






„O natio“ als „cum littera“ unter Wiedergabe der Melodieanfänge. Wenn mithin „sine littera“ im Sinn von textlos-instrumental zu interpretieren ist, so ergibt sich, daß die textlos notierten Organooberstimmen gar nicht Melismen, sondern Instrumentalstimmen darstellen¹⁰⁵. Wenn andererseits die Theoretiker von einem „cum littera“-Vortrag beim Organum sprechen, so kann das nicht anders als im Sinn der syllabischen Oberstimmentextierung verstanden werden. (Wird fortgesetzt)


BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein Beitrag „zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation“

VON HANS HICKMANN, KAIRO

Unter diesem Titel ist in der „Musikforschung“ (IX, 263 ff.) eine grundlegende Arbeit von W. Wiora erschienen. In seiner Zusammenfassung läßt der Verf. (mit einem rückschauenden Blick auf die esoterischen Traditionen der Gnostiker) die Möglichkeit offen, daß zwischen dem antiken Chorodidaskalos und „dem cantor und Chormeister im Zeitalter Guidos“ ein Zusammenhang bestanden habe (S. 274). Es ist aber eine bekannte Tatsache, daß die Gnostiker ihrerseits häufig aus dem Repertoire der altägyptischen Musikpraxis geschöpft haben. Aus mehreren Quellen geht nun hervor, daß die pharaonischen Musiker Vokalanhäufungen als graphische Zeichen für bestimmte Gesangsformen improvisatorisch-melismatische Art gekannt haben. Die Belege sind z. T. sehr alt. Die ersten stammen aus dem Mittleren Reich (2000 v. Chr.) und erinnern an das so umstrittene AOI-Singen, das ebenfalls erst kürzlich wieder in den Brennpunkt des Interesses gerückt ist¹. Nach J. Chailley ist die Vokalgruppe AOI ähnlich der EIA-Interjektion als eine Art „jubiliatio“ aufzufassen, im gleichen Sinne, wie solche oder ähnliche, bisher als unübersetzbar geltende Gebilde in pharaonischen Handschriften von ägyptologischer Seite interpretiert worden sind².

Die Texte, die mit solchen Anrufungen beginnen, sind meist religiöser oder magischer Natur. Die einleitenden Interjektionen  (koptisch eere) und  o. ä. (i), andere mit  (h) bzw.  (h') zusammengesetzt, werden meist kurzerhand mit „Oh!“ übersetzt, wozu aber archaisierende Ausdrücke wie  (wj, koptisch $\sigma\omega\epsilon\iota$, deutsch etwa woei) nicht mehr so recht zusammenstimmen.

Zu den mit  (h) beginnenden Interjektionen wie h', hj, ihj usw., als einfache Ausrufe aufgefaßt oder mit der verbalen Sinnggebung von „jauchzen“, „jubilieren“, wurde an anderer Stelle ausführlich berichtet³. Auch sie haben zu der allgemein anerkannten Ansicht geführt, daß die ägyptischen Schreiber, in Ermangelung einer regelrechten Notierung, immerhin gelegentlich versucht hätten, melismatische Wendungen oder durch bestimmte

¹⁰⁵ Bei Johannes de Grocheo (vgl. J. Wolf, *Die Musiklehre des Joh. de Grocheo*, SIMG I, 1899, S. 97), begegnet der mit „sine littera“ gleichbedeutende Terminus „illitteratus“. Der Autor bezeichnet die Ductia als „sonus illitteratus“, ebenso den Stantipes! Im Mittelhochdeutschen findet sich der Terminus „dön sunder wort“ in instrumentaler Bedeutung. So heißt es in der Beschreibung des Gralstempels im jüngeren *Titirel* von den vier hornblasenden Engeln auf den Ästen des Orgelbaums: „... der engel sdhar gelidhe dön sunder wort; ja was ez dannodi sdioene“ (Vgl. Friedrich Zarncke, *Der Graltempel, Vorstudie zu einer Ausgabe des Jüngeren Titirel*. Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Leipzig 1879, S. 461, 80).

¹ J. Chailley, *Autour de la Chanson de Geste* (Acta musicologica XXVII, 1955, I–II). Die verschiedenen Ausdeutungsversuche (Gennrich, Cohen) sind vom gleichen Verfasser analysiert worden (Lit. *ibid.*).

² Vgl. dazu G. Cohen, *Musique et Poésie* (Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offertes à Paul-Marie Masson, t. I, Paris 1955, S. 15).

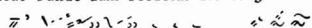
³ H. Hickmann, *Le problème de la notation musicale dans l'Égypte ancienne* (Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XXXVI, Kairo 1955, S. 491–495).

Zeichen getrennte längere Passagen mit Hilfe der ihnen geläufigen graphischen Mittel auszudrücken, je nachdem, was sie während der Ausführung des Gesangs hörten. So erscheinen bereits im Mittleren Reich Anhäufungen der Zeichen für „i“ (𓄀𓄀𓄀) und „h“ (𓄁𓄁𓄁), letzteres eine Erscheinung, der wir schon in der byzantinischen Gesangspraxis begegnen (xε-xε-xε)⁴. In deutliche Nähe zur spätantiken Reihung von Vokalen rücken aber bereits Zusammenstellungen wie 𓄀𓄁𓄀 i; 3 w, etwa deutsch IAO oder IAU für „Lobpreis“, „jubiliatio“⁵, mit dem Unterschiede, daß es sich nach griechischem Gebrauch um die sieben Vokale αεηιοουω des Alphabets handelt⁶, während der ägyptische Schreiber nur über Halbvokale wie 𓄁 (w oder u) und 𓄀 (i) oder den Spezialfall des konsonantisch anklingenden 𓄁 (aleph, geschrieben!) verfügt.

Es ist merkwürdig, daß diese Dinge auf eine Zeit zurückgehen, in der auch zum ersten Male Ideen aufklingen, die als allererste Formulierungen des Begriffs „Sphärenharmonie“ zu gelten haben. Spätägyptische Texte bringen die Tonleiter mit den Gestirnen in Verbindung⁷ und erwähnen ausdrücklich, daß „der Himmel mit seinen Sternen, . . . Sonne, Mond und Erde“ zu Ehren Hathors, der Göttin der Liebe und der himmlischen Schutzpatronin des Gesangs, der Instrumentalmusik und des Tanzes lobpreisend erklingen, „musizieren“⁸. Dagegen spricht eine andere, viel ältere Stelle aus einer Grabinschrift des Mittleren Reiches vom Tanz des (vergotteten) Königs im Vergleich zum himmlischen Reigen der Sterne: „Ich (Fürst Sarenput I, Assuan) tanzte wie die Planeten des Himmels“ u. s. f.⁹, und im Zusammenhang mit den sieben Urlauten heißt es anderweitig in einem späteren Hymnus: „Mich preisen die sieben Buchstaben der Urlaute als . . . Urvater . . . Ich, des Weltenbaues unzerstörbare Leier, habe die Singstimmen der Drehungen des Himmels geordnet zum Einklang“¹⁰.

Es wird unsere Aufgabe sein, solche bisher unverständlich gebliebenen Texte mit Vokalhäufungen zu sammeln, um, wenn nur irgend möglich, die Lücken aufzufüllen, die noch zwischen dem ersten Auftreten solcher „Interjektionen“, die in der Tat alle nötigen, sprach- und gesangsmelodischen Voraussetzungen erfüllen, und den Spätzeitbelegen bzw. der gnostischen Tradition bestehen. Aber auch im derzeitigen Zustand unserer Forschungen scheinen diese wenigen Feststellungen wichtig genug, um ergänzend im Zusammenhange zum „Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation“ erwähnt zu werden.

4 H. Hickmann, a. a. O., S. 493, Fig. 1. E. Wellesz teilt mit, daß er seit Erscheinen der zitierten Publikation einige neue Funde zum Problem der eingeschobenen Silben beifügen kann. Danach sieht das Wort Δεϋτε so aus:



Δ ε κ ω γ ε ε κ ε γ ρ α ε ε υ τ ε

5 H. Hickmann, a. a. O., S. 524.

6 a. a. O., S. 522 (Zaubersprüche, Amulette).

7 E. Rieger, *Die Tonartendiarakteristik im einstimmigen Klavierlied von Johannes Brahms* (Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 22, 1955, S. 143).

8 S. Schott, *Altägyptische Liebeslieder*, Zürich 1950, S. 79.

9 E. Brunner-Traut, *Der Tanz im alten Ägypten*, Glückstadt 1938, S. 46. Vgl. dazu W. Wiora, a. a. O., S. 266. Die ganze Stelle lautet wörtlich wie folgt: „Ich (der Fürst) pries vielfach, ein Gelobter, bis die Kehle trocken war. Ich jauchzte, als man mich den Himmel erreichen ließ. Mein Kopf erreichte die Himmelsgöttin. Ich kratzte die Leiber der Sterne. Ich entlodete Jauchzen, als ich als Stern aufleuchtete und unter den Sternen des Himmels tanzte“ (nach S. Schott, *Voraussetzung und Gegenstand altägyptischer Wissenschaft*, Jahrbuch 1951 der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, S. 279, zu Urkunde VII 3, 11 ff.).

Ähnliche Gedanken erscheinen schon im Schrifttum des Alten Reiches (III. vorchristliches Jahrtausend). Die vier Rezipitanten des Beerdigungsrituals, alle von Priesterrang, gelten als „unvergängliche Sterne“, wie auch der Rezitator oder Vorlesepriester sowie endlich der Fackelträger. Da das gesamte Zeremoniell in der Art eines Mysterienspiels vor sich ging, ist hier prozessionsartiges rhythmisches Schreiten bzw. Tanzen und Gesang dieser „Sterne“ vorauszusetzen. Auch der Geist des Toten wird schon um diese frühe Zeit als „Stern am Himmel“ angesehen (J. Spiegel, *Das Auferstehungsritual der Unaspyramide*, Annales du Service des Antiquités d'Égypte, t. LIII, Kairo 1955, S. 353, 360 und 423).

10 H. Hickmann, a. a. O., S. 520. Vgl. dazu das „Lied der sieben Hathoren“ (S. Schott, a. a. O., S. 78).

Zu Johann Sebastian Bachs „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“

VON ALBERT PROTZ, PREETZ (HOLSTEIN)

Bachs Capriccio hat den Herausgebern, Biographen und nicht zuletzt auch den Spielern viel Mühe gemacht¹. Um diese Schwierigkeiten werden wir auch in Zukunft nicht herumkommen, da bisher keinerlei Nachricht über den Verbleib der Originalhandschrift vorliegt. Die frühesten Abschriften weichen so sehr voneinander ab, daß die Herausgeber der Bach-Ausgabe klagen², sie hätten bei wenigen Stücken so viel Falsches und Zweifelhaftes gefunden wie in diesem Capriccio. Es ist daher kein Wunder, daß der Spieler gern nach Ausgaben sucht, die ihn möglichst vieler Zweifel entheben, aber das Übermaß an Verzierungen, besonders des ersten Satzes, zwingt ihn zu eigenen Korrekturen. Auch die Schallplatte der „Archiv-Produktion“ ist daher durchaus nicht von „grundlegender Interpretation“³, denn der Spieler macht natürlich auch von den ihm zustehenden Freiheiten Gebrauch. Legt man sich dann noch die Busoni-Ausgabe vor, die von einem genialen Interpreten stammt, so erkennt man, welche Möglichkeiten uns in dem weiten Spielraum „zwischen Bischoff und Busoni“ zur Verfügung stehen.

Auch Bachs Biograph hat Mühe mit diesem Capriccio. Spitta⁴ ist es peinlich, daß der Komponist in dieser Programm-Musik die Töne „Magd-Dienste“ verrichten läßt, er ist der Meinung, Bach sei „nicht mit vollem musikalischem Ernst ans Werk“ gegangen, sondern habe „im Gefühl, etwas halbkünstlerisches zu tun, die Komposition mit einer Art von Humor“ betrieben. Es ist schade, daß Spitta diese Wertung gemacht hat, denn seine Autorität stempelt das Capriccio nun zu einer Art musikalischer Jugendsünde, zu der Bach durch Kuhnau verleitet worden sei. Trotz des Mangels weiterer Zeugnisse aus Bachs damaliger Zeit läßt sich gegen Spittas Argumente doch mehrere anführen. Als Spitta obige Zeilen schrieb (1873), hatte er unendlich viel Programm-Musik zu hören bekommen. So ist durchaus verständlich, daß das Capriccio schlecht in sein Gesamtbild der Bachschen Kompositionen passen wollte. Fraglich ist nun aber, ob das Capriccio überhaupt Programm-Musik im üblichen Sinne ist. Einem aufmerksamen Hörer offenbart sich der Inhalt der einzelnen Sätze auch ohne Kenntnis der Überschriften. Außerdem findet innerhalb der Sätze kein Szenenwechsel statt! Bach versucht nicht mehr darzustellen, als mit musikalischen Mitteln möglich ist.

Einen wesentlichen Schritt weiter kommen wir, wenn wir die Situation aufzuhellen versuchen, die zu dieser Abschiedsmusik geführt hat. Im Herbst 1694⁵ starb Bachs Mutter, knapp ein halbes Jahr später sein Vater (Januar 1695). Die Waisen wurden an die Verwandten verteilt, den etwa 13jährigen Johann Jakob und den etwa neunjährigen Johann Sebastian mußte der 24 Jahre alte Bruder Johann Christoph in Ohrdruf aufnehmen; er hatte erst wenige Monate zuvor geheiratet und war also gerade dabei, seinen Hausstand aufzubauen. Er erwartete noch im selben Jahre die Geburt des ersten Kindes. Man tut der exakten Geschichtsschreibung wohl keine Gewalt an, wenn man annimmt, daß die beiden „Kleinen“ sich unter dem Eindruck der plötzlichen Not eng aneinander schlossen. „Fratello dilettissimo“ nennt ihn Johann Sebastian noch nach rund zehnjähriger Trennung! Es ist wohl auch nur zu menschlich, daß Johann Christoph die unerwartete Verdoppelung seiner Familie mit gemischten Gefühlen betrachtete. Beide Jungen waren in einem Alter, in dem

¹ B.W.V. 992. Dort ausführliche Literaturangabe.

² B.G.A. XXXVI, 190.

³ In dem Begleittext ist angegeben, der Spieler halte sich an die „Bischoff-Ausgabe“, er macht jedoch im dritten Satz einige Exkurse, die — im Zusammenhang gehört — peinlich wirken. Außerdem wird das Stück nicht auf einem Clavichord gespielt, sondern auf einem Cembalo. (A.P. 13038.)

⁴ J. S. Bach, I, 1873, S. 231 ff., S. 242.

⁵ Daten nach Spitta, a. a. O.

sie sowohl mütterliche nachsichtige Fürsorge als auch klare väterliche Führung brauchten. Beides konnten der älteste Bruder und die junge Schwägerin nicht ersetzen. Es ist kein Wunder, daß Johann Jakob schon im nächsten Jahre seine Schulausbildung abbrechen mußte (1690—1695 Lateinschule in Eisenach, 1695—1696 in Ohrdruf) und als 14jähriger wieder zurück nach Eisenach kam, um dort Kunstpfeiferlehrling beim Amtsnachfolger seines Vaters zu werden. Johann Sebastian ging vier Jahre später „*ob defectum hospitiorum*“ — weil im Hause seines ältesten Bruders kein Raum mehr für ihn sei — nach Lüneburg. Diese Situation ist — in bezug auf das *Capriccio* — bisher nicht beachtet worden, sie schließt ein „Travestieren“, ein „Nicht-ernst-gemeint-sein“ der Komposition aus⁶.

Auch die politische Lage, die zu der Konzeption des *Capriccios* führte, muß deutlicher gesehen werden. Unter Carl XII. von Schweden⁷ verlor Schweden seine Vormachtstellung. Von Rußland unter Peter dem Großen, von Polen-Sachsen unter August dem Starken, von Brandenburg-Preußen unter Friedrich Wilhelm I. und nicht zuletzt von Dänemark-Norwegen wurde diese Vormachtstellung berannt. Carl XII. befand sich in ähnlicher Lage wie Friedrich d. Gr. bei Beginn des Siebenjährigen Krieges. Carl war ein junger König (1682 geboren), mit allem Schwung der Jugend, kühn in seinen Ideen, vorbildlich in seiner Lebensführung, vorbildlich auch als mitreißender Truppenführer, der gefährliche Kampfsituationen gern mit dem Degen in der Faust klärte. Bezeichnend ist sein Soldatentod; beim Abgehen der äußersten Vorpostenstellung fiel er 1718 durch Kopfschuß vor Frederikshall in Norwegen. Solche Truppenführer pflegt seit altersher ein Nimbus zu begleiten. Carl XII. ist in allem der äußerste Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Ludwig XIV. von Frankreich und auch zu August dem Starken.

Zu diesem Bilde Carls XII. tritt noch ein sehr wichtiger religiöser Zug hinzu. 1704 wurde August der Starke bei Clissow in Polen besiegt. Erst 1706⁸ folgten die Schweden durch das kaiserliche Schlesien dem geschlagenen Feinde nach Sachsen. Auf dem Wege durch die deutschbesiedelten Gebiete kamen Delegationen der protestantischen Bevölkerung und berichteten dem Könige von einer Glaubensverfolgung durch die Katholiken, die seit Jahren anhalte. Carl XII. setzte eine Kommission ein, die dafür sorgte, daß die Religionsfreiheit — entsprechend den Friedensbedingungen von 1648 — bis zur letzten Einzelheit durchgeführt wurde. Er erschien den Protestanten als „Gustav Adolf redivivus“. In den größeren Orten sammelten sich die 6—14jährigen Kinder und hielten unter freiem Himmel Betstunden. Zunächst wollte man dieses kindliche Treiben als Unfug verbieten, war aber bald von der Aufrichtigkeit dieses Tuns überwältigt und ließ es geschehen.

Wir sehen die religiösen Bindungen früherer Zeiten oft nicht als bedeutungsvoll genug an und übersehen daher manche Voraussetzung, die die Menschen beeinflusste. Es liegt keinerlei Anlaß vor, Johann Jakob Bach als einen Tunichtgut der Familie zu betrachten, eine Art „verlorenen Sohn“, dem nach vielen Mühen in der Ferne einmal eine glücklichere Zeit beschieden war. Er ist vermutlich im Jahre 1706 in schwedische Dienste getreten, als Carl XII. für ein Jahr sein Hauptquartier in Altranstädt bei Leipzig aufgeschlagen hatte. Die „Genealogie“⁹ nennt das Jahr 1704. In diesem Jahre war die schwedische Armee jedoch in Polen. Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß Johann Jakob sich damals in Polen aufgehalten habe¹⁰. Auch ist es wohl zuviel, wenn man annehmen wollte, er habe sich, an den sächsischen Truppen vorbei, durch das unruhige Polen zu den Schweden begeben. Ebenso hat die Version, daß er aus sächsischen Diensten in schwedische übergegangen

⁶ Vgl. Spitta, a. a. O.

⁷ Vgl. Johann Heinrich Heubel: *Leben Carls XII., König in Schweden*. 2 Bde. Hamburg 1745/46. Das Werk ist eine erweiterte Übersetzung des gleichnamigen schwedischen Werkes von Georg Nordberg. Nordberg war Kriegsteilnehmer, Feldprediger beim König, geriet bei Poltawa in russische Kriegsgefangenschaft, kam nach 6 Jahren wieder zurück (1715), wurde Beichtiger des Königs und war bis gegen 1745 Prediger in Stockholm.

⁸ Vgl. Heubel, a. a. O.

⁹ Vgl. Max Schneider: *Bach-Urkunden* usw. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. XVII, 3.

¹⁰ Hermann Kretzschmar: *Bach-Kolleg*. Leipzig 1922, S. 21 ff.

sein könnte, nicht viel für sich, denn die Schweden hatten mit sächsischen Truppen keine guten Erfahrungen gemacht¹¹. Alle Wahrscheinlichkeit spricht jedoch dafür, daß Johann Jakob sich erst gegen 1706 anwerben ließ (also nach Johann Sebastians Lübecker Reise). Die Schweden berichtigten nämlich von einem starken Zulauf bei ihren Werbungen in diesem Jahre. Die Werber hatten es leicht, denn sie zahlten z. B. einem Dragoner als Handgeld „70 Albertustaler, ohne sein Quartier und seine Verpflegung von dem Tage an, da er angenommen war“. Wir dürfen wohl annehmen, daß Johann Jakob Bach nicht zu den wohlhabenden Menschen gehörte, so daß das Angebot für ihn verlockend war. Er wird auch gut besoldet gewesen sein, denn als Trompeter stand er im Offiziersrang¹². Die protestantische Haltung der Schweden, verbunden mit den wirtschaftlichen Vorteilen, wird ihn also veranlaßt haben, in schwedische Dienste zu gehen. Nach der „Genealogie“ hat er die „Fatalität gehabt mit seinem gnädigsten Könige Carolo d. 12ten nach der unglücklichen Pultavaischen Bataille das türkische Bender zu erreichen. Allwo er in die 8 bis 9 Jahre bei seinem Könige ausgehalten; und sodann ein Jahr vor des Königs retour die Gnade genossen als königlicher Kammer und Hofmusikus nach Stockholm in Ruhe zu gehen. Allwo er auch An. 17 (22) gestorben, keine Leibeserben hinterlassend.“

Die Schlacht bei Poltawa fand am 28. 6. 1709 statt. Carl XII. konnte sich mit letzter Kraft durch die russischen Truppen hindurchschlagen und in der Türkei — im heutigen Bessarabien — um Asyl bitten. Man wies ihm Bender als Aufenthalt an (etwa 100 km westlich von Odessa, am Dnjestr). Es mögen sich bei ihm zunächst nur wenige Menschen befunden haben, unter ihnen Johann Jakob Bach. Carl XII. versuchte, die Türken zu einem Kriege gegen Peter den Großen zu bewegen, um sich bei dieser Gelegenheit nach Norden durchschlagen zu können, ein Plan, der mißlang. Durch die Gnade der Engländer oder Franzosen sich auf einem fremden Kriegsschiffe nach Schweden bringen zu lassen, war unter seiner königlichen Würde. So erklärt sich der lange Aufenthalt in Bender. Johann Jakob wird vermutlich auch die Schlußphase in Bender miterlebt haben: Im Januar 1713 wurde Carl XII. von den Türken in Bender angegriffen. Es kam zu schweren Kämpfen Mann gegen Mann. Um den Türken zu zeigen, wie ungebrochen der schwedische Kampfwille sei, befahl der König seine sechs Trompeter und den Hofpauker auf den Balkon des Hauses und ließ sie — mitten im feindlichen Feuer — spielen. Am Abend waren die Schweden überwunden, und man zwang den König, sein Quartier im heutigen Bulgarien zu nehmen. Dort fanden gerade die türkischen Vorbereitungen zu dem Kriege statt, dessen Ausgang zwei Jahre später die Eroberung Belgrads 1715 durch den Prinzen Eugen war. Den berühmten Ritt des Schwedenkönigs von Bulgarien über Wien, Kassel nach Stralsund (22. 11. 1714) hat Johann Jakob Bach nicht mitgemacht. Wenn Buffardin in Leipzig richtig berichtet hat¹³, ist Johann Jakob, anscheinend im Gefolge eines Beauftragten des Königs, noch in Konstantinopel gewesen und dort mit Buffardin — dem Lehrer von Quantz — zusammengetroffen. Carl XII. betrat ein Jahr nach der Rückkehr aus der Türkei erst wieder schwedischen Boden (Dezember 1715), entsprechend der Angabe der „Genealogie“, nach der Johann Jakob ein Jahr vor der Rückkehr des Königs nach Stockholm entlassen worden ist. Zur Komposition selbst sei noch hinzugefügt: Der zur Eile drängende Rhythmus der *Aria di Postiglione* ist historisch bedingt¹⁴. Carl XII. wollte möglichst überraschend Sachsen verlassen und lenkte seine Truppen durch geschicktes Manövrieren unauffällig an die östliche Landesgrenze. Dieser Aufbruch geschah so plötzlich, daß selbst die königliche

¹¹ Vgl. Heubel: *Leben Carls XII.*

¹² Die „Genealogie“ bezeichnet ihn als „Hautboisten“. Das heißt nicht, daß sein Hauptinstrument Oboe war! Als Hautboisten wurden alle Militärmusiker bezeichnet. Man unterschied also zwischen „Ober-“ und „Hautboist“.

¹³ Vgl. „Genealogie“ a. a. O.

¹⁴ Der Oktavsprung des Themas ist kein „Peitschenknallen“, wie auf dem Umschlag der Schallplatte (s. o.) vermutet wird, sondern der Klang des „Zweifüßhörchens, das nur einfache Oktavenrufe hergab“. Vgl. C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig 1920. S. 249.

Kanzlei erst wenige Stunden zuvor den Befehl zum Einpacken erhielt. Johann Jakob wird der Befehl zum Abmarsch sicherlich ebenfalls überrascht haben. In die Leere nach dem Fortgang klingt dann die Fuge hinein, die noch nichts von der Geschmeidigkeit späterer Bachscher Fugen hat.

Für Johann Sebastian's Capriccio kann also mit größerer Wahrscheinlichkeit das Jahr 1706 als Entstehungsjahr gelten. Es bliebe dann eine Komposition der Arnstädter Zeit, denn Johann Sebastian ging erst 1707 nach Mühlhausen.

Chopins Vater

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Bekanntlich stammt Frédéric Chopins Vater Nicolas (geb. am 15. 4. 1771) nicht aus Nancy, sondern aus dem in Französisch-Lothringen gelegenen Orte Marainville. Die Endsilbe „ville“ verleitet Herbert Weinstock (*Chopin, Mensch und Werk*, S. 18) zu der Annahme, daß Marainville ein Städtchen sei. In der dortigen Gegend entspricht bei den meisten Ortsnamen die Endsilbe „ville“ dem deutschen Wort Weiler. Über Nicolas Chopin ist wenig bekannt. Um überhaupt einmal einen Einblick in seinen Werdegang zu erhalten, wandte ich mich kürzlich an den Pfarrer von Marainville mit einigen Fragen. Aus seinem Antwortschreiben ersehe ich, daß er derselbe ist, der im Jahre 1927 — kurz gesagt — entdeckt hat, daß Chopins Vorfahren väterlicherseits in Marainville oder der Umgegend gelebt haben. (Vgl. Revue Pleyel à Paris, mars 1927). Er schreibt, daß Marainville ein kleines Dorf mit annähernd 140 Einwohnern sei und so viele wahrscheinlich auch um 1770 gehabt habe. Mich interessierte vor allem, etwas über den Bildungsgang des Nicolas zu erfahren, der doch von 1810 an als Professor am Lyzeum in Warschau wirkte. Meine Anfrage zielte darauf ab, zu erfahren, ob Nicolas ein Collège in einer der nächstgelegenen Städte besucht haben könnte. Sein Vater François war als kleiner Dorfstellmacher und armer Weinbauer kaum in der Lage, den Sohn in ein Alumnat in der Stadt zu schicken. Unmöglich war es bei den damaligen Verkehrsverhältnissen, etwa in der nächsten Stadt, Mirecourt, das 12 km von Marainville entfernt ist, täglich oder mehrmals in der Woche die Schule zu besuchen. Im übrigen gab es damals in Mirecourt nur Elementarschulen. Nancy als Ausbildungsort kam für Nicolas erst recht nicht in Frage, da es 45 km von Marainville entfernt ist. Über den Schulbesuch schreibt mir der Herr Curé zusammenfassend: Nicolas Chopin „n'était jamais allé à l'école ni à Mirecourt ni à Nancy“. Ist es da nicht zu verwundern, daß er, ohne in der Kindheit oder in der Jugend eine Schulbildung genossen zu haben, ein angesehenen Lehrer am Warschauer Lyzeum geworden ist? Wie man weiß, hat er 1787 mit 16 Jahren Marainville verlassen und sich wahrscheinlich heimlich, ohne jede Mittel, auf und davon gemacht, warum, läßt sich bis jetzt dokumentarisch nicht nachweisen. Ich neige zu der Ansicht, es habe ihm wohl nicht zugesagt, etwa das Handwerk seines Vaters zu ergreifen oder zeitlebens in ärmlichen Verhältnissen leben zu müssen; denn sein Vater ist erst später — nach seiner zweiten Verheiratung (November 1800) — zu bescheidenem Wohlstande gelangt. Weit ablehnen muß man m. E. die Motive für die Auswanderung des Nicolas, die auf eine Verdächtigung seiner Mutter hinauslaufen, er wäre nicht der rechtmäßige Sohn seines Vaters, sondern der eines polnischen Edelmannes. Ob der sich polnisch gebärdende Schulz, der sich Szulc schrieb, der erste war, der diese Legende aufgebracht hat, ist mir nicht bekannt. James Huneker (*Chopin, der Mensch, der Künstler*, S. 6) schreibt „Szulc meint, daß er der natürliche Sohn eines polnischen Edelmanns war . . .“. Szulc folgert das sicherlich aus der Überzeugung, Nicolas Chopin sei, wie früher fälschlich allgemein angenommen wurde, in Nancy, dem Sitz des Königs Stanislaus

Leszinski, geboren und seine Mutter habe sich dort aufgehalten. Wäre Nicolas außerehelich geboren, so könnte man noch zu dieser Annahme kommen. Aber seine Schwester Anne ist ein Jahr vor ihm geboren und als legitime Tochter des François nachgewiesen. Alfred Cortot (*Chopin — Wesen und Gestalt*, S. 83) bringt leider die Legende vom Fehltritt der Großmutter Frédéric Chopins ebenfalls, allerdings mit der Einschränkung: „Diese bloße Vermutung ist übrigens niemals überzeugend unterbaut worden.“ Meines Erachtens treffen die von ihm angeführten Beweggründe für den Ausreißer Nicolas, sie seien „auf die heimliche Überzeugung des Bauernburschen zurückzuführen, die Frucht einer schwachen Stunde seiner Mutter mit einem Edelmann aus dem Gefolge Königs Stanislaus zu sein“, rein psychologisch am allerwenigsten zu. Ein 16jähriger vom Lande macht sich über solche Fragen noch keine Gedanken. Aus dem Gefolge Stanislaus' wird wohl (nach dessen Tode 1766, nicht 1770) kann jemand in das entfernte Dörfchen Marainville gekommen sein und Annäherungsversuche an das Ehefrau des bürgerlichen Stellmachers François gemacht haben.

Da Nicolas sich über seinen Werdegang nie näher geäußert hat, kann man nur vermuten, daß er sich nach seiner Abwanderung aus Lothringen in eine Stadt — vielleicht nach Paris — gewandt hat. Da er bald nach Polen emigrierte, liegt es auch sehr nahe, daß er sich schon in Nancy mit jemandem angefreundet hat, der selbst nach Polen zurückkehren wollte und ihm dort ein Auskommen in Aussicht stellte. Wenn Nicolas dann in Warschau in einer Tabakhandlung die Stellung eines Buchhalters und Kassierers ausgefüllt hat, muß er sich bald die polnische Umgangssprache und wohl auch die Schriftsprache angeeignet haben. Vielleicht hat er auch in der polnischen Grammatik und im Rechnen Privatunterricht genommen, da er es unbedingt im Geschäftsleben brauchte. Während seiner Teilnahme an der polnischen Erhebung (1793/94) hat er sich zweifellos in der polnischen Sprache sehr vervollkommnet. Er brachte es in der Armee bis zum Hauptmann. Die Ausbildung in den elementaren Schulfächern war auch Voraussetzung dafür, daß er von 1796 an als Hauslehrer und Erzieher in adligen polnischen Familien tätig sein konnte. Ob er nach seiner Berufung (1810) als Professor für französische Sprache und Literatur und an der Kriegsschule in Warschau (1812) noch in anderen Fächern Unterricht erteilt hat, steht nicht fest, ist aber nicht ausgeschlossen. Er war ja in jeder Beziehung ein self-made-man. Aber er sprach nicht darüber, daß er Autodidakt war, denn dem Kastengeist jener Zeit galt es nichts, wenn man aus sich heraus zu einer angesehenen gesellschaftlichen Stellung gelangte. Mit anderen Worten, Nicolas handelte als vorsichtiger und weltkluger Mann, der für seine große Familie zu sorgen hatte und nichts von seinem Prestige in Warschauer Gelehrtenkreisen einbüßen wollte.

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

VON HANS ALBRECHT, KIEL

La Musique Instrumentale de la Renaissance. Paris 1955. Centre National de la Recherche Scientifique. (Herausgegeben von Jean Jacquot).

La Renaissance dans les Provinces du Nord. Paris 1956. Centre National de la Recherche Scientifique. (Herausgegeben von François Lesure).

Les Fêtes de la Renaissance I. Paris 1956. Centre National de la Recherche Scientifique. (Herausgegeben von Jean Jacquot).

Annales Musicologiques, Tome II. Paris 1954. Société de Musique d'Autrefois.
Dasselbe. *Tome III*. Paris 1955.

Seit dem ersten Colloquium über Probleme der Renaissance, das unter dem Motto „*Musique et Poésie au XVI^e siècle*“ im Sommer 1953 stattgefunden hat¹, ist die französische Forschungszentrale, wie man aus der obigen Aufstellung ersieht, nicht müßig gewesen. In dieser Zeitschrift sind kurze Berichte von deutschen Teilnehmern am zweiten Colloquium² und an den ersten „*Entretiens d'Arras*“³ erschienen, in denen auch schon zum Ergebnis der Diskussionen, wie zum Ertrag der Tagungen überhaupt, kritisch Stellung genommen worden ist. Die nun vorliegenden gedruckten Sammelbände mit den Referaten und Diskussionsprotokollen gestatten einen intensiven Einblick in die geleistete wissenschaftliche Arbeit. Alle drei Tagungsthemen sind sozusagen „gefährlich“, und man kann den Mut der Veranstalter nur bewundern. Der Schreiber dieser Zeilen hat an einigen Punkten des ersten Colloquiums eine teilweise scharfe Kritik geübt, die — wie er nach der Lektüre der drei Berichte über die folgenden Colloquia einschränkend betonen möchte — im wesentlichen durch die Kühnheit bedingt war, mit der man sich des Themas „*Musique et Poésie au XVI^e siècle*“ in einem Zeitpunkt bemächtigen zu können glaubte, da die Probleme dieses Themas auch nicht im entferntesten als lösbar anzusehen waren. Überall dort, wo an Stelle von Materialdarbietung Synthesen versucht wurden, zeigte sich die Schwäche der wissenschaftlichen Position gegenüber dem z. T. kaum erkannten historischen Sachverhalt oder dem z. T. nur in Umrissen erforschten dokumentarischen Material. Daher waren die Verallgemeinerungen und Einseitigkeiten zu erklären, gegen die sich der Referent mit eindeutigen Argumenten und berechtigten Zweifeln wenden mußte. Wer sich dieser Kritik erinnert, wird verstehen, mit welcher Besorgnis der Schreiber Sammelbände mit vielen Einzelstudien in die Hand genommen hat, in denen Themen von weit größerer „Diffizilität“ behandelt worden sind, und zwar sind diese Themen wiederum nicht nur fachwissenschaftlich „empfindlich“, sondern leider auch z. T. politisch. Von dem Europa, in dem die nationalen Grenzen mehr und mehr wie „*des vestiges archaïques*“ wirken, wie Jacques Chailley es voller nobler Begeisterung und Überzeugung im ersten Band einmal ausdrückt⁴, scheinen wir doch noch einigermaßen entfernt zu sein. Man wird sich also gezwungen sehen, zu Referaten, die sich vom „Nachbars Garten“ mehr aus zweiter Hand als mit Hilfe des eigenen Urteils ein Bild machen, einige deutliche Worte zu sagen. Der Referent begrüßt aber — um das vorwegzunehmen — die Fülle von ausgezeichneten, sachlichen und streng „am Material bleibenden“ Studien auf das lebhafteste und gestattet sich, daran zu erinnern, daß auch der von ihm rezensierte Bericht über „*Musique et Poésie au XVI^e siècle*“ mit einer ganzen Anzahl von Studien Anlaß zu ehrlichem Beifall bot.

Die am Kopfe dieses Beitrages gegebene Aufstellung über die zu besprechenden Publikationen berücksichtigt zunächst die drei Berichtbände, die das Centre National de la Recherche Scientifique herausgegeben hat, und zwar in der Reihenfolge der Konferenzen. Das Colloquium über „*La Musique Instrumentale de la Renaissance*“ hat vom 28. März bis zum 2. April 1954 in Paris stattgefunden; es wurde von der „*Groupe d'Etudes Musicales de la Renaissance*“ veranstaltet, die sich beim ersten Colloquium konstituiert hatte. Der mehr als stattliche Berichtband umfaßt 394 Seiten, darin dankenswerterweise ein alphabetisches Register von 18 Seiten. Für dieses Register muß man dem Herausgeber, Jean Jacquot, ein Sonderlob aussprechen. Nur allzu viele Sammelpublikationen leiden darunter, daß sie ohne Register sind, besonders die Festschriften für einzelne Gelehrte. Dabei benötigt der Benutzer nirgends einen alphabetischen Index so sehr wie in Veröffentlichungen mit Einzelstudien verschiedener Autoren. Wie wir z. B. auf ein Register zu den *Acta Musicologica* warten, so

¹ S. Hans Albrecht, *Musik und Dichtkunst im 16. Jahrhundert*. Die Musikforschung VIII, 1955, S. 335 ff.

² S. Wilfried Brennecke, *Journées internationales d'études sur la musique instrumentale*. Die Musikforschung VII, 1954, S. 468 f.

³ S. Günter Birkner, *Entretiens d'Arras 1954*. Die Musikforschung VII, S. 467.

⁴ *Allocution in La Musique Instrumentale* . . . , S. 17.

hoffen wir, daß das Vorbild der französischen Sammelpublikationen allmählich wirkt, d. h. daß keine ähnliche Publikation mehr ohne alphabetischen Index erscheint.

Die Reihe der — in den romanischen Ländern noch mehr als in den slawischen und germanischen — üblichen Geleitworte und Ansprachen eröffnet ein informatives und hervorragend disponiertes Vorwort von Jean Jacquot, aus dem man einen Überblick auch über die musikalischen und gesellschaftlichen Veranstaltungen während der Colloquiumstage gewinnt. Für das Centre National spricht der Ästhetiker der Sorbonne, Etienne Souriau, außerordentlich kluge und klare Worte, deren Lektüre man nur empfehlen kann. Ihm schließt sich Jacques Duron als *Chef du Service des Lettres* in der Generaldirektion der Künste und Wissenschaften (*Lettres*) an. Dann nimmt der zur Zeit einzige musikwissenschaftliche Lehrstuhlinhaber in Frankreich, Jacques Chailley von der Sorbonne, das Wort zu einem Überblick über Sinn und Aufgabe des dem Colloquium gestellten Themas, einer Zusammenfassung, die gerade wegen ihrer Konzentriertheit besondere Anerkennung verdient. Der Literaturhistoriker der Sorbonne, Raymond Lebègue, dessen Name weit über die französischen Grenzen hinaus einen guten Klang hat, hat sich dieses Mal aus Florenz mit einer hübschen Erinnerung an instrumental musizierende Damen und Poeten der Renaissance gemeldet.

Auf der 23. Seite beginnen dann die eigentlichen Referate. (Die Spezialdiskussionen zu diesen sind, wie Jacquot im Vorwort bekannt gibt, im allgemeinen aus Raummangel nicht abgedruckt, dafür ist aber die allgemeine Abschlußdiskussion ziemlich ausführlich wiedergegeben.) Den Reigen eröffnet G. Thibault mit einem Thema, für das sie durch ihre Arbeiten über Bildzeugnisse zur frühen Instrumentalmusik⁵ Autorität ist: *Le Concert instrumental au XVe siècle*. Was sie auf zehn Seiten an Material zu diesem Thema liefert und auswertet, läßt sich an dieser Stelle nicht einmal nüchtern aufzählen. Jedenfalls handelt es sich um eine höchst instruktive Studie, die in einzelnen Punkten grundlegende Fragen anschnidet, wie etwa die Ornamentierung vokaler Musik bei instrumentalem Arrangement.

Emile Haraszi versucht in seinem Beitrag über *Les Musiciens de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon* einen umfassenden Überblick über die Instrumentalisten des ungarischen Königshofes unter Mathias Corvinus zu geben. Man kann bezweifeln, daß ein solcher Überblick dem Thema des Colloquiums gerecht wird. Es wird außerdem sehr viel altes Material kompiliert, ohne daß man immer den Eindruck gewinnt, als sei es noch einmal überprüft worden. Wenn sich derartige Bedenken einstellen, so fußen sie z. T. auch auf der Tatsache, daß der Autor offensichtlich mit Zitaten und Werktiteln nicht sehr sorgfältig verfährt, der Verdacht, auch sein Material sei nicht immer mit letzter Sorgfalt ausgesucht und nachgeprüft, ist also nicht abwegig. Als Belege für diese Behauptung seien folgende Fehler zitiert. Auf Seite 48 findet sich in Fußnote 62 die Literaturangabe: *Julius Friedlander, Die italienischen Schaummusen XV. Jahrhunderts*. Wer sich solche elementaren Fehler leistet, kann deutsche Literatur wohl kaum richtig lesen. Wenn aber der Autor hier nur nachlässig Korrektur gelesen haben sollte, dann erheben sich gegen die Zuverlässigkeit seiner Zitate erst recht schwere Bedenken. Infolgedessen ist man auch von der Richtigkeit der italienischen Zitate auf Seite 50 keineswegs überzeugt, obwohl Beatrice von Aragon vielleicht „redeputa“ statt „recevuta“ geschrieben hat bzw. die *Monumenta Hungariae historica*, aus denen Haraszi zitiert, eine so verderbte Orthographie bringen. Wenn man aber auf Seite 51 liest, Barbireau sei „sang master“ an Notre-Dame zu Notre-Dame gewesen und durch die Fußnote 74 belehrt wird, daß Haraszi sein Wissen ausschließlich aus französischsprachigen Schriften hat, dann glaubt man mehr an nachlässiges Zitieren des Autors als an falsche Angaben in seinen Quellen. Schwerer wiegt, daß auf Seite 53 biographische Angaben über Erasmus Lapidica gemacht werden, ohne daß der wichtige Aufsatz von R. Lunelli über *Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento* aus

⁵ Vgl. ihre Studie über *Le Concert instrumental dans l'art flamand in La Renaissance dans les Provinces du Nord*.

den Acta Musicologica XXI, 1949 (also aus dem internationalen Fachblatt) erwähnt wird. Das Urteil über Heinrich Finck auf Seite 54 ist in der alleinigen Auswertung der Äußerungen Hermann Fincks zum mindesten unvorsichtig und vorschnell. Nochmals: Es fragt sich sehr, wem mit einer offenbar ziemlich unkritischen Kompilation von Musikernachrichten und dergleichen bei einem Colloquium über die Instrumentalmusik der Renaissance eigentlich gedient ist.

Wenn Daniel Hertz seinen Beitrag *Les Styles instrumentaux dans la musique de la renaissance* betitelt, so übernimmt er sich offenbar. Auf zwölf Seiten Text, mit drei Seiten Beispielen und einer Tabelle läßt sich solch ein Thema nicht behandeln. Außerdem aber meint der Autor gar nicht die Instrumentalstile, sondern die Technik des instrumentalen Satzes bzw. des Arrangements für bestimmte Instrumente oder Instrumentengruppen. Liest man das Referat mit diesen Einschränkungen, so gewinnt man einige nicht uninteressante Anregungen. Indessen dürfte der Ansatz des Autors zur Definition gewisser instrumentaler Satztechniken kaum auf allgemeine Zustimmung rechnen können. Er behauptet auf Seite 66 zu einer Pavane: « *c'est la carrure qui indique que cette musique est conçue pour les instruments. Cette pavane est un exemple aussi clair qu'on puisse trouver de composition de la forme 4 + 4 + 4 + 4 . . .* » Das ist eine kühne These. Die „Quadratur“, d. h. die Vier- oder Zweitaktgliederung, als Kennzeichen der instrumentalen Konzeption anerkennen, wäre gleichbedeutend damit, daß man manches italienische Liedchen des 15. Jahrhunderts — um nur diese aus der Fülle des Liedmaterials herauszuheben — für primär instrumental komponiert ansähe, sobald sie eben jene fatale „carrure“ zeigten, die Hertz als untrügliches Merkmal des Instrumentalen bezeichnet (z. B. „*Che mangera la sposa la prima sera*“ oder „*Dammene un poco di quella mazza crocca*“). Sollte die „quadratische“ Disposition nicht eher auf den Tanz hindeuten, und zwar auf das Tanzlied ebenso wie auf den Instrumentaltanz? Und wie verhält es sich mit Instrumentalstücken, die keine „carrure“ zeigen? Hertz spricht auf Seite 73 ausdrücklich davon, daß er bis dahin nur Tänze als instrumentale Formen herangezogen habe; er merkt offenbar nicht, daß er sich dadurch hat verleiten lassen, Tanzcharakter mit instrumentalem „Stil“ zu identifizieren. Davor hätten ihn aber die Tanzlieder aller Nationen bewahren müssen. Was er dann über intavolierte Vokalmusik berichtet, ist reichlich allgemein und stützt sich zudem nur auf französische Tabulaturen. Prompt stellen sich dann auch allerlei Verlegenheiten ein, als es sich um die Ricercari und Fantasien handelt. Hertz nennt sie vorsichtshalber „abstrakte“ Stücke. Sie passen ihm schlecht in seine Konzeption, denn seine These laut expressis verbis (S. 75; ins Deutsche übersetzt): „*daß ein charakteristischer Instrumentalstil sich vorwiegend in der Musik von freierer Satzweise, ohne imitierenden Kontrapunkt und besonders in den Tänzen entwickelt hat.*“ Er zieht als Beleg Venegas de Henestrosas *Diferencias sobre las Vacas* heran, ein nicht überzeugendes Verfahren; denn entweder erkennt man den instrumentalen Charakter par excellence dieser Stücke an, dann ist die These des Autors falsch, oder man erklärt alle aus dem Kontrapunkt stammende und virtuose Musik für dem Wesen nach nicht-instrumental, dann stellt man sich gegenüber dem historischen Tatsachenbefund blind. Das wirkliche Problem, das der Instrumentalsatz des 16. Jahrhunderts stellt, wird hier nicht im entferntesten gelöst; die mannigfaltig geknüpften Fäden, mit denen Vokalpolyphonie und Instrumentaltechnik verbunden sind, werden vielmehr kurzerhand dadurch zerrissen, daß die nichtpolyphone Musik als Mutterboden der reinen Instrumentalmusik bezeichnet wird⁶.

Auf sehr viel festerem Gelände befindet man sich bei Thurston Dart, der über *Origines et sources de la musique de chambre en Angleterre (1500—1530)* berichtet, obwohl auch er

⁶ In Fußnote 15 zitiert Hertz Blumes *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite* ohne den Namen des Autors. Das ist nur ein Fehler von vielen dieser Art, die sich im ganzen Band finden, vor allem bei nicht-französischen Wörtern (S. 65 „*Studien zur Solistischen Lautenpraxis . . .*“). Ohne die Schwierigkeiten der völligen Fehlervermeidung bei fremdsprachigen Texten zu verkennen, muß man doch etwas mehr Sorgfalt erwarten, als Autoren und Setzer bzw. auch die Korrektoren hier haben walten lassen.

nicht ohne Hypothesen auskommt. Seine Frage nach den wirklichen Ursprüngen der englischen Kammermusik beantwortet er mit Hilfe einer Untersuchung der frühen Regierungszeit Heinrichs VIII., d. h. der Kammermusik aus den Jahren 1509—1530. Er bespricht die Quellen und widmet sein Augenmerk insbesondere den freien Stücken, unter denen eine Fantasie von William Cornysh ihrer „*tetrachordalen*“ Substanz und ihres „*palindromen*“ Themas wegen ihm wie ein intellektuelles Experiment scheint. In der Instrumentalpolyphonie aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sieht Dart zwei Richtungen: eine italo-flämische (Tiburtino, Willaert) und eine englische. Diese zeichne sich dadurch aus, daß sie Fantasien mit ostinaten Rhythmen um einen cantus firmus herum baue, während die italienische Fantasie harmonisches Spiel oder melodische „Rouladen“ zeige. Auf Darts Thesen antwortet Ernst Hermann Meyer in einer nachträglich formulierten schriftlichen Erklärung mit einiger Skopsis. Diese richtet sich zunächst gegen die Verwendung des Begriffes „Fantasie“ für die Zeugnisse ältester englischer Kammermusik. Meyer polemisiert ferner gegen einen Satz Darts, wonach diese Musik von einer „*petite coterie sous le haut patronage et avec la vive sympathie du roi Henri*“ geschaffen worden sei. So wahr es sei, daß alle uns bekannte englische Musik dieser Epoche vom Hofe Heinrichs VIII. stamme und daß der Einfluß des Hofes auf die Musik außerhalb des Hofes sehr bedeutend gewesen sei, so rechtfertige das Darts Folgerungen nicht. Das Entstehen der englischen Kammermusik sei — kurz gesagt — eine „*historische Notwendigkeit*“ gewesen, die aus dem kulturellen „*Klima*“ der Zeit erwachsen sei. Aus Darts Replik ist bemerkenswert, daß er dem Klima der Renaissance — in Meyers Wortsinn also auch dem Humanismus, der Reformation und dem Aufstieg der Mittelklassen — eine entscheidende Rolle bei der Schaffung der neuen musikalischen Gattung nicht zugestehen kann, weil alle diese geistigen Bewegungen dem Hofe Heinrichs VIII. in den fraglichen Jahren noch fremd waren; der Hof sei bis 1525 noch mittelalterlich geblieben. Hier scheiden sich die Geister und Methoden. Der englische Empirist sieht den musikhistorischen Vorgang mit aller Nüchternheit, um die wir ihn nur allzu oft beneiden könnten, der aus der deutschen Geisteswissenschaft kommende Musikhistoriker wehrt sich dagegen, daß der „Zeitgeist“ nicht die entscheidende Rolle gespielt haben soll, auch dort nicht, wo man ihn vielleicht nicht unmittelbar gespürt habe. Der „Renaissancemensch“ und „Humanist“ wider Willen scheint hier postuliert zu werden. Was man dazu aus der Ferne allgemeiner Anschauungen über das Wesen der Musik schlechthin sagen kann, ist nur: Über das „Moderne“ oder „Mittelalterliche“ der hier in Frage stehenden Musik kann immer nur sie selbst Auskunft geben, und es ist dabei ziemlich nebensächlich, ob um sie herum Renaissance, Reformation und Aufstieg der bürgerlichen Schichten begonnen haben, oder ob der Hof noch mittelalterlich-„höfisch“ dachte. Die geistesgeschichtliche „Ambiance“ als Ausgangspunkt stilistischer Erörterungen ist allmählich suspekt geworden, und die Determination und Prädestination musikalischer Vorgänge durch den jeweiligen „Geist der Zeit“ sollte für geraume Zeit in der Musikwissenschaft einmal einer Methode weichen, die alle solche geistesgeschichtlichen Aspekte nachträglich (zur Bestätigung musikalischer Sachverhalte und — mit äußerster Vorsicht — auch zur Erkenntnis letzter Zusammenhänge) wirken läßt.

Einen sehr lesenswerten, instruktiven und klärenden Beitrag liefert Denis Stevens, *Les Sources de l' „In Nomine“*. Indem er den Beziehungen zwischen den In Nomine-Kompositionen und der Messe „*Gloria tibi Trinitas*“ von John Taverner nachgeht, kommt er zu einer regelrechten „*filiation*“, die er in einer Tabelle darstellt (S. 89); sie führt über das Mulliner Book schließlich bis zu Purcell. Am Anfang steht die Taverner-Messe, steht aber auch das Improvisieren der „Tudor“-Organisten über einen cantus planus. — Ebenso klar, auf Tatsachen gestützt und informativ ist der Bericht über *Le Répertoire instrumental anglais: 1550—1585* von Jeremy Noble. Es handelt sich um eine der so unendlich wichtigen Quellenforschungen, die in einen Index der Hs. Add. 31.390 des Britischen Museums mündet, ein Ms. von ca. 1578, das auf 130 großen Folioblättern 130 Stücke enthält und

dessen Titelblatt lautet: "A booke of In nomines and other solfainge songes of v: vi: vii: and viii: parts for voyces or Instruments". Der mit aller Sorgfalt gearbeitete Index wird ergänzt durch ein Konkordanzverzeichnis, das nach Hss. und Drucken getrennt ist. Ein ausgezeichnete und wichtiger Beitrag zur englischen Musikgeschichte des späten 16. Jahrhunderts! — Elizabeth Cole beschäftigt sich mit *L'Anthologie de Madrigaux et de Musique Instrumentale pour Ensembles de Francis Tregian*. Tregian gehörte zu den militanten Gegnern der Reformation in seinem Vaterland, zu der katholischen „Widerstandsbewegung“ des elisabethanischen Zeitalters. (E. Cole braucht selbst den Ausdruck „*mouvement catholique de résistance*“.) Der Beitrag ist keineswegs unwissenschaftlich, wenn auch gelegentlich das Mitgefühl mit Familie Tregian und den katholischen Emigranten etwas subjektives *Espressivo* hineinbringt; aber so etwas gehört unter Umständen zum „Timbre“ einer Untersuchung und hindert auch den noch so interessierten Spezialistenleser am unvermeidlichen Nachlassen der Konzentration. Es kommt jedenfalls eine sehr eingehende und anregende Studie über italienisch-englische Wechselbeziehungen dabei heraus, die an Hand der Tregianschen Sammlung, eines Ms. des Britischen Museums, dargestellt, aber auch weiter verfolgt werden. Die Autorin besitzt das britische Erzählertalent, das auch die trockenste Materie zum mindesten lesbar zu machen weiß, und den angelsächsischen Humor, der sie das Epigramm

*Inglese italianato
e un diavolo incarnato*

ebensowenig verschweigen läßt wie die Tatsache, daß nicht nur die „*liberté du culte*“ (des katholischen) die „mittellosen“ (*impécunieux*) englischen Musiker nach Italien zog, sondern auch „*abondance d'argent*“. Die große Elisabeth war eben auch noch „*réputée pour sa parcimonie*“. Wie gesagt, alle solche Einzelheiten „schmücken“ eine saubere und aufschlußreiche wissenschaftliche Studie, die nicht nur den Kenner der englischen Musikgeschichte interessiert.

Die drei deutschen Beiträge eröffnet Wilfried Brennecke mit einer Untersuchung über *Musique instrumentale d'après un manuscrit allemand. Ratisbonne, ms. A.R. 940/41*. Es handelt sich um ein Problem, das mit den Forschungen des Autors zu dem genannten Ms. in engster Berührung steht⁷. Aus der Fülle der nur mit Textmarken oder als „Gallica“ bezeichneten Stücke der Hs. bleiben 27 Werke als instrumentale (bzw. in der Quelle als instrumentale Arrangements fungierend) übrig, 16 sind deutschen, 11 französischen Ursprungs. Es sind, im Grunde genommen, carmina, sie gehören also zur Gruppe der in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert nachweisbaren instrumentale musizierten Stücke vokaler Provenienz, zu denen neuere Forschungen vorliegen⁸, auf die Brennecke sich auch bezieht. Technisch und stilistisch läßt sich an ihnen natürlich kaum instrumentale Eigenart nachweisen, und damit gibt sich klugerweise der Autor auch zufrieden. Begrüßenswert sind die Appendices mit neueren, die erwähnte Arbeit des Autors ergänzenden Konkordanz-Nachweisen.

Ernst Hermann Meyer widmet sich einem Thema, das ihn seit langem beschäftigt und dem er konstant bleibende, interessante Seiten abzugewinnen weiß: *L'Élément populaire dans les danses instrumentales allemandes jusqu'à la Guerre de Trente Ans*. Der Beitrag geht also beträchtlich über die Grenzen der Renaissance hinaus, denn in der deutschen Musikgeschichte kann man die Jahrzehnte von ca. 1580 bis ca. 1620 wohl im wesentlichen nicht mehr als von der Renaissance geprägt bezeichnen. Wenn überhaupt der Begriff „Barockmusik“ sich als Korrelat zum kunsthistorischen Begriff „Barock“ auffassen läßt, so trägt dazu (schon seit Curt Sachs' Prägung des Terminus) in erster Linie der Stilcharakter

⁷ Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Kassel 1953.

⁸ Kurt Gudewill, Artikel *Carmen* in MGG; ders., *Vokale und instrumentale Stilmomente in textlosen Kompositionen des Glogauer Liederbuches* in Kongreßbericht Bamberg, Kassel 1953.

der italienischen und deutschen Musik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts bei. Meyer geht es aber in seinem Zusammenhang offensichtlich nicht um derartige Stilepochenbegrenzungen. Er benutzt den von der sowjetischen Musikwissenschaft geprägten Terminus „Intonation“, den Assafjew-Glebow eingeführt hat, um damit „die Summe der individuellen und typischen Kennzeichen“ zu erfassen, durch die sich die Musik einer Nation, einer Periode oder einer Gattung von der anderer Nationen, Perioden oder Gattungen unterscheidet. Es handelt sich also um etwas Ähnliches wie den „Gesamtcharakter“ oder die „Gestimmtheit“, mit denen man in der deutschen Musikwissenschaft der Jahre um 1920 an ebendasselbe Problem heranzukommen hoffte, das die Russen mit Hilfe der „Intonation“ zu lösen versuchen und dem auch Meyer sich mit seiner (bis ins äußerste Detail) imponierenden Sachkenntnis wie mit einer gewissen enthusiastischen Überzeugung zuwendet. Die enge Verwandtschaft mit den Thesen der deutschen Folkloristik ist besonders auffallend. Da begegnen uns also die „romantischen“ Vorstellungen von der Volksmusik, die (einstmals, in der guten alten Zeit, muß man stillschweigend ergänzen) „die ganze Bevölkerung der Städte und des Landes sang und spielte“ („la musique populaire allemande que chantait et jouait la population entière des villes et de la campagne“). Sie ist zuweilen kollektiv entstanden, durch eine Gemeinschaft von Menschen geschaffen oder umgeschaffen („Parfois elle s'est formée collectivement, c'est-à-dire par une collectivité d'hommes dans sa forme originale ou bien collectivement par la suite, de localité à localité et d'une année à l'autre, par le peuple lui-même.“) Andere Richtungen sprechen statt vom „Volk“ oder vom „ganzen Volk“ lieber von den „Grundschichten“ oder, um dem Begriff das streng Soziographische und Klassenmäßige zu nehmen, von den „seelischen Grundschichten“. Gemeint ist vielleicht nicht genau dasselbe, aber die Herkunft des — wie man sagen möchte — ethischen Akzents, der positiven Wertbetonung und der romantischen Verklärung ist in beiden Fällen dieselbe: die Ideologie der „Natur“-Verherrlichung Rousseaus, die romantische Entdeckung des unverbildeten, eo ipso tugendhaften Volks („Ein Kanadier, der noch *Europæus* übertündete Höflichkeit nicht kannte“) und als letzte Etappe die Jugendbewegung in allen ihren Schattierungen. Die historische Wissenschaft wird immer wieder die strenge Frage an die Begeisterten dieser Art richten müssen: Woher weiß man das alles so genau, und ist es dokumentarisch nachweisbar? Vieles harrt auch auf der Seite der Musikhistorie noch der unbestehlichen Untersuchung, z. B. die Übernahme — oder vorsichtiger: der Einfluß — des „Volksmusikalischen“ in der Kunstmusik. Hier gibt es bisher außer Detailforschungen leider noch viel allgemeine Behauptungen ohne Beweise. Nicht daß etwas „nach Volksmusik klingt“, ist der Nachweis, daß Beethoven oder Schumann aus dem „unerschöpflichen Born“ edler, unverdorberer Volkskunst geschöpft haben, sondern Wissenschaft hat dann schon mindestens aufzuzeigen, woher es stammt oder doch stammen könnte und ob der Komponist die verwandte Melodie überhaupt kennen konnte. Wenn bei diesem Thema etwas verweilt worden ist, so nicht etwa, weil der Beitrag Meyers ein Schulbeispiel für unbegründete Folgerungen wäre, sondern nur weil hier eines der brennendsten Probleme der Musikgeschichte — besonders der deutschen des 17. bis 19. Jahrhunderts — angeschnitten wird, dessen Lösung auch für die Beurteilung ganzer musikgeschichtlicher Epochen von unabsehbarer Bedeutung werden kann (Ars antiqua, Ars nova, Moderne). Meyer bringt sehr einleuchtende Beispiele für die Affinität der deutschen Instrumentaltänze zum Volkslied, aber der eigentliche „Verwandtschaftsgrad“ bleibt auch bei ihm unbestimmt, d. h. wie und über welche etwaigen gemeinsamen Verwandten der Instrumentaltanz und die Volkweisen miteinander verwandt geworden sind, ja, wer in jedem Falle zur älteren, wer zur jüngeren Familiengeneration gehört usw. Hier ist also noch sehr viel zu tun, und gerade in der von Meyer eingeschlagenen Richtung wird man sehr bald darauf stoßen, daß Ähnlichkeit nicht immer mit Verwandtschaft identisch zu sein braucht.

Mit besonderer Hochachtung muß man den sehr wichtigen Artikel von Zofia Lissa über *La Formation du style national dans la musique instrumentale polonaise de la renaissance* hervorheben. Es ist für einen deutschen Musikforscher sehr schwierig, sich zu diesem Thema zu äußern, vor allem wenn er selbst sich besonders mit der deutschen Kunstmusik des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt. Bei Namen wie Heinrich Finck drohen sofort nationale Ressentiments wach zu werden, und man läuft Gefahr, eine Art von „Kopernikus-Komplex“ zu aktivieren. Glücklicherweise findet Z. Lissa den rechten Ton, und was sie an rein polnischen Meistern und Quellen nachweisen kann, vermittelt zum ersten Male der „westlichen“ Musikwissenschaft ein Bild von der lebhaften Tätigkeit polnischer Musiker und Komponisten im Zeitalter der Renaissance, die für das westslawische Europa bekanntlich eine Blüte des geistigen Lebens mit sich brachte. (Polnische Darstellungen sind bisher leider schon der sprachlichen Schwierigkeiten wegen außerhalb der slawischen Wissenschaft fast unbekannt und ungewürdigt geblieben.) — An dieser Stelle braucht auf den kleinen Diskussionsbeitrag von Safford Cape *A propos d'enregistrements de danses du moyen-âge et de la renaissance* nur hingewiesen zu werden, so verlockend eine Diskussion über die Ansichten des bekannten „Realisators“ alter Musik zur Aufführungspraxis auch wäre.

Otto Gombosi legt noch einmal (es war kurz vor seinem Tode) seine Anschauungen über die „echte“ Gestalt der Musik des 16. Jahrhunderts in einem Beitrag *A la recherche de la forme dans la musique de la renaissance: Francesco da Milano* nieder. Es bedarf keiner Betonung, daß die Ausführungen mit bestechender Klugheit und systematischer (fast sokratischer) Methode aufgebaut sind. Trotzdem zeigt sich in einem Auszug aus der anschließenden Diskussion, daß man sich über die Tendenzen Gombosi nicht einig war. Dessen dazu eingeholte Erklärung wird dann allerdings sehr deutlich, so deutlich, wie es seine Art war, wenn man in seine Thesen falsche Tendenzen „hineininterpretierte“. Was dabei als Kardinalpunkt betont wird, ist: Die Setzung der Mensur- oder Taktstriche nach den alten Tempora sei falsch, da sie die dreiteiligen Metren, die „*inhérents à la musique*“ seien, nicht berücksichtige; die Mehrzahl der Musikforscher sei aber „*totalement incapable de suivre l'esprit*“ der Musik, daher müsse der Editor diesen Geist im Notenbild deutlich machen. Ob der alte Komponist sich gewisser formaler Eigenarten seines Werks bewußt gewesen sei oder nicht, entbinde den Forscher nicht von der kritischen Untersuchung dieser formalen Eigenarten. Was für und gegen diese Hypothesen, mit denen Gombosi in die Fußstapfen Leichtenritts u. a. trat, zu sagen ist, würde den Raum eines Berichtes sprengen und ist außerdem verschiedentlich schon berührt worden. — In knapper, wohlgeordneter und mit instruktiven Beispielen versehener Form berichtet R. de Morcourt über die Lautentabulatur eines fast unbekanntem italienischen Meisters: *Le livre de Tablature de luth de Domenico Bianchini (1546)*. Das Buch enthält sowohl Ricercari und Balli als auch Intavolierungen von Vokalkompositionen. Der Autor beschäftigt sich dankenswerterweise besonders mit den Charakteristika der Intavolierungen (chromatischen Alterationen etc.); er kommt also weitgehend zu einer wirklichen Untersuchung des spezifisch Instrumentalen. Den Ricercari widmet er eine eingehende Untersuchung (Stück für Stück), deren Ergebnis etwa lautet, daß Bianchini nicht den Verlockungen seines Instruments zu virtuosen Effekten zum Opfer gefallen sei, sondern daß die Ricercari zwar instrumental, aber „*surtout de musique*“ seien. — Zur Lektüre besonders empfohlen sei dann auch der Artikel von David Lumsden: *De quelques éléments étrangers dans la musique anglaise pour le luth*. Er weist nach, daß in den englischen Quellen spanische Musik nicht erwähnt wird, im Gegensatz zur intensiven Beschäftigung mit französischen Chansons und italienischen Fantasien, und daß deutsche Beispiele sich auf einfache Choralbearbeitungen zu beschränken scheinen. Nach etwa 1570 aber läßt der ausländische Einfluß überhaupt nach, und zwischen 1580 und 1610 setzen sich die englischen Musiker allein durch.

Zur spanischen Musik äußert sich relativ eingehend Emilio Pujol mit einem Referat über *Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au*

XVIe siècle et au XVIIe. Er gibt, im Grunde genommen, einen regelrechten Abriss der Musik für diese beiden Instrumente, der gerade dem nicht auf spanische Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts spezialisierten Musikhistoriker sehr willkommen ist. Zur oft problematischen Formengeschichte sowie zum Verhältnis von spanischen und außerspanischen Kompositionen hat sich Margarete Reimann in letzter Zeit des öfteren in grundlegenden Aufsätzen geäußert⁹. Diese Problematik aufzureißen, liegt Pujol offenbar fern. Der Nichtspezialist wird sich besonders die Warnung merken, daß Vihuela und Gitarre sich nie gegenseitig vertreten können. Die getreue Wiedergabe von Gitarrenstücken auf der Vihuela sei ebenso unmöglich wie das Spiel des Vihuelarepertoires auf der Gitarre.

Santiago Kastner widmet sich den *Rapports entre Schlick et Cabezón*. Es handelt sich im wesentlichen um den Versuch, persönliche Beziehungen über Friedrich II. von der Pfalz glaubhaft zu machen. Dabei wird allerdings vergessen, daß dieser Fürst zum Protestantismus übergetreten war; ob unter diesen Umständen sich Karl V. bei dem Religionsgespräch in Hagenau 1540 besonders gern an den Heidelberger Organisten erinnert hat, scheint doch fraglich, zumal er es bloß deshalb getan haben soll, weil Schlick 1502 und 1510 die von J. Billung erbaute Orgel der Hagenauer St. Georgskirche abgenommen hatte. Alle Beziehungen, die zwischen Schlick, Bredemers und Cabezón auf Grund dynastischer Verwandtschaften (Karl V. war Oheim der Pfalzgrafin Elisabeth und Vater Philipps II.) angenommen werden, setzen voraus, daß die Beziehungen zwischen den Fürsten gut waren und daß Karl V. seinen Bredemers, Friedrich II. seinen Schlick und Philipp II. seinen Cabezón stets als Gesprächsstoff untereinander verwendeten oder gar diese Hoforganisten zu persönlicher Fühlungnahme miteinander ermunterten. Der verehrte Autor, dem wir so manche ausgezeichnete Studie und so viele Bereicherungen unseres Wissens verdanken, möge die Zweifel an seinen gelegentlich etwas weitgehenden Hypothesen nicht als völlige Ablehnung seiner Hauptthese betrachten, daß nämlich Schlick in Spanien, besonders bei Cabezón, die Nachwirkung ausgeübt habe, die ihm in Deutschland — Kastner behauptet: wegen des wohl brillanteren, aber äußerlicheren Stils des guten Paulus Hofhaimer — versagt blieb.

Zu den besten Studien des Bandes gehört zweifelsohne der Beitrag über *Les Sources de la musique pour le clavier en Angleterre* von John Ward. Der hervorragende Kenner der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts gibt hier nicht etwa nur eine Quellenbeschreibung oder -geschichte, sondern geht sehr konzentriert, aber mit treffenden Formulierungen auch auf satztechnische und stilistische Fragen ein, wobei er sich gelegentlich kritisch mit D. Stevens über Probleme des *Mulliner Book* auseinandersetzt. Dessen Bemerkungen zu dieser Kritik reichen leider nicht aus, um Wards Einwände zu widerlegen, so daß dieser mit einigen abschließenden Feststellungen zu Stevens' Replik Recht behält. — Thurston Dart nimmt dann nochmals das Wort zu einem Referat über *Le manuscrit pour le virginal de Trinity College, Dublin*. Es handelt sich um das inzwischen von J. Ward edierte *Dublin Virginal Manuscript*, über das Dart hier nur kurz berichtet, wobei er auf seinen Artikel *New Sources of Virginal Music* in *Music and Letters* (April 1954) und seine Rezension der Wardschen Transkription in *The Musical Times* verweist.

Jean Jacquot gibt einen in jeder Beziehung interessanten Bericht *Sur quelques formes de la musique de clavier élisabéthaine (d'après des oeuvres inédites de John Bull)*. Hier kann unmöglich der ganze Inhalt dieser Studie rekapituliert werden; es sei daher dem Referenten gestattet, sich auch mit der Form zu befassen. Jacquot besitzt die (für jeden deutschen Wissenschaftler) beneidenswerte französische Fähigkeit, seinen Gedanken ein sprachliches Gewand von hervorragender Schönheit, aber ohne irgendwelchen luxuriösen Pomp zu geben. Diese Einkleidung ist dem, was er zu sagen hat, in jedem Satz in hervorragender Weise angemessen. Jacquot besitzt nämlich auch die (für den deutschen Wissenschaftler ebenfalls) beneidenswerte französische Fähigkeit, über die „esthétique“ eines musikalischen Kunst-

⁹ Vgl. nur ihren Beitrag in diesem Heft.

werks oder eines Komponisten so zu sprechen, daß der Leser sich darunter etwas vorstellen kann. Es ist keine „Schönrederei“, in die der deutsche Musikjournalist verfällt, wenn er „elegant“ schreiben will, und mit der uns kunsthistorische Vortragsredner (wie Max Deri) und Literaturdeuter (wie Conrad Wandrey) ein so schlechtes Vorbild gegeben haben, daß man selbst das Feuilleton bestredigierter Tageszeitungen nur „in voller Abwehrbereitschaft“ lesen kann. Es geht den Dingen nicht weniger und nicht unseriöser auf den Grund als ein mit aller Gedankenakrobatik unserer „profondeur allemande“ einherschreitender, interpretierender Essay aus unseren Federn. Jacquot „kann einfach“ das Timbre, die Form, die Atmosphäre, das Wesen einer Komposition in einer Sprache schildern, die dem Musikstück adäquat ist. Was aber an seiner Studie über einige Stücke Bulls besticht, ist das hohe Sachverständnis. Nicht nur, was er zur allgemeinen geistigen Situation des elisabethanischen Zeitalters klug und mit überzeugendem Einfühlungsvermögen zu sagen weiß, daß also ein äußerst gebildeter Kenner zu Wort kommt, veranlaßt den Berichterstatter zu seinem Loblied, sondern gerade die Fülle an feinsinnigen und treffenden Beobachtungen, die der Musik selber gewidmet sind. Besonderen Dank schuldet man dem Autor auch für den vollständigen Abdruck der Bullschen Variationen „*Why aske yee*“. Der Beitrag verdient schon wegen der rein wissenschaftlichen (historischen wie systematischen) Partien lebhaftes Interesse; dieser Partien wegen wird er auch von demjenigen deutschen Leser gern benutzt werden, dem die Diktion in ihren Einzelschönheiten und die ästhetische Schilderung deshalb nicht ganz zugänglich sein sollten, weil er die Sprache nicht so weitgehend beherrscht.

Etwas für Orgelbauforscher und Organisten bringt Pierre Hardouin mit seinem Referat *La composition des orgues que pouvaient toucher les musiciens Parisiens aux alentours de 1600*. Der stoffreiche Bericht bringt eine Fülle von Namen und Beschreibungen, die für die Geschichte des französischen Orgelbaus und der Orgelmusik aufschlußreich sind. — Der bekannte Orgelmusikforscher Norbert Dufourcq zieht dagegen die Grenzen seiner Ausführungen thematisch und zeitlich etwas weiter, indem er *Remarques sur le clavier (clavecin et orgue) dans la première moitié du XVIIe siècle* macht. Es soll nichts gegen die ausgezeichnete Darstellung Dufourcqs gesagt werden, wenn der Referent sich die Frage erlaubt, ob die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts von den Veranstaltern des Colloquiums wirklich noch zur Renaissance gerechnet wird. Wenn nicht, wäre es dann nicht besser gewesen, sich auf die wirkliche Renaissancezeit zu beschränken? Das Programm war doch ohnehin schon zum Bersten gefüllt, wovon 370 Druckseiten des vorliegenden Buches lebhaft zeugen. Dufourcq schneidet übrigens die sehr wichtige Frage nach der Schreibweise für Tasteninstrumente an und gibt dazu beachtenswerte Überlegungen. Er schließt mit einer Kuriosität, einem Vertrag zwischen La Barre und dem Orgelbauer V. de Héman aus dem Jahre 1637, in welchem der Bau eines *clavecin organisé*, wie Praetorius solch Instrument nennt, einer Kombination von Orgel und Cembalo, vereinbart wird.

Einen völlig anderen Weg schlägt der bedeutende belgische Organist und Interpret alter Musik Pierre Froidebise ein, der sich *Sur quelques éditions de musique d'orgue ancienne* ausläßt und sehr lesenwerte Bemerkungen macht, in denen an Ch. Widor, aber auch an Dupré, Guilmant und Straube offen und in berechtigter Deutlichkeit Kritik geübt wird. Beherzigenswert ist auch die Ablehnung der Scheringschen Theorien und — vor allem — der Konsequenzen, die man in Deutschland z. T. aus ihnen gezogen hat (*Orgelmeister der Gotik*). Es ist hochehrfrohlich, daß ein bedeutender Organist und Orgelvirtuose sich so deziidiert zu einer Frage äußert, die nach Ansicht des Referenten (und seiner wissenschaftlichen Freunde) keine Frage mehr sein sollte. Was auch immer Schlick mit zwei und drei Pedalen aufgestellt haben mag, wie groß auch immer einzelne Kathedralorgeln gewesen sein mögen (Amiens: 2500 Pfeifen im Jahre 1429), was uns an alter Orgelmusik überliefert ist, berechtigt niemanden, sich der in Stimmen notierten Motetten und Messen Dufays, Josquins, Ockeghems, Obrechts usw. zu bemächtigen, sie kurzerhand für Orgelwerke zu erklären und dementsprechend metrisch zu verkürzen, bis aus dem klaren Duktus der Einzelstimmen ein

kaum entwirrbares Gestrüpp von Zweiunddreißigstelfiguren wird. Erfrischend ist auch die Kritik Froidebises an den Unarten einiger neuerer Editoren (er nimmt J. Muset, *Early Spanish Organ Music*, New York, Schirmer, zum Anlaß). Es handelt sich um die Abänderung von Vierteln in punktierte Achtel + Sechzehntelpause, Froidebise nennt es „*manie de présentation*“. Die deutsche Editionspraxis ist meines Wissens bisher von dieser „Mode“ verschont geblieben. Eine Frage stellt der Autor dann uns allen, die nach dem Charakter der Leitern und Intervalle. Alle ausländischen Musikforscher, die er danach gefragt habe, schienen ihm ein wenig empirisch vorzugehen („*m'ont toujours paru procéder d'une façon un peu empirique*“). Wer von uns müßte sich beim Lesen dieses Satzes nicht schuldbewußt an die Brust schlagen? Froidebises Vorschlag, einmal die alten Fingersätze zu studieren, um von dort auf etwaige Alterationen von Tönen zu kommen, ist sicherlich wichtig. Alle Probleme löst er bestimmt aber auch nicht. Immerhin: was Froidebise an abweichenden Fassungen aus Neuausgaben mitteilt, ist für uns nicht gerade ein Ruhmestitel, und wenn er uns sagt: „*les interprètes soucieux d'exactitude aiment à être éclairés sur les 'variantes' dont certaines prennent une telle ampleur qu'elles deviennent déterminantes pour la morphologie des oeuvres*“ (wobei er unter „Varianten“ eben die verschiedenen Fassungen der Editoren versteht), dann sollten wir ihm nicht mit der Pilatusfrage antworten, sondern uns an einen Tisch setzen, um endlich zu den wichtigsten Handregeln für die Akzidentiensetzung zu kommen. Leider wird das wohl nie geschehen, denn „*editor editori lupus*“. — Fast denselben Gedankengängen geht Flavio Benedetti-Michelangeli nach, indem er über *Principes d'édition des oeuvres de clavier anciennes* spricht. Unter Betonung der Tatsache, daß er vom Standpunkt des Interpreten aus rede, wählt er die letzte Frescobaldi-Ausgabe (revidiert von Francesco Germani) als Basis. Zu sagen hat er nun nichts Neues, und man kann nur annehmen, daß seine praktischen Vorführungen beim Colloquium diesen Mangel einigermaßen haben vergessen lassen. — Über Santiago Kastner's zweiten Beitrag, *Le „Clavecin parfait“ de Bartolomeo Jobernardi*, kann man sich hier kurz fassen, da er in Band VIII des spanischen Anuario Musical ebenfalls abgedruckt ist¹⁰. — Interessant, auch für die allgemeine italienische Kultur- und Ortsgeschichte, sind die Ausführungen von Claudio Sartori über *Une pratique des musiciens lombards (1582—1639). L'hommage des chansons instrumentales aux familles d'une ville*. Auch hier handelt es sich übrigens zweifelsohne um Barockmusik. Sartori weist bei Chansons „*da sonare*“ nach, daß in der ganzen Lombardei die anscheinend von Florentio Maschera, einem Cremoneser, der lange Domorganist in Brescia war, geschaffene Praxis, die einzelnen Stücke bekannten Familien einer Stadt zu widmen, gebräuchlich wurde. Man gab den Stücken Titel nach den Familiennamen, wie *la Martinenga, l'Averolda* usw. Unter den Meistern, die dieser Sitte huldigten, begegnet u. a. Tarquinio Merula. Frescobaldi dagegen ist ihr nie gefolgt, und die Titel in seinem *Primo Libro delle Canzoni* von 1628 stammen von seinem Schüler Bartolomeo Grassi, der das Buch drucken ließ.

Suzanne Clercx behandelt *La toccata, principe du style symphonique*. Wie immer, wagt sich die verehrte Autorin mit Inspiration und Mut auf ein kaum bearbeitetes Gebiet. Was sie vorbringt, ist anregend in jeder Beziehung. Es geht ihr darum, die Tokkata, im Anschluß an Gombosis kleine Studie¹¹, als durchaus nicht vom Tasteninstrument stammend, sondern als Fanfare zu definieren. Dann ergibt sich, daß die Tokkata eigentlich einleitenden Charakter schlechthin besitzen habe, wie Monteverdi es im *Orfeo* noch deutlich angebe. Daraus folgt nach Ansicht der Autorin der Übergang von der Tokkata zur Sinfonia als Opern-einleitung, in der sich noch deutlich der Fanfarencharakter erkennen lasse, wie Beispiele von Alessandro Scarlatti und Sammartini zeigten und wie sich aus dem fanfarenartigen Anfangsakkord der Wiener klassischen Sinfonie erkennen lasse. Um aber die Anfänge des

¹⁰ Vgl. die Rezension in Jahrgang VIII dieser Zeitschrift, S. 486.

¹¹ Zur *Vorgeschichte der Tokkata* in Acta Musicologica VI, 1934, S. 49 ff.

Prinzips zu entdecken, geht S. Clercx auf die „fanfarenartigen“ Tenores zurück, die sich bei den Meistern des frühen 15. Jahrhunderts finden und mit denen sich Besseler¹² bereits beschäftigt hat. Sie möchte nun Ciconias Tenores dieser Art, im Gegensatz zu Besseler, der auf deutsche Bläserpraxis als Modell verweist, von italienischen Vorbildern ableiten, die sie in den „Fanfarenmotiven“ der Cacciatenores gefunden zu haben glaubt. Für diese Ableitung spricht Ciconias italienische Reise kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, also zur Zeit der Hochblüte trecentistischer Musik. — Auch Denise Launay überschreitet mit ihrem Referat *La Fantasia en France jusqu'au milieu du XVIIe siècle* die Grenzen des Renaissancezeitalters erheblich. Es geht ihr darum, gewisse formgeschichtliche Erkenntnisse zu gewinnen. Daher widmet sie auch den Fragen des „Fantasieprinzips“ und des „Riccercarprinzips“ ihre besondere Aufmerksamkeit. Die Kompliziertheit des — großenteils unerforschten — Stoffs ermöglicht offenbar noch keine abschließenden Urteile. — Wiederum ein Grenzgebiet zum Thema des Colloquiums behandelt Harald Heckmann: *Influence de la musique instrumentale du XVIe siècle sur la rythmique moderne du XVIIe*. An Hand von Zitaten aus Thoinot Arbeau und Descartes sowie von Beispielen weist er nach, wie das Metrum der Instrumentaltänze die alte, relativ elastische Rhythmik des 16. Jahrhunderts zur „carrure“, wie die Franzosen sagen würden, erstarren läßt, d. h. zur 2+2+2+2-Periode etc. Eine Frage: Ist das Lied „Ich stund an einem Morgen“ so, wie Heckmann es durch Taktstriche einteilt, tatsächlich in den sogenannten Finck-Liedern von 1536 aufgezeichnet? Der Autor behauptet zu seiner Rhythmisierung (er spricht von „wechselrhythmischer Langzeile“), sie sei die Fassung des Liedes bei Finck („Dans sa version de 1536 elle se présente ainsi“). Das tempus imperfectum diminutum des Originals schreibt er aber doch vor.

Mit dem Rüstzeug des Analytikers ausgestattet, versucht André Souris *Problèmes d'analyse* zu ergründen. Man kann gegen manche subjektive Auslegung allerlei einwenden. So scheinen dem Referenten die Anweisungen zur Einfühlung in Jakob Meilands „Herzlich tut mich erfreuen“ reichlich illusionistisch. Wer hört solche Musik wirklich „avec une oreille modale“, wie Souris es wünscht? Aber vielleicht ist das die Frage eines der „Philologie“ erlegenen Schreibtischgelehrten, vielleicht können Musiker nach entsprechender pädagogischer Suggestion doch eine homophon-akkordische Musik par excellence, wie dieses Lied, „mit modalen Ohren“ hören. Oder ist das dann nur Autosuggestion? Wichtiger ist die Frage: Soll man so etwas üben? Geht man in diesem Falle nicht genau in die falsche Richtung, indem man mit allen Kräften die ja nur noch schwache Modalität herauszuinterpretieren sucht, statt dem viel realeren — und interessanteren — Wechselspiel von Modalität und neuer Tonalität auf die Spur zu kommen? Es wird in dem Referat ein wenig zuviel „Musik an sich“ behandelt und zu wenig „Historismus“ (horribile dictu!) gezeigt. Wenn schon Meiland und Byrd mit Beispielen erhalten müssen, dann kommt man ohne historische Sicht nicht ganz an die Musik heran, so feinsinnig auch immer die Analysen sein mögen — und Souris ist ein Meister der tief ins Wesen der musikalischen Elemente und ihres Zusammenwirkens eindringenden Analyse.

Unbefriedigend findet der Referent dieses Mal — offen gestanden — die Generaldiskussion bzw. das, was man daraus abgedruckt hat. Gewiß, die allgemein hochverehrte Geneviève Thibault weiß der Unzulänglichkeit des Colloquiums über eine so komplexe, weitgehend unbekannte und kaum in den Umrissen erkannte Materie in klugen, die wichtigsten Lücken aufzeigenden Worten sozusagen den Spiegel vorzuhalten. Dann aber kommen gewissermaßen neue Wünsche zur Sprache, die im Laufe der Tagung nicht berührt worden waren. So stellt Marc Pincherle gleich zwei Fragen: In welchem Maße zeichnet sich in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts die moderne Tonalität ab? In welcher Weise macht sich der Superius selbständig („se dégage-t-il“), so daß er einen neuen Stil einführt, bevor

¹² Die Entstehung der Posaune in Acta Musicologica XXIII, 1951, S. 8 ff.

die Oper die Praxis der begleitenden Monodie aufbringt? Auf die erste muß man wohl antworten: Ehe man nicht weiß, was Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts eigentlich alles ist, sollte man solch gefährlichen Interpretationsproblemen möglichst weit aus dem Wege gehen, auch wenn sie uns noch so sehr verlocken mögen. Zur zweiten möchte man eine Gegenfrage stellen: Wie steht es mit der Oberstimmthematik speziell in der französischen Chanson von ca. 1520 bis ca. 1550, gibt es sie oder handelt es sich doch noch um Tenorlieder, und wo liegen eventuell die Grenzen zwischen beiden Formen? Hier ist nämlich ein entscheidender Ansatzpunkt zur Erforschung des „dégagement“ des Superius, und unsere französischen Freunde könnten sich durch eine umfassende Analyse der Chansons im Hinblick auf Discantus- oder Tenorlied sehr verdient machen.

Zur Debatte um einen Incipit-Katalog, die von Nanie Bridgman eingeleitet wird und anscheinend bis in technische Details bibliothekarischer Zusammenarbeit gegangen ist, wäre zu fragen, ob man nur instrumentale Incipits sammeln will oder auch vokale. Zur Nutzbarmachung eines Katalogs instrumentaler Incipits wäre ein sehr durchdachtes, aber leicht zu handhabendes und auch für bibliographisch ungeschulte Musikforscher übersichtliches System zu erfinden, mit dem man möglichst alle Konkordanzen erfassen kann, was bekanntlich bei Instrumentalmusik gar nicht so einfach ist (Transpositionen, Diminutionen etc.). Ob dazu ein Ziffernsystem ausreicht, wage ich nicht zu entscheiden. Für Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts hatte der Schreiber dieser Zeilen im ehemaligen Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung zu Berlin einen größeren Incipit-Katalog bereits begonnen und im Rahmen des Möglichen weiterführen lassen. Dabei hat sich die einfachste Methode bewährt: Ordnung nach Textincipits. Die wenigen Kontrafakta (die nicht einmal 1 % des Gesamtbestandes erreichen dürften) sind dabei überraschenderweise immer nach kurzer Zeit doch entdeckt worden, trotz des abweichenden Textincipits. Im übrigen sollte man sich vielleicht doch einmal überlegen, ob man selbst solche Aufgaben wie das „dépouillement des incipit musicaux“ immer sofort „auf internationaler Basis“ einleiten sollte bzw., um ein Lieblingswort der „vorbildlichen“ deutschen Büro- und Organisationssprache zu gebrauchen: auf globaler Ebene. Manchmal kommt man schneller zum Ziel, wenn man kleiner anfängt!

Es war gewiß auch sehr gut, daß man sich für die Generaldiskussion einen Ästhetiker von Rang wie Boris de Schloezer verschrieben hatte. Was er den Musikwissenschaftlern zu sagen hat, ist nicht nur beherzigenswert, sondern zeugt auch von tiefem Verständnis für unsere Aufgaben. Aber es „überfordert“ uns etwas, und das eben ist immer die Gefahr, wenn man zu einer Arbeit, die sich vorerst noch in der Stille der Studierstube und sehr oft ganz im Detail vollziehen muß, Philosophen und Ästhetiker herbeiholt. Diese müssen für unsere Begriffe „ungeduldig“ sein, da sie etwas erwarten — es liegt in der Richtung ihres Denkens, daß sie es tun müssen —, was wir ihnen, nach ihrer Meinung, sagen müßten. Meist können wir ihnen aber nicht das antworten, was sie wissen wollen. Wer kann schon auf die Frage: „Was ist Musik?“ eine klare und befriedigende Antwort finden? Es ist selbst schwierig oder gar unmöglich, einem Musiker die Frage, ob das Menuett eine langsame oder schnelle Form sei, erschöpfend und — historisch richtig (!) zu beantworten. Und so schließt die Generaldiskussion, die insofern etwas „impressionistisch“ wirkt, als sie pointillistisch einmal hier, einmal dort einen Tufden des Gemäldes der Instrumentalmusik der Renaissance zu setzen sucht, denn auch glücklich mit einer solchen „Pilatusfrage“. Ist die Orgel ein schnelles oder ein langsames Instrument gewesen (im 16. Jahrhundert natürlich)? Froidebise meint, langsam sei sie nicht, vielleicht schnell, und Chailley fragt mit Recht skeptisch, ob er sicher sei, daß die Orgel des 16. Jahrhunderts ein schnelles Instrument gewesen sei. Wenn auch Kastner auf Correa de Arauxo und dessen Unterscheidung von schweren und leichten Tastaturen hinweist, so ist damit die Frage keineswegs gelöst. Und das Colloquium konnte

auch auf die selbstgestellte Frage nach Lage der Dinge (d. h. beim heutigen Stande der Forschung und der Neuausgaben) keine wirkliche Antwort geben: Was ist im 16. Jahrhundert eigentlich alles Instrumentalmusik? (Wird fortgesetzt)¹³

Nochmals: Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs

VON RUDOLF STEGLICH, ERLANGEN

In seinen Ausführungen „Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarock“ (S. 61 ff. dieses Jahrgangs) sucht Fritz Oberdoerffer aus den Quellen nachzuweisen, die rechte Hand des Klavierspielers habe dabei nur die Aufgabe, „für die komponierten Stimmen einen neutralen harmonischen Hintergrund zu liefern“. Das mag auch damals einer Frühstufe des Musikunterrichts entsprochen haben. Fordern aber die Quellen von einem rechten, fertigen Generalbaßspieler wirklich, sich mit der „Lieferung“ eines „neutralen“ akkordischen Hintergrundes zu begnügen? Heinichen z. B. verlangt ein „touchantes Accompagnement“, also gerade kein neutrales, so wenig wie ein selbstherrliches, vielmehr ein gleichsam die Partei, den Affekt des Werkes ergreifendes, mit ihm aktiv sympathisierendes. Und wenn wir Bach selber folgen, von dem Philipp Emanuel in einem von Oberdoerffer nicht zitierten Briefe sagt: „Besonders (!) drang er sehr stark (!) auf das Aussetzen der Stimmen im Generalbasse“, so gehört zum rechten accompagnieren doch wohl, daß vor allem auch die Oberstimme melodisch sinnvoll ist und damit eben auch werkgemäß „touchant“. Oberdoerffer dagegen sucht eine andere Briefstelle Emanuels zu diesem Thema zu entwerthen: daß Bach „gelegentlich“ aus einem Trio durch sein Accompagnement „ein vollkommenes Quatuor“ machte, deutet nur auf „ausnahmsweise ins Spiel gebrachte überschüssige Kräfte des Meisters“, der damit „einer schwächeren musikalischen Gestalt etwas mehr Leben einimpfen“ wollte. Nach jener ersten Briefstelle aber war ein stimmiges Accompagnement für Bach keine Ausnahme, bei der „Überschüssiges“ im Spiel war. Dasselbe bezeugt ja auch jene bekannte Äußerung Mizlers: „Wer das Delikate (das Delikate, also keineswegs Überschüssige!) im Generalbaß und was sehr wohl accompagnieren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen, unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden (einen jeden!) Generalbaß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden“! Oberdoerffer sucht auch das zu entwerthen durch die Behauptung, dieses Lob „in den höchsten Tönen“ (!) habe Mizler „um 1750“ geschrieben, als sich die allgemeine Entwicklung von der reichen Setzweise und Harmonik Bachs schon abgewandt hatte. Aber — abgesehen davon, daß die nachbachische Stilwandlung an Bachs Accompagnieren wie an Mizlers Bericht nichts ändern kann — Mizler veröffentlichte jenen Bericht in seiner „Musicalischen Bibliothek“ bereits 1738 (wie Oberdoerffer selbst anmerkt) und zwar mit ausdrücklichem Bezug auf Matthesons Forderung in der „Kleinen Generalbaßschule“ von 1735: zum Studium des Generalbaßspielers gehöre vor allem das Studium von „Handsachen“, also von Klaviersuiten usw. — das ist offenkundig auf Kammermusikspieler, nicht auf Organisten gemünzt! Mit anderen Worten: nicht schon das Studium der Akkordlehre allein führt zur eigentlichen Kunst des Accompagnierens, sondern hauptsächlich die Übung im kantablen Vortrag, wie ihn die „Handsachen“, die touchanten Galanterien fordern.

¹³ Angesichts der ungeheuren Fülle an Material, das in den hier zu behandelnden Publikationen vereinigt ist, und wegen der Bedeutung der internationalen Colloquia, die das einzige Forum für Zusammenkünfte und Aussprachen der Renaissance-Forscher in aller Welt sind, glaubt der Referent es verantworten zu können, daß er den Bericht auf mehrere Hefte der Zeitschrift verteilt.

Dazu gehören freilich „gute naturalia“. Wer sie nicht hat, tut allerdings besser, sich mit Akkordspiel zu begnügen, wie es Oberdoerffer als einzig richtig nachzuweisen sucht. Wer die „guten naturalia“ aber hat, der täte gerade auch in Bachs Sinne Unrecht, dieses Pfund zu vergraben und es nicht „zur Ehre Gottes und zur Erbauung des Gemüths“ auch beim Accompagnieren anzuwenden, natürlich nicht wildlings, oder eigensüchtig prunkend, sondern Bachs Spuren folgend im Dienst des Werkes. Und wenn dem Generalbassisten dabei gelegentlich Motive aus Bachs Stimmen in die Finger kämen — sollte solche sympathetische motivische Verschwisterung von Werk und Accompagnement wirklich, wie Oberdoerffer meint, grundsätzlich vom Übel sein? Der stetigere, kantablere Klang der von Geige oder Flöte oder Oboe oder Violoncello gespielten Hauptstimmen dürfte zumal für die mit mehrstimmiger Musik Vertrauten nicht so leicht durch das nach Bachs Vorbild stimmig mitgehende Cembalo zu überwuchern sein, wenn es der Spieler nicht gar zu laut treibt. Oberdoerffer mag durch solche Übertreibungen veranlaßt worden sein, seine Warnung zu überspitzen. Aber wir wollen doch nicht das Kind mit dem Bade ausschütten! So wenig irgend ein Kammermusikspieler in die Extreme verfallen darf, seiner Phantasie „die Zügel schießen zu lassen“ oder „neutral“ zu musizieren, so sehr brauchen sie alle, auch die Generalbaßspieler, übereinstimmend mit den geschichtlichen Zeugnissen sympathetisch aktive musikalische Phantasie!

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Herausgegeben von Friedrich Blume. Band 5 (Gesellschaften—Hayne). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1956.

Nachdem vor etwas mehr als einem Jahr der 4. Band von MGG erschienen ist, liegt nun schon der umfangreiche und inhaltschwere 5. Band dieser zahlreiche neue Forschungsergebnisse umfassenden Enzyklopädie vor. Mit Genugtuung ist festzustellen, daß sich das Editionstempo in letzter Zeit beschleunigt hat. Freilich wird es noch eine Reihe von Jahren dauern und einer enormen weiteren Arbeit bedürfen, bis das ganze Werk von A bis Z geschlossen vorliegt. Doch ist diese sich über einen großen Zeitraum erstreckende Erscheinungsdauer nicht zuletzt in der Natur der Sache selbst zu suchen: Wenn auch nur einigermaßen enzyklopädische Vollständigkeit der Materie angestrebt werden will, so sind gerade heute äußerste Umsicht und oft zeitraubende Nachforschungen der Hrgs. und jedes Mitarbeiters nötig, haben doch in den letzten Jahren Aktivität und Produktivität der Musikforscher auf der ganzen Welt so sehr zugenommen, daß eine Übersicht über den gesamten Stoffkreis der Musikwissenschaft für den Einzelnen unmöglich geworden ist. Um so mehr erfüllt daher ein Werk wie MGG eine dringlich notwendige Aufgabe. Diese kann aber nur

dann erfüllt werden (und ist bis jetzt auch weitgehend erfüllt worden), wenn das Werk umfassend und auf den neuesten Stand der Forschung gebracht ist. Freilich werden bei Erscheinen des letzten Faszikels manche Arbeiten der ersten Bände bereits wieder mehr oder weniger veraltet sein. Es wird sich dann die schwierige Frage stellen, wie ein allfälliger Nachtragsband zu gestalten sein wird. Jedenfalls wird es sich niemals darum handeln können, alles und jedes nachzutragen. Vor allem hat ein Supplement Lücken zu schließen: Namen und Begriffe zu bringen, die im Hauptkorpus von MGG fehlen. An Nachträgen zu bestehenden Artikeln dagegen werden wohl nur diejenigen Tatsachen und Erkenntnisse Berücksichtigung finden können, die das Bild eines Meisters oder einer Sache wesentlich umzuformen imstande sind. Um das Nachtragsmaterial nicht ins Unendliche anwachsen zu lassen, wird man sich auch bei Werkverzeichnissen, Werkausgaben und Literaturangaben auf neu erschlossene Quellen, sowie auf wesentlichste Neuausgaben von Werken und auf die zur weiteren Forschungsarbeit wirklich notwendige und grundlegende Literatur zu beschränken haben.

Eine besondere Aufgabe wird sodann dem am Schluß von MGG geplanten Register zukommen. Die riesige Fülle des Materials fordert ein besonders geschickt und vollständig angelegtes, wenn möglich auch nach Sachgruppen und vielleicht sogar nach Epo-