

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Weitere frühe Aufführungen der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Zu den Aufführungen, welche der Berliner Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* Bachs im Jahre 1829 folgten, gehören zwei Kasseler der Jahre 1832 und 1833, die bis heute in der dieses Werk betreffenden umfangreichen Literatur unbekannt geblieben sind.

Wie in Berlin, Frankfurt und Breslau, ging auch in Kassel das Studium weniger umfangreicher Werke Bachs in der ausführenden Chorvereinigung, dem Kasseler Cäcilienverein, voraus. Diese Vereinigung, welche sich der „*Erweckung und Belebung*“ der „*ersten Vokalmusik*“ widmete, war 1822 durch die Initiative Spohrs gegründet worden, kurz nachdem dieser als Hofkapellmeister des Kurfürsten Wilhelm II. berufen worden war. In einem gemeinsam mit „v. Steuber“ und „Knyrim“ gezeichneten Zirkular rief er die „*talentvollen Dilettanten*“ Kassels auf, sich in einer „*Gesellschaft*“, die den Namen „*Cäcilien-Verein*“ tragen sollte, zusammenzuschließen. „*Den ächten Sinn und richtigen Geschmack für edle und ernste Musik zu erwecken und zu bewahren, ist ein Bedürfnis unserer Zeit, welches in den meisten größeren Städten Deutschlands zu Gesang-Vereinen Veranlassung gegeben hat, die mit dem erfreulichsten Erfolg jenes schöne Ziel verfolgen*¹.

Bereits das Programm des Festkonzertes, welches anlässlich des zweiten Stiftungsfestes des Vereins im Jahre 1824 stattfand, wies neben dem zweiten Teil von Händels *Messias* eine Motette von Bach auf². Das Repertorium des Vereins³, in dem 1830 unter Nr. 72 „*J. S. Bach, große Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi*“ aufgeführt wird⁴, verzeichnet neben den Werken von Haydn (*Danklieder zu Gott, Sieben Worte Jesu am Kreuz*), Mozart (*Ave verum*, Kantate Nr. 5, *Requiem, Misericordia domini*), Beethoven (*Meeresstille und glückliche Fahrt*), Cherubini (*Messe*), Romberg, Fesca, Spohr, Hauptmann und anderen, Kompositionen von Palestrina (*Madrigale*), Allegri (*Miserere, Magnificat*), Carissimi, Scarlatti, Lotti, Durante, Händel (*Saul, Messias, Judas Maccabäus, Samson, Israel in Ägypten*) und Bach (*Motetten, Magnificat, Kantaten*).

Die Aufführung der *Matthäus-Passion* sollte am 20. Oktober 1832 unter der Mitwirkung des *Wiegand'schen* Gesangvereins und der Hofkapelle in der Martinskirche, der größten Kirche Kassels, stattfinden. Spohr berichtete darüber an Wilhelm Speyer in Frankfurt am 9. Oktober: „*Heute mache ich die erste Orchesterprobe von der Badischen Matthäuspassion, die heute über acht Tage in der großen Kirche aufgeführt werden soll. Seit vier Wochen drängen wir den Prinzen um die Erlaubnis dazu und noch haben wir sie nicht erhalten können, auch bin ich keineswegs sicher, daß sie nicht noch im letzten Augenblick verweigert wird*“⁵. Das Hofprotokoll verzeichnet darüber:

„*Wilhelmshöhe den 13ten Oktober 1832:*

Die Mitglieder des Vorstandes der Unterstützungs-Anstalt für die Witwen verstorbener Hof-Orchester-Mitglieder, bitten um die höchste Erlaubniß, ein geistliches Concert in der Martini-Kirche zur weiteren Unterstützung des Pension-Fonds veranstalten zu dürfen, auch den Sängern des Hoftheaters Föppel und Rosner die Mitwirkung gnädigst zu gestatten; auch fragen dieselben zugleich an, ob auch für dieses Jahr die Winter-Concerte im Hoftheater gegeben werden dürfen und bitten ihnen auch dieserhalb die höchsten Befehle zukommen zu lassen.

¹ Aufruf zur Gründung des Cäcilienvereins vom 28. März 1828 und § 1 der Statuten. Landesbibliothek Kassel.
² „*Ich lasse Dich nicht*“ von J. Christoph Bach, BWV Anh. 159, die seit Schichts Motettenausgabe 1803 unter dem Namen J. S. Bachs aufgeführt wurde.

³ Altes Repertorium des Cäcilien-Vereins, Landesbibliothek Kassel.

⁴ Partitur und Klavierauszug waren 1830 bei Schlesinger erschienen.

⁵ E. Speyer: *W. Speyer*, 1925, S. 122 f.

Resol.: Wird abgeschlagen. Von Mittwoch an aber sollen Abonnements-Concerte zu Gunsten der Hofkasse gegeben werden, als dann alle Sonntage dafür bestimmt seyn. Das Orchester thut außerdem nichts, also dürfen sie nur für die Hofkasse Concerte geben und sind Concert-Zettel einzuschicken; weshalb die Hoftheater-Direction alsbald das deshalb Nötige zu verfügen hat⁶.

Der Mitregent konnte sich bei dieser Entscheidung auf einen Erlaß des Kurfürsten aus dem Jahre 1826 berufen, der am 27. April 1832 erneuert worden war und „bey Strafe der Kassation“ für den Fall der Übertretung vorschrieb:

„Wenn die Musici der Kurfürstlichen Hofkapelle Concerte geben oder zu dem Mitwirken durch angebliche Kunstvereine veranlaßt werden, sollen sie vorher jedesmal allerhöchsten Ortes, ihrer Schuldigkeit gemäß, um Erlaubnis anhalten, da sie nicht vergessen müssen, daß sie Kurfürstliche und keine Stadt-Musici sind“⁷.

Trotz der Schwierigkeiten — u. a. mußten die mit den Solopartien betrauten Sänger des Hoftheaters durch Dilettanten ersetzt werden — fand die Aufführung am vorgesehenen Termin, jedoch ohne die Mitwirkung der Hofkapelle statt⁸. „Die hiesigen Gesangvereine werden Sonnabend, den 20. Oktober, Nachmittags 2 Uhr, eine Aufführung von J. S. Bachs großer Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, in der hiesigen Bräuerkirche veranstalten . . .“⁹. Wie die Kasselsche Allgemeine Zeitung weiter mitteilte, betrug bei einem Eintrittspreis von 6 gGr. Der Reingewinn 150 Rthlr., der je zur Hälfte dem Unterstützungsfonds der Hofkapelle und der Kurfürstlichen Residenz-Sanitäts-Kommission für die Armen der Stadt zufließt¹⁰. Eigentümlicherweise bestreitet Moritz Hauptmann, der zu dieser Zeit als Hofmusiker und Theorielehrer in Kassel lebte, daß diese Aufführung zustande gekommen sei. „Von der Aufführung der Passion in Kassel haben Sie vielleicht in den Zeitungen gelesen, nämlich daß nichts daraus geworden ist . . .“¹¹.

Die sechs Monate später folgende zweite Aufführung des Werks wird durch einen Brief Spohrs, die Konzertanzeige, welche die Kasselsche Allgemeine Zeitung veröffentlichte, und einen Brief Hauptmanns belegt. In seinem Schreiben vom 1. April 1833 berichtet Spohr: „Nächsten Freitag den 5ten dieses Monats Nachmittags 3½ Uhr wird endlich eine große, vollständige Aufführung der Bachschen Passion in unserer Hofkirche stattfinden, und zwar ganz nach der Partitur mit doppeltem Orchester und vielfach besetzten Flöten, Oboen usw. Der sehr gut eingübte Chor wird auf jeder Seite aus wenigstens 70 Stimmen bestehen und da das Lokal sehr vorteilhaft ist, so hoffe ich auf eine grandiose Wirkung“¹². In der Kasselschen Allgemeinen Zeitung vom selben Tage heißt es:

„Mit allerhöchster Genehmigung werden die Mitglieder des Kurfürstlichen Hoforchesters mit gütiger Unterstützung der beiden hier bestehenden Gesangvereine und der Liedertafel den 5. April d. J., als am Charfreitag Nachmittags 3½ Uhr, zum Vortheil ihres Fonds für hilfsbedürftige Musiker und deren Hinterlassenen in der Hof- und Garnisonskirche die Ehre haben, die

Größe Passionsmusik nach den Worten des Evangelisten Matthäi, mit Doppel-Orchester und Doppel-Chören, in zwei Abtheilungen von Joh. Seb. Bach . . . aufzuführen.

⁶ Staatsarchiv Marburg, Sign. 300/A 4. 1, Nr. 506. Der Kurprinz nimmt hier auf die Ereignisse des Jahres 1832 in Hessen-Cassel Bezug, die im April 1832 zur Schließung des Hoftheaters führten. Wie das Theaterpersonal sollten auch die Orchestermusiker entlassen werden, die sich jedoch zum Verdruß des Kurprinzen auf ihre Rescripte beriefen und damit die Auflösung der Hofkapelle verhinderten.

⁷ Staatsarchiv Marburg, Sign. 159, Nr. 266.

⁸ Aufführungen großer Werke für Chor und Orchester, bei denen das letztere durch ein Harmonieinstrument ersetzt wurde, waren in dieser Zeit nicht selten. Vgl. u. a. dazu Mosevius, *Die Breslauer Sing-Akademie*, Breslau 1850, S. 5, und O. Bormann, *J. N. Schelbe*, Diss. Frankfurt 1926, S. 161.

⁹ Konzertanzeige in der Kasselschen Allgemeinen Zeitung vom 19. Oktober 1832, Nr. 291.

¹⁰ Kasselsche Allgemeine Zeitung vom 26. Oktober 1832.

¹¹ M. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, 1871, Bd. 1, S. 99, Brief vom 16. November 1832.

¹² R. Tronnier, *Von Musik und Musikern*, 1930, S. 92.

Der Subscriptionspreis ist für das Billet in der Emporkirche 12 gGr., in dem unteren Raume der Kirche 8 gGr. bis zum Tage der Aufführung; an der Kasse am Eingang ist der Preis auf 16 und 12 gGr. bestimmt worden . . . " ¹³.

Die Aufführung selbst, berichtet Hauptmann, „ . . . war für die Umstände so übel nicht, und wenn man sie bald wieder geben könnte, würde sie recht gut gehen. Die Chöre gingen am besten, die Solosachen sind auch zu schwer für unsere Sänger, der Dilettanten noch zu geschweigen . . . Die Recitative des Evangelisten wurden nach Schelbles Bearbeitung gesungen . . . " ¹⁴. Ob diese Rezitative auch bei der ersten Aufführung verwendet wurden, läßt sich nicht feststellen, jedoch sprechen verschiedene Gründe dafür. Spohr, der in seiner Absicht, die *Matthäus-Passion* aufzuführen, von Hauptmann sicher sehr bestärkt worden ist ¹⁵, war mit Schelble seit seiner Tätigkeit in Frankfurt befreundet und hatte die Anfänge des dortigen Cäcilienvereins erlebt ¹⁶. Der Frankfurter Aufführung der *Matthäus-Passion* am 19. März 1832 wohnte Hauptmann bei ¹⁷, der die Schelblesche Rezitativbearbeitung „im Ganzen doch sehr billigen“ mußte. Für ihn waren Bachs Rezitative „ . . . als Recitativ überhaupt unvollkommen“ und an denen des Evangelisten in der *Matthäus-Passion* hatte er „besonders eine ungehörige Leidenschaft und Unruhe auszusetzen“ ¹⁸. Es scheint nahe liegend, daß Hauptmann auf Spohr einwirkte, die Schelblesche Bearbeitung auch für Kassel zu akzeptieren, so daß hier evtl. sogar das Frankfurter Aufführungsmaterial benutzt wurde, zumal in dem genannten Repertorium des Cäcilienvereins nur der Klavierauszug der *Matthäus-Passion* verzeichnet ist, sonst übliche Hinweise auf ausgeschriebene Stimmen fehlen und die Proben zu der Kasseler Aufführung 1832 erst nach der Wiederholung der Aufführung in Frankfurt am 6. April des gleichen Jahres begannen.

Zur Schubert-Forschung

VON KARL PFANNHAUSER, WIEN

Von Franz Schuberts (1797—1828) großer Messe in Es-dur für Soli, Chor und Orchester (O. E. Deutsch-Verzeichnis 950), welche aus dem Todesjahr des Meisters stammt und im Juni 1828 begonnen worden war, hat die Musikwissenschaft bisher lediglich zwei Aufführungen im romantischen Vormärz gebucht: am 4. Oktober 1829 in der Alserkirche und am 15. November 1829 in der Ulrichskirche in Wien, beide unter der Leitung von Ferdinand Schubert (1794—1859), dem Lieblingsbruder des großen Meisters. Nach der übereinstimmenden Ansicht des einschlägigen Schrifttums ruhte dann das Werk bis zu seiner Drucklegung (Leipzig u. Winterthur, J. Rieter—Biedermann) im Jahre 1865. Nun fand aber in der Zwischenzeit eine weitere, wohl sehr bedeutende Aufführung statt, welche bisher vollkommen unbeachtet geblieben ist. In dem nur wenige Kilometer von Wien entfernten Chorherrenstift Klosterneuburg wurde nämlich, wie auch in anderen Stiften und größeren Kirchen, alljährlich der Brauch geübt, das Fest der Musikpatronin Cäcilia (22. November), bzw. den darauffolgenden Sonntag, durch besondere Musikaufführungen feierlich zu begehen und so auch zu einem Festtag der Musiker zu gestalten. Das Amt des stiftlichen Regenschori bekleidete in Klosterneuburg ab Juni 1840 eine markante Persönlichkeit, der Chorherr Anton Roesner (1813—1878), mütterlicherseits ein Enkel von Christian Gottlob Neefe (1748—1798), einem der ersten Lehrer Ludwig van Beethovens (1770—1827). Drei Tage nach dem Tode des berühmten Schubert-Sängers Johann Michael Vogl (1768—1840) notiert Roesner

¹³ Kasselsche Allgemeine Zeitung, 1833, Nr. 91.

¹⁴ Hauptmann, a. a. O., S. 103. Brief vom 19. April 1833.

¹⁵ Vgl. Hauptmanns Äußerungen, a. a. O., S. 27 und 35.

¹⁶ O. Bormann, a. a. O., S. 31.

¹⁷ Bormann, a. a. O., S. 103. Vgl. auch Hauptmann, a. a. O., S. 89.

¹⁸ Hauptmann, a. a. O., S. 103. Vgl. auch daselbst S. 101.

zum Sonntag, dem 22. November 1840 (*Dom. 24. p. Pent. S. Caecil. 22 Nov.*), in das von ihm eigenhändig geführte Verzeichnis *KIRCHEN MUSIK / aufgeführt / im Stifte / KLOSTERNEUBURG. / Vom 14. Juni 1840 bis 2. November 1844 / dann mit vielen Unterbrechungen bis wieder / vom 4. Oktober 1855 bis 3. April 1859 / AR(mp.)* (Autograph im Musikarchiv des Chorherrenstifts Klosterneuburg) auf der ersten Seite über die in der Stiftskirche neben Einlagestücken von Luigi Cherubini (1760—1842) und Franz Clement (1780—1842) aufgeführte Messe: *Frz Schubert Es # 6te u. letzte Messe / ausgeliehen v. dessen Bruder Ferdinand / auf dessen Wunsch die aufgeführt wurde.* Bei diesem hohen Anlaß hat also das von ausgewählter Ergriffenheit durchzogene Kirchenwerk des jung dahingegangenen Lyrikers Franz Schubert die Rolle einer repräsentativen und festlichen Cäcilienmesse gespielt. Daß die Produktion gelungen war, kann kaum bezweifelt werden: denn unter der Leitung des damaligen Gastdirigenten Ferdinand Schubert, der wohl mit Liebe und Begeisterung das Werk seines verbliebenen Bruders dirigiert hat, fungierte, wie aus einer Notiz Roesners zum Offertorium hervorgeht, als Konzertmeister ein Künstler von geschichtlichem Format, nämlich der schon genannte berühmte Geiger und Komponist Franz Clement, dessen bezauberndes Spiel Beethoven so sehr bewunderte, daß er im Jahre 1806 das Violinkonzert in D-dur, op. 61 (Kinsky-Halm, S. 146 f.), für ihn komponierte. Bei der am Nachmittag des Cäcilienfestes 1840 im Stift Klosterneuburg veranstalteten Akademie wurde Franz Schuberts *Erlkönig* (op. 1, bzw. OED. 328) in der Instrumentalfassung von Ferdinand Schubert, sowie das Septett in Es-dur, op. 20 (Kinsky-Halm, S. 48 ff.), von Beethoven aufgeführt. Schubert und Beethoven, die Vollender der Wiener Klassik, stehen hier an traditionsreicher Stätte im Mittelpunkt einer Cäcilienfeier unter der Leitung von Künstlern, die noch selbst in unmittelbarem Verhältnis gestanden waren zu den charakteristischen Gestaltern der damals verklingenden glanzvollen Aera! Anton Roesner, der zusammen mit seinem älteren Bruder, dem Chorherrn Ambros Roesner (1808—1891), auch noch durch die verwandtschaftliche Deszendenz ein Stück Beethoven-Tradition in das Stift Klosterneuburg gebracht hatte, beschreibt in der Spalte „*Varia*“ den Ablauf des Cäcilientages 1840 folgendermaßen: „56 Gäste bey Tische darunter 26 fremde. Hr / Schubert dirigirte die Messe. Nachmittag: / Erlkoenig instrumentirt v. Ferd. Schubert / dann Septett v. Beethoven.“ Die Cäcilienfeier in Klosterneuburg hat im Laufe der folgenden Jahre noch einige weitere Aufführungen von großer Bedeutung gebracht: Sonntag, den 20. November 1842, in der Stiftskirche die Krönungsmesse in A-dur, komp. 1825, von Luigi Cherubini; Sonntag den 26. November 1843, die Messe in F-dur von Hippolyte André Jean Baptist Chelard (1789—1861; zuletzt Hofkapellmeister in Weimar); Sonntag, den 22. November 1846, die „*Missa solemnis*“ in D-dur, op. 123 (Kinsky-Halm, Seite 359 ff.), von Ludwig van Beethoven; ferner in der Akademie vom 26. November 1843 den *Tauder* von Franz Schubert (OED. 111) in der Instrumentalfassung seines Bruders Ferdinand.

Bemerkungen zu der neuen Quelle von Heinrich Fabers „*Musica poetica*“

VON ERNEST T. FERAND, NEW YORK

In seiner interessanten Mitteilung über *Eine weitere Quelle der „Musica Poetica“ von Heinrich Faber*¹ macht Bernhard Meier die wichtige und begrüßenswerte Feststellung, daß den beiden bekannten handschriftlichen Quellen von Fabers *Musica poetica* (Hof, Gymnasium, Paed. 3713, und Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 13, 3. Tl. 3) nunmehr als dritte die bisher als das Werk eines Anonymus zitierte Handschrift Mus. ms. theor. 1175 (fol. 98—134) der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, hinzuzufügen sei. Sie überliefere, wie auch

¹ Die Musikforschung, XI. Jahrgang, 1958, Heft 1, S. 76.

das Ms. Hof, eine, verglichen mit dem Wortlaut der Zwickauer Handschrift, etwas kürzere Fassung des Traktats von Faber, und ein Vergleich seiner *Musica poetica* mit der Berliner Handschrift führe zu dem Ergebnis, daß die beiden identisch seien.

Ein Passus dieser Mitteilung erfordert jedoch eine Richtigstellung. Der Autor meint, daß der Berliner Traktat, dessen „wichtige Bedeutung . . . bereits vor geraumer Zeit erkannt worden ist . . . in neueren Studien zur Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts . . . keine weitere Beachtung gefunden zu haben“ scheint. Demgegenüber darf jedoch darauf hingewiesen werden, daß ich in meiner im Januar 1951 erschienenen Studie, „*Sodaine and Unexpected Music in the Renaissance*“² (eine erweiterte Fassung meines am 1. Juli 1949 auf dem 4. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel gehaltenen Referates, „Zufallsmusik“ und „Komposition“ in der Musiklehre der Renaissance)³ die Bedeutung dieses damals als anonym angesehenen Traktates hervorgehoben hatte, darüber hinaus jedoch in einem in den Sonderdrucken der englischen Fassung meiner Studie enthaltenen Nachtrag (*Addenda and Corrigenda*) auch noch expressis verbis die Vermutung aussprach, daß der Autor des Berliner Traktates, dessen Entstehungszeit ich auf „etwa 1550“ festsetzte, „mit Faber identisch“ sei.

Diese Vermutung, die ich lediglich auf Grund eines notgedrungen unvollkommenen Vergleiches der erst nach der Veröffentlichung meiner Studie in *The Musical Quarterly* eingetragenen Mikrofilmkopie der Berliner Handschrift mit der mir nur in Bruchstücken bekannten Faber-Handschrift ausgesprochen hatte, ist nun durch die Feststellung Meiers erfreulicherweise einwandfrei bestätigt worden. Da die erwähnten (1953 hergestellten) Sonderdrucke meines Artikels mit den hinzugefügten *Addenda and Corrigenda* damals einem nur sehr engen Kreis von Fachgenossen zugänglich gemacht werden konnten, sei der Nachtrag hier in deutscher Übersetzung wiedergegeben:

(S. 28). Eine Prüfung des auf S. 18, Fußnote 22 erwähnten anonymen Traktates (*Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Mus. ms. theor. 1175*), dessen Mikrofilmkopie erst nach Erscheinen dieses Artikels eintraf, ergab, daß Teil 2 der Handschrift eine der frühen systematischen Behandlungen der *Musica poetica* enthält. Der Traktat scheint um 1550 geschrieben worden zu sein. In seiner Definition der *Musica poetica* stützt sich der Autor stark auf *Listenius* und besonders auf dessen „*Musica*“ von 1537. Die Systematisierung, „*Dividitur autem Musica poetica in duas partes, Sortitionem et Compositionem*“ ist, wie auch der gesamte die *Sortisatio* behandelnde Abschnitt, identisch mit der in der Faber-Handschrift von 1548 enthaltenen. Da mir die beiden Faber-Handschriften nicht zugänglich waren, ist es mir nicht möglich, festzustellen, ob die Priorität für diese Formulierungen Faber oder unserem anonymen Autor gebührt, oder ob die beiden vielleicht gar identisch sind. Daß der Anonymus nicht als erster die Einteilung der *Musica poetica* in *Sortisatio* und *Compositio* vornahm, kann aus einer Bemerkung gefolgert werden, in der er den Gebrauch dieser „nicht sehr ungebräuchlichen“ Bezeichnungen damit begründet, daß sie „der Jugend das Verständnis älterer Autoren, die diesen Abschnitt mandimal behandeln, erleichtern“ würden⁴. *Dressler* (1563) ist in seinen Ausführungen über *Musica poetica* und *Sortisatio* stark von unserem anonymen Theoretiker, oder Faber, oder von beiden beeinflusst; die Definition der *Compositio* des ersteren ist wörtlich identisch mit der entsprechenden Stelle des Berliner Anonymus (vgl. S. 18 der vorliegenden Studie). Alle diese Definitionen der *Sortisatio* und *Compositio* fußen auf den Formulierungen von *Wollick* (vgl. S. 12) und *Ornithopardus* (vgl. S. 14).

² *The Musical Quarterly*, vol. XXXVII, No. 1, S. 18, Fußnote 22.

³ Siehe Kongreßbericht Basel 1949, S. 103 ff.

⁴ „*Liber autem his vocabulis non valde inusitatis uti, quo adolescentibus aliquando veteres, qui hanc partem quoque tractarunt, melius intelligere possint*“ (fol. 99v).

Nodmals „Zur Frage J. S. Bach – Marcello“

VON BERNHARD PAUMGARTNER, SALZBURG

Zu dem Artikel von A. Van der Linden¹ möchte ich ergänzend hinzufügen, daß das unter Verlagsnummer 432 bei Jeanne Roger (nicht: Rogier!) erschienene Oboenkonzert (Verlagsnummer richtig 432/433) 1716 erschienen ist. Damals wäre Benedetto Marcello (geb. 1686) erst 20 Jahre alt gewesen. Alessandro, dessen Geburtsdatum wir nicht genau kennen, muß ziemlich älter gewesen sein². Alessandro Marcello hat, im Gegensatz zu Benedetto, der sich vorwiegend mit Vokalwerken beschäftigte, weitaus mehr Instrumentalwerke als dieser geschrieben. Ich kenne von ihm unter seinem Arkadier-Namen Eterio Stinfalico eine hübsche Konzertsammlung *La Creta* und *Sonate a Violino solo*, beide Drucke bei J. Chr. Leopold in Augsburg erschienen und in der Stadtbibliothek Augsburg erliegend. Die ersten zwei Sätze des (Bachschen) d-moll-Konzerts erschienen 1877 unter dem Titel *Sonate p. Violon av. accomp. de Piano von Vivaldi (!)* bei Cranz in Leipzig, herausgegeben von L. A. Zellner mit einem Siciliano-Allegretto unbekannter Herkunft als Finale.

Französische Sammelpublikationen zur Geschichte der Künste in der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte

VON HANS ALBRECHT, KIEL

(3. Fortsetzung)²⁷

Sind die bisher an dieser Stelle besprochenen Sammelbände sozusagen Protokolle von Colloquien der Spezialisten auf einem zeitlich bzw. stilistisch (oder geistesgeschichtlich) begrenzten Gebiet und stellt ihr Inhalt das dar, was in Referat und Diskussion — also in lebendiger Rede oder Gegenrede — am Ort des Colloquiums vorgebracht worden ist, so begibt sich der Leser der *Annales Musicologiques* praktisch auf ein anderes Gebiet. Mögen auch bei weitem nicht alle bei den Colloquien gehaltenen Referate so abgedruckt worden sein, wie sie „hic et nunc“ vorgetragen worden sind — meistens überwiegen bekanntlich die post festum formulierten Manuskripte gegenüber den ad hoc fixierten —, so setzt doch stets die beschränkte Redezeit unübersteigbare Schranken und gibt die unmittelbare Diskussion die Möglichkeit, etwaige Hypothesen zu korrigieren, allzu kühne Behauptungen einzuengen oder zum mindesten gegenteilige Ansichten bzw. Argumente zu beantworten. In den Sammelbänden, die die Société de Musique d'autrefois, unter dem Titel *Annales Musicologiques* herausgibt und deren 2. Band hier zur Debatte steht²⁸, ist der Ausdehnung der Beiträge anscheinend keine engherzig gezogene Grenze gesetzt. Für den Inhalt gilt aber der Untertitel *Moyen-Age et Renaissance*, und das ist beinahe die einzige Einschränkung, die gemacht wird; denn eine französische Sammelpublikation sind die *Annales Musicologiques* nur, insofern sie in Paris erscheinen und von einer französischen Gesellschaft herausgegeben werden. Es kommen Forscher aus allen Nationen zu Worte, und selbst in der Zulassung fremder Sprachen ist man anders gesonnen als die Colloquiumsberichte, indem man — glücklicherweise — nicht jeden Beitrag ins Französische übersetzt und somit die nicht zu unterschätzende Fehlerquelle einer jeden Übertragung in eine andere Sprache

¹ Die Musikforschung, Jg. XI, S. 82.

² Die Photographien des Konzerts nach dem Druckexemplar im Britischen Museum habe ich seinerzeit spartiert — ich werde darüber im II. Band meines Bach-Buches sprechen.

²⁷ Vgl. auch Jg. X, S. 409 ff. und 547 ff., sowie Jg. XI, S. 201 ff. (dort leider mit einem Fehler in der Überschrift: „Geschichte der Musik“ statt „Geschichte der Künste“).

²⁸ Zu Band I siehe H. Husmann, *Annales musicologiques. Ein neues internationales musikwissenschaftliches Jahrbuch* in dieser Zeitschrift, Jg. IX, S. 202 ff.

umgeht. Wahrscheinlich hält man sich aber an die fünf Sprachen, die auch die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft in ihrer Zeitschrift zuläßt, so daß man mit deutschen, englischen, französischen, italienischen und spanischen Aufsätzen zu rechnen haben wird. Im Redaktionskomitee hat noch der unvergeßliche Manfred Bukofzer mitgewirkt, neben ihm stehen die Namen François Lesure, Leo Schrade und Geneviève Thibault. Man hat also paritätisch Frankreich und die USA beteiligt und dementsprechend auch je ein Sekretariat in Frankreich (Fr. Lesure) und Nordamerika (L. Schrade) konstituiert. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir vermuten, daß diesen beiden Forschern — besonders dem am Verlagsort wohnenden Fr. Lesure — die eigentliche Redaktionsarbeit zufällt.

Band II (für das Jahr 1954) wird mit einem Beitrag aus der musikalischen Byzantinistik eröffnet: Egon Wellesz behandelt *Gregory the Great's Letter on the Alleluia* (S. 7—26). Es handelt sich im wesentlichen um die Frage, welche Version eines Briefes von Gregor an den Bischof Johannes von Syrakus die authentische ist, ob es heißen muß „*Nam ut Alleluia hic diceretur*“ oder „*Nam ut Alleluia hic non diceretur*“. Für beide Fassungen liegen Quellen vor, aber Wellesz macht durchaus glaubhaft, daß das „*non*“ sinnlos sei. Mit minutiöser Genauigkeit untersucht er die Quellen und die bisher erschienene Sekundärliteratur zu diesem Fall. Als Ergebnis kommt dann die allgemeine Erkenntnis heraus, daß Gregor nicht in doktrinärer Einseitigkeit anordnete, sondern das Gute nahm, wo er es fand, und dieses Verfahren auch überall anderswo empfahl. — Der inzwischen verewigte Jacques Handschin legt eine seiner vielen, auf profunder Quellenkenntnis und bewundernswürdigem Spürsinn beruhenden Studien zur mittelalterlichen Musik vor: *Sur quelques tropaires grecs traduits en latin* (S. 27—60). Der außerordentliche Ideenreichtum des Forschers und seine bis an die Wurzeln herrschender Lehrmeinungen und anerkannter Forschungsergebnisse bohrende Kritik bringen auch hier eine solche Fülle von überzeugenden und anregenden Vorschlägen zur Lösung bestimmter Probleme, daß man sich außerstande sieht, alles in einem zwangsläufig komprimierenden Überblick zu berücksichtigen. Neben den hochinteressanten Vergleichen zwischen griechischen und lateinischen Versionen mittelalterlicher Gesänge erregen die Hinweise auf neue Gesichtspunkte zu gewissen Hypothesen unser Interesse. Hier sei nur die Frage erwähnt, die Handschin zum Begriff des „Altrömischen“ und des „Gregorianischen“ in der alten Liturgie aufwirft. — Aus seinen umfassenden und an eingebürgerte Anschauungen mit ebenso viel Akribie wie Schwung herangehenden Forschungen zur mittelalterlichen „Liedkunst“ veröffentlicht Heinrich Husmann einen breit angelegten, sich auf zahlreiche bisher unausgeschöpfte Quellen stützenden Artikel über *Sequenz und Prosa* (S. 61—91). Seine Forschungsergebnisse bringen eine reinliche Trennung zwischen Sequenz und Prosa, stellen die Priorität der Sequenz bis zu einem gewissen Grade in Frage und beweisen vor allem, daß die durchtextierte Prosa die melismatische Sequenz keineswegs als veraltet aus dem Brauch der Kirche verdrängt hat, sondern daß offenbar so etwas wie eine Alternatimpraxis bestanden hat, wobei abwechselnd eine Prosentrophe und das Alleluja-Melisma, das dieselbe Melodie besitzt, vorgetragen wurden. Die mit zahlreichen Belegen aus vielen Quellen versehene Studie des hochverdienten Forschers ist nicht nur für den Gregorianiker und den Liturgiehistoriker von größter Bedeutung, sondern geht auch solche Musikhistoriker an, deren Spezialgebiete abseits vom Mittelalter liegen. Sie klärt ein Problem, mit dem sich die Musikwissenschaft von jeher intensiv beschäftigt und in allerlei — zunächst verständlichen — Hypothesen „schwer getan“ hat. Dieses Problem berührt aber die Frage des abendländischen Verhaltens gegenüber einer „orientalischen“ kirchenmusikalischen Praxis. So einfach, wie man bisher geglaubt hat, liegen die Dinge nach Husmanns Forschungsergebnissen nicht mehr, d. h. die abendländische Frühgregorianik hat nicht etwa die wuchernde Melismatik der „syrischen“ Jubilien schnell abgelehnt und sich in der „Sequenz“ eine sozusagen autochthone Syllabik — unter Aufsaugen der „ausschweifenden“ Melismatik orientalischer Melodien — als eine „arteigene“

Kunst geschaffen. Die Sequenz bleibt nach wie vor eine melismatische Form, und sie bleibt vor allem noch verhältnismäßig lange im Gebrauch. Die Prose ist das, was man als Notkers oder doch der St. Gallener Musiker fundamentale Erfindung betrachtet hat; sie ist die Syllabisierung der Sequenz. Es würde zu weit führen, wenn man versuchte, hier noch näher auf die Husmannschen Forschungen und Folgerungen einzugehen. An seinem Artikel kann ohnehin kaum ein Musikhistoriker vorbeigehen. — Jacques Chailley berichtet über Fragmente einer mehrstimmigen Messe aus der Zeit der *Ars nova*: *La Messe de Besançon et un compositeur inconnu du XIV^e siècle*: Jean Lambelet (S. 93—103). Im Besitz des musikwissenschaftlichen Instituts der Pariser Universität befindet sich ein ziemlich schlecht erhaltenes Pergament-Doppelblatt, das offensichtlich als Einband gedient hatte. Die unmittelbare Provenienz ist nicht mehr zu klären. Jedenfalls besitzen wir nunmehr eine weitere — wenn auch nur fragmentarisch erhaltene — Vertreterin der Ordinariumskomposition im 14. Jahrhundert. Als Komponist kommt, nach Chailleys Untersuchungen, ein in Besançon nachweisbarer Johannes Lambuleti in Betracht. Er ist jedoch nicht einwandfrei zu identifizieren, d. h. es begegnen uns in Urkunden aller Art einige Namen, die sehr wohl in der latinisierten Form Lambuleti „verborgen“ liegen könnten. Die vollständig bzw. zu einem Teil in allen Stimmen erhaltenen Ordinariumsteile gibt Chailley als Anhang: ein tropiertes Kyrie (*Kyrie expurgator scelerum*), den Anfang des „*Et in terra*“ (bis „*propter magnam gloriam tuam*“ einschließlich) und aus demselben Teil das „*Domine Deus*“ (bis „*Qui tollis*“ einschließlich), und zwar diesen Abschnitt mit einer rekonstruierten dritten (Unter-)Stimme, da von diesem Stück nur die beiden Oberstimmen erhalten sind. — Mit dem folgenden, ausgezeichneten und sehr wichtigen Beitrag (S. 105—187) gerät man in das späteste Mittelalter, wenn nicht — was ich vorziehen möchte — die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts bereits als „Neuzeit“ charakterisiert werden soll. Dragan Plamenac, einer der bedeutendsten europäischen Emigranten in den USA, behandelt mit ausgesuchter Akribie und umfassender Quellenkenntnis *The „Second“ Chansonnier of the Biblioteca Riccardiana* (Codex 2356). Es handelt sich um das von Ambros²⁹ ausgiebig besprochene Manuskript, in dem ein französischer Schreiber 76 Stücke zusammengetragen hat, vorwiegend mehrstimmige Chansons, dazu einige lateinische Motetten. Die Namen Alexander Agricola, Compère, Dufay, Josquin, Ockeghem u. a. zeigen, daß man es mit einem Codex zu tun hat, der die große Zeit der niederländischen Polyphonie widerspiegelt. Er unterrichtet uns darüber, daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts bestimmte Stücke besonders beliebt waren. Das Repertoire zeigt die bunte Mischung von „höfischen“, d. h. dezenten Liebesliedern, geistlichen bzw. religiösen Gesängen und sehr frivolen Chansons, die uns auch anderswo begegnet. In einem Incipit-Katalog berichtet Plamenac über Konkordanzen, aber auch über Textabweichungen in anderen Quellen; außerdem verzeichnet er die Neuausgaben. Ein alphabetisches Verzeichnis der Textanfänge erleichtert dem Benutzer der Studie die Arbeit sehr. Schließlich werden als Anhang sechs Kompositionen aus der Handschrift ganz mitgeteilt: die Chansons „*Cousine*“ 3 voc., „*Créature plus belle*“ 4 voc. (hierzu auch die instrumentale Bearbeitung aus dem Buxheimer Orgelbuch), „*Entre Péronne et Saint Quentin*“ 3 voc., „*Sancta Barbara, pour le trait*“ 3 voc. sowie die italienischen Lieder „*Le bionde treçe*“ 3 voc. und „*Vergine sola*“ 4 voc. Die ganze Studie ist ein hervorragender Beitrag zur Chansongeschichte, zur Polyphonie des 15. Jahrhunderts und zur Quellenforschung für die Zeit vor 1500 und um diese Jahrhundertwende. Als solche kann sie nicht intensiv genug empfohlen werden, zumal sie auch eine höchst bedeutende Abhandlung zur Quellengeschichte der niederländischen Polyphonie überhaupt darstellt. Es muß sehr deutlich betont werden, welches Gewicht solchen Studien beizumessen ist; denn wenn auch das Quattrocento in dieser Hinsicht wesentlich besser durchforscht ist als das

²⁹ *Geschichte der Musik.*

Cinquecento, so fehlt es uns doch an allen Ecken und Enden immer noch an gründlichen, von souveräner Kenntnis durchtränkten Handschriftenbeschreibungen solch hohen Ranges wie die vorliegende von Plamenac. — Ein anderes und dennoch verwandtes Thema hat sich Isabel Pope gewählt: *Musical and Metrical Form of the Villancico. Notes on its Development and its Role in Music and Literature in the Fifteenth Century* (S. 189—214). Sie geht einer bisher — trotz mehrerer Studien — im Grunde stark vernachlässigten Liedform nach, sowohl was den Text, als auch was die Musik betrifft. Dabei spielt natürlich der Villancico als poetische Form eine wichtige Rolle. Das interessante Sichüberschneiden von musikalischem Refrain und variablen Versen, die poetisch noch zur *mudanza*, einer Stanza, gehören, ist besonders charakteristisch. Dem Formaufbau widmet I. Pope viel Raum, mit Recht; denn nur von hier aus gewinnt man Kriterien für die Eigenart des Villancico überhaupt. Jedenfalls darf man feststellen, daß wir nach dieser Studie die Form des Villancico wesentlich klarer erkennen als zuvor. Die Fülle der Möglichkeiten, die sich aus der Abweichung „höher konstituierter“ Villancicos von den populären „Urformen“ ergeben, ist erstaunlich, und was I. Pope zu den mehrstimmig gesetzten Stücken zu sagen weiß, ist — vom Gesichtspunkt der Beziehungen zwischen dichterischer (*metrical*) und musikalischer Struktur — ebenso aufschlußreich wie die Untersuchung der „einfachen“ Villancicos. Man hat eine gewinnbringende Lektüre hinter sich, wenn man diese Abhandlung aus der Hand legt. — Weniger musikgeschichtlich als vielmehr religions- und kulturhistorisch ist der Inhalt des Aufsatzes von Frances A. Yates über *Dramatic Religious Processions in Paris in the late Sixteenth Century* (S. 215—270, dazu 20 Tafeln auf Kunstdruckpapier). Der Autorin liegt vor allem an dem Nachweis der Wirkungen, die von dem Bußbedürfnis Heinrichs III. von Frankreich ausgingen und die sich in der Gründung von Poenitential-Orden oder -Bruderschaften äußerten, zu denen der König in persönliche Beziehungen trat. Daß die französischen Könige allen Grund hatten, sich nach der Bartholomäusnacht (August 1572) und angesichts der zu ihren Lebzeiten angewandten Mittel der Ketzerverfolgung (Ermordung Wilhelms von Oranien 1584) der Vergebung ihrer Sünden zu versichern, wird von Fr. A. Yates nicht erwähnt, obwohl sie bei der Erhellung der Umstände für gewisse Ordensgründungen und bei der Darstellung von Widerständen gegen die jesuitische Methode der Glaubenserweckung an breit angelegten Ausführungen und beinahe apologetischen Einzelheiten nicht spart. Die Autorin weist im übrigen sehr stichhaltig nach, daß gewisse Elemente aus dem geistlichen Drama des Mittelalters in die Bußprozessionen der französischen Könige eingedrungen sind; denn auf den Zeichnungen, die die einzelnen Gruppen oder Stationen solcher Prozessionen festhalten, begegnen Motive verschiedener Art aus dem liturgischen Spiel in Form von quasi lebenden Bildern. Auf etwas mehr als sieben Seiten erhalten wir Aufschluß über *The Processions and Court Entertainment*, darunter auch über die Musik, neben Schauspiel, Ballett etc. Wir erfahren, daß die Sänger des königlichen Hofes 1583 zur Bruderschaft der Bußfertigen (*Penitents*) gehören, daß also die künstlerisch-musikalische Seite der Prozessionen in besten Händen gelegen haben dürfte. Sehr ergiebig für die spezielle Musikgeschichte Frankreichs oder auch nur des französischen Königshofes (bzw. der Residenz Paris) ist der ganze Artikel nicht, so sauber auch seine Methode sein mag. Daß die Verfasserin sehr weit ausholt, um die Entwicklung der Bußbewegung und der aus dieser erwachsenden Prozessionen, in die sie anscheinend geradezu verliebt ist, aufzuzeigen, ergibt eine vortreffliche Abhandlung für Kirchenhistoriker, Vertreter der Kulturgeschichte und — wegen der sehr schönen Zeichnungen — auch für Kunsthistoriker. Der Musikforscher geht viel zu leer aus, als daß er nicht den Kopf schütteln müßte darüber, daß ein solcher Beitrag überhaupt in ein Jahrbuch aufgenommen worden ist, das als „musikwissenschaftliche Annalen“ auftritt. Daß die Studie schließlich für jeden, dem die Kulturgeschichte der Gegenreformation am Herzen liegt, einen anregenden und fesselnden Lesestoff mit sich bringt, ist — nach meiner vielleicht vom Redaktionskomitee der

Annales Musicologiques als laienhaft empfundenen Meinung — nicht ausreichend für die Aufnahme in ein musikwissenschaftliches Jahrbuch, und die kurze Beschäftigung mit den Beziehungen zwischen den Prozessionen und der Hof-Unterhaltung gibt auch keinen Anlaß, ein solches Urteil zu revidieren, denn in diesem Kapitel spielt die Musik ja keine große Rolle. — Man wird im nächsten Beitrag dafür entschädigt. André Verchaly beschäftigt sich mit *Desportes et la musique* (S. 271—345), also mit den Dichtungen eines für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts charakteristischen französischen Poeten, auf den die klassizistischen (Verchaly redet, im Einklang mit der französischen und englischen Forschung, von „humanistischen“) Bestrebungen und Manieren seiner Zeit eingewirkt haben. Infolgedessen sind seine Poemata etwas trocken und konventionell. Nichtsdestoweniger haben sie in der Musik einigen Widerhall gefunden, so daß es allerlei mehrstimmige Kompositionen auf Texte von Desportes gibt. Unter ihnen spielen die Vertonungen seiner metrischen Psalmenübersetzung eine große Rolle, sie stammen hauptsächlich von Denis Caignet (1624) und Signac (1630). Verchaly gibt ein eingehendes chronologisches Verzeichnis der Kompositionen auf Dichtungen von Desportes, eine Incipit-Tabelle und vier Kompositionen als Anhang (von Stephanus Bernard, J. B. Besard, einem Anonymus und Denis Caignet). — Leider ist dem Band kein Namensregister beigegeben. Das bedauert man um so mehr, als eine Fülle von Autoren aller Art im Text vorkommt.

Auch Tome III der *Annales Musicologiques* (1955) ist ein recht stattlicher Band. Ihn eröffnet ein umfangreicher Artikel über *The Notation of the Chartres Fragment* (S. 7—37) von Oliver Strunk. Auch hier beginnt man also mit der musikalischen Byzantinistik, denn es handelt sich um eine Quelle, die im Kloster Vatopedi auf dem Berge Athos aufbewahrt wird. Sie stammt aus dem 11. Jahrhundert und ist z. T. in der Notenschrift der Chartres-Fragments (die bei Tillyard als „*Andreatic system*“ bezeichnet wird) geschrieben. Mit dieser Notation beschäftigt sich Strunk in seinem Beitrag sehr intensiv. Elf auf Kunstdruckpapier wiedergegebene Seiten aus verschiedenen Codices dienen der Veranschaulichung dessen, was der Autor über die Probleme der Notation zu sagen weiß. Es ist ein sehr spezielles Thema, und eine sachkundige Kritik kann nur von einem ausgewiesenen Kenner der byzantinischen Notenschrift geübt werden. Wir anderen müssen uns damit begnügen, die Akribie des Autors zu bewundern und uns ein annähernd zutreffendes Bild von den Fragen zu machen, die ihm am Herzen liegen. Soweit man ohne Spezialkenntnisse überhaupt urteilen kann, sind Strunks Ausführungen ein Schritt vorwärts auf einem Boden, auf dem sich nur wenige Musikforscher mit einiger Sicherheit zu bewegen vermögen. — Aus ihren Forschungen zur Musik des späten Trecento und frühesten Quattrocento teilt Suzanne Clercx interessante Einzelheiten über *Johannes Ciconia Théoricien* mit (S. 39—75). Von den drei Schriften Ciconias sind nur die *Nova Musica* und der Traktat *De proportionibus* erhalten geblieben. Die letztgenannte hat sich als einzige „*d'un certain crédit au cours du XVe siècle*“ erfreut; sie ist noch 1473 von dem Ferrareser Karmeliter Johannes Bonadies kopiert worden. Es handelt sich um die bekannte Handschrift, die noch 1753 der Padre Martini übertragen hat und die sich in der Biblioteca Comunale von Faenza als No. 117 befindet. Über sie haben in neuerer Zeit Roncaglia, van den Borren und Plamenac gearbeitet. S. Clercx untersucht alle Codices, in denen sich Schriften Ciconias befinden, mit der ihr eigenen Sorgfalt. Dann stellt sie aus den wenigen auf uns gekommenen dokumentarischen Nachrichten eine Biographie Ciconias zusammen. Auf diese hier einzugehen, ist leider unmöglich. Besonders wichtig ist aber, daß wir jetzt das Geburtsdatum des Meisters um 1335—1340 ansetzen können; bisher wußten wir von ihm erst ab 1400 Genaueres. Wir erfahren aber auch das Todesjahr: Ciconias Beisetzung hat im Juli 1412 stattgefunden. Der aus Lüttich stammende, mit seinem wallonischen Namen vermutlich Schuwangne heißende Kürschnerssohn, ist nach längerer Tätigkeit in Padua gestorben. Nach einer Untersuchung der Musiklehre Ciconias (*L'Enseignement de Magister Johannes*), auf die der

interessierte Musikwissenschaftler hier nur — wenn auch ausdrücklich — hingewiesen wird, teilt S. Clercx die Motette „*Doctorum principem*“ — „*Melodia suavissima*“ — „*Vir mitis*“ vollständig mit. Man bemerkt die Abhängigkeit von der französischen *Ars nova* einerseits (Härten wie in Takt 68: Sekunde *g—a* auf dem ersten Taktteil) und von der italienischen Mehrstimmigkeit andererseits (kantable Melodielinien). Die Imitation kommt an einigen, sehr charakteristischen Stellen zu ihrem vollen Recht. In der vierstimmigen Motette sind nur die beiden hohen Oberstimmen textiert, während die beiden Unterstimmen (in hoher Baßlage) bis auf die Textmarke im Tenor untextiert bleiben. Auch quasi ostinate Stellen fallen auf, so z. B. Takt 91—93, wo alle Stimmen Takt für Takt dasselbe musizieren, und ähnlich Takt 103—104, die ebenfalls in allen Stimmen miteinander identisch sind. Dieses Phänomen bedarf noch einer Untersuchung. Dem Kenner der Polyphonie des späten 15. und des frühen 16. Jahrhunderts muß es auffallen; denn in einer ganzen Reihe von Motetten dieser Jahrzehnte fällt eine durchaus ähnliche Erscheinung auf, eine fast strettaförmige, beschleunigte Bewegung gegen den Schluß eines Stückes oder einer Pars hin. Sie wird meist durch Verwendung kurzer Notenwerte in gehäufter Maße erzielt und bevorzugt Wiederholungen von Floskeln und Metren in allen Stimmen genau so, wie es die *Ciconia*-Motette tut. Hier müßte also durch eine — allerdings etwas mühselige — Zusammenstellung aller derartiger Stellen einmal der Versuch unternommen werden, hinter das Gesetz dieses Phänomens zu kommen —, falls es ein solches Gesetz überhaupt gibt. — Einen überraschenden Fund legt Nanie Bridgman vor, indem sie über *Christian Egenolff, imprimeur de musique (A propos du recueil Rés. Vm⁷ 504 de la Bibliothèque nationale de Paris)* berichtet (S. 77—177). Es handelt sich um einen bisher als etwas mysteriös betrachteten Druck von drei Liedsammlungen, von dem nur der *Discantus* in Paris überliefert ist. Die Provenienz des winzigen Queroktavbüchleins (Maße: 7,5 x 9,5 cm) ist fast leichter zu eruieren als der Drucker, auf den kein Inpressum hinweist. N. Bridgman kann durch Vergleich mit anderen Egenolff-Sammlungen einigermaßen exakt nachweisen, daß auch die drei in dem Stimmbuch zusammengeschlossenen Sammlungen bei Egenolff erschienen sein müssen, vielleicht schon in Straßburg. Es würde hier zu viel Raum erfordern, wollte man alle ihre Argumente oder den Nachweis, daß die zweite der drei Egenolff-Sammlungen den *Discantus* des Kamper Liederbuches nicht darstelle, an dieser Stelle rekapitulieren. Man hat es mit einer ausgezeichneten bibliographischen Studie zu tun, die zur Kenntnis von Egenolffs Tätigkeit als Musikdrucker wesentliches neues Material beibringt und auf denkbar breiter Quellenbasis aufgebaut ist, wovon der genaue Index zeugt³⁰. Mit derartigen Beiträgen erwirbt sich ein Unternehmen, wie die *Annales Musicologiques*, hohes Ansehen. — Der bekannte Spezialist Richard de Morcourt widmet eine ziemlich eingehende Studie *Adrian Le Roy et les psaumes pour luth* (S. 179—211) dem unbekanntem Musiker Le Roy. Es ergeben sich dabei erstaunliche Feststellungen, vor allem auch zu den Weisen der Psalmen — es handelt sich um die Übersetzungen Marots — und zur Expressivität der Harmonik in den Lautenbearbeitungen. An vier als Anhang mitgeteilten Lauten-Psalmen lassen sich die Ausführungen de Morcourts gut überprüfen; das Ergebnis spricht für die Sachkenntnis und das Einfühlungsvermögen des Autors. (Wird fortgesetzt)

³⁰ Als kleine Ergänzung sei nachgetragen, daß die dreistimmige anonyme Motette Band III, Nr. 2 „*Illumina oculos*“, die in Regensburg, Proske B 216—219 Henricus Isaac zugeschrieben und bei Ambros-Kade (S. 305) abgedruckt ist, auch in Rhaus *Tricinia* von 1542 als Nr. 16 (anonym) enthalten ist.

Musikalische Ostforschung

VON HARALD HECKMANN, KASSEL

Wie in der letzten Nummer der „Musikforschung“ bekanntgegeben wurde, ist in Freiburg i. Br. eine *Forschungsstelle für ostdeutsche Musikgeschichte* entstanden, die unter der Leitung von Walter Wiora steht und deren Hauptsachbearbeiter Walter Salmen ist. Mitte März hatte diese Forschungsstelle zu einer *Expertentagung für ostdeutsche und osteuropäische Musikgeschichte* eingeladen, bei der Ziele und Aufgaben des jungen Instituts der Öffentlichkeit bekanntgemacht wurden.

In seinem einleitenden Referat berichtete Walter Wiora über die Gründung des Instituts, das unter der Schirmherrschaft des Herder-Forschungsrates steht, dessen Leiter, Hermann Aubin, der Tagung die Ehre seiner Anwesenheit gab. Nachdrücklich betonte Wiora, daß mit der Gründung kein politischer Zweck verbunden sei, daß keinerlei nationale oder gar nationalistische Ressentiments die geplante wissenschaftliche Arbeit trüben würden. Hauptziel der Arbeit solle sein, den deutschen Anteil an der osteuropäischen Musik und den osteuropäischen Anteil an der deutschen Musik zu klären und zu untersuchen. Diese Verlagerung des Schwerpunktes von der im Titel der Forschungsstelle angesprochenen „ostdeutschen“ Musikgeschichte (deren Umkreis abzugrenzen nicht ganz leicht ist) auf die „osteuropäische“ Musikgeschichte mit ihren vielfältigen und weitgehend noch ungeklärten Wechselbeziehungen berührt sympathisch. Niemand, der guten Willens ist, kann die Fruchtbarkeit dieser Fragestellung bezweifeln.

Zahlreiche Einzelreferate machten den Kern der Tagung aus. Lothar Hoffmann-Erbrecht gab neue Einzelheiten zur Biographie Thomas Stoltzers nach einer Quelle des Erzbischöflichen Archivs Breslau bekannt. Mit großer Wahrscheinlichkeit muß das Geburtsdatum Stoltzers demnach zwischen 1480 und 1485 angesetzt werden. Besondere Beachtung verdient der Nachweis, daß Stoltzer nicht von 1490 bis zu seinem Tode an ungarischen Hofe angestellt war, sondern mit Sicherheit erst 1522 Hofkapellmeister wurde.

Fritz Feldmann berichtete von seinen Studien zur Erforschung der Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts und machte mit den Ergebnissen seiner Untersuchungen der Schriften von V. Haugk und J. Nucius bekannt.

Ludwig Finscher gab interessante Einblicke in das reiche Material zur Geschichte der Musikpflege in Königsberg bis zum Tode Herzog Albrechts, das dem ehemaligen Königsberger Staatsarchiv entstammt und derzeit im „Staatlichen Archivlager“ in Göttingen lagert. Demnach würde es sich sicher lohnen, die Geschichte der Königsberger Hofkapelle noch einmal neu zu schreiben. Auch an eine Edition des sehr inhaltsreichen Briefwechsels Herzog Albrechts wird gedacht. Walter Salmen erlaubte den Hörern einen Einblick in sein noch nicht abgeschlossenes Buch über J. F. Reichardt, wobei besonders bemerkenswerte Details über Reichardts enge Bekanntschaft mit Kant und Hamann zur Sprache kamen, die für die musikalische Entwicklung dieser vielseitigen und anregenden Musikerpersönlichkeit von Bedeutung war.

E. Arro brach in seinem vor ganz neuen Ausblicken und Anregungen geradezu strotzenden Entwurf über die Musik der Ostkirchen eine Lanze für die vergleichende Musikforschung, auf deren Hilfestellung man hier, wo ein großer Teil der Überlieferung ohne schriftliche Quellen tradiert ist, gewiß nicht verzichten kann. Es ist zu hoffen, daß die vielen Einzelheiten, die der Referent vortrug, einmal in einer Gesamtdarstellung der Musikgeschichte der Ostkirchen nachzulesen sind. Ein gleiches gilt von seinen Bemerkungen zur Musikgeschichte der baltischen Länder.

Camillo Schoenbaum, anerkannter Experte für die Musikgeschichte Böhmens und Mährens, beschloß die Reihe der Referate mit einem kritischen Bericht über die musikwissenschaftliche Literatur, die in der Tschechoslowakei seit Kriegsende erschienen ist. Die Fülle des bisher

bei uns so gut wie Unbekannten zwingt zum Nachdenken. Es wird notwendig sein, daß man sich künftigt die Ergebnisse dieser Arbeiten zunutze macht. Dringende Voraussetzung dazu wäre, daß eine solche Bibliographie, wie Schoenbaum sie in Freiburg vorlegte, in Kürze publiziert würde. (Das geplante „Jahrbuch“ der Forschungsstelle wäre dafür wohl der richtige Ort.) Ein weiteres Referat galt einigen Forschungsergebnissen aus dem Gebiet der böhmischen Musikgeschichte. Schoenbaum ging der Kürze der Zeit wegen nur auf seine Arbeiten aus dem Gebiete der Hymnologie ein. Er konnte dabei u. a. nachweisen, daß allein 94 von den Weisen der Böhmisches Brüder auf tschechische Vorbilder zurückgehen. Nach den vorgetragenen kurzen Stichproben darf man auf Schoenbaums demnächst erscheinendes *Handbuch der böhmischen Musikgeschichte* gespannt sein.

Eine Vorführung von Tonbändern und Schallplatten mit klingenden Beispielen von hoher Kunst und Volksmusik im Deutschen Volksliedarchiv rundete die Tagung ab.

Von den Publikationsplänen des Institutes, die in Freiburg debattiert wurden, seien außer dem schon erwähnten „Jahrbuch“ noch genannt: eine Auswahlgabe der Werke J. Eccards, die Ludwig Finscher schon weitgehend vorbereitet hat, und Ausgaben von Werken Stoltzers und Fincks, die Lothar Hoffmann-Erbrecht plant. Das Forschungsinstitut selbst, das von den Tagungsteilnehmern besichtigt wurde, sammelt schon eifrigst Material für ein Schallplatten- und Filmarchiv und ist dabei, einen umfangreichen bibliographischen Katalog zur musikalischen Ostforschung aufzustellen. Mit diesem Arbeitsinstrumentarium kann es eine wichtige Mittlerrolle zwischen Ost und West spielen.

Besprechungen

Alphons Silbermann. Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie. 1957, Gustav Bosse Verlag, Regensburg. 235 S.

Die Frage des Titels, „Wovon lebt die Musik“, ist nicht ganz verständlich. Was hieße: „Wovon lebt die Poesie?“? Soll Musik stellvertretend stehen für Musiker: „Wovon leben die Musiker?“? Wir brauchen ziemlich lange bei unserer Lektüre, bis wir auf S. 65 (mehr als ein Viertel der Broschüre) zum Thema kommen. In der Zwischenzeit erfahren wir, daß der Autor mit seinen Betrachtungen über Gesellschaft und Musik gleichzeitig Gesellschaftskritik auszuüben gedenkt, ja noch mehr: „*mutige Gesellschaftskritik im Dienste von Gesellschaft und Kunst*.“ Seine Einleitung allein zitiert die Titel ganzer Bibliotheken; häufig werden die Titel nur prophylaktisch gebraucht; niemand soll dem Autor nachsagen, daß er sie nicht kennt, auch wenn die zitierten Bücher nichts mit dem angezogenen Problem zu tun haben. Zur Frage: „Was ist Musik?“ erfahren wir nichts Genaues. Aristoteles hat niemals die Musik eine „*unmittelbare Nachahmung moralischer Empfindungen*“ genannt, und auch die Angabe, Freud habe Musik und ihr Hören als nichts anderes als eine „*ununterscheidliche Widerspiegelung*

von analer Bedeutung“ bezeichnet, ist lediglich übelriechend, stimmt aber so nicht. Harte Worte versprach der Autor zu sprechen: so wettet er gegen die „*allgemeinen Musikeinführungsbücher*“, gegen ihre Anekdoten über das Liebesleben der Meister, ihre Zahnschmerzen, ihren Jähzorn usw. Bravo! Allerdings, Zahnschmerzen sind mir persönlich in solcher Literatur nicht begegnet. Auch sie könnten freilich ihre erklärende Bedeutung in einer Biographie bekommen. Ich denke dabei an eine einst umstrittene Dissertation, *Goethes Zahnleiden und Zahnärzte* von Max Anton Dietz, Würzburg 1930. Doch setzten sich namhafte Germanisten für diese Arbeit ein, da sie Aufschluß über Schaffenspausen und Schaffensrhythmus des Dichters gäbe. Da wird dann in unserem Buch, immer noch Einleitung, eine „*Neuauffassung der Musikgeschichte*“ gefordert, weil inzwischen die ganze Konzeption des „*zwingenden Naturgesetzes*“ der Kausalität als überflüssig erkannt worden sei. Musik sei sozial, ein soziales Phänomen, „*und besonders wahrnehmbar in unseren Tagen. Erstens, durch ihre Rolle oder ihre Mission. Sie begnügt sich nicht länger damit, von einem kleinen Kreis gebildeter und verfeinerter Hörer geliebt zu werden, sondern hat Intimität und Zurückhaltung verlassen, um öffentlich, um populär zu werden. Zweitens, durch ihre Konstitution*