

1519, 5. Januar (I. fol. 95v): *E piu a messer Julio mantuano musico ducati quarantacinque del dicto tempo* (Januar/März) _____ *duc. 45*, und weiter:

1519, 13. Mai (II. fol. 15): *A messer Julio mantuano musico ducati quarantacinque* _____ *duc. 45*

E piu per la sua pigione del anno che viene ducati venticinque _____ *duc. 25*. Einer von ihnen hieß also mit Vornamen Julius und erhielt von Januar 1519 an das gleiche Gehalt von 45 Golddukaten im Quartal, das die beiden Mantuaner Musiker, Vater und Sohn, bisher bezogen hatten, ebenso die Miete für das folgende Jahr. Die letzte Zahlung an ihn ist für Januar bis März 1521 mit 45 Dukaten verbucht.

Am 21. Februar 1519 erscheinen erstmalig fünf neue Pfeiffer:

(ASTR. 1490 (Serapica II.) fol. 4): *A di 21 di Febraro 1519*.

La S.ta di N.o S.re de dare ducati centoseptantasepte doro di camera, dati a 5 musici di pifferi, cioe quarantacinque a Bartholo Fiammingo a ragione di ducati 15 el mese, cominciando dal principio del presente, et a Bartholo da Milano (in späteren Buchungen als Bartholomeo aufgeführt), *Domenico et Antonio*⁹² *da Cesena et a Giorgio Greco de centotrentadui, a ragione di ducati 11 per uno el mese pagandosi la pigione de le case da loro, sono in tucto* _____ *Duc. 177*

Gleiche Eintragungen folgen für diese 5 „*musici provisionati*“ am 13. Mai 1519 für Mai bis Juli, am 28. Juli für August bis Oktober 1519. Dann wächst ihre Zahl:

1519, 3. August (II. fol. 27): *E piu a di 3 di dicto a Hieronymo de Asti musico ducati dieci* _____ *duc. 10*

*A Io. Iacomo piffero, che fu de la bo. me. del Duca de Urbino*⁹³, *ducati venti* _____ *Duc. 20*

1519, 13. August (II. fol. 28): *La S.ta di N.o S.re de dare ducati venti doro di camera dati a messer Hieronymo de Asti musico, et prima ne havea havuti dieci, tucti sono per la sua provisione de Agosto, Settembre et Octobre a ragione di ducati X el mese* _____ *Duc. 20*

1519, 15. August (ibidem): *E piu a di 15 dicto a Io. Iacomo piffero ducati tredici, quali insieme con 20 ne hebbe a di primo de Agosto (sic), son per resto de la sua paga de Agosto, Settembre et Octobre, a ragione de ducati 11 el mese* _____ *Duc. 13*.

(Schluß folgt)

Otto Gombosi zum Gedächtnis

VON HANS ALBRECHT, KIEL

Als der Tod am 17. Februar 1955 in Lexington (Massachusetts, USA) den Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der bedeutenden Harvard University, Professor Dr. Otto Johannes Gombosi, dahinraffte, erlosch viel zu früh das Leben eines Forschers, dessen hohe und mannigfaltige Gaben sich in den drei Jahrzehnten seiner wissenschaftlichen Laufbahn nicht voll hatten entfalten können. An der Schwelle zu dem Lebensalter, in welchem der Mann nach allgemein gültiger Ansicht die Ernte seines Forschens und Sinnens in die Scheuer zu bringen beginnt, erlag der erst Zweiundfünfzigjährige einem Leiden, das ihn schon seit langer Zeit gequält hatte. Sein Leben und seine Laufbahn standen unter dem Unstern, der uns,

⁹² In den Aufstellungen der Quartalsprovisionen ist er von November 1519 an als „*Antonio Maria piffero*“ notiert, ohne Angabe seiner Heimatstadt Cesena. Es dürfte sich um den gleichen Musiker handeln.

⁹³ Lorenzo de Medici, Neffe Leos X., der am 4. Mai 1519 gestorben war.

die wir um die Jahrhundertwende geboren sind, schon im Knabenalter zu verfolgen begann. Nach dem ersten Weltkrieg, aus dem auch Gombosis Vaterland, Ungarn, zwar autonom, aber wesentlicher und reicher Gebiete beraubt und von inneren Unruhen geschüttelt hervorging, erlebte der junge Student der Musikwissenschaft in Berlin die Jahre der Geldentwertung. Als wir beide in den ersten Dezembertagen des Jahres 1924 unsere Doktorprüfung bestanden hatten, wußten wir — und darin waren wir sehr vielen unserer Kommilitonen verwandt — von unserer Zukunft nur, daß wir zunächst in unsere Heimat zurückgehen, dort die Vorzüge des väterlichen Tisches und der mütterlichen Fürsorge nutzen und uns auf weitere wissenschaftliche Leistungen vorbereiten wollten. Vor uns lagen jedenfalls Jahre, die sich, was wirtschaftliche Sorgen und schlechte Berufsaussichten angeht, mit den Zukunftsaspekten der in der Gegenwart promovierenden deutschen Nachwuchskräfte unseres Fachs wohl messen können.

Otto Gombosi hatte in seiner Studienzeit die Aufmerksamkeit seiner akademischen Lehrer in überdurchschnittlichem Maße erregt. Aus seiner Budapester Schulzeit brachte der noch nicht Neunzehnjährige auch eine praktische Ausbildung mit, wie man sie nicht bei jedem musikwissenschaftlichen Studenten voraussetzen konnte und auch heute noch nicht voraussetzen kann. Dazu gesellte sich ein geradezu unbändiges Streben nach Bewältigung des musikhistorischen Stoffs. Es war die Zeit, in der Johannes Wolfs Obrecht-Ausgabe gerade abgeschlossen wurde und die Josquin-Ausgabe von Albert Smijers mit ihren ersten Lieferungen zu erscheinen begann. Gombosi stürzte sich geradezu auf Obrecht und dessen niederländische Vorgänger und Zeitgenossen. Mit der ihm eigenen zähen Energie spartierte er sich ein umfangreiches Vergleichsmaterial zu seiner stilkritischen Untersuchung der Werke Obrechts. Es ist vielleicht nichts bezeichnender für seine Wesensart und Arbeitsweise als die Tatsache, daß er schon neben seiner Dissertation eine Ausgabe der Werke Thomas Stoltzers begann. Für dieses Vorhaben, das ihn besonders auch der ungarischen Lebens- und Schaffenszeit Stoltzers wegen interessierte, gewann er auch mich, und so spartierten wir Schulter an Schulter alles von Stoltzer Erreichbare. Daß wir von diesem Material nach langem Warten dann nur einen Band (DDT 65) gemeinsam veröffentlichen konnten, war eine der vielen Enttäuschungen, an denen das Leben unserer Generation so reich ist.

Schon 1925 aber erschien Gombosis Dissertation „*Jacob Obrecht. Eine stilkritische Studie*“ im Druck. Wenn man ein geeignetes Wort sucht, mit dem man diese erste größere stilkritische Untersuchung eines niederländischen Meisters, die zudem noch das Werk eines 20—21 Jahre alten Jünglings ist, am besten charakterisieren könnte, so kann man nur Wolfs spontanes Urteil nach der ersten Lektüre wiederholen: „Ein Wurf!“ Zugleich aber muß man auch darauf hinweisen, daß das Opus alle Eigenheiten des wissenschaftlichen Denkens und der forschersischen Methode Gombosis verrät. Man hat ihm bald nach dem Erscheinen des Buchs vorgeworfen, seine stilkritische Methode sei einseitig individuell, man könne mit ihr nicht arbeiten. Daran ist zweifellos viel Wahres; Gombosi hat nie abgestritten, daß andere mit seiner Methode gewiß nicht Stilkritik treiben könnten. Er hat aber dazu immer erklärt, er habe sein Buch auch nicht als Anleitung zum stilkritischen Untersuchen geschrieben. Vieles darin ist intuitiv erfaßt und erst dann mit entsprechenden

Argumenten erhärtet. Es war eine seiner hervorstechenden Eigenarten, daß er seine Forschungsobjekte nie als totes Material betrachtete, sondern stets als lebendige Kunst, bei der man mit dem Skalpell des sezierenden Analytikers sehr vorsichtig umgehen müsse. Nur wenn man das berücksichtigt und wenn man weiß, wie wenig Neigung zu außermusikalischen Interpretationen Gombosi besaß, geht man bei der Beurteilung seines „Jacob Obrecht“ von adäquaten Voraussetzungen aus. Gewiß war sein Versuch, das Wesen eines „alten Meisters“ zu ergründen, beinahe tollkühn, und die warnende Stimme, die ihm das Unzureichende aller bisherigen musikalischen Stilkritik vor Augen führte, hatte um so mehr Gewicht, als sie ihm an einem Einzelfall ein eklatant falsches stilritisches Urteil nachweisen konnte.



Dennoch ist der Ansatz — und noch sehr viel mehr als nur der Ansatz — durch solche und ähnliche Gegenargumente nicht aus den Angeln gehoben. So wie Gombosi untersucht und vor allem wie er das Ziel einer echten Stilkritik sieht, so nur kann und sollte man musikalische Stilfeorschung treiben. Sicherlich mangelt es dem Werk des blutjungen Doktoranden noch an mancherlei, vor allem im Methodischen, aber er hat doch richtig gesehen, worauf es ankommt: Weder die geistesgeschichtliche bzw. verstehende stilkritische Interpretation noch die mit kompositionstechnischen und musiktheoretischen Einzelementen arbeitende stilkundliche Statistik werden jemals zu einer echten Stilkritik führen. So überzeugt Gombosi von der Einheit des Stils in den künstlerischen Äußerungen einer Epoche war, so wenig glaubte er, diese Einheit als methodischen Ansatz für eine stilkritische Untersuchung auswerten zu können. So sehr er andererseits die formale musikalische Analyse für ein unentbehrliches Hilfsmittel hielt, so wenig war er bereit, die mit ihr zu erzielende Aufstellung kompositionstechnischer Typen als wirkliche Stilkritik anzuerkennen. Seine Stilkritik wollte Musik mit musikalischen Maßstäben messen, zweifellos war sein „Jacob Obrecht“ ein bedeutender Schritt in dieser Richtung, und man könnte beinahe behaupten, er habe — unbewußt — phänomenologisch gearbeitet.

Seiner Generation aber war es auferlegt, immer wieder Verzicht zu leisten. Glaubte sie wirklich einmal aufatmen zu können, so wurden hinter den Kulissen schon die nächsten einschneidenden Ereignisse geplant und vorbereitet, unter deren Wucht dann ein Vorhaben wieder einmal resigniert ad kalendas graecas verschoben werden mußte. So gelang es auch Gombosi nicht, bei seinen Forschungen zu bleiben. Er versuchte, in Budapest mit seiner Musikzeitschrift „Crescendo“ seinen Lebensunterhalt zu verdienen. In ihr setzte er, der ein begeisterter Anhänger der ungarischen Moderne war, sich intensiv für die Zeitgenossen ein. Das Niveau des Blattes wurde allgemein gewürdigt, es mußte aber nach drei Jahren sein Erscheinen einstellen. Gombosi ging nach Deutschland zurück und versuchte in Berlin, sich als

freier Mitarbeiter von Zeitungen und Musikzeitschriften über Wasser zu halten, bis er sich habilitieren konnte. In dieser Zeit kamen mehrere Ausgaben mit Werken Stoltzers und eine Reihe von Aufsätzen heraus. Aber als Gombosi dicht vor dem ersehnten und mit Opfern und Entbehrungen angestrebten Ziel, der Habilitation, stand, schlug das Schicksal wieder einmal hart zu. Man versagte ihm, dem Ausländer, schon 1932 eine Privatdozentur, und die Ereignisse der Jahre 1933 bis 1935 zerschlugen seine Pläne endgültig. Er mußte Deutschland verlassen. In dem Nomadenleben, das nun folgte und das ihn zunächst nach Rom und Basel führte, gelang es ihm noch, sein Buch über Valentin Bakfark (in ungarischer Sprache) in Budapest herauszubringen, aber sein 1939 in Kopenhagen erschienenenes Werk über *"Tonarten und Stimmungen der antiken Musik"* geriet bereits in den Strudel des zweiten Weltkrieges und konnte erst 1951 in einem photomechanischen Neudruck wirklich ausgeliefert werden. H. Husmann hat in seiner Rezension des Buches¹ eine Bemerkung gemacht, die man fast als Motto über Gombosis Forschertätigkeit stellen könnte. Es spricht von der Notwendigkeit, „alles noch einmal von vorn zu durchdenken“. In der Tat war es Gombosis unausgesprochene Devise, wo immer ein Problem zu lösen war, wie immer es auch geartet schien und von wem immer es schon behandelt worden war, „alles noch einmal von vorn zu durchdenken“. Der forscherrische Radikalismus, der vor keiner „Autorität“ respektvoll verstummt, keine „geheiligte“, Tradition anerkennt und selbst die eigenen Forschungsergebnisse für relativ hält, erlebte in Gombosi eine Inkarnation von seltener Vollkommenheit. Mit ihm paarten sich eine Selbstkritik und Skepsis, deren Wurzeln zweifellos in der calvinistischen Erziehung des Budapester Kaufmannssohnes zu suchen waren. Die hohe Musikalität, mit der Gombosi begabt war, fand in der Universalität seiner allgemeinen künstlerischen Interessen eine Art von Korrelat. So war er etwa in der italienischen Renaissance-Malerei ebenso „zu Hause“ wie in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, zu der er in einer Reihe von Aufsätzen mancherlei Wichtiges und Neuentdecktes vorgelegt hat. Verschmolzen in ihm scharfe Intelligenz, unbiegsamer Skeptizismus und eine nicht zu verkennende Vorliebe für fast mathematische Spekulation mit dem aus rein musikalischen Quellen gespeisten Streben nach der Erkenntnis des „musikalischen Sinns“ einer Komposition oder ganzer Gattungen, so wurden alle diese Eigenschaften überdies noch von einer Sensibilität beherrscht, die sich nur selten und nur Vertrauten gegenüber aufschloß. Das im Grunde weiche Gemüt wehrte sich gegen sich selbst und gegen die rücksichtslose Umwelt im allgemeinen mit den Waffen der Ironie und Satire, die Gombosi virtuos zu handhaben wußte, mit denen er aber nie verwunden wollte. Eine entscheidende Wendung in seinem Leben trat ein, als er 1939 während der Überfahrt in die USA vom Kriegsausbruch überrascht wurde und nun wußte, daß er sich auf einem fremden Kontinent werde einleben und behaupten müssen. Es ist ihm nicht leicht gemacht worden. Ohne englische Sprachkenntnisse und in relativ untergeordneten, seiner wissenschaftlichen Bedeutung jedenfalls nicht entsprechenden Stellungen faßte er mühsam Fuß. Er schilderte später diese Zeit als besonders schwer. Seine Frau, die Baseler Geigerin Annie Tschopp, half nach Kräften im

¹ Die Musikforschung VI, S. 366 ff.

Kampf gegen wirtschaftliche Schwierigkeiten. In diesen Jahren fielen weitere furchtbare Schläge auf den Gelehrten, den seine Wahlheimat Deutschland vertrieben hatte. Eine Reihe seiner Angehörigen wurde bei den Massenvernichtungen in Ungarn umgebracht; außer seinen Eltern war auch sein jüngerer Bruder Georg, ein hervorragend begabter Kunsthistoriker, nach Kriegsende verschollen. Diese schweren Erlebnisse und der zähe Kampf um das Vorwärtstommen in den USA gingen an der Gesundheit Gombosis nicht spurlos vorüber. Hier liegen vielmehr wohl die Ursachen seines Herzleidens, das ihn zunächst sporadisch bedrängte und schließlich zu seinem frühen Tode führte.

Seit dem Jahre 1948 hatte seine Laufbahn sich steil nach oben gerichtet. Er war in diesem Jahre mit Hilfe eines Guggenheim-Stipendiums in Europa, las 1949 in Bern, wo Ernst Kurths Lehrstuhl unbesetzt war, und ging zum Winter 1949/50 an die Universität Chicago. Als er dann schon 1951 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der berühmten Harvard University erhielt, war er endgültig vor finanziellen Sorgen gesichert und plante die Fertigstellung einiger lange vorbereiteter Arbeiten. Ihm brannte seit seinen Berliner Jahren u. a. das Problem der sinngemäßen Übertragung alter Musik in unsere Notenschrift auf den Nägeln. Schon in der bekannten Kontroverse über die Grundsätze der Übertragung von Lautentabulaturen, die er mit Leo Schrade ausgefochten hatte², ging es ihm um die „immanente Struktur“ musikalischer Werke, und 1953 erschien seine Neuausgabe des Ps. 86 („*Herr, neige deine Ohren*“) von Stoltzer in einer Form, die er für die endgültige Lösung des um die Begriffe „*tempus*“ und „*tactus*“ kreisenden Rhythmusproblems hielt. Es ist für ihn charakteristisch, daß er dem „*musikalischen Sinn*“ den Vorrang vor dem historischen, graphischen „*Befund*“ gab, obwohl dieser Sinn fast nur hypothetisch zu erschließen ist. Der grübelnde Musiker in ihm hatte das letzte Wort.

Daß ihn der Tod gerade abgerufen hat, bevor er seine Ernte einzubringen begonnen hatte, beraubt die Musikwissenschaft zweifellos der Hoffnung auf eine Reihe bedeutsamer Publikationen. Mit ihm ist einer der begabtesten und ideenreichsten Vertreter unseres Fachs und einer der bedeutendsten Schüler der deutschen Musikwissenschaft dahingegangen. Wenn wir um ihn trauern, so sollten wir nicht vergessen, daß es unser Vaterland war, das ihm einen Platz als akademischer Lehrer verweigerte, ihn dann vollends vertrieb und ihm noch schwerstes Leid antat. Er selbst war ein viel zu vornehmer und gütiger Charakter, als daß er uns Einzelne verantwortlich gemacht hätte. Beim Gedenken an ihn sollten wir aber die Tatsache, daß seine sensible Natur unter der Schwere solcher Erlebnisse zusammengebrochen ist, nicht aus unserem Bewußtsein verdrängen.

² ZfMw XIV.