bei vier Vierteln) beheimatet ist. Dagegen verbindet Fux erstmals mit dem Begriff *Cambiata*, der bei Bertali, Kerll und Murschhauser die Wechselnote im heutigen Sinne bedeutet (bei Bernhard *Quasi Transitus* genannt) jene aus der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts bekannte, eine Terz nach unten abspringende Dissonanz. Die Fortschreitung an sich kennt allerdings schon J. A. Herbst, der sie, ebenso wie Fux, durch Ausfüllung des Sprunges mittels Achtelnoten, von denen die zweite entfällt, motiviert⁵². Nachschlagende Quinten und Oktaven in der Synkopengattung werden nach konsonanten Bindungen von Kerll⁵³ und Fux ebenso gestattet wie nachschlagende Terzen und Sexten, während Bernhard sich zu dieser Frage nicht äußert.

Eine eingehende Behandlung dieses Fragenkomplexes würde hier zu weit führen, doch zeigen schon die wenigen Anmerkungen, daß Fux aus verschiedenen Quellen geschöpft haben muß. G. Zarlino, G. M. Bononcini und A. Berardi führt er namentlich im Zusammenhang mit der Tonartenlehre an; deren Werke waren ihm daher zweifellos wohlbekannt. Palestrina war für Fux ja mehr Symbol als stilistisches Vorbild, obwohl er sich allein auf ihn beruft. Der noch stärker mit der alten Zeit ver-

49 J. J. Fux, a. a. O., 42 (deutsche Ausg., 60 f.); H. Riemann, a. a. O., 413 f.; J. Hein, a. a. O., 84 f.

50 K. Jeppesen, a. a. O., 80 f.

51 Müller-Blattau, a. a. O., 140, 6), 141, 6), 142, 7).

52 J. A. Herbst, *Arte prattica et poetica*, Frankfurt 1653, 9: „Es pflegen auch die berühmten Componisten / durch die schwartzte Noten zu springen und abzusteigen, daß die erste in der octav / die andere in septima, die dritte in quinta, die vierdte aber in sexta stehe / ist eine sehr annehmliche und liebliche Art“.

53 „Per sincopa una minima salva due 5te, anco due ottave“.

bundene Chr. Bernhard zählt dagegen neben Palestrina eine ganze Reihe von Komponisten, wie Josquin, Willaert, Gombert, Suriano, Morales, beide Gabrieli u. a. als vorbildliche Muster des *stylus antiquus* auf. Solange die Musiktheorie aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, insbesondere die Kompositionslehren von Pasquini, Bontempi und Bononcini, nicht besser bekannt ist, werden sich die einzelnen Verbindungsfäden allerdings kaum deutlich voneinander unterscheiden lassen. So viel aber steht fest, daß in solchem Zusammenhang die Schütz-Bernhardsche Lehre, die zu einer Zeit in Österreich verbreitet war, als der Aufstieg von Johann Joseph Fux erfolgte, und die Kontrapunktlehren von Carissimi, Bertali und Kerll an erster Stelle mitberücksichtigt werden müssen⁵⁴.

Richard Dehmel und Arnold Schönberg

Ein Briefwechsel

VON JOACHIM BIRKE, CARBONDALE, ILL. (USA)

Der Gedankenaustausch in Briefform zwischen Dichtern und Komponisten gehört zu den wesentlichsten Dokumenten der Literatur- und Musikgeschichte¹. Verschiedene Wege, die zu einer Begegnung im Briefe führten, sind überliefert worden. So kann es geschehen, daß der durch sein Werk wirkende Künstler bei einem anderen Künstler eine schöpferische Reaktion auslöst². Das Ergebnis dieser Reaktion führte im Falle Dehmel-Schönberg zu einem kurzen Briefwechsel³, der einen bemerkenswerten Einblick in die Ideen und Gedanken beider Männer gewährt. Er ist bisher unbekannt geblieben⁴. Besonders das Ringen und Suchen Schönbergs hat hier einen erschütternden Niederschlag gefunden. — Zunächst sei das Verhältnis Dehmels zu anderen bedeutenden Komponisten seiner Zeit ganz allgemein kurz beleuchtet, denn Dehmel löste nicht nur den Briefwechsel mit Schönberg aus, sondern führte

⁵⁴ Vgl. auch meinen Aufsatz *Der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux und seine Vorläufer in Österreich in Musikerziehung*. Jg. 11. Wien 1957, 31 ff.

¹ Hierzu ließe sich eine Anzahl von Beispielen anführen, auf die mit Rücksicht auf den engen Rahmen dieses Aufsatzes verzichtet wird.

² Dehmel schreibt in seinem Brief vom 15. 12. 1912 an Schönberg: „... es ist ja der einzige Beweis für unsere geistige [gemeint: künstlerische] Schöpferkraft, daß wir andre Geister schöpferisch anregen.“ Siehe den vollen Wortlaut am Ende des Aufsatzes.

³ Der Verfasser dankt an dieser Stelle für freundliche Mithilfe, ohne die diese Veröffentlichung nicht zustande gekommen wäre, insbesondere Herrn Dr. Burmeister von der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, der ihn auf die Musikerbriefe des Dehmelnachlasses aufmerksam machte, Frau Gertrud Schönberg, Los Angeles, die großzügigerweise die Dehmelbriefe zum Abdruck zur Verfügung stellte und die auch jede gewünschte Auskunft geduldig und entgegenkommend gab, ferner Herrn Prof. Dr. Tiemann von der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, der die Veröffentlichung der Schönbergbriefe freundlichst gewährte. Für Auskünfte ist der Verfasser Herrn Dr. Erwin Stein, London, zu Dank verpflichtet. An dieser Stelle sei auf die von Dr. Stein besorgte Ausgabe von etwa 250 Schönbergbriefen verwiesen, die im Sommer 1958 bei Schott in Mainz erscheint. Sie enthält Schönbergs Brief vom 13. 12. 1912.

⁴ Auf eine Aufzählung der Literatur über Dehmel und Schönberg wird hier verzichtet. Vgl. die entsprechenden Bibliographien in Wilhelm Kosch, *Literatur-Lexikon*, 2. Auflage, Bern 1949, Art. „Dehmel“, und in *Grove's Dictionary*, Art. „Schönberg“. An zusätzlichen Arbeiten seien erwähnt Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin 1952, und H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Zürich und Freiburg i. Br. 1951.