

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Walthers Goldene Weise

VON URSULA AARBURG, FRANKFURT AM MAIN

Unmittelbar nach *her walthers hoffwyse* überliefert die Kolmarer Liederhandschrift¹ 21 geistliche Meisterstrophen *in her walthers guldin wyse*. Da die Hofweise in ihren Grundzügen höchstwahrscheinlich echt ist², dürfte anzunehmen sein, daß auch die Goldene Weise eine ursprüngliche Walthermelodie darstellt. Das Problem ist allerdings, welcher Walthertext nun dieser Singweise zugesprochen werden darf. Verschiedene Lösungsversuche sind von Gennrich mit Recht zurückgewiesen worden³. Er selbst unterlegt der Melodie Walthers Tagelied 88, 9: „*Friuntlichen lac / ein riter vil gemeit*“, und Friedrich Maurer nennt diese Zuordnung in seiner neuen Walther-Ausgabe⁴, der er dankenswerterweise auch die Melodien beifügt, „*einleuchtend*“, ja, er richtet die Interpunktion und Textanordnung ganz nach der Melodiegestaltung.

Die Melodie wurde bisher verschiedentlich publiziert, doch blieb keine Ausgabe frei von Fehlern. Da Carl Bützler eine Photographie der betreffenden Seite veröffentlicht⁵, können wir die verschiedenen Ausgaben bequem mit dem Original vergleichen. Die Handschrift überliefert nur eine Stollenmelodie, die zu Textvers (Tv) 1–6 gehört, sodann den *steig* (Tv 7) und schließlich den restlichen Text der Strophe (Tvv 8–10) ohne Melodie, jedoch mit dem Vermerk *drytt stoll*, der nach Bützler (S. 50) am Rande stehen soll, auf der Kopie jedoch leider nicht sichtbar ist. Text und Melodie haben demnach in Kolmar folgende Form (ich zähle der besseren Deutlichkeit wegen die Verse nach Silben⁶):

$$\begin{array}{cccc} \alpha & \beta & \gamma & : \\ 6 a' & 6 b' & 6 c' & : \end{array} \parallel \begin{array}{c} \delta \\ 10 d' \end{array} \mid \begin{array}{ccc} \alpha & \beta & \gamma \\ 6 w' & 6 d' & 6 c \end{array}$$

Nach dem letzten Wort dieser Strophe („*engelschar*“) vermerkt die Handschrift: „*in fine erit cauda*“ (nicht „*cantanda*“ wie Bützler liest) „*sic*“ und wiederholt das Wort „*engelschar*“ mit folgender Notation:



Diese eigentümliche Cauda wurde bisher verschiedenartig gedeutet. Bützler faßt sie stillschweigend als Melisma über der Schlußsilbe „-schar“ auf. Solche das Lied beschließenden Melismen sind allerdings in der Kolmarer Handschrift selten (vgl. nur Nr. 81 und 99), so daß Gennrich wohl zu Recht die Zusammengehörigkeit von Melisma und Reimsilbe bestreitet: „*Zu der Reimsilbe -schar gehört die Note C, wie die Hs. das auch deutlich vermerkt. Dieser Ton ist nicht nur auf Grund des melodischen Grundrisses, sondern auch als Kadenzton unentbehrlich*“ (a. a. O. S. 38). Dieser Feststellung kann vollkommen beigepflichtet werden. Sie widerspricht jedoch der kurz zuvor ausgesprochenen Vermutung Gennrichs, daß dieses Melisma „*nur die Melodie zu einer ursprünglichen Textzeile sein*“ könne. Gennrich setzt seine Vermutung auch in die Tat um und unterlegt der zehnzeiligen Melodie das (scheinbar) zwölfzeilige Tagelied W. 88, 9, versieht also auch das Melisma mit einer Text-

¹ Ausgabe bei Paul Runge, *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift*, Leipzig 1896, Nr. 109, S. 163.

² s. Aarburg, *Wort und Weise im Wiener Hofston*, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 88: 1957/58, S. 196–210.

³ *Melodien Walthers von der Vogelweide*, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 79: 1942, 37 f.

⁴ *Die Lieder Walthers von der Vogelweide*. Unter Beifügung erhaltener und erschlossener Melodien neu hrsg. von Fr. Maurer, 2. Bändchen 1956, 33. Die Melodienausgabe besorgte Günter Birkner.

⁵ *Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide*, Jena 1940, nach S. 50.

⁶ Nicht alle Strophen zeigen diese glatte Silbenzählung, vgl. Bützler, S. 51 ff.

zeile, so daß die von ihm gerade festgestellte formale und tonale Ordnung der Melodie völlig zerstört wird. Daß die Melodie mit dem Tone *c* zu Ende ist, zeigt der hinter diesem Ton in der Hs. durch das ganze Notensystem gezogene Strich deutlich an. Aber warum kann die *cauda* nicht ein instrumentales Zwischenspiel sein, das von der tieferen Melodielage des Schlusses zur höheren des Anfangs überleitet? Ist die Praxis solcher Zwischenspiele beim Vortrag von Minneliedern völlig undenkbar? Gewiß haben die Meister solche *caudae* nicht praktisch ausgeführt; daß sie aber hier ein Beispiel getreulich überlieferten, ist nicht ausgeschlossen. Textlose Instrumentalvorspiele bringt die Kolmarer Handschrift auch in Nr. 94 und 95 (nach Runges Zählung).

Die Melodie lautet nach der Handschrift folgendermaßen (zur besseren Orientierung des Betrachters werden Reimtakte und Auftakte durch Striche abgeteilt, auch in der Lesart Bi = G. Birkner bei Maurer a. a. O., die den Notentext ohne Taktstriche bringt. Ge = Lesart Gennrich a. a. O. 38 f. im 1. Modus⁷; Ru = Lesart Runge a. a. O. 163, Bü = Lesart Bützler a. a. O. 50 — die etwas gewaltsame Unterlegung eines Pseudo-Wolframschen Textes unter diese Melodie bei Bützler S. 59 berücksichtigen wir hier nicht⁸. Die Klammern () zeigen an, daß eine Note in der betreffenden Ausgabe fehlt):

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a lute line. The first system has the lyrics "Ge BÍ Ge BÍ Ge BÍ" and circled numbers 1/4, 2/5, and 3/6. The second system has the lyrics "Ge Ru:fe" and circled numbers 7 and 8. The third system has the lyrics "Bi Ge wie 1/4 Ge BÍ Ru Bü BÍ" and circled numbers 8, 9, and 10. The lute line in the third system is marked with a 'c' and a '8' at the beginning.

⁷ Auch R. Zitzmann, *Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift*, Würzburg 1944, S. 171, tritt für den 1. Modus ein.

⁸ Zitzmann, S. 17, erwähnt einen Stollenschluß auf *e e e*, den er als Halbschluß bezeichnet. Das stimmt nicht mit dem Zeugnis der Handschrift überein.



Der Vergleich aller Lesarten zeigt, daß Runge und Bützler die Schlußnote *c* der Handschrift übersehen und daß Birkner Runges fehlerhaften Abdruck der Handschrift benutzt (vgl. *Melodievers* 8), wahrscheinlich, weil ihn der formale Widersinn in Gennrichs Fassung irritiert hat.

Daß die Melodie in Reprisenbarform gebaut ist, zeigt die oben gegebene Formel^{8a}. Die Melodiegestaltung paßt sich dem formalen Schema genau an. Die Melodie ist aus den gleichen Motivelementen gebildet, wie die Hof- und Wendelweise⁹: aus dem Pentachord *c—e—g* und dem Tetrachord *ga—c*. Auch der melodische Bogen der Stollenmelodie ist gleichgestaltet; er schwingt von der Reperkussion des oberen Rahmentones *c'* scheinbar abwärts, kehrt zurück zum Ausgangston und schwingt jetzt hinab zum *e*, das hier die Funktion einer Durchgangskadenz hat. Statt der tonal zwielichtigen Stollenkadenz in der Hofweise jedoch bringt der Stollenschlußvers eine eindeutige, aus der Struktur des Pentachords *c—e—g* gespeiste jonische Kadenz. Der Mittelvers (*steig*) ist eine typische Schwebenzeile, die um den Mittelton *g* unentschieden kreist, um mit der Wiederaufnahme der Stollenmelodie in das obere Tetrachord *ga—c'* einzumünden. Den endgültigen Strophenschluß bringt mit Vers 10 dann die pentachordale *g—e—c*-Kadenz, so daß die Melodie in ihrem formalen und melodischen Ablauf einen geschlossenen, runden Eindruck hinterläßt. Die *cauda* würde, wenn man sie unmittelbar zur Melodie gehörig betrachtete, diesen Eindruck aufheben, da sie, den melodischen Bogen nach oben öffnend, wie in einer Frage ausklingt. Zwar können wir Quintschlüsse in mittelalterlichen Melodien nachweisen, doch geht ihnen nach meiner Erfahrung niemals ein so absolut fester Strophenschluß wie hier voran. Deuten wir die *cauda* jedoch als instrumentales Zwischenspiel, so wirkt sie wie eine selbstverständliche Vorwegnahme des oberen tetrachordalen Melodiebereichs, innerhalb dessen die Singweise dann wieder anhebt.

Tonal ist die Goldene Weise viel einfacher gestaltet als die Hofweise. Dort können wir einige Modulationen nach außerjonischen Tonarten beobachten, während hier das Gerüst *c—e—ga—c'* allenthalben durchschimmert. Auch für nur vorübergehende tonartliche Trübungen und Rückungen, die in der Hofweise mehrfach zu belegen sind, blieb hier lediglich in den Kadenztakten von *Mv* 1/4/8 und 2/5/9 Platz¹⁰.

Es ist also aus melodischen und formalen Gründen nicht möglich, der Goldenen Weise einen Text zuzweisen, dessen Schlußvers der *cauda* zugeordnet werden müßte. Aber betrachten wir den Textbau des von Gennrich vorgeschlagenen Tageliedes 88, 9 genau, so müssen wir eine völlig anders geartete Anlage erkennen, die zusammen mit der Reprisenform unserer Melodie ein mißtönendes Gebilde ergeben muß. „Die Strophe des Tageliedes 88, 9 ist deutlich zweiteilig gegliedert: jede Hälfte besteht aus zwei Viertaktern (4s) und zwei Langzeilen

^{8a} Ähnliche „Stegformen“ zählt Wolfgang Mohr in *Zeitschrift für deutsches Altertum* 85: 1954, 42, Anm., auf. Vgl. auch das Beispiel in meinem Beitrag: *Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien*, *MF* 10: 1957, S. 211 und Fußnote 10.

⁹ s. meine Analyse in *Zeitschrift für deutsches Altertum* 79, S. 210 ff.

¹⁰ Die Kadenz ist in mittelalterlicher Musik wohl in erster Linie Einbruchsstelle für Modulationen. Vgl. Aarburg in *Kongreßbericht Lüneburg* 1950, 64.

(4k + 4s). Es gilt die Reimfolge *a b c d / d a c b . . .*“, bemerkt Hennig Brinkmann¹¹, und vor ihm druckten schon andere Herausgeber den Walthertext in dieser Anordnung ab (H. Paul, Fr. Pfeiffer, Wackernagel-Rieger). Die symmetrische Strophengestaltung spiegelt sich übrigens auch in der Anordnung des Textinhalts wider — die Wechselrede zwischen Mann und Frau ist so verteilt, daß jedem Partner eine Strophenhälfte zukommt:

89, 31 *„Frouwe, ez ist zit:
gebiut mir, la mich varn.
ja tuon ichz dur din ere, daz ich von hinnen ger.
diu tageliet der wahtaer so lute erhaben hat.
„friunt, wie wirt es rat?
da laze ich dir den strit.
owe des urloubes, des ich dich hinnen wer!
von dem ich habe die sele, der müeze dich bewarn.“¹²*

Carl v. Kraus verhält sich in der Frage der Langzeilen zwar zurückhaltender, druckt den Text aber in einer Anordnung ab, die die innere Zusammengehörigkeit der Zeilen 3 und 4, 5 und 6, 9 und 10, 11 und 12 erkennen läßt:

89, 31 *„Frouwe, ez ist zit:
gebiut mir, lâ mich varn.
jâ tuon ichz dur din êre,
 daz ich von hinnen ger.
der wahter diu tageliet
 sô lâte erhaben hât.
„friunt, wie wirt ez râ?
dâ lâze ich dir den strit.
owê des urloubes,
 des ich dich hinnen wer!
von dem ich habe die sêle,
 der müeze dich bewarn.“¹³*

In seiner Formenlehre 1932 teilt Gennrich genau entsprechend den Bau des Tageliedes durch folgende Formel mit (S. 206):

$$\begin{array}{cccc} 4a & 4b & 8c & 8d \\ \hline 4d & 4a & 8c & 8b \end{array}$$

Um so erstaunlicher ist, daß er diesen textlichen „*Laiausschnitt der II. Gruppe*“ mit einem musikalischen „*reduzierten Strophenlai*“¹⁴ zusammenbringt. Leider hat sich Birkner, bestärkt durch Runges fehlerhaften Melodieabdruck, von dieser gewaltsamen Wortton-Verschwisterung irreführen lassen; er bringt eine Melodiegestalt, die Maurer veranlaßt, den Text in einer Form neu zu gruppieren, die Walthers Bauplan wohl kaum entsprechen dürfte:

$$\begin{array}{ccc|c|ccc|c} \alpha & \beta & \gamma & & \delta & & \alpha & \beta & \gamma & & \epsilon \\ 4s a & 4s b & 4k w & & 4s d + 4s a & & 4k w & 4s c & 4k w & & 4s b \\ \hline & & & & & & & & & & \\ 4s c & 4k w & 4s d & & & & & & & & \end{array}$$

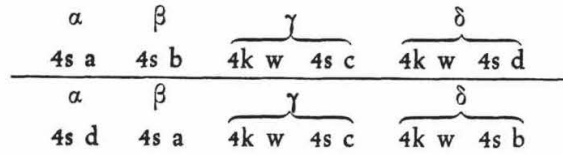
¹¹ *Studien zu Walther von der Vogelweide* in Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 63: 1939, 338.

¹² H. Brinkmann, *Liebeslyrik der deutschen Frühe*, Düsseldorf 1952, 323.

¹³ C. v. Kraus, *Des Minnesangs Frühling*, Lpz. 1936, 125.

¹⁴ s. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre . . .*, Halle 1932, 188 ff; vgl. dazu Wolfgang Mohr in *Der Deutschunterricht* 1953, S. 64, Anm. 9 und Aarburg in *MF* 10: 1957, S. 213, Fußnote 10.

Vielmehr wäre eine Melodie zu erwarten, die — belebt durch diese oder jene Modifikation — im Umriß folgenden Bauplan zeigen müßte:



Ähnliche Melodiegestaltungen bringt Genrich in seiner Formenlehre, 1932, S. 205 ff.

Ein unbekannter Einblattdruck des 16. Jahrhunderts

VON KARL GÜNTHER HARTMANN, BERLIN

Vor einiger Zeit erhielt ich in Kiel einen alten Noteneinblattdruck mit dem Impressum „Gedruckt zu Hamburg durch Joachim Lewen / Anno M.D.l.v.“. Der Druck, der sich nach eingehenden Nachforschungen als bisher völlig unbekannt erwies, rückt den Beginn des Notendrucks in Hamburg um rund 10 Jahre weiter zurück. Bisher war als frühester Notendruck nur das niederdeutsche Luther-Enchiridion, Hamburg (J. Löw) 1565¹ bekannt. Der Drucker J. Löw druckte schon 1547 in Parchim ein niederdeutsches Gesangbuch, von dem leider nur der Titel überliefert ist². Daß es Melodien enthielt, geht aus den alten bibliographischen Angaben nicht hervor. Ob der schöne, saubere Notenholzschnitt auf dem hier besprochenen Einblattdruck aus der Werkstatt Löws selbst stammt, läßt sich, da von diesem sonst kein Mensuralnotendruck bekannt ist, nicht feststellen. Die Schrifttypen sind jedenfalls eindeutig aus seiner Offizin³.

Das stark beschädigte Blatt hatte vermutlich ein Format von ungefähr 40 x 50 cm. Der ursprüngliche Rand ist an keiner Seite mehr erhalten. In der Mitte ist ein Holzschnitt mit einer Darstellung des Calvarienberges (die entfernt an das Bild von Lucas Cranach „Kardinal Albrecht von Brandenburg vor dem Gekreuzigten“ [München, ältere Pinakothek] erinnert)⁴. Um dieses Bild herum sind die vier Stimmen eines zweiteiligen Tonsatzes so angeordnet, daß von jeder Randseite aus eine Stimme lesbar ist und, wenn man das Blatt auf einen Tisch legt, von den um diesen herum Sitzenden gesungen werden kann. Es handelt sich also um einen der im 16. Jahrhundert so beliebten „Tischgesänge“. Der Text ist das bekannte Lied von K. Hubert „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“⁵ nach der Version des Babstschens Gesangbuches von 1545. Der erste Teil des Satzes, mit in allen Stimmen unterlegter 1. Strophe, hat den Cf. im Tenor⁶. Der 2. Teil, dessen Stimmen nur der Anfang der 2. Strophe beigegeben ist, hat die Melodie — mit einer kleinen Abweichung in den Hauptschlüssen vor der Wiederholung und am Ende — im Diskant. Da beide Teile stark mit Imitationen durchsetzt sind, haben auch die anderen Stimmen Anteil an der Melodie. Im 2. Teil führt sogar der Tenor die ganze Melodie, von Einschüben unterbrochen, durch. Die Anlage verrät einen nicht unbedeutenden Komponisten, der, wenn nicht selbst Niederländer, zumindest die niederländische Schule der Generation um Clemens non Papa er-

¹ Philipp Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes*, Frankfurt a. M. 1855, S. 322, Nr. DCCCLXVI.

² Ph. Wackernagel, a. a. O., S. 214, Nr. DXXII.

³ Freundliche Auskunft von Herrn Dehn, Staatsbibliothek Hamburg. Eine „Bibliographie Hamburger Drucke des 16. Jahrhunderts“ ist in Vorbereitung. Dort wird die genaue Beschreibung des hier angezeigten Einblattdruckes und Näheres über den Drucker J. Löw zu finden sein.

⁴ Vergleichbares Motiv: Bilderkatalog zu Geisberg, *Der deutsche Einblattholzschnitt*, München 1930, S. 116, Nr. 60 „Georg Spalatin, das Kruzifix verehrend“.

⁵ EKG Nr. 166. Alle vier Strophen sind auf dem unteren Titel des Blattes abgedruckt.

⁶ Zahn, *Melodien des ev. Kirchengesangs* Nr. 7292b, mit einigen kleinen Varianten.

kennen läßt. Leider hat sich bisher keine Konkordanz zu diesem Satz finden lassen, dessen Herkunft daher noch völlig im Dunkel liegt. Der folgende Anfang des 1. Teiles⁷ kann vielleicht zu einer Identifizierung beitragen. (Durch Beschädigung des Blattes entstandene Lücken in eckigen Klammern):

*Glareans lateinische Textparodie zum „Ach hülff mich leid“
des Adam von Fulda*

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

„ . . . hoc mirum nobis accidit, cum verba Cantilena^e in Latinum sermonem vertere vellemus, quod haec non Germanis tantum, sed aliis nationibus scriberemus, conati quam fieri potuit, singulas syllabas singulis reddere notulis, hoc est breves brevibus, longas longis, haec carmina, ne cogitantibus quidem nobis emergerunt, hoc quo vides subiecta modo, quaedam defecta, quaedam informia, sed notulae ipsae in causa fuerunt, quando eas mutare fas non erat, quo minus omnia absoluta fuerint.“

⁷ Leider verbieten größere Lücken eine vollständige Veröffentlichung des Satzes.

Der Kommentar Glareans¹ gilt seiner lateinischen Parodie des vierstimmig gesetzten „*Ach hülf mich leid*“² des Adam von Fulda (gest. 1505). Er besagt, daß bei dem Niederschreiben der lateinischen Verse im Bemühen, kurzen Noten kurze, langen Noten lange Silben zu kommen zu lassen, ohne sein Dazutun, gleichsam wie von selbst diese „*carmina*“ entstanden seien, jedoch z. T. „*defecta*“ — das ist vermutlich auf den kurzen Dimeter zu beziehen — z. T. auch „*informia*“, das heißt nicht formgerecht, in verstechnischer Hinsicht fehlerhaft. Ursache dieser Unzulänglichkeit seien die Noten („*notulae ipsae*“) gewesen; „*eas mutare fas non erat*“, d. h. die Noten des Tenors seien ihm unantastbar.

Glarean will einen Text schreiben, der auch anderen Nationen zugänglich sein soll. An eine genaue Wiedergabe der weltlichen Vorlage, von der es heißt: „*patriis etiam verbis elegantissime composita*“, oder der geistlichen deutschen Parodie³ war nicht zu denken, da die einheimische Reimtechnik in ihrer diffizilen Kunstmäßigkeit unübersetzbar blieb: „*Ach hülf mich leid und senlich klag / mein tag / hab ich kein rast / so fast / mein hertz / mit schmerz / thut ryngen / dryngen / nach verlornen freid.*“ (= 1. Stollen)⁴.

So entsteht ein geistlicher Hymnus mit dem Beginn

*O vera lux et gloria
Altissimi patris
Jesu redemptor humanae gentis
spes simulque salutis portus
.....*

Glarean verwandelt die 18 großen sinn- und reimgegliederten Tenorzeilen der Barform in 14 ungegliederte Einzelverse⁵. Er etikettiert sie — eine Demonstration humanistischer Gelehrsamkeit — mit den Termini der antiken Verslehre, den Kurzvers „*nequissimus*“ mit „*Monometrum Jambicum Acatalecticum*“⁶, den Eingangsvers „*O vera lux et gloria*“ mit „*Dimetrum Jambicum Acatalecticum*“, den folgenden verkürzten Dimeter „*altissimi patris*“ mit „*Dimetrum Jambicum Bradycatalecticum*“ usf.

Zwölf von 14 Versen erhalten die Charakterisierung „*Jambicum*“. Nun konnte die Wahl des Jambus an sich unabhängig getroffen worden sein, schon aus der Notwendigkeit heraus, den Text mit einem legitimen Metrum zu versehen. Der Jambus als eines der Grundmaße antiker Verskunst war dem Humanisten wohlbekannt. Zudem lag er seit jeher für hymnische Strophik nahe; noch das Glogauer Liederbuch um 1480 enthält ein „*mole gravati criminum*“, das nach ambrosianischem Muster gebaut ist. Nichts also hätte Glarean davon abgehalten, sich die Selbstkritik des „*quaedam defecta . . . quaedam informia*“ zu ersparen und ausschließlich regelrechte Verse zu schreiben, hätte er sich hier nicht die Aufgabe gestellt, mit den Silbenlängen der Notenwertfolge des Tenors zufolge, „*quam fieri potuit*“, d. h. soweit es möglich war, auszukommen.

¹ *Dodecachordon*, Basel 1547, 261 ff. (übersetzt von P. Bohn = Eitner-Publikationen Bd. XVI).

² Für die ungewöhnliche Verbreitung dieses Liedes, das Glarean als „*cantio . . . per totam Germaniam cantatissima*“ rühmt, zeugen neben der Vielzahl der Quellen (vgl. die Neuausgabe des Liederbuches des Arnt von Aich durch E. Bernouilli und H. J. Moser, Kassel 1930, zu Nr. 21), der Wiederbearbeitungen des Tenors und der geistlichen Parodie auch die Aufnahme in die Tabulatur des Johannes von Lublin (vgl. SIMG XIII, 482) und das Nachleben des Tenor bis in die *Musae Sioniae* des Michael Praetorius (vgl. Nr. 71 in Bd. VII der GA).

³ Früheste Quelle ist Peter Schöffers Liederbuch von 1513 (Nr. 1).

⁴ Das Reimschema übertrifft an Kunstmäßigkeit alle gedruckten und handschriftlich aufgezeichneten Liedertexte dieser Jahrzehnte; auch der Cod. Pal. 343 (Mitte des 16. Jahrhunderts) kennt bei 200 Liedern keine künstlichere Form.

⁵ Die überzähligen Zeilen entstehen durch Zerlegung der 4. Abgesangszeile, die vom Tenor her kaum, eher von den Belangen des geistlichen lateinischen Textes zu motivieren ist, sowie durch die Abtrennung eines Kurzverses „*nequissimus*“ von der 6. Abgesangszeile, eine bemerkenswerte Bestätigung der einheimischen Tendenz zur Isolierung von Kurzgliedern. (Dazu s. u.)

⁶ Der katalektische Vers schließt mit Länge und Kürze, der akatalektische bleibt ohne die Schlußwirkung des reinen Metrums.

In den beiden nicht als jambisch bezeichneten Versen war es offensichtlich nicht möglich. Es sind dies die Schlußzeile des Abgesanges „*coelum domicilium da nobis, fiat. Amen*“, und die Schlußzeile des Stollens „*spes simulque salutis portus*“. Jene wird, da Glarean seine Absicht konsequent bis zur Austextierung des Schlußmelismas verfolgt, zum „*Hexametrum Heroicum sed Claudum*“. Die textferne Melismatik stellte ihn vor eine unlösbare Aufgabe; die vier Kürzen in „*domicilium*“ — eine ihrer Folgen — sind mit keinem der antiken Grundmaße zu vereinbaren. So setzt er korrekt ein „*claudum*“ hinzu, d. h. hinkend, dem Gesetz der Quantitätenfolge widersprechend. Gleiche Bedeutung hat der Zusatz „*sed scazon*“ im Dimeter „*spes simulque salutis portus*“, dem einzigen trochäischen Vers überhaupt. Die Folge Hebung–Senkung am Beginn einer Tenorzeile ist ungewöhnlich, da der Tenor sonst konsequent alternierende Sinnabschnitte zusammenschließt. Eben so ungewöhnlich ist hier die Abtrennung des Reimworts, das sonst überbindend⁷ die Zeilen eröffnet: „... *ryngen / dryngen / nach verlórner freid / ...*“

Das heißt aber, daß der lateinische Vers nur dort trochäisch wird, wo die deutsche Tenorzeile ausnahmsweise mit Hebung und Senkung beginnt („*nách verlórner ...*“):

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style. Above the staff, there are two notes: a diamond-shaped note (likely a half note) and a note with a flag (likely a quarter note). The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across lines. The lyrics are: "thüt ryngen / dryngen / nach ver - lor - ner hu - ma - nae gen - tis spes si - mul - que".

Die gleiche Abhängigkeit von der Vorlage zeigt sich am Schluß des vorhergehenden Verses, der wiederum einen Hinkjambus im jambischen Dimeter vermerkt, analog zur weiblichen Reimkadenz „*ryngen / dryngen*“. Ursache der Unregelmäßigkeit ist die fallende Quint des Tenors.

Bei diesen Analogien ist daran zu erinnern, daß Glarean nicht dem deutschen Versakzent, sondern ausschließlich dem Tenor gerecht zu werden versucht: „... *singulas syllabas singulis reddere notulis*...“. In solchem Bemühen verzeichnet er Unregelmäßigkeiten fast pedantisch in seinem Versetikett. Wenn er nun so überaus korrekt die Differenzen zwischen der Wertfolge des Tenors und dem reinen jambischen Grundmaß registriert, liegt kein Grund vor, an ihrer Übereinstimmung in den jambischen Versen außerhalb der Skazonten zu zweifeln, und das ist weitaus die Mehrheit. Glarean gelangt ausdrücklich auf Grund der Wertfolge des Tenors zum Jambus, der demnach im Tenor vorgegeben sein muß. Da die Folge von Kürze und Länge in einer Cantilena um 1500 aus einer musikalischen Gesetzmäßigkeit nicht abgeleitet werden kann, muß der Tenor einem anderen Prinzip verpflichtet sein. Es liegt nahe, dieses im Text der Vorlage zu suchen. Da aber die Hebungsfolge der Alternation mit diesem Prinzip identisch ist, sind wir zur Folgerung berechtigt, daß der deutsche Text der Alternation unterlag⁸.

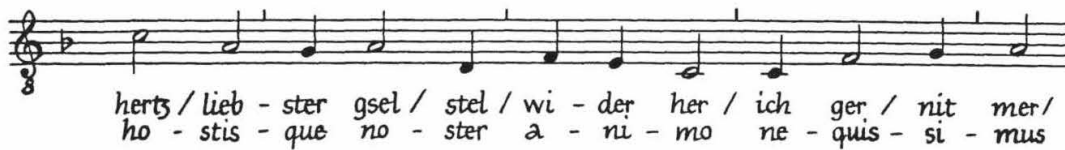
Wir erfahren hier am außermusikalischen Prinzip der Alternation von der Abhängigkeit des Tenors. Von ihr ist die Frage der Priorität der Entstehung nicht zu trennen. Sie soll an zwei Einzelbeispielen noch einmal erhärtet werden.

Als erstes diene der bereits erwähnte Schluß der 3. Stollenzeile mit den fallenden Intervallen auf „*ryngen / dryngen*“. Sie sind nur als Ausführung der weiblichen Reimkadenz verständ-

⁷ In der in mittelhochdeutscher Sprache verbreiteten *αποκλινοῦ*-Funktion: zwei kurze Reimworte gehören zum vorhergehenden, das jeweils zweite gehört singgemäß zum folgenden Strophenglied. Diese Verschränkung von Reim- und Sinnbindung deutet auf Neigung zu Asymmetrie, die, auch sonst Kriterium der Formstrukturen der Zeit um 1500, symmetriebewirkende Zäsuren zu überspielen und in ihrer Wirksamkeit zu schwächen vermag.
⁸ Für Alternation spricht auch eine Reihe von texteigenen Merkmalen in den Liedern jener Zeit, vgl. des Verf. Dissertation *Hofweisen der Zeit um 1500*, Freiburg i. Br. 1957, 1 ff. — Die lang dauernde Kontroverse der Germanisten um die Betonung des Hans-Sachs-Verses ist bekannt.

lich, nicht etwa umgekehrt. Glareans Skazonten spiegeln den Vorgang noch einmal wider; er gibt vor, dem Tenor zu folgen, folgt aber eigentlich der weiblichen, d. h. abweichenden Kadenz; diese zieht am Zeilenschluß die progressiv fallenden Intervalle Terz und Quint nach sich, die Tenorführung hat ihrerseits des regelwidrige Moment des Skazonten im jambischen Dimeter zur Folge.

Auch die Isolierung des Monometrums „*nequissimus*“ kann als Beispiel dienen, da sie vom lateinischen Zusammenhang „*hostisque noster animo nequissimus*“ her nicht zu motivieren ist. Der deutsche Text hat hier den Zweiheber „*ich ger / nit mer . . .*“, der in der Reimtechnik des ἀποκοινοῦ zum vorhergehenden „*stel wider her*“, sinngemäß zum folgenden „*dan dich / freuntlich / zu schmucken . . .*“ gehört. Die Selbständigkeit der Tenorphrase



ist Folge dieser Textgliederung, die Glarean mit der Isolierung des „*nequissimus*“ noch einmal bestätigt; die Textzeugtheit des Tenors ist auch an den vorhergehenden, quasi alternierenden Kurzgliedern ersichtlich⁹.

Wir können nach alledem zwei Ergebnisse festhalten:

1. Der Text der Vorlage „*Ach hülff mich leid*“ unterliegt der alternierenden Betonung¹⁰.
2. Der Tenor fügt sich weitgehend dem Betonungsprinzip des Textes, er folgt ihm auch in der Nachbildung kurzer Textglieder. Er entsteht nach der Maßgabe des Textes. Demzufolge liegt die Priorität der Entstehung beim Text¹¹.

Glareans Parodie ermöglicht darüber hinaus eine dritte Folgerung. Sein Text folgt, abgesehen vom Monometer „*nequissimus*“, der deutschen Textgliederung nur im Großen. Somit zeichnet sich in der formalen Organisation ein Wandel ab: am Beginn steht die überaus kunstvolle einheimische Textstruktur, deren Sinneinheiten von z. T. kunstmäßig verschränkten Reimbindungen untergliedert sind. Es folgt auf dem Fuße die Gliederung des *melodista*, der die Sinneinheiten bestätigt und ihre Untergliederung weitgehend, aber nicht mehr vollständig wiederholt¹². Nach Jahrzehnten¹³ entsteht der lateinische Text des Humanisten, der die Untergliederung der Urform übergeht und sich nur noch an den großen Zeilen des Tenors orientiert. Auch das Relikt der Urform, das Monometrum, gewinnt er aus zweiter Hand. Nicht der Text, sondern der Tenor ist seine Autorität.

Damit zeugt Glarean unabsichtlich und doch nachhaltig für die Jahrzehnte nach 1520, die den Text zunehmend vernachlässigen; die Einstellung Georg Forsters¹⁴ ist bekannt, jedoch

⁹ Dies sind wenige von zahlreichen Beispielen der Verselbständigung der Kurzglieder, die nicht nur neben den traditionellen Vierheber treten, sondern ihn auch oft aufspalten — Endstadium mittelhochdeutscher Verkunst. Vgl. dazu die Dissertation des Verf., 25 ff. und passim.

¹⁰ Wir haben hier nur ein einzelnes Zeugnis für Alternation, andere Tenores sind weniger, kaum oder gar nicht alternationshaltig. In diesem Fall ist ein Zweifel nicht möglich. Zudem sind Text und Tenor „*Ach hülff mich leid*“ weder ein beliebiges Beispiel, noch unbekannt oder abseitig, vielmehr „*. . . per totam Germaniam cantatissima*“.

¹¹ H. J. Moser nimmt (AfMw. II, 345) einen einheitlichen Schaffensakt von Textdichter und *melodista* an. Auch der Grad der texteigenen Kunstmäßigkeit kann gegen diese Annahme sprechen, vgl. die Dissertation des Verf., 83, 114.

¹² Vgl. die Dissertation des Verf., 98 ff.

¹³ Glarean hat, wie aus seiner Vorrede hervorgeht, etwa zwanzig Jahre am *Dodecachordon* gearbeitet. Vgl. auch W. Gurlitt, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts*, Kongreßbericht Bamberg 1953, Kassel-Basel, 105 ff. bzw. 107 f.

¹⁴ „*. . . Diweil aber nicht der Text, sondern der Composition halben, die Liedlein in Truck gegeben . . .*“, im Vorwort der *Frischen Teutschen Liedlein* von 1539. Neuausgabe durch Kurt Gudewill und W. Heiske, Reichsdenkmale Band 20, Wolfenbüttel 1942.

bisher einseitig vom Aspekt des Musikalischen her gesehen worden. In der Zeit des *Dodekachordon* und der Forsterschen Sammlungen sind — verglichen mit der Zeit um 1500, die etwa in den vier frühen Liederdrucken Aich (o. J.) Öglin (1512), Schöffler I (1513) und dem Schöfflerschen Diskant (vor 1524?)¹⁵, wohl im Zusammenhang mit der originellen Textstrukturen fordernden Reform des Meistergesangs gegen 1480 durch Hans Folz, eine Mehrzahl origineller Strukturen aufweist¹⁶ — Text und Kunstmäßigkeit der Textstruktur keine primären Anliegen mehr. Darauf weist ferner, neben der nachlässigeren Alternation¹⁷ und der zunehmenden Verknüpfung der ursprünglichen Reimtechnik¹⁸, auch die seit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts zunehmende Normung der Textstruktur in den Liederdrucken, im besonderen die große Anzahl der achtzeiligen Barformen¹⁹. Der Text ist mehr und mehr etwas Sekundäres, Hinzukommendes, das um des Tenors und des Satzes willen nicht fehlen darf. Selten wird das so deutlich ausgesprochen wie bei Forster und wie im Vorwort Glareans zur Parodie „*O vera lux et gloria*“, deren Fehlerhaftigkeit er mit dem Blick auf die Autorität des Tenors entschuldigt: „*quando eas (notulas) mutare fas non erat.*“ Der Humanist Glarean wird die Wendung „*fas non erat*“, die ursprünglich dem Numinosen zugehörte und somit ein ganz besonderes Gewicht hatte, nicht ohne Absicht gebraucht haben.

15 H. Osthoff (MF 2/1949, 63) schließt aus der übereinstimmenden Art der Textierung auf Zugehörigkeit zur 1535 einsetzenden Gruppe der Drucke. Dazu ist zu bemerken, daß einzelne Sätze, z. B. der Schwank Schöffler 1513, 2 diese Art der Textierung bereits früher zeigen. Die Möglichkeit besteht demnach bei Schöffler prinzipiell schon vor 1536. J. J. Maier (MfM 12/1880, 6–13), der den Diskant auf 1512–18 datiert, macht darauf aufmerksam, daß sich in der Handschrift Iselin (Basel FX 21) nach Nr. 76 „*mich wundert ser*“ (Textmarke) der Hinweis „*Text such im Mentzer druck*“ findet; bisher ist als Konkordanz mit vollständigem Text nur Diskant Nr. 23 bekannt geworden. Wenn der Hinweis auf den Diskant zu beziehen ist, könnte 1524 als terminus ante quem gelten, da Peter Schöffler d. J. seine Offizin 1524 endgültig von Mainz nach Worms verlegte (vgl. Lexikon des Buchwesens, hrsg. v. J. Kirchner, Bd. 2, 1953). Die Mainzer Drucke sind fast ausschließlich vor 1519 entstanden. Herrn Bibliotheksrat Dr. J. Benzing (Mainz) verdanke ich die Mitteilung, daß Schöffler 1513 und der Diskant Bandinitialen gemeinsam haben, die bisher sonst nirgends auftreten. Die Drucke unterscheiden sich andererseits in der Texttype; die Type des Diskant begegnet auch in späteren Schöffler-Drucken. Herr Dr. Benzing neigt auf Grund seiner Spezialstudien zur Gesamtproduktion P. Schöfflers d. J. (etwa 60 bisher bekannte Drucke) unter Betonung aller gebotenen Vorsicht und Vorbehalte dahin, den Diskant in die Mainzer Zeit Schöfflers zu datieren. — Hinzuweisen wäre ferner auf Abweichungen zwischen dem Diskant und dem Straßburger Druck Schöffler-Apiarius von 1536: dieser besitzt anderes Format, andere Texttypen, ist nicht über die Falz zu lesen, schließt seine Textzeilen im Druck jeweils mit Reimwort (die durchlaufende Textaufzeichnung des Diskant kennzeichnet auch die Frühdrucke; hier wäre auch auf älteren Lautbestand im Diskant hinzuweisen, vgl. Fußnote 18); er ist ferner ohne die zum Teil überaus realistischen Holzschnittrahmenleisten der beiden anderen Schöffler-Drucke. — Ohne hiermit die Frühdatierung des Diskant konstatieren zu wollen — dazu reichen diese Kriterien noch nicht aus —, scheint es dem Verfasser geraten, angesichts der Konsequenzen der Datierung für Fragen der Aufführungspraxis im frühen 16. Jh. neben dem wesentlichen Argument Osthoffs auch die hier genannten Gesichtspunkte zu bedenken.

16 Vgl. die Dissertation des Verf., 20 ff.

17 Vgl. zu Aich 21 etwa Basel FX 21, Nr. 51, aus der Zeit nach 1525, oder Cod. Pal 343 Nr. 99, um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

18 Vgl. ebenfalls Cod. Pal. 343, ferner u. a. Öglin 39, 1 mit Egenolff, *Gassenhawerlin und Reutterliedlein*, 1535, 25, 1 (Faksimile durch H. J. Moser, Augsburg-Köln 1927); die Schlußzeile in Schöfflers Diskant 22, 1 mit Forster I, 91: „*verlieren*“, der ältere Lautbestand bei Schöffler: „*verliesen*“ wahrt die Reinheit des Reims; Öglin 6, 1 mit Forster I, 97, Forsters „*es gnomen hin*“ hebt den charakteristischen Doppelbezug bei Öglin auf „*. . . hin hat unglück / gepraucht sein tück / genommen hynn / mein synn / darumb betrübt ist hart / . . .*“; München 3155 (zwischen 1524 und 1542) entstellt Öglin 37, 3 „*. . . von dir nit wendt*“ zu „*nit von mir wendt bis an mein endt / des thu ich dich gewesen*“.

19 Vgl. die Dissertation des Verf., 22 f.

Ein oktavierter Tenor-Cantus-firmus?

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

Bei Ausarbeitung des MGG-Artikels *Wolff Heintz* fiel mir an seinem Psalmsatz „*Laudate Dominum*“ (Kassel, Landesbibliothek, Ms. 4° 24, Nr. 79) der merkwürdige Quartsextakkordschluß auf:

♩ = ○

D
Soprano: Lau - da - te Do - - - mi - - - num om

A
Alto: Lau - da - te Do - - - mi - - - num

T
Tenor: Lau - da - te Do - mi - num om - nes gen - - - - - tes

B
Bass: Lau - da - te Do - - - mi - - - num om

nes gen - - tes om - nes gen - - tes Lau - da - - te

om - nes gen - - - - - tes Lau - da - te e - um

Lau - - da - - te e - um

nes gen - - - - - tes Lau - da - te e - um om - nes

e - - - um om - - nes po - - pu - lí om - nes po - pu - lí

um om - - nes po - pu - - - - - li

om - nes po - - - - - pu - lí om - nes po - - - - - pu - lí

po - - pu - lí

Das Problem löst sich leicht, wenn man unterstellt, daß der Tenor eine 16'-Verdoppelung erfahren hat, so daß dieser dunklere Schatten das *d* des Bassus um eine Quinte unterschritten hätte. Ich wäre dankbar für Mitteilung paralleler Fälle ebenfalls „um 1520“. Sollte sich meine Annahme solcher Oktavierung hierdurch fester untermauern lassen, so wäre das in mehrerem Sinne fesselnd: für die Aufführungspraxis als Beweis, daß man in jener Kunst auf starke klangliche Hervorhebung der traditionellen Kernstimme (und nicht bloß auf sie als konstruktive Kernrippe) Wert legte; da könnte die von Ganassi überlieferte Verstärkung der Basis-Stimme Gomberts bereits die Zugehörigkeit zum nächsten Stil bezeugen (von der Letztgotik oder von der Früh- zur Mittelrenaissance?). Für die Satzidee aber wäre Heintz' Psalm 106, 1 als retrospektiver Zug, also als ein noch gotischer Einschlag deutlich insofern, als hier — beim konservativen Grundzug der Deutschen — eine Erinnerung an die ursprüngliche Baßfunktion des „Halters“ mitsprechen könnte, wobei die Quintbetontheit des Basses auf die Sekundärentstehung als Contratenor bassus hinwies; wie denn auch sonst noch in der Motivik und Figuration des Sätzchens, dem vielfachen Spiel der Quint und Oktave und dergleichen „allerhand deutsches Quattrocento“ nachklänge. Dagegen könnte das wohl beabsichtigte Ausdrucksspiel der vielen Coronae, die doch wegen des Fortgangs der übrigen Stimmen keine Bremsfermaten sein können, Stellen für Soloimprovisationen andeuten, was dem Josquinschen Reservata-Wollen des Cinquecento entspräche, so daß auch hierdurch trotz geringem Umfang das kleine Tondenkmal eine vollwertige Spiegelung der übergangsmäßigen Situation frühprotestantischer Musik neben Stoltzer und Johannes Walter zu bieten scheint.

Johann Zach in Köln

VON KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, KÖLN

Die langen Wanderjahre Johann Zachs seit seiner Entlassung als kurmainzischer Hofkapellmeister im Jahre 1756 bieten der musikhistorischen Forschung naturgemäß Schwierigkeiten. In jüngster Zeit fanden sich nun einige wertvolle Nachrichten, nach denen Zach sich 1759 in Dillingen, um 1770 im Kloster Stams (Tirol) und 1773 in Wallerstein aufhielt¹. Es war für A. Layer naheliegend, auch für die Jahre zwischen 1759 und 1767/69 anzunehmen, daß „Zach damals vermutlich längere Zeit in Süddeutschland lebte“. Nun begegnet jedoch in diesem Zeitraum der Name Johann Zachs mehrmals in Kölner Quellen. Zwei Jahre nach seinem Aufenthalt in Dillingen, im März 1761, gab er, nach folgender Eintragung in die Protokolle des Kapitels, auf der großen Orgel im Kölner Dom ein Orgelkonzert:

„Musico Zach seye eine Carl d'or für die auf der grosen Orgel gemachte Prob ex Officio Musices zu verehren“².

Derartige Konzerte bekannter Solisten waren recht selten³ und Zach wird von dem hochadeligen Domkapitel, nicht anders als in Wallerstein, einfach als „Musicus“ abgefertigt. Bemerkenswert ist an dieser Notiz, daß Zach sich hier auf der großen Domorgel⁴, die 1727—1768 von dem ausgezeichneten Organisten Johann Georg von der Linden gespielt und 1751/52 von dem Orgelbauer Georg Kahmann einer grundlegenden Überholung und Verbesserung unterzogen worden war⁵, hören ließ, da seine eigentliche organistische Zeit

¹ Vgl. A. Layer, *Johann Zach in Dillingen und Wallerstein*, Mf, Jg. XI, 1958, S. 83 f.

² Domkapitularsprotokoll vom 24. März 1761. (Historisches Archiv der Stadt Köln: Akten Domstift 281, fol. 217a).

³ Das Protokoll vom 11. Januar 1730 bestimmt eine Verehrung für den „Kayserlichen Bassisten und Churpfälzischen Hofcapellan Abbate Palmerini“.

⁴ Daneben gab es noch eine kleine Orgel in der Marienkapelle.

⁵ Diese Angaben beruhen auf archivalischen Quellen, die der Verf. zu einem geschichtlichen Beitrag über die Kölner Domkapelle im 18. Jahrhundert zu vereinigen beabsichtigt.

mit seiner vergeblichen Bewerbung um die Organistenstelle an der Metropolitankirche St. Veit in Prag 1737 abgeschlossen war⁶.

Das öffentliche Musikleben in Köln wurde im 18. Jahrhundert überwiegend von den Musikern der Kölner Domkapelle unter Leitung der Kapellmeister Carl Rosier (1700—1725) und Theodor Eltz (1725—1770) getragen⁷. Auch die ersten Liebhaberkonzerte im Zusammenhang mit der 1743 gegründeten *Musikalischen Gesellschaft* und den sich daraus entwickelnden *Kaufmannskonzerten* wurden größtenteils von den Dommusikern bestritten⁸. Möglicherweise gab daher die Anwesenheit Zachs in Köln die Anregung zu mehrmaligen Aufführungen seiner Werke. Für den 13. März 1764 wurde ein vierstimmiges „geistliches Oratorium“ von ihm angekündigt, das als „Crone der Composition“ bezeichnet wird⁹. Bereits einen Monat später, am 14. April, brachte eine in Köln weilende italienische Künstlergruppe¹⁰ eine „Passion“ von Zach zur Aufführung¹¹, die in der Passionszeit des folgenden Jahres mit solchem Erfolg wieder aufgeführt wurde¹², daß eine Woche später eine Wiederholung des Konzertes stattfinden mußte¹³. Besonders interessant ist an diesen Notizen, daß nach dem Werkverzeichnis von K. M. Komma¹⁴ und den Nachträgen von A. Gottron und W. Senn¹⁵ zumindest eine Passion von Zach bisher nicht bekannt war. Drei Jahre später, am 5. März 1768, konzertierte dieser dann noch einmal selbst in Köln:

„Am künftigen Samstag, den 5ten dieses, wird der Herr Johann Zach in der löbl. Ritter-Zunft zum schwarzen Hause in der Streitgasse, nach gegebenem Clavier-Concert, ein Miserere mit neuester Introduction produciren. Das Ende macht ein Violin-Concert, worzu alle (Tit) hohe Herrschaften und Herren Liebhabere unterthänigst eingeladen werden“¹⁶. Dies war — nach der bisherigen Quellenkenntnis — der letzte Aufenthalt Zachs in Köln.

Eine neue Quelle zu Mozarts Klaviersonate KV 309 (284b)

VON EWALD ZIMMERMANN, DUISBURG

Als älteste Quelle dieser Sonate war bisher nur die Erstausgabe bekannt: „Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano par Wolfgang Amadé Mozard . . . A Paris chez M. Heina Editeur, . . . (1778)“. Die beiden anderen in dieser Ausgabe enthaltenen Werke sind die

⁶ Vgl. K. M. Komma, *Johann Zach*, Diss. Heidelberg, Würzburg 1938, S. 30 f.

⁷ Vgl. U. Niemöller, *Carl Rosier (1640?—1725). Kölner Dom- und Ratskapellmeister*. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. H. 23, Köln 1957.

⁸ Vgl. H. Oepen, *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760—1840*, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, H. 10, Köln 1955, S. 4 ff. Dieser Studie konnten Hinweise auf die nachfolgend zitierten Zeitungsnotizen entnommen werden.

⁹ Vgl. Kaiserliche Reichs-Ober-Post-Amts-Zeitung zu Cölln (KROPAZ; UB Köln: Ztg 122) 12. März 1764: „Künftigen Dienstag, den 13ten Martii, wird auf dem Saal E. E. Schneider-Zunft, in der Schildergasse, das geistliche Oratorium von dem berühmten Compositeur, Herrn Zach, in 4 Singstimmen aufgeführt werden, worzu hohe Herrschaften und Liebhaber der Musick gebührend invitiret werden. Dieses Oratorium wird nirgends dahier, als allein auf obigem Saal produciret, und ist eine Crone der Composition zu nennen.“

¹⁰ Vgl. H. Oepen, a. a. O., S. 6.

¹¹ Vgl. KROPAZ 13. April 1764: „Samstag, den 14ten dieses Monats Aprilis, wird auf dem gewöhnlichen Concert-Saale, an den Minder-Brüdern in der Balbier-Zunft, aufgeführt: LA PASSIONE DI GIESU CHRISTO NOSTRO SIGNORE, PRODOTTA IN COLONIA NELLA SALA ACADEMICA DE AMATORI DI MUSICA, RIMESSA IN MUSICA DA ZACH. Worzu alle hohen Herrschaften und Liebhaber der Musick geziemend eingeladen werden.“

¹² Vgl. KROPAZ 15. März 1765: „Am Samstag, den 16ten Martii, wird auf dem Saale E. E. Balbier-Zunft vor den Minoriten dahier aufgeführt werden LA PASSIONE DI GIESU CHRISTO NOSTRO SIGNORE, RIMESSA IN MUSICA DA ZACH.“

¹³ Vgl. KROPAZ 22. März 1765: „Auf Verlangen hoher Herrschaften wird am künftigen Samstag, den 23ten Merz, auf dem Saale E. E. Balbier-Zunft vor den Minoriten dahier, das berühmte Oratorium, betitelt: LA PASSIONE DI GIESU CHRISTO, RIMESSA IN MUSICA DA ZACH, nochmalen aufgeführt werden.“

¹⁴ a. a. O., S. 114 f.

¹⁵ *Johann Zach*, Mainzer Zeitschrift, Jg. 50, 1955, S. 84 f.

¹⁶ Vgl. KROPAZ 4. März 1768.

Sonaten KV 310 (300 d) und KV 311 (284 c). Da das Autograph der Sonate KV 309 verschollen ist, war es von besonderer Bedeutung, daß vor einiger Zeit eine Handschrift des 1777 in Mannheim entstandenen Werks wieder auftauchte, von der die erste Seite in Faksimile hier wiedergegeben ist (s. Tafel v. S. 401). Die Handschrift hat Querfolio-Format und einen marmorierten Papierumschlag, dessen Titelschild die Aufschrift trägt: „Sonata Per il Clavicembalo del Sig^{re} Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona.“ Auf der ersten, mit Notenlinien versehenen Seite steht der etwas erweiterte Titel: „Sonata in C. Per il Clavicembalo Solo Del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona.“ Unten links finden sich als Incipit die beiden ersten Takte des 1. Satzes. Rechts daneben wird in einer handschriftlichen Bemerkung versichert, daß die Sonate ganz von Mozarts eigener Hand geschrieben sei.

Das Bild der Handschrift weist eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit mit einem Mozartschen Autograph auf. Es zeigt neben der großen Klarheit und Sauberkeit des Notentextes, die gerade auch die zeitlich hierher gehörenden Werke der Mannheimer Schaffensperiode, wie die Klaviersonate KV 311 und die Violinsonate KV 296, auszeichnen, auch eine gewisse Zügigkeit der Schrift. Aber diese Zügigkeit erreicht eben doch nicht den temperamentvollen Schwung, der im Duktus einer echten Mozartschen Handschrift zu finden ist. Das Bild wirkt im ganzen ruhiger, abgezirkelter, nicht so sehr vom jugendlichen Sturm und Drang als vielmehr von einem kühl abwägenden Verstand inspiriert. Die deutlich wahrnehmbaren, nicht seltenen Rasuren und Korrekturen sind so sorgfältig ausgeführt, daß irgendein Zweifel an der Lesart des Textes an keiner Stelle auftreten kann — eine Tatsache, durch die sich die Mozart-Autographe nicht immer auszeichnen.

Der hier nur angedeutete Unterschied zwischen der neu aufgefundenen Handschrift und einem Mozart-Autograph spiegelt in etwa die hervorstechendsten Wesensmerkmale von Vater und Sohn Mozart wider. Tatsächlich legt die historische Situation den Gedanken nahe, daß es sich bei dem Fund um eine Abschrift handelt, die von Leopold Mozart selbst oder doch in seinem Auftrag und unter seiner Aufsicht angefertigt worden ist. Die erste Annahme hat viel größere Wahrscheinlichkeit für sich. Wolfgang schrieb am 29. November 1777 anlässlich der Übersendung der beiden ersten Sätze dieser Sonate an den Vater: „Sie müssen schon mit dem original vorlieb nehmen; Sie können es sich leichter um 6 K. den bogen abschreiben lassen als ich um 24 K.“ Das Rondeau folgte am 3. Dezember nach. Nach Köchel blieb das Autograph dann bei Leopold Mozart.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Leopold den Rat Wolfgangs, das Original abschreiben zu lassen, aber nicht befolgt, sondern selbst eine Kopie davon angefertigt, in die der Komponist möglicherweise später dann selbst noch Eintragungen vorgenommen hat. Das Querformat der Handschrift mit den zehn Liniensystemen auf jeder Seite entspricht dem Papier, das Mozart für die in Salzburg komponierten Sonaten schon benutzt hatte. Ein Experte, der das Original einsehen konnte, stellte an Papierqualität und Wasserzeichen fest, daß es sich um ein damals in Salzburg durchaus gebräuchliches Notenpapier handele. Ein Schriftvergleich lasse einwandfrei Leopold Mozart als Schreiber dieser Kopie erkennen, Duktus der Schrift und Schreibstoff (Tinte) seien von solcher Einheitlichkeit, daß sich die Vermutung, einzelne Eintragungen seien zusätzlich von der Hand des Komponisten hinzugefügt, nicht aufrecht erhalten lasse.

Das Urteil mag auf Grund der Materialprüfung berechtigt sein, aber das Schriftbild gibt doch zu Zweifeln an der Richtigkeit dieser Auffassung Anlaß. Auf der einen Seite finden sich nämlich in dieser neuen Quelle trotz aller Einheitlichkeit doch auch im einzelnen (z. B. bei den dynamischen Bezeichnungen) so tiefgreifende Unterschiede, daß man sich nur schwer vorstellen kann, es handele sich um Varianten einer und derselben Handschrift. Andererseits trifft man aber auch gerade wieder auf verblüffende Übereinstimmungen einzelner Eintragungen in dieser Handschrift mit authentischen Mozart-Autographen. So schreibt

Mozart z. B. das kleine d nur mit einem senkrecht nach oben laufenden Strich. In unserer Handschrift hat dagegen dieser Buchstabe am oberen Ende durchweg eine kleine Schleife, die dann gleich in den nächsten Buchstaben weiterleitet. In der Überschrift des 3. Satzes bei der Bezeichnung „Rondeau“ wird nun aber auch in der Handschrift das Mozartsche „d“ ohne diesen Schnörkel gebraucht, wie überhaupt die letzten vier Buchstaben fast photographisch getreu aus der gleichen Bezeichnung im Autograph von KV 311 übernommen sein könnten. Sogar der Strich unter der Bezeichnung „Rondeau“ findet sich in beiden Fällen. Beide Formen dieses Buchstabens kommen in der Handschrift noch einmal nebeneinander vor, und zwar in der Aufschrift der Titelseite: in dem Wort „Amadeo“ das oben nach links abgerundete „d“ (allerdings ohne Schleife) und das gerade „d“ in den Worten „Accademico“ und „di“. Aber es scheint, daß nicht nur diese Buchstaben unterschiedlich geformt sind, sondern daß überhaupt die Worte „Accademico di Bologna e di Verona“ von einer anderen Hand stammen. Sollte dieser ehrenvolle Titel nachträglich hinzugefügt worden sein? Das Wort „crescendo“ unterscheidet sich in der Handschrift und bei Mozart manchmal nur durch diesen Buchstaben „d“, abgesehen von einer winzigen bei Mozart zu beobachtenden Trennung zwischen dem „s“ und dem „c“. Deutlich unterscheiden sich die Buchstaben „l“ (in der Handschrift Auf- und Abstrich meistens ineinandergezogen, bei Mozart mit deutlicher Schleife) und „z“. Sehr merkwürdig ist es mit dem Buchstaben „p“ bestellt, der in drei verschiedenen Formen auftritt, von denen die beiden ρ und ν in Mozartschen Handschriften sehr häufig vorkommen, wogegen ρ sich bei Mozart nicht findet. Aber während Mozart in der Abkürzung „pia“ die Buchstaben nie aneinanderschreibt, sind sie in der Handschrift immer verbunden. Der Buchstabe „f“ als dynamisches Zeichen oder die Abkürzung „for“ haben in der Handschrift und in den Mozart-Autographen vielfach große Ähnlichkeit. Dagegen ist „for“ in der Handschrift häufig mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben, was wiederum bei Mozart gar nicht vorkommt.

Wie man schon aus dem Vorhergehenden ersieht, stehen aber den überraschenden Übereinstimmungen zwischen dieser vielleicht Leopold Mozart zuzuschreibenden Kopie und den Handschriften von Wolfgang Amadeus ebenso deutliche Unterschiede gegenüber. Verglichen mit einem Autograph von Mozart, wirken die Akkoladen in der Handschrift etwas unbeholfen und steif. Die für Wolfgang Amadeus charakteristischen zwei Querstriche, die er durch ihren unteren Teil hindurchführt, sind hier sorgfältig nach links gerückt, so daß sie die Akkoladen höchstens eben berühren, nicht aber durchstreichen. Die Schlüssel, die Mozart im allgemeinen nur zu Beginn jedes Satzes und im weiteren Verlauf nur noch bei Schlüsselwechsel schreibt, finden sich hier am Beginn jeder Zeile. Das Zeichen für den $\frac{4}{4}$ -Takt zu Beginn des 1. Satzes unterscheidet sich in nichts von einem solchen Mozartschen Zeichen, während die Ziffern in den Taktangaben zum 2. und 3. Satz ($\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$) wieder etwas anders geformt sind als Mozarts Ziffern. Es paßt zu dem klaren Notenbild, daß auch die Akzidentien sehr deutlich geschrieben sind. Aber während in unserer Handschrift im allgemeinen der Hohlraum des Auflösers wirklich ein Rechteck bildet, ist bei Mozart vielfach der nach unten führende Haken mit einer ganz leichten Rundung angesetzt und dann gerade nach unten gezogen, so daß der Hohlraum eher wie ein Dreieck aussieht. Hinsichtlich der Stakkato-Zeichen ergibt die Handschrift kein klareres Bild als die Mozartschen Autographe, obwohl die Striche weitaus vorherrschen und nur verschwindend wenige Punkte auftreten, wobei der Wechsel zwischen Strichen und Punkten ebenso wenig motiviert ist wie in den Autographen Mozarts.

Es gibt also nicht nur Unterschiede zwischen der jetzt aufgefundenen Handschrift und echten Mozart-Autographen, sondern es finden sich auch innerhalb der neuentdeckten Kopie im Schriftbild Gegensätze, die vielleicht durch die Annahme erklärt werden können, daß hier verschiedene Schreiber am Werk waren. Andererseits schafft die Ähnlichkeit gewisser Zeichen unserer Handschrift mit dem Duktus der Mozartschen Schrift eine Verbindung zu

Wolfgang Amadeus. Unter diesen Umständen scheint eine gewisse Zurückhaltung geboten zu sein bei der Beantwortung der Frage, ob die Handschrift ausschließlich Leopold Mozart zuzuschreiben ist und ob und in welchem Umfange Eintragungen von der Hand Wolfgang Amadeus' in ihr zu erkennen sind. Wie immer dem aber auch sei, die Sauberkeit und Deutlichkeit des Schriftbildes und die Genauigkeit der Bezeichnung machen diese Handschrift zu einer hochbedeutsamen Quelle für das Werk, die als Ersatz für das verschollene Autograph eine für die Herausgeber sehr spürbare Lücke im Quellenbestand weitgehend ausfüllt.

Musikalische Tierporträts

VON WOLFGANG LAADE, BERLIN

In Jg. IX (1956), S. 286 ff. dieser Zeitschrift schreibt Werner Dankert über den klangmalerischen Gehalt der lappischen Joikenmelodien und über die Joiken als musikalische Illustrationen von Natur, Mensch und Tier. Während meiner eigenen musikethnologischen Arbeit in Finnmark (Nordnorwegen) konnte ich im Sommer 1955 selber zahlreiche Beispiele lappischer Joiken aufnehmen, die für Dankerts Aufsatz weitere ausgezeichnete Musterbeispiele wären. Das für die Lappen so charakteristische Porträtieren mit musikalischen Mitteln ist Hauptzweck und -inhalt der Joiken überhaupt. Interessant ist daher die Frage, ob Musiktypen solchen Gehalts auch anderweitig auftreten, und zwar soll hier speziell von tier-nachahmender Musik die Rede sein.

Dabei geht es mir nicht etwa um die gelegentliche Nachahmung des Tierrufs im Lied. Ganz am Rande seien auch hier nur erwähnt z. B. die Hörner und Tuben, die das Gebrüll gewisser Tiere wiedergeben sollen, wie die Bronzetuben in Tibet das Brüllen der Welt-elefanten, desgleichen die gelegentliche, virtuose Nachahmung eines Tieres auf einem Instrument, wie auf der chinesischen Sona (Oboe) die Stimme des Phönix¹, in Rumänien auf der Geige und der Panflöte gern Vogelstimmen imitiert werden. Hier soll vielmehr von Musikgattungen gesprochen werden, die ganz und gar darauf eingestellt sind, ein Lebewesen, in unserem Falle ein Tier, musikalisch im wahrsten Sinne zu porträtieren.

Nach meinen bisherigen Studien in dieser Richtung stehen die Lappen damit offenbar konkurrenzlos an der Spitze. Interessant waren die „pantomimischen“ Kommentare eines meiner besten lappischen Sänger, Per Haetta aus Karasjok. Um das Bild des Tieres und seiner Eigenschaften mir ganz deutlich zu machen, führte er beim Singen der Joike mit Hand- und Fingerbewegungen vor, wie Melodie und Rhythmus der Joike das gemächliche Wandern des äsenden Rentieres über Berg und Tundra zeichnen. Er zeigte singend und mit den Fingern mimend das Rentier in Trab und Galopp, führte das unbeholfene Trippeln des kleinen Hundewelpen vor und die Krähe, die steif über den Boden hoppelt.

Beispiel 1 zeigt die Illustration des Hundewelpen, aufgezeichnet nach dem Gesang von Per Haetta. Komisch purzeln schon die beiden ersten Achtel heran, um nach dem kurzen, auch bildhaft vorzustellenden Halt auf der Viertelnote in ein synkopisches „Torkeln“ überzugehen. Im zweiten Teil hebt ein recht ungeschicktes Trippeln an. Die akzentuierten Sechzehntel wirken stets wie ein tolpatschiges Stolpern über die eigenen Füße. Und so war auch das, was Per Haettas Finger sichtbar zu machen suchten, während er die Melodie sang. Auch Beispiel 2 wurde nach Per Haettas Gesang notiert und von ihm in der gleichen Weise illustriert. Steif und gespreizt spazierten Zeige- und Mittelfinger im punktierten Rhythmus los, um auf den beiden Achtelnoten, deren zweite noch einen besonderen Anstoß erfährt, wie jäh nach vorn zu stolpern. Was rhythmisch sichtbar gemacht wird, wird aber auch durch

¹ Schallplatte: Columbia FCX 429.

die melodische Bewegung ausgedrückt. In beiden Beispielen spiegeln größere Intervallsprünge auch größere Bewegungen, etwa ein plötzliches Vorwärtsstolpern ohne Halt, während die kleineren Schritte trippelnde Bewegung wiedergeben. Tonschritte und Rhythmus illustrieren also gleichzeitig und miteinander in vollkommenster Weise.

Es ist bezeichnend, daß die Lappen, heute ein Hirtenvolk, früher nomadisierende Jäger waren. Erst seit etwa 250 Jahren wurde die freie Jagd durch die Rentierzucht abgelöst. Hirte und mehr noch Jäger sind durch ihre Lebensweise eng an das Tier gebunden. Diese Bindung, die geradezu eine Abhängigkeit ist, zwingt den Menschen, sich mit den Eigenheiten des Tieres vertraut zu machen, will er Herr über es werden. Diese Notwendigkeit bedingte schärfste Beobachtung, und in der Tat werden alle Eigenschaften der Tiere bis ins kleinste wahrgenommen und registriert. Nur so konnte eine so ausgezeichnete musikalische Illustration des Tieres, wie in den Joiken der Lappen, entstehen.

Es wäre zu erwarten, daß auch bei anderen entsprechenden Völkern — ich denke vor allem an primitive Jäger — etwas ähnliches existiere. Man denke dabei nicht zuletzt an die Bedeutung der Tiernachahmung, vor allem im Tanz, als Jagdzauber. Wo etwa der Gang eines Tieres tänzerisch ausgeführt wird, mag auch die Musik zwangsläufig einen Rhythmus annehmen, der dieser Gangart entspricht. Vielfach mag daher der Tanz das Primäre sein und damit die musikalische Nachahmung weniger selbständig als vielmehr nur eine Folgeerscheinung der Tanzbewegung sein. Aber das wäre noch zu untersuchen. Gelegentlich mag man auch die Melodiewendungen der Stimme des Tieres, seinem Ruf, angleichen. Allein, hierüber sind bisher wenig Beobachtungen angestellt worden.

Suchen wir weiter unter den Völkern des genannten Kulturtyps, so stoßen wir zunächst — soweit überhaupt diesbezügliche Notizen vorliegen — auf rein instrumentale Nachahmung des Tieres. Auch die Angaben hierüber erschöpfen sich in einer Feststellung: Das einzige, was in den verschiedenen Quellen übereinstimmend von den Jägervölkern und Wildbeutern Südafrikas, den Buschmännern, Hottentotten und Bergdama, berichtet wird, ist, daß sie mit Vorliebe auf ihrem Mundbogen (*goura*) die mannigfachen Gangarten der verschiedenen Tiere vorführen. Das scheint, wenn man der häufigen Erwähnung dieser Tatsache Gewicht geben darf, bei diesen Völkern wirklich die wesentliche Form und der wesentliche Inhalt der Mundbogenmusik zu sein. In der Tat scheint mir der Mundbogen dafür ganz besonders gut geeignet. Wenn er auch in erster Linie ein rhythmisches Instrument ist, so vermag sein Spieler doch durch Saitenteilung und durch Mundstellung Ton und Klang auf mannigfache Weise zu variieren; zweifellos wäre er sogar auch in der Lage, damit Tierstimmen zu imitieren. Ob hiervon Gebrauch gemacht wird, muß dahingestellt bleiben. Merkwürdigerweise scheint die Nachahmung des Tierrufs in der hier zu besprechenden Form von Musik ohnehin nur eine geringe Rolle zu spielen. Um so stärker wird offenbar von der Nachzeichnung der Bewegung durch Rhythmus und Melodieschritte Gebrauch gemacht.

Die Beduinen fügen sich als nomadisches Hirtenvolk durchaus in den Kreis dieser Betrachtung ein. Nach altarabischer Lehre hat die arabische Dichtung alle ihre Rhythmen dem Kamelschritt und dem Galopp des Pferdes abgelauscht, Rhythmen, die zugleich dem Trommelspiel als Grundlage dienen sollen. Enno Littmann beschreibt die Lieder der Kameltreiber und -reiter als „meist sehr gleichförmig und monoton, durchaus der gleichförmigen Umgebung angepaßt, eine eigentliche Wüstenpoesie. Metrum und Rhythmus entsprechen dem Gang des Kamels. Die Wechselwirkung zwischen Schritt und Lied — wie einerseits der Reiter sein Lied dem Schritte des Kamels anpaßt und dieses andererseits nach dem Takte der Musik schreitet“², war die beste Illustration zu Jacobs Theorie von der Entstehung der arabischen Metren und zeigt, wie Littmann meint, wie glaubwürdig diese Theorie ist. Hier hätte also, über die unmittelbare Nachahmung des Tieres hinaus, die

² *Neuarabische Volkspoesie*. Abhandlungen der Kgl. Akademie der Wissenschaften, Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, NF V, 3. Berlin 1902, S. 93.

ständige Verbindung des Menschen mit dem Tiere gar Metrum und Rhythmus der gesamten Dichtung geformt und darüber hinaus einen wesentlichen Teil der Musik, zumindest was deren Trommelpart betrifft. Hier stehen wir vor einem interessanten Sonderfall.

Ein weiterer Bereich, in dem ich ausgeprägte tier-nachahmende Musik vorfand, ist Ceylon. Diese Musik erfüllt, nächst den lappischen Joiken, noch am ehesten die Forderungen dieser Ausführungen (was hinsichtlich der *Goura*-Musik erst eine Materialprüfung erweisen könnte). Überraschenderweise tritt jener ceylonesische Musiktyp bei den Singhalesen auf, in einer Kultur also, die mit den besprochenen Hirten und Jägern so gut wie nichts gemein hat. Zudem finden wir das Phänomen gerade in der gehobenen Form der singhalesischen Musik, in der religiösen Kunstmusik von Kandy. Diese Musik kennt 18 sogenannte Vannamas, von denen es zusätzlich mehrere Ableitungen gibt. Diese Vannamas beschreiben Tiere, Tiere allerdings, die in der religiösen Legende eine Rolle spielen. So schildert Thuranga Vannama das Pferd Kanthaka, auf welchem dereinst Prinz Siddharta, der spätere Buddha, ausritt (Beispiel 3). Gajaga Vannama porträtiert den langsamen, schweren und doch majestätischen Gang des heiligen Elefanten, der in der traditionellen Perahera-Prozession Buddhas Zahnreliquie trägt (Beispiel 4). Samanala Vannama spiegelt tänzerisch (alle Vannamas werden zugleich getanzt!) und musikalisch eine Schar von Schmetterlingen wider, die über Seen, durch Gärten und Wälder gaukelt, um nach kurzem, glanzvollem Leben in die Höhen des Adams Peak, des höchsten Berges von Ceylon aufzusteigen. Dort, wo sich der sagenhafte Fußabdruck Buddhas befindet, verenden sie zu Füßen des göttlichen Meisters. Auch der hinduistischen Legende werden Themen entlehnt. So beschreibt ein Vannama den berühmten Affengott Hanuna (Hanuman), den Kampfgenossen des Helden Rama. Ganapathi Vannama ist das Porträt des elefantenköpfigen Gottes Ganesha. Hansa Vannama illustriert eine Schar von Schwänen, und Musaladi Vannama (auch: Hava Vannama) gibt das Hüpfen des Hasen wieder. Andere Vannamas schildern den sich brüstenden Pfau und den königlichen Jagdfalken. Als besonders illustrative Beispiele seien die Anfänge von Thuranga Vannama und Gajaga Vannama wiedergegeben (Beispiel 3—4). Der Gang beider Tiere, des Pferdes und des Prozessionselefanten, unterscheidet sich zunächst, einfach genug, schon im Tempo. Die gleichmäßige Achtelbewegung der Singstimme in Beispiel 3 und die muntere Bewegung des Trommelparts (die Trommel trägt sehr viel zur Illustration bei) führen deutlich das trippelnde Pferd vor Augen. Ruhig ist die Bewegung in Beispiel 4. Schwer fallen die Trommelschläge, ungleich schwerer, wenn verglichen mit der munteren Zügigkeit von Beispiel 3. Trotz der melismatischen Glanzlichter bewegt sich die Melodie grundsätzlich auch in bedächtigem Schreiten, gemessen und vornehm. Diese beiden Stücke lassen sich sehr schön mit entsprechenden Tierschilderungen der Lappen vergleichen (s. im Vergleich zu Beispiel 3 Dankerts Aufsatz S. 293, unteres Beispiel: Pferd im Trab).

Noch wäre umfangreiches Material auf unseren Gesichtspunkt hin zu untersuchen, ja, überhaupt erst noch zu sammeln. Ich denke dabei, außer an die bereits genannten süd-afrikanischen Völker, an Australier, Primitivstämme von Malakka, asiatische Hirten- und Jägernomaden, Eskimos und verschiedene indianische Gruppen. Es wäre interessant festzustellen, ob über die genannten Beispiele hinaus überhaupt noch etwas Derartiges existiert, und wenn ja, in welcher Art von Kulturen und in welcher Form.

Beispiel 1: Hvælpis (Hundewelp)

Lappen

$\text{♩} = 175$

Beispiel 2: Qarja (Krähe)

Lappen



Beispiel 3: Turanga Vannama

Singhalesen

$\text{♩} = 96$

Gesang

kl. Becken

Trommel 1)

unklar

u.s.w.

Beispiel 4: Gajaga Vannama

unklar

Singhalesen

Gesang $\text{♩} = 74$

kl. Becken

Trommel

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

VON HANS ALBRECHT, KIEL

(Schluß)³¹

Sehr aufschlußreich ist ein Artikel von Kenneth J. Levy über *Costeley's Chromatic Chanson* (S. 213–263), wenn er auch in der Frage der Transkriptionen zur Diskussion reizt. Es handelt sich um eine bereits 1896 von Expert herausgegebene und kritisch beleuchtete geistliche Chanson „*Seigneur Dieu ta pitié*“, die 1570 bei Le Roy und Ballard im Druck erschienen ist (in Costeleys *Musique*), nach Levy aber etwa 1558 komponiert worden war. In seinen sehr gut fundierten Ausführungen macht Levy auf der Basis der von Costeley im Vorwort zu der Sammlung von 1570 gegebenen Erläuterung klar, daß die Chanson für eine neunzehntönige Oktave geschrieben ist, d. h. daß jeweils *cis—des*, *dis—es*, *fis—ges*, *gis—as* und *ais—b* eigene Stufen darstellen. (Unklar bzw. nicht unmittelbar verständlich ist nur, daß Costeley [bzw. Levy] *eis* mit *fes* und *his* mit *ces* gleichsetzt, wobei auf S. 217 noch irrtümlich von „C sharp = B flat“ statt von „B sharp = C flat“ gesprochen wird. Trotz der in Tabelle III gegebenen Centswerte, die den inkriminierten „*duplications*“ *eis—fes* und *his—ces* denselben Abstand von ihren Nachbarn *e* und *f* bzw. *h* und *c* geben, wie er als „19-tone equal“ errechnet worden ist: 63,16 Cents, bleibt diese Einteilung ziemlich schwer verständlich. Nach unserem gebräuchlichen Einteilungs- und Nominierungsprinzip können Schritte wie *fis—ges* oder *ais—b* nicht schlechthin Analoga zu *eis—fes* und *his—ces* sein, sondern ihnen würden allenfalls die Schritte *eis—f* und *h—ces* entsprechen. Hier wäre eine aufklärende Bemerkung für den mit der neunzehntönigen Skala nicht so vertrauten Leser sehr nützlich gewesen.) Zum Problem der „chromatic art“ des mittleren bis späten 16. Jahrhunderts liefert Costeleys Komposition jedenfalls ein höchst markantes Beispiel, und Levy entwickelt an dem Notentext und an Vergleichen mit Theoretikerangaben, zeitgenössischen Kompositionen u. a. eine für die Behandlung dieses Problems sehr wichtige Studie.

Zu der mit viel Allgemeinbildung und nicht alltäglichen Literaturkenntnissen geschriebenen Studie *The Dramatic and Allegorical Function of Music in Shakespeare's Tragedies* (S. 265–282) von Frederick W. Sternfeld muß ich offen gestehen, daß mir ihr Sinn und Wert nicht aufgehen, da mehr oder weniger landläufige Verwendung oder Erwähnung von Instrumenten hier umständlich dramatisch oder gar „allegorisch“ gedeutet werden sollen. Was heißt es z. B. für die Musikgeschichte oder für die „tiefere Bedeutung“, für die dramatische oder allegorische Funktion der Musik bei Shakespeare, wenn uns wörtlich gesagt wird: „*In Hamlet, the funeral march is actually heard on the stage, and in Antony the surviving emperor commands a state funeral. The domestic character of the tragedy of Othello does not invite pomp and circumstance, dramatic or musical. Othello has fallen from grace to such an extent that no solemn music may restore the discord.*“? Was bedeutet das schon? Der aus seinen Arbeiten als besonders klug und scharfsinnig, ja, als mit hohem Einfühlungsvermögen begabt zu erkennende Autor ist hier das Opfer einer Selbsttäuschung geworden. Er hat zwar allerlei aus der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts sowie aus der Sekundärliteratur zu Shakespeare zusammengetragen, dabei aber offensichtlich das, was er beweisen wollte, als Voraussetzung genommen; zum mindesten hat er dem für einen Bühnendichter der Shakespearezeit ja wohl nicht unwesentlichen „normalen“ Gebrauch der Instrumente viel zu wenig Einfluß auf die Dichtung beigemessen. Daß man beim Tode eines Fürsten Trauermusiken veranstaltete, so etwas aber beim Tode eines Helden am Bette seiner von ihm soeben ermordeten Frau, in deren Schlafgemach völlig fehl am Platze gewesen wäre, muß doch keine allegorische Funktion der Musik im Drama

³¹ Vgl. auch Jahrg. X, S. 409 ff. und 547 ff. sowie Jahrg. XI, S. 201 ff. und 342 ff.

involvieren. Sternfeld hegt aber die Illusion, Shakespeare habe auch bei solchen „Formalitäten“ (im Sinne des Zeremoniells und des ständischen Usus) an den tiefstmöglichen Sinn musikalischer Wirkungen gedacht. Das zeigt besonders der letzte Satz seiner Studie, der sich an den oben zitierten Passus anschließt (es ist von Othello die Rede): „*His crime is emphasized in the epilogue which stresses the dissonance of his tuning:*

LODOVICO. *O bloody period!*

GRATIANO.

All that's spoke is marr'd.“

Soll man wirklich nicht zu behaupten wagen, Shakespeare, der so viel aus der Perspektive des erfahrenen Theatermannes — um nicht zu sagen: Routiniers — in seinen Dramen reden und handeln läßt, sei auch bei der Verwendung von „Inzidenzmusik“ weitgehend nur dem zeitgenössischen Brauch und seiner eigenen Bühnenerfahrung gefolgt? Schließlich muß man — widerwillig, weil man sich wiederholt — auch hier die Frage stellen, ob die *Annales Musicologiques* mit vollem Ernst Shakespeare als einen Renaissance-Dramatiker betrachten wollen; das wäre angesichts etwa des *King Lear* und des *Macbeth* als reichlich kühn zu bezeichnen. Aber die *Annales* führen doch den Untertitel *Moyen-Age et Renaissance!*

Dieselbe Frage erhebt sich auch beim letzten Artikel des vorliegenden dritten Bandes: *Le Traité des instruments de musique de Pierre Trichet* von François Lesure (S. 283—387). Ein Traktat, der nach Lesures eigenen Untersuchungen erst nach Mersennes *Harmonie universelle*, ja sogar erst nach 1638 fertiggestellt worden ist, gehört nach Ansicht der Redaktion der *Annales* offensichtlich zu den Renaissance-Traktaten. Man möge sich daran erinnern, daß das *Syntagma musicum* des Michael Praetorius rund 25 Jahre älter ist und daß kein deutscher Musikhistoriker bisher hat glaubhaft machen wollen, dieses Opus sei ein Produkt der Renaissance. Man kann hier den Stoßseufzer: „Bis wann soll eigentlich diese ominöse, fast schon legendäre musikalische Renaissance gedauert haben?“ nicht unterdrücken; dann aber drängt sich der lebhafteste Wunsch auf, man möge sich innerhalb der internationalen Musikwissenschaft wenigstens über die Epochenbezeichnungen so weit einigen, daß man nicht in Frankreich und England von Renaissance redet, wenn es sich nach deutscher, belgischer und z. T. auch italienischer Meinung um Barock handelt³². Wenn man schon diese Termini auf die Musikgeschichte übertragen will, dann müssen sie klar gegeneinander abgegrenzt werden können. Man wird sich ohnehin — wie in der Geschichte der bildenden Künste — dann immer noch genug streiten können, ob dieser oder jener Meister noch zur Renaissance oder schon zum Barock gehöre, und der Kampf der Geister um die Frage, ob Lassos Spätwerke früheste Barockmusik oder allerspätteste Renaissancekunst seien, soll durch eine Abstimmung der Grenzziehung zwischen den Stilepochen beileibe nicht „autoritär“ erstickt werden. Aber die Musikwissenschaft bietet doch ein geradezu lächerliches Bild, wenn sie einerseits bei der Kunstgeschichte Termini entleiht und sie andererseits nicht mehr so versteht, wie sie dort gemeint sind. Wenn überhaupt von Renaissancemusik die Rede sein soll, dann kann man diese nicht in das Zeitalter der barocken Malerei, Architektur, Dichtung usw. verlegen. Glaubt man jedoch, daß die Geschichte der Musik nicht durch zeitliche Parallelen mit den anderen Künsten zu erfassen sei — wozu man durchaus berechtigt ist —, dann soll man auf die kunstgeschichtlichen Begriffe verzichten. Es ist nun einmal nicht wegzudisputieren, daß die „kunstgeschichtlichen Wege zur Musikwissenschaft“ nur dann betretbar sind und zu einem Ziele führen, wenn

³² F. Blume wirft in seinem Artikel „Klassik“ in MGG 7, Sp. 1028. sogar folgenden Satz in die Debatte: „Von der Stilgeschichte her gesehen, wird man Palestrina mindestens hart an die Grenze des Barock rücken, wenn nicht dem Barock zuzählen.“ Dagegen gibt W. Boetticher seinem Buch *Orlando di Lasso und seine Zeit* den Untertitel *Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*. In beiden Fällen wird man über die stilistische Einordnung der zur Erörterung stehenden Komponisten streiten können; beide Autoren bleiben aber innerhalb der kunstgeschichtlichen Epochengliederung, d. h. sie verlegen die Renaissance nicht in das Barock-Zeitalter.

man von der stilistischen und gedanklichen Gleichartigkeit aller Äußerungen des menschlichen Geistes innerhalb einer Epoche überzeugt ist. Wer sich nicht auf diese Wege begeben oder wer sie verlassen will, kann — streng genommen — keine Termini mehr verwenden, die nur auf ihnen zum Ziele führen. Entweder erkennt man die Homogenität geistesgeschichtlicher Epochen an — dann gibt es keine Renaissancedramen im Zeitalter des Barock, oder man leugnet sie — dann sollte man konsequent sein und keine terminologischen Verwechslungen provozieren. Gewiß bedarf es keiner Frage, daß es „verspätete“ Einzelphänomene geben kann, Meister der „strengen Observanz“ innerhalb einer für ihre Begriffe hoffnungslos verfallenden Kunst, wie es vielleicht auch „vorwegnehmende“ Künstler gibt, hellseherische Meister, die das Kommende bereits zu schaffen scheinen. Über diese zweite Frage kann hier nicht länger gesprochen werden, aber ihre allzu positive Beantwortung ist stets von der Tatsache bedroht, daß wir immer nur „a parte post“ zu urteilen vermögen, daß wir wissen, was der betreffende Künstler noch nicht wissen konnte: wie es nach ihm tatsächlich weitergegangen ist. Solche Ausnahmefälle sollten uns aber nicht daran hindern, für eine definitive begriffliche Klärung in unserer Stilgeschichte zu sorgen, damit nicht allerorten mit verschiedenen Maßen gemessen werde. Das alles soll nun keineswegs den Wert des von Lesure veröffentlichten großen Traktats herabsetzen, und es mag auch bei Trichet so sein wie bei Praetorius und Mersenne: Was er uns berichtet, geht in manchen Punkten natürlich auf die traditionelle Praxis zurück, gibt uns also z. T. auch ein Bild von dem, was im 16. Jahrhundert üblich war. Insofern mag manches darin „Renaissancegut“ sein. Lesures Einführung in den Traktat ist, wie man es bei ihm nicht anders kennt, klug und sorgfältig angelegt. Der Traktat selbst wird in Zukunft seine Rolle neben denen von Praetorius und Mersenne spielen.

Mit einem kurzen — wie mir scheinen will, zu kurzen — Nachruf auf Manfred Bukofzer schließt der dritte Band der *Annales Musicologiques*.

Nachtrag: *Annales Musicologiques*. Tome IV. Neuilly-sur-Seine 1956.

Während die kritischen Betrachtungen über die oben erörterten Publikationen schon teilweise erschienen waren, erreichte den Schreiber dieser Zeilen auch der vierte Band der *Annales*. Etwas mager, wenn man ihn mit seinen älteren Brüdern vergleicht, umfaßt er mehr als hundert Seiten weniger als der dritte. Das bedeutet aber keineswegs eine Qualitätsminderung; auch dieser Band verdient vielmehr Hochachtung und Anerkennung. Sein erster Artikel stammt von Dom Michel Huglo und behandelt *Le Tonnaire de Saint-Bénigne de Dijon* (S. 7—18). Die knappe Studie weist nach, daß die Handschrift Montpellier H. 159, um die es sich handelt, im 11. Jahrhundert an St-Bénigne zu Dijon entstanden ist. Huglo stellt deren besonderen Wert für die Erkenntnis der mittelalterlichen Modalität heraus. Eine eingehende Würdigung seiner Argumente muß den Gregorianikforschern überlassen bleiben. — Heinrich Husmann setzt die Reihe seiner zahlreichen interessanten Studien zur Liedgeschichte des Mittelalters fort mit einem Aufsatz *Alleluia, Vers und Sequenz* (S. 19—53). Die Quintessenz seiner Ausführungen lautet, daß die drei hier behandelten Formen „dieselben Kompositionstechniken benutzen: Paraphrasierung, Fortentwicklung, symmetrische und erweiterte Wiederholung, doppelten und mehrfachen Kursus“. Die Beurteilung der von ihm benutzten Argumente ist an dieser Stelle nicht möglich, würde auch das Sachverständnis des Berichterstatters überfordern. So sei denn die Studie der Lektüre der eigentlichen Kenner besonders empfohlen.

Claudio Sartori beteiligt sich mit einem hochinteressanten Artikel *Josquin des Prés cantore del duomo di Milano (1459—1472)*. Am 1. Juli 1459 trat ein „Judocho de frantia“ in die Kapelle des Mailänder Domes ein, und zwar nicht etwa als Sängerknabe, sondern als „biscantor“. Wenn man annimmt, daß es sich hier nur um Josquin des Prés handeln könne, dann ergibt sich daraus zunächst, daß dieser 1475 beim Eintritt in den Dienst des

Herzogs von Mailand bereits 15 Jahre in der Stadt weilte. Sartori schließt ferner aus der Tatsache, daß Josquin 1459 kein Knabe mehr gewesen sein kann, daß der Meister um 1440 geboren sein müsse. Daß es sich bei dem „*Judocho*“ von 1459 tatsächlich um Josquin gehandelt habe, scheint dadurch bestätigt zu werden, daß schon im September desselben Jahres der *Liber beretinus dati et recepti* (im Archivio del Duomo) von „*Iuschino de franzia similiter bischantori*“ redet. Es läßt sich demnach gegen die Identität dieses Sängers mit Josquin kaum etwas einwenden, es sei denn, man stieße sich an der Herkunftsbestimmung „*de franzia*“; aber es unterliegt keinem Zweifel, daß Josquin aus französischsprachigem Gebiet stammte³³. Der Meister hat also 17 Jahre in Mailand zugebracht, und die Frage Sartoris, was ihn wohl in diese Stadt gezogen haben möge, ist durchaus berechtigt. Unter den Kollegen in der Domkapelle, denen Sartori eingehende Untersuchungen widmet, fand sich kaum einer, dessentwegen der junge Sänger eigens nach Mailand gegangen sein dürfte. Vielleicht aber hat er dort einen Meister gefunden. Sartori stellt fest, daß Ockeghem nur wenige Jahre älter als Josquin gewesen ist, daß dieser also sein Altersgenosse war, wie er auch mit Obrecht und Gaspar van Weerbeke in eine Generation gehört. Ob Santino Taverna, ein ausgezeichnete Kapellsänger und daher als „*prior biscantorum*“ gerühmt, den jungen Josquin unterwiesen hat, läßt auch Sartori offen, wie er auch der Versuchung nicht erliegt, aus der Ungewißheit über Josquins Jugend- und Lehrjahre zu folgern, daß der Meister schon als Chorknabe am Mailänder Dom geweiht habe. Die konzentrierte und mit dokumentarischen Nachweisen gut fundierte Studie zeigt wieder einmal, wie dringend notwendig für unser Fach die unermüdliche Sucharbeit in Archiven und Bibliotheken aller Art ist. Es bewahrheitet sich bei Sartori, was uns die „*Heroen*“ der Musikwissenschaft stets eingehämmert haben: Man muß immer wieder von vorn anfangen, wenn man biographische Forschung betreiben will.

Über *Poésie et musique dans l'œuvre des vihuelistes (Notes méthodologiques)* verbreitet sich Daniel Devoto (S. 85–111). Die offenbar mit äußerster Sorgfalt gearbeitete Studie beschäftigt sich intensiv mit den Formen der Romanze und des Villancico. Die Forderungen, die der Autor zum Schluß an die spanische Liedforschung stellt, gelten — mutatis mutandis — auch für die anderer Länder. Man hat den Eindruck, daß Devoto eine Bereicherung der spanischen Musikwissenschaft ist. — Der dänische Musikforscher Ulrich Teuber steuert *Notes sur la rédaction musicale du psautier genevois (1542–1562)* bei (S. 113–128). In dem kurzen Beitrag wird an Hand der Elemente Notation, Tonalität und Rhythmus die Entwicklung des Genfer Psalters verfolgt. Die Arbeit wird von der sich neuerdings immer stärker entfaltenden Hymnologie, insbesondere der des evangelischen Kirchenliedes aller protestantischen Bekenntnisse, mit Recht sehr begrüßt werden. — Über *Improvvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque* äußert sich ziemlich ausführlich (S. 129–174) Ernest T. Ferand, den man den „*Altmeister der Improvisationsforschung*“ nennen könnte. Es bedarf keiner Betonung, daß auch diese Arbeit aus seiner Feder auf einem breiten Fundament von Sach- und Quellenkenntnis aufgebaut ist. Man braucht auch dem Kenner der Renaissancemusik nicht zu sagen, um welche wichtige Frage es sich handelt. Es würde zu weit führen, wenn man in einem relativ konzentrierten Bericht eine eingehende Betrachtung oder kritische Wertung von Ferands Studie versuchen würde. Man kann diese vielmehr nur dem Studium aller derjenigen empfehlen, die sich mit der Musikgeschichte des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts, mit Fragen der Aufführungspraxis und der Musikpädagogik sowie mit Musikanschauung und Musiktheorie dieser Zeit beschäftigen. — François Lesure schließt seine Publikation über *Le Traité des instruments de musique de Pierre Trichet* ab (S. 175–253). — Dann bringen die *Annales* eine im Sommer 1955 verfaßte Studie über *The Unidentified Tenors in the MS La Clayette* von

³³ Vgl. H. Osthoff. Artikel *Josquin Desprez* in MGG 7, Sp. 190 ff.

Manfred F. Bukofzer (S. 255—258), die als Ergänzung zu einer im ersten Band erschienenen Arbeit gedacht ist. — Ebensolche Ergänzungen zu früher veröffentlichten Arbeiten sind die kleinen Artikel *Un Manuscrit du début du XVI^e siècle à la Bibliothèque Nationale* von Nanie Bridgman (S. 259—260) und *A Postscript to „The ‚Second‘ Chansonnier of the Biblioteca Riccardiana“* von Dragan Plamenac (S. 261—265). Beide liefern im wesentlichen neue Konkordanznachweise und demonstrieren damit, welchen Wert sie selbst — aber auch die Redaktion der *Annales Musicologiques* — philologischer Gründlichkeit und Akkuratessie beimessen. Das aber ist das höchste Lob, das man solchen Sammelpublikationen spenden kann.

Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (2.-7. September 1957 in Brüssel-Antwerpen-Gent-Lüttich)

VON PAUL KAST, ROM

Der zweite Kongreß der im Jahre 1952 gegründeten *Association Internationale des Historiens de la Renaissance* fand im Kerngebiet des einstigen Burgundischen Reiches statt, ein spürbarer lokaler Akzent für das Thema der Veranstaltung: *La Cour de Charles-Quint et la Culture de la Renaissance, 1515—1555*. Den Vorrang genoß Brüssel als Tagungsstätte; Antwerpen, Gent und Lüttich luden zu weiteren Arbeitssitzungen, Brügge und Mecheln zu Besichtigungen ein. Die belgische Sektion der Gesellschaft machte der bekannten Gastfreundschaft ihres Landes alle Ehre, und ihr betagter Präsident, Vicomte Ter Linden, wußte das reichhaltige und anspruchsvolle Programm mit Elan zu gestalten.

Der Gedankenaustausch zwischen Vertretern der verschiedenen historischen Wissenschaften hebt die Bedeutung von Frage und Antwort. Eine kluge Disposition der Sitzungen dieses Kongresses gewährte daher der Diskussion breiten Raum, der um so fruchtbarer genutzt werden konnte, als die Anzahl der Zuhörer stets relativ klein war. (Insgesamt waren etwa 80 Gäste der Einladung der Veranstalter gefolgt.) Leider wirkte sich die Beschränkung auf französische und belgische, dazu einige englische und spanische Forscher einengend auf den Radius des Themas aus¹.

Viele der etwa 50 Vorträge berührten unser Fachgebiet; hier sei nur kurz über die rein musikgeschichtlichen Referate berichtet². — Pierre Froidebise (Lüttich) gab eine Art Kommentar zu seinem Orgelkonzert: *La musique d'orgue au temps de Charles-Quint*. (Am Instrument war er ein kundiger Interpret der spanischen Orgelmeister um Cabezón, überzeugend in der Wahl der Register wie in der Bemessung der Tempi.) — Dom J. Krepes (OSB) nahm allgemein zu *Orgues et chant du temps ou à la Cour de Charles-Quint — us et abus* Stellung. — Paul Kast (Tübingen) sprach über die Situation der französischen Hofkapelle um 1520, in seinen *Remarques sur la musique et les musiciens de la Chapelle de François Ier au Camp du Drap d'Or*. Neben Hinweisen auf zeitgenössische Angaben zur Aufführungspraxis zeigte das Referat auf, daß die musikalischen Kräfte damals noch die gleichen waren wie unter Ludwig XII. — Ein entsprechender Beitrag über die rivalisierenden Musiker Heinrichs VIII. von Hugh Baillie (Cambridge) gelangte zwar nicht zum Vortrag, wurde aber inzwischen nachgeliefert. — Ebenfalls nachträglich reichte Daniel Heartz (Chicago) Ausführungen über *La musique et la danse dans les Fêtes de Binche et de Bruxelles en 1549—50* ein. Die Studie betrachtet das Thema aus dem Gesichtswinkel der Entstehung des „ballet de cour“. — Angekündigt ist ferner ein Referat mit dem weit-

¹ Schade, daß so viele Deutsche abgesagt hatten.

² Eine ausführliche kritische Würdigung dieser Beiträge wird — wie bisher — nach der Veröffentlichung des Kongreßberichtes erfolgen.

gespannten Rahmen: *Chansons des fêtes royales et religieuses en Grande-Bretagne (1500—1550) et leur survivance dans le folk-lore* von Helena M. Shire (Cambridge), sowie der Beitrag Nanie Bridgmans (Paris): *Un motet de Courtois pour l'entrée de Charles-Quint à Cambrai en 1539*.

In den Vorsitz der ersten Sektion teilten sich der Präsident der Gesellschaft, Marcel Bataillon (Paris) und Vicomte Terlinden; von ihnen, wie auch vom Sekretär der Sozietät, Abbé Marcel (Lille), empfangen die Sitzungen reiche Impulse. Die Ergebnisse werden von den belgischen Gastgebern als Kongreßbericht herausgegeben. Mit den *Cérémonies et Fêtes au temps de Charles-Quint* präsentierte sich eines der idealsten Grenzgebiete aller beteiligten Disziplinen. Jeder Einzelbeitrag dieser zweiten Sektion wurde durch Jean Jacquots kritische Aufmerksamkeit bereichert und in den Rahmen des Gesamtbildes eingeordnet. Sein brillanter Exkurs über *Fêtes et Cérémonies sous Charles-Quint: évolution des thèmes et des styles* gehört zu jenen oben angesprochenen Ausführungen, die auch für unser Fachgebiet bedeutsam sind. Referate und Diskussionen (darunter alle musikgeschichtlichen außer den beiden erstgenannten) erscheinen als Band II von *Les Fêtes de la Renaissance*, herausgegeben von Jean Jacquot, im Rahmen der vielbeachteten Veröffentlichungen des Centre Nationale de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.) in Paris.

Der Berichterstatter empfand es als Positivum, daß man Französisch zur Kongreßsprache deklariert hatte; wurde doch damit eine gemeinsame Basis der äußerlichen Verständigung gegeben und zugleich das Verharren in nationalen Gruppen aufgehoben. Man sollte sich jedoch fragen, ob nicht die Teilnehmer mit anderer Muttersprache ihren Beitrag besser in der Originalfassung veröffentlichten? — Kritische Stimmen tadelten die Form eines „Wander-Kongresses“, jedoch boten gerade die Fahrten Gelegenheit zu Gespräch und Gedankenaustausch und trugen viel zur Veranschaulichung mancher Ausführungen bei.

Daß es gelang, die Teilnehmer schon nach kurzer Zeit einander näherzubringen, lag vor allem an den in großzügiger Weise veranstalteten Empfängen. Den Reigen der sonstigen Darbietungen eröffnete eine großartige Jubiläumsausstellung der königlichen Archive, *Charles-Quint et la Renaissance*. Drei Konzerte — der erwähnte Orgelabend, eine Ensemble-Darbietung der berühmten belgischen Vereinigung *Pro musica antiqua* unter Safford Cape und ein für jenen Raum so charakteristisches Glockenspiel, vorgeführt von Staf Nees (in Mecheln) — gewährten in ihrer Verschiedenheit reiche Einblicke in die musikalischen Bezirke der damaligen Zeit. Für alles kann man der Leitung des Kongresses — Genannten und Ungenannten — nur immer wieder Dank sagen.

Zum „Prinzipiellen zu den Leopoldsoffizien“ des Herrn Dr. Stephan

VON FRANZ ZAGIBA, WIEN

Zwei Gründe haben mich veranlaßt, auf die Rezension des Herrn Dr. Stephan¹, die ein Musterbeispiel dafür ist, wie man Kritiken nicht schreiben soll, erst jetzt zu antworten:

1. hat sich der Druck der parallel mit meiner Arbeit entstandenen Studie *Die liturgische Gestalt der drei ältesten Leopoldsoffizien* von P. Rainer Rudolf SDS² leider verzögert, die dem objektiven Leser erst die Möglichkeit gibt, die Behauptungen des Rezensenten zu kontrollieren und sich seine eigene Meinung zu bilden.
2. die Art aber, wie Stephan seine Rezension anpackt, gehört angeprangert, damit Rezensionen solcher Art im wissenschaftlichen Bereich unmöglich gemacht werden.

¹ Jg. IX, 1956, S. 64—77.

² Archiv für Liturgiewissenschaft, Bd. V/1, S. 1—32.

Wie der Titel meines Buches hinlänglich andeutet, ging es mir nicht um eine vollständige Erfassung des Kultus zu Ehren des hl. Leopold, sondern um die Edition der zwei ältesten musikalischen Denkmäler, bei denen es sich nicht so sehr um ihre musikalische als um ihre kulturgeschichtliche Bedeutung handelte.

Gerade auf einem noch unerforschten Gebiete können Fehler und Unvollständigkeiten unterlaufen. Der Rezensent hat die Pflicht, auf das Neue und Positive einer solchen Arbeit hinzuweisen. Welches Geistes Kind die Rezension von Stephan ist, zeigt die Tatsache, daß er gegen das Prinzipielle nichts einzuwenden weiß, sich aber darauf konzentriert, Dinge zur Sprache kommen zu lassen, die, wie er schreibt, „*eigentlich nur ganz am Rande des Interesses des Musikhistorikers liegen*“ (S. 65, Anm. 2). Allerdings kann man auch so eine Arbeit abwerten. Zum einzelnen seiner Ausführungen sei bemerkt:

Recht hat er nur in einem Punkte, daß das sogenannte Klosterneuburger Offizium (Inc. „*Ecclesia sancta*“) das älteste ist, das in den Hss. undatiert ist, während ich mich von der Datierung des Melker Officiums (Inc. „*Austria letare*“) beeinflussen ließ.

In Punkt 5 (S. 66) muß er auch ein Positivum anerkennen, daß dieses Offizium auch als Translationsoffizium bezeichnet wurde. Daß dies ein Privilegium für Klosterneuburg gewesen sein dürfte, macht Rudolf (a. a. O., S. 3, Anm. 5) wahrscheinlich.

Zu Punkt 7, Anm. 5: Der Rezensent wirft mir vor, ich hätte Petri einen „*Wiener Drucker*“ genannt, ohne die Quelle zu zitieren. Fr. Maschek, *Petri, der erste Buchdrucker in Wien*³, macht diese These wahrscheinlich. Wenn auch die Frage noch nicht geklärt ist, so steht mir dasselbe Recht zu, Petri für einen Wiener Drucker zu halten, wie dem Rezensenten, dies zu leugnen. *Sub iudice lis est.*

Punkt 8. Der Rezensent operiert hier mit einem ihm unbekanntem Druck, ein Vorgehen, das unseriös wirkt.

Punkt 9. Der bei mir S. 19 abgedruckte Ordo ist tatsächlich das älteste Dokument darüber, wie die Leopoldfeiern in Klosterneuburg abgehalten wurden. Ein älteres ist derzeit nicht bekannt.

Punkt 10. Wenn der Rezensent mir einmal recht geben muß, so tut er es in einer Anmerkung (Anm. 8, S. 68) und leitet den Satz mit den Worten ein: „*Zufällig trifft Zagiba auch einmal das Richtige...*“. Und das Ganze erhebt den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit!

Im großen und ganzen ist das, was der Rezensent im II. Kapitel sagt, nichts anderes als eine Haarspalterei, da er nichts Neues bringt.

Punkt 11. Der Rezensent wirft mir vor, das Offizium „*Virga directionis*“ unbegründeterweise „*Melker Offizium*“ benannt zu haben. Nun ist es in der Wissenschaft üblich, eine Hs. nach ihrem Fund- bzw. Aufbewahrungsort zu benennen. Überdies habe ich anlässlich eines Aufenthalts in der Stiftsbibliothek Melk die Fachkataloge durchgesehen, die ihn als Melker Codex bezeichnen. Eine Berufung auf Kropf, die der Rezensent fordert, ist unnötig, da dieser Katalog, wie er selber sagt, unbefriedigend ist. Übrigens habe ich nirgends behauptet, daß es ein monastisches Offizium ist. Rudolf (S. 4) vermutet, daß es das offizielle Festoffizium der Passauer Diözese war.

Punkt 12. Einerseits läuft der Rezensent Sturm gegen die Behauptung, daß Leopold in Melk verehrt wurde, andererseits räumt er die Möglichkeit ein, daß er „*in den der Melker Congregation angeschlossenen Klöstern Österreichs (oder besser: der Passauer und Wiener Diözese) verehrt wurde*“ (S. 69). Wozu ist das Ganze also gut?

Punkt 13. Ich beschränke mich, wie es im Titel ausdrücklich angeführt wird, auf die „*ältesten musikalischen Denkmäler*“; daher kann mir der Rezensent keinen Vorwurf machen, daß ich nicht den gesamten Fragenkomplex löse.

³ Zentralblatt für Bibliothekswesen, Bd. 59, 1942, H. 1—2.

Punkt 14 bringt eine Zusammenstellung der Quellen zum Offizium „*Ecclesia sancta*“; wenn ich die beim Rezensenten angeführten Quellen 1 und 2 nicht erwähnte, so deshalb, weil sie als nichtneumierte Quellen für mich uninteressant waren.

Punkt 15. Unglück hat der Rezensent, wo er sich auf historisches Gebiet begibt. Wien hatte sich nicht 1480 zum Bistum konstituiert, sondern wurde schon 1469 von Papst Paul II. gegründet; freilich konnte der Wiener Bischofsstuhl erst nach dem Tode Ulrichs III. von Passau, der gegen diese Aufteilung seines Gebietes protestierte, besetzt werden. Der Rezensent behauptet kühn, daß Klosterneuburg schon damals zur Wiener Diözese gehörte. Ein Blick auf die Karte der Diözese im Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10 (1938), Sp. 875/876 hätte ihn eines Besseren belehren können. Klosterneuburg kam erst 1729 zur Wiener Diözese (s. Zagiba S. 17). Es scheint, daß meinen „*Vermutungen*“ mehr Glaubwürdigkeit zukommt, als den „*historischen Tatsachen*“ des Rezensenten. Damit ist auch die Zuweisung des Offiziums an den „*Wiener Sprengel*“ hinfällig. Da die Diözese Wien zu dieser Zeit nur drei Stadtpfarren und 14 Landpfarreien südlich der Stadt umfaßte, vier der vom Rezensenten angeführten Quellen aber unbestreitbar nach Klosterneuburg gehören (Nr. 3, 4, 6, 7), wird man hier schwerlich von einem „*Officium de festivitate secundum rubricam ecclesiae Viennensis*“ sprechen können (S. 70, Punkt 16).

Punkt 16. Das Offizium „*Ecclesia sancta*“ ist demnach kein Wiener Offizium, sondern wie P. Rudolf (S. 2) nachweist, ein Klosterneuburger. Damit ist des Rezensenten These hinfällig.

Kap. V

Punkt 18. „*Das Officium de festo Sti Leopoldi secundum rubricam ecclesiae Pataviensis*“, Incipit „*A solis ortu*“, auf das mich P. Rudolf seinerzeit aufmerksam machte, konnte ich ruhig übergehen, da es mir um die ältesten musikalischen Denkmäler, nicht um die Vollständigkeit der liturgischen Denkmäler ging. Von diesem Offizium besitzen wir keinen neuem Text. Daher überließ ich die Bearbeitung dieses Offiziums P. Rudolf, der es S. 4 und 25 ff. behandelt.

Punkt 19. Auch in liturgischen Fragen ist der Rezensent nicht versiert. Bei der „*verkürzten Vesper*“ wurde der „*Rest*“ nicht durch „*ein Communeformular ersetzt*“ (S. 72), sondern alle fünf Psalmen wurden unter einer Antiphon gesungen, wie heute noch in der Osterzeit (vgl. P. Rudolf, S. 5 und Anm. 10). Darauf weist die Anordnung in Hain 10032 hin: „*omnia laudate*“, d. h. alle fünf Psalmen, die mit „*Laudate*“ bzw. „*Lauda*“ beginnen (Ps. 112, 116, 145, 146, 147). Auch das Offizium „*Austria letare*“ hat eine solche verkürzte Vesper. Wenn auch dies nur am Rande vermerkt sein soll, so zeigt es doch, daß dem Rezensenten die Kompetenz fehlt, andere in liturgischen Fragen belehren zu wollen.

Kap. VI

Punkt 20–23. Auch das Abhängigkeitsverhältnis der einzelnen Offizien gehört nicht zu den Themen, die eine Edition musikalischer Denkmäler unbedingt behandeln muß. Das ist Sache der liturgischen Forschung.

Ebenso beweist Kap. VII, Punkt 24–27, daß es dem Rezensenten nicht so sehr um eine echte Kritik als um das Zeigen seiner Kenntnisse ging, da diese Ausführungen in keiner Beziehung zu meinem Thema stehen.

Kap. VIII, Punkt 28–31. Jetzt endlich kommt der Rezensent zum eigentlichen Thema, der musikwissenschaftlichen Interpretation der Offizien. Was er uns dabei zu bieten hat, sind völlig belanglose Schemata, auf meine Ausführungen geht er überhaupt nicht ein, außer mit dem abfälligen Satz in Anm. 15, S. 77 „*Das der Notation der Quellen gewidmete (sc. Kapitel) ist methodisch verfehlt, da Hss. und Drucke durcheinander, die einzig interessanten Fakten aber nicht behandelt werden.*“ Über die Frage, was interessant ist, ließe sich streiten. Hätte der Rezensent etwas Interessanteres gefunden, als was ich erbringe,

hätte er es bestimmt (bei seiner Art zu rezensieren) in großer Aufmachung herausgestellt. Andere Rezensenten urteilen anders. Ich führe hier nur die von Fellerer im Kirchenmusikalischen Jahrbuch Bd. 38 (1954) S. 110 an, wo er schreibt: „Die Arbeit hat nicht nur für die österreichische, sondern für die gesamte spätmittelalterliche Choralgeschichte große Bedeutung . . .“.

Ich habe diese Antwort, die zugleich in dieser Angelegenheit mein letztes Wort ist, für nötig erachtet, da Rezensionen dieser Art unakademisch und unfair sind. Man kann es mir nicht verübeln, daß ich als erster mich an eine solche Arbeit herangewagt habe. Ich hatte — was ich nicht bestreiten will — bei dieser Arbeit mit allen Schwierigkeiten zu kämpfen, die bei der Erforschung von Neuland in Kauf zu nehmen sind. Hier gibt es kein Vorbild und keine editionstechnischen Richtlinien, was der Rezensent außer acht gelassen hat. Es geht aber nicht an, sich in der Rezension auf die Nebensächlichkeiten zu stürzen und das Hauptthema abzuwürgen. Von Anerkennung der Schwierigkeiten findet man kein Wort, dafür aber um so mehr Spott und Hohn.

Nimmt man die ganze Rezension schärfer unter die Lupe, so bleibt nicht viel übrig. Von den 13 Seiten enthalten 6 Seiten Beispiele, Zitate und Faksimilia, die 1. Seite bringt Allgemeines, das jedermann bekannt ist, wodurch die Rezension schon auf die Hälfte reduziert ist. Der Rest beschäftigt sich mit Richtigstellung und Ergänzung von Dingen, die „am Rande liegen“, und nicht den Musikwissenschaftler, sondern den Liturgiker angehen. Mich mit liturgischen Fragen zu beschäftigen, habe ich ausdrücklich abgelehnt und sie P. Rudolf überlassen. Der Rezensent hätte erst das Erscheinen dieser Arbeit abwarten müssen. Wenn wir zusammenfassen, so beschäftigt sich der Rezensent zur Hälfte mit Dingen, die nicht zum Thema gehören, und zur anderen Hälfte mit Nebensächlichkeiten. So bleibt die Hauptaufgabe nicht erfüllt, besser gesagt, sie wird überhaupt nicht erwähnt, so daß der unvorbereitete Leser überrumpelt wird, der alles das glauben muß, was in einem hochangesehenen Organ publiziert wird. Manches Werk wird dabei durchstöbert, die Arbeit in einem nicht gerade akademischen Ton zerpfückt und dabei Themen aufgegriffen, die gar nicht zur Hauptaufgabe meiner Arbeit gehörten. Die Rezension hat anscheinend nur den Zweck, mit großem Tamtam die Arbeit herabzusetzen. Eine solche Rezension kann, wenn sie aufgebauscht wird, immer auf Leser rechnen, da sie ihre Wirkung bei denen nicht verfehlt, die „sensationelle Dinge“ gerne lesen. Ich hoffe, daß jeder, der meine Arbeit, die Arbeit P. Rudolfs und die Rezension Stephans nebeneinander liest, sich ein richtiges Bild machen kann, sowohl über meine Arbeit wie auch über den Rezensenten.

(Nachwort: Die Schriftleitung beabsichtigt nicht, diese Diskussion weiterzuführen.)

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum, Ü = Übungen.
Angabe der Stundenzahl in Klammern.

Wintersemester 1958/1959

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Raabe: Moderne Musik im Lauf der Jahrhunderte (2).

Augsburg. *Philosophische Hochschule.* Prof. T. Grad: Typologie des deutschen Volksliedes I. Teil: Die Morgen- und Abendlieder (2) — CM instr.

Bamberg. *Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. Roessert: Das symphonische Schaffen seit Anton Bruckner (2) — Die Geschichte der Oper im Überblick und der Opern-