

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ist Johann Sebastian Bach im Jahre 1714 in Kassel gewesen?

VON EWALD GUTBIER, MARBURG/LAHN

Bach hat im Jahre 1732 die hessische Hauptstadt besucht, um die wiederhergestellte Orgel der Martinskirche zu prüfen. Das steht aktenmäßig fest¹. In der Bachliteratur lesen wir aber auch von einem Aufenthalt Bachs in Kassel 1714². Allerdings halten ihn einige Forscher nicht für sicher überliefert, auch sind sie sich nicht darüber einig, aus welchem Anlaß die Reise unternommen worden sei. Der Verfasser des Bach-Artikels in MGG³ (F. Blume) schreibt darüber neuerdings: „Ende 1714 begleitete Bach den Herzog (von Sachsen-Weimar) auf einer Hofreise nach Kassel und ließ sich dort auf der Orgel hören.“ Er betrachtet diesen Besuch also als Tatsache.

Der Versuch, Klarheit über diese Reise zu schaffen, dürfte demnach wohl gerechtfertigt sein. Einen unmittelbaren Quellenbeleg gibt es nicht. Sie ist nur erschlossen aus dem Bach gewidmeten Abschnitt des „*Programma in quo Parnassvs Musarvm voce, fidibus, tibiisque resonans . . . praestantissimiqve melopoetae cum laude enarrantvr*“, das Constantin Beller-mann, Rektor in Hannoversch Münden⁴, 1743 veröffentlicht hat. Obwohl der Text bereits mehrmals gedruckt ist, sei er hier noch einmal wiederholt.

„BACHIVS Lips. profundae Musices auctor his modo commemoratis⁵ non est inferior, qui, sicut HAENDELIVS apud ANGLOS, Lipsiae miraculum, quantum quidem ad Musicam attinet dici meretur, qui, si Viro placet, solo pedum ministerio, digitis aut nihil, aut aliud agentibus, tam mirificum, concitatum, celeremue in Organo ecclesiastico mouet vocum concentum, ut alii digitis hoc imitari deficere videantur. Princeps sane hereditarius Hassiae FRIDERICVS BACHIO tunc temporis, Organum, ut restitutum ad limam vocaret CASSELLAS Lipsia accersito eademue facilitate pedibus veluti alatis transtra haec, vocum grauitate reboantia, fulgurisque in morem aures praesentium terebrantia, percurrente, adeo Virum cum stupore est admiratus, ut annulum gemma distinctum, digitoque suo detractum, finito hoc musico fragore ei dono daret. Quod munus, si pedum agilitas meruit, quid quaeso daturus fuisset Princeps, (cui soli tunc hanc gratiam faciebat,) si et manus in subsidium vocasset“⁶.

Wer den Bericht unbefangen liest, wird ihn auf Bachs Aufenthalt in Kassel 1732 beziehen. Nun hat sich die Bachforschung daran gestoßen, daß Bach in diesem Jahre einem hessischen Erbprinzen Friedrich vorgespielt haben sollte, den es damals nicht gegeben habe. Man identifizierte diese Persönlichkeit deshalb mit Friedrich, dem Sohne des Landgrafen Carl und hessischen Erbprinzen bis zu seinem Regierungsantritt am 23. März 1730. Da Erbprinz Friedrich, der seit 1715 mit Ulrike, der Tochter des Königs von Schweden, vermählt und seit 1720 selbst König von Schweden war, in Stockholm residierte und sich in Hessen nur

¹ K. Scherer in MfM. 25, 1893, S. 129 ff. Zu den hier aufgeführten Quellen kommt noch die Kasseler Gotteskastenrechnung von 1732 mit dem Eintrag: „Ausgabe Geld Baukosten an der Freiheiter Kirche zum 1/3 Teil . . . 25 Rthlr. 10 alb. 8 hlr. den 1. Decembris (!) wegen des Capellmeisters Bachs von Leipzig, so die Orgel examiniret, an Reisekosten und praesentem zahlt laut Zettel nr. 48.“

² Zusammengestellt bei W. David, Johann Sebastian Bachs Orgeln, 1951, S. 38 u. 60. — Dazu H. Engel, J. S. Bach, 1950, S. 23.

³ Bd. 1, 1949/1951, Sp. 974.

⁴ Hier in Münden, nicht in Minden, war Beller-mann tätig. Der Irrtum hat sich in der Literatur bis in den Beller-mann-Artikel in MGG Bd. 1, Sp. 1606, weitergeschleppt.

⁵ Mattheson, Keiser, Telemann.

⁶ S. 39/40. Exemplar des Programma in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg.

noch einmal, als Landgraf, 1731 aufgehalten hat, konnte ihm Bach nur vor 1715 vorgespielt haben. Am geeignetsten schien das Jahr 1714 zu sein, in dem die Anwesenheit des Erbprinzen Friedrich in Kassel anzunehmen war.

Spitta⁷ vermutet als Anlaß zu der Reise Bachs eine Orgelprüfung in Kassel, Terry⁸, dem Blume in MGG folgt, glaubte eine Hofreise in Begleitung des weimarischen Herzogs annehmen zu können. Alles das, was mit einer Reise Bachs nach Kassel vor 1732 in Zusammenhang gebracht worden ist, beruht auf Mutmaßungen, die sich durch nichts belegen lassen. Die Schwierigkeit aber, die sich durch die Erwähnung des Erbprinzen Friedrich für die Interpretation der Bellermannschen Mitteilung ergab, läßt sich auf andere Weise besser beseitigen.

Wie kam Bellermann überhaupt dazu, in seinen Bericht über die Kasseler Episode einen Erbprinzen Friedrich hineinzubringen? Es gab 1732 keinen Erbprinzen, wohl aber einen Prinzen Friedrich. Er war der Sohn des Landgrafen Wilhelm, der für seinen königlichen Bruder als Statthalter die Regierung der Landgrafschaft Hessen-Kassel führte. Diesem Prinzen Friedrich hat Bach 1732 seine Gunst bezeugt. Daß ihn Bellermann in seinem 1743 gedruckten *Programm* als Erbprinzen angeführt hat, ist leicht verständlich. Friedrich war der einzige Sohn Landgraf Wilhelms und, da die Ehe des regierenden Landgrafen Friedrich mit Ulrike von Schweden kinderlos geblieben war, in der Tat der künftige Regent, de facto also ein Erbprinz, wenn ihm dieser Titel de jure auch erst nach dem Tode seines Oheims 1751 zukam. Bellermann, der vor den Toren Kassels wohnte, sind diese Verhältnisse gewiß bekannt gewesen. Er ist aber auch nicht der einzige, der den Prinzen vorzeitig zum Erbprinzen gemacht hat.

Als Prinz Friedrich 1740 Maria, königliche Prinzessin von Großbritannien, heiratete, veranstaltete die Hohe Landesschule in Hanau einen Festactus. In dem Einladungsschreiben, das „*Rector, Doctores ac professores illustris Gymnasii Hanoviensis*“ am 26. Juni 1740 ausgeben ließen, heißt es: „*Instat et nobis solennis festusque dies, publico cultu omnino celebrandus. Placitis enim ventis, lictis Angliae altis littoribus, jam attingit Belgicas Terras Celsissima Maria Invictissimi ac Potentissimi Magnae Britanniae, Franciae et Hiberniae Regis Georgii huius nominis secundi, Filia natu quarta, Serenissimi Principis Nostris Hereditarii (1) Friderici Hassiae Landgravii Lectissima sponsa . . .*“⁹. Bellermann befindet sich mit dieser „amtlichen“ Stelle also in bester Gesellschaft. Wir können seinen Bericht in allen Einzelheiten als richtig bezeichnen und brauchen keine Irrtümer oder Verwechslungen anzunehmen. Alles, was er erzählt, hat sich während des Aufenthaltes Bachs in Kassel im September 1732 zugetragen. Die Reise im Jahre 1714 muß also gestrichen werden.

Es ist anzunehmen, daß sich Bellermann die Gelegenheit, seinen großen Kollegen, das „Leipziger Wunder“, zu sehen und zu hören, nicht hat entgehen lassen und aus dem nahegelegenen Hannoversch Münden selbst nach Kassel geeilt ist.

Prinz Friedrich war 1732 zwölf Jahre alt. Im November dieses Jahres reiste er nach Genf zum Besuch der Akademie. Sein Biograph, Fr. Chr. Schmincke, schreibt über ihn: „*Bereits in der zartesten Kindheit äußerte sich an dem jungen Prinzen ein sehr lebhafter und munterer Geist, der viele Fähigkeiten versprach*“¹⁰. Bach wird an dem aufgeweckten Knaben seine Freude gehabt und sich und ihm das Vergnügen— um nicht geradezu zu sagen: den Spaß — gemacht haben, etwas nur pedaler zu spielen. Bellermann bemerkt ja auch ausdrücklich, daß Bach diese „*gratia*“ ganz allein dem Prinzen erwiesen habe.

⁷ Johann Sebastian Bach I, 1873, S. 801/802.

⁸ Johann Sebastian Bach, 1950, S. 95/96.

⁹ *Personalia Hessen-Casselischer Fürsten* Bd. 6 nr. 14 in der Universitäts-Bibliothek Marburg VIII A 234. — In demselben Sammelband befindet sich als nr. 25 ein „carmen“ zu Ehren dieser Hochzeit von unserem Bellermann, „in der Form einer Serenata einfältig vorgestellt und aus dem nachbarlichen (1) Münden dem Hochfürstlichen Brautpaar in tiefster Demuth zu Dero Füßen gelegt“.

¹⁰ *Personalia des Landgrafen Friedrich II.*, gedruckt 1785, S. 4 (Bibliothek des Staatsarchivs Marburg).

Bach war dem landgräflichen Hause 1732 nicht mehr unbekannt. Am 12. Mai 1727 hatte er vor den Gästen, die in Leipzig den Geburtstag König Augusts festlich begingen, eine Abendmusik aufgeführt. Auch Hessen war in der erlauchten Gesellschaft vertreten. Eine merkwürdige Quelle berichtet darüber:

„... Da wo die kroße Thurn, da war wol 20 Stück
 Szu diese Lustbarkeit ßu schieß ehraus kerück
 Und in die Apels Kart, an Orth, wo Pleiße fließ,
 Allda steh ock 9 Stück, die muß kesundheit schieß.
 Wann trinck die Majesté, all 20 Stück keh loß,
 Und bey die Cassel Prinß man aht 9 Stück keschoß...“¹¹.

Leider sind die Namen des oder der hessischen Fürsten, die mit den Schüssen aus neun Böllern begrüßt wurden, nicht überliefert¹².

Prinzipielles zu den Leopoldsoffizien

VON RUDOLF STEPHAN, GÖTTINGEN

Literatur:¹

- Bohatta = H. Bohatta, Bibliographie der Breviere 1500—1850, 1937.
 Cat. Br. M. = Catalogue of Books printed in the XVth Century now in the British Museum.
 Cat. Cl. = H. Pfeiffer und B. Černik, Catalogus codicum manuscriptorum . . . Claustroneoburgensis, 1922 ff. (noch unvollständig).
 Copinger = W. A. Copinger, Supplement to Hain's Repertorium . . . 1895 und 1912.
 Festschrift = St. Leopold, Festschrift des Augustinerchorherrenstiftes Klosterneuburg . . . , ed. S. Wintermayr, 1936.
 GW = Gesamtverzeichnis der Wiegendrucke, 1925 ff. (noch unvollständig).
 Hain = L. Hain, Repertorium bibliographicum . . . , 1824—1838.
 Hain, Nachtr. = Nachträge zu Hains Repertorium . . . , 1910.
 Jb. Kl. = Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg.
 Langer-Dolch = E. Langer, Bibliographie der österreichischen Drucke des XV. und XVI. Jahrhunderts, ed. W. Dolch, I, 1913 (mehr leider nicht erschienen).
 Molitor = R. Molitor, Deutsche Choralwiegendrucke, 1904.
 Polzmann = Compendium vitae, miraculorum S. Leopoldi . . . conscriptum a Balthasare Polzmanno, 1591.
 Riemann = H. Riemann, Notenschrift und Notendruck (Festschrift . . . Roeder) 1896
 Schabes = L. Schabes, Alte liturgische Gebräuche und Zeremonien . . . (in) Klosterneuburg, 1930.
 Scharrer = A. Scharrer, Österreichische Marg-Graffen . . . , 1670.
 Weale-Bohatta = J. Weale und H. Bohatta, Catalogus missalium ritus latini ab anno MCCCCLXXIV impressorum, 1927.
 Zagiba = Die ältesten musikalischen Denkmäler zu Ehren des Heiligen Leopold. ed. Franz Zagiba, Wien 1954, Amalthea-Verlag, 4^o, 44 S. und 44 Tafeln.

¹¹ (Johann Christian Trömer), Die Avantures von Deutsch Francos mit all sein scriptures. Faksimile-Privatdruck (Allgrimm-Fiala), Wien 1954.

¹² Die Universitätsbibliothek Leipzig war so freundlich, die Annales Lipsienses und den eingehenden Sonderbericht des Leipziger Lokalhistorikers Christoph Ernst Siculs über die Geburtstagsfeier König Augusts daraufhin durchzusehen, hat aber keine Namenangaben finden können. Ihr sei für ihre Bemühungen herzlich gedankt.

¹ Für freundliches Entgegenkommen, sei es durch Übersendung von Druckschriften oder Herstellung photographischer Aufnahmen, sei es für freundliche Auskünfte, danke ich folgenden Bibliotheken: Stiftsbibliothek Klosterneuburg (P. Dr. Černik); Britisches Museum London; Stiftsbibliothek Melk; Staatsbibliothek München (Dr. F. Geldner); Nationalbibliothek Wien.

I.

1. Die Choralkompositionen des späten Mittelalters — besonders die zum Stundengebet gehörigen — sind noch immer wenig erforscht. Das hat mehrere Gründe. Einerseits ist die Breviergeschichte seit Battifol, Bäumer, Blume und Léroquais ein Sorgenkind der Liturgiewissenschaft, andererseits ist das Interesse an der Frühgeschichte der Liturgie reger als das an der Spätzeit. So ist die Zeit unmittelbar vor der Reformation liturgisch am wenigsten erschlossen. Bei den Offizien erschwert die Zahl der lokalen und ordensbedingten Unterschiede den Überblick, und niemand, der sich nicht gründlich in der Liturgiewissenschaft umgesehen hat, darf es wagen, sich in dieses Dickicht zu begeben. Als einzige Hilfsmittel erleichtern einem — neben den Standardwerken der genannten Autoren — die Arbeiten der gelehrten Bibliographen, die sich um Erfassung und Beschreibung der Inkunabeln und Frühdrucke verdient gemacht haben, die Arbeit. Hier soll an Hand der soeben veröffentlichten Leopoldsoffizien dargestellt werden, was für Fragen geklärt werden müssen, bevor eine musikalische Bearbeitung sinnvoll geleistet werden kann².

2. Markgraf Leopold III., gestorben am 15. November 1135, wurde am 6. Januar 1485 heilig gesprochen. Die feierliche Erhebung der Gebeine und deren Überführung in das regulierte Augustinerchorherrenstift Klosterneuburg konnten aber, da Kaiser Maximilian I. persönlich zugegen sein wollte, erst am 15. Februar 1505 stattfinden. Die Vorgeschichte der Kanonisation hat V. O. Ludwig (Jb. Kl. IX, 1919) dargestellt und alle erreichbaren Dokumente ediert. Der Beginn des offiziellen Kultes ist durch diese Daten gegeben.

3. Als Zentrum des Leopoldskultes kommt in erster Linie Klosterneuburg in Frage. Dieses Stift war die Lieblingsgründung des Heiligen, hatte die Kanonisation betrieben und war seit 1505 im Besitz des gesamten Reliquienschatzes. (Die Gründung des Klosters und die Wahl des Ortes sind schon im Mittelalter durch Sagen ausgeschmückt worden. Leopold soll auf der Jagd einen Jahre zuvor vom Wind weggetragenen Schleier seiner Gattin Agnes ganz unversehrt auf einem Baum gefunden haben. Die Grundsteinlegung fand am 12. Juni 1114 statt.) Zagiba (18) erwähnt — wohl im Anschluß an Schabes — die Frage, ob schon vor der Kanonisation ein (inoffizieller) Leopoldskult in diesem Stift bestanden habe, ohne indessen Material vorzulegen. Schabes (196) verfißt die These, Leopold sei seit der Mitte des 14. Jahrhunderts „bereits als Heiliger verehrt“ worden, legt aber auch keine Dokumente vor. V. O. Ludwig bestreitet das wohl mit Recht, führt aber (Jb. Kl. IX, XLIII ff.) bei der Edition der Dokumente, die der Kommission beim Kanonisationsprozeß 1472 vorgelegen haben, auch poetische Aufzeichnungen an, die eine Verehrung zu beweisen scheinen. Doch wird man kaum an eine liturgische Verehrung denken dürfen, allenfalls an eine außerliturgische³. Leider kann ich diese Frage hier wegen der Entfernung von den einschlägigen Quellen nicht weiter verfolgen.

4. Zagiba kennt drei Leopoldsoffizien, von denen er zwei mit Klosterneuburg und eines mit dem Benediktinerkloster Melk in Verbindung bringt. Seine Angaben bedürfen aber fast alle der Berichtigung.

² Die vorliegende Studie war ursprünglich eine Buchbesprechung. Auch in der gegenwärtigen Fassung konnte sie nicht alle Züge einer Rezension abwerfen. Zagibas Ausgabe, die oben genau bibliographisch festgestellt wurde, ist natürlich, was die erstmalige Veröffentlichung zweier Offizien in facsimile betrifft, von bleibendem Wert, aber der Textteil ist fast in allen Punkten verfehlt. Wer aber weiß, wie einmalig die Möglichkeit einer so prächtigen Veröffentlichung auf einem die breitere Öffentlichkeit so wenig interessierenden Gebiet ist, der wird verstehen, daß alles getan werden muß, um in Zukunft Einleitungen zu verhindern, die den Wert einer Denkmälerpublikation entscheidend herabsetzen. Für uns ergibt sich nun die Forderung, die Einleitung Zagibas richtigzustellen, und zwar bevor ein Musikwissenschaftler, der nach ihr greift, in die Irre geführt wird. Daß dabei Dinge zur Sprache kommen, die eigentlich nur ganz am Rande des Interesses des Musikhistorikers liegen, läßt sich nicht ändern. Aber gerade hier ist eine Richtigstellung besonders nötig. Angemerkt sei schließlich noch, daß der Verlag das Werk mit großer Sorgfalt betreut hat.

³ cf. ferner „De probatis Sanctorum historiis . . .“, ed. L. Surius, 1581, 844; Polzmann fol. 41' f.

II.

5. Die bisher maßgebliche Textausgabe ist in dem Werk Polzmanns enthalten. Nach dieser Edition bezeichnen wir das mit „*Austria laetare*“ als Antiphona I in primis vesperis beginnende Offizium als Translationsoffizium. Zagiba gibt von ihm (38 ff.) ein Anfangsverzeichnis der gesungenen Teile und (Tafel XXX ff.) eine Faksimile-Reproduktion des Offiziums nach der Handschrift Klosterneuburg 59⁴.

Hier wird die Bezeichnung „Translationsoffizium“ beibehalten, um Verwirrung in der Terminologie zu vermeiden. Tatsächlich ist dieses Offizium auch seit der Einführung des Translationsfestes 1505 am 15. Februar verwendet worden.

6. Die Bezeichnung „Translationsoffizium“ hat aber Zagiba in die Irre geführt. Sofort nach der Heiligsprechung des Markgrafen wurde das Leopoldsfest in der Passauer Diözese eingeführt. Zum Zwecke der feierlichen Ausgestaltung des Festes entstanden — offenbar rasch hintereinander — mehrere Offizien, von denen bisher vier nachweisbar sind (Zagiba kennt nur drei). Das eine dieser Offizien ist das sogenannte Translationsoffizium, das in der von Zagiba reproduzierten Handschrift (Tafel XXX) als „*Festoffizium*“ bezeichnet ist. Da die Handschrift Klosterneuburg 59 eine Kopie des (seltenen) Druckes „*Historia de scti Leopoldi*“ (Copinger 3549; Cat. Br. M. II, 617a, IB 11346; Jb. Kl. VIII/2, 94; cf. unsere Abb. 1, S. 67) ist, dieser Druck von den gelehrten Bibliographen auf ca. 1489 datiert wird und überdies das ganze Offizium niemals auf die Translation anspielt, ist an seiner ursprünglichen Bestimmung als Festoffizium (zum 15. November) nicht zu zweifeln. Daß die Handschrift eine Kopie des Druckes ist und keine „*Druckvorlage*“, wie Zagiba (21) irrig angibt, geht aus folgendem Befund hervor: Einmal ist in der Handschrift eine gelegentliche Imitation der *Litterae elevatae* des Druckes festzustellen, dann ist auch der Bestand des Druckes umfangreicher als der der Handschrift. So enthält der Druck neben mehreren gelesenen Abschnitten, die im Codex prinzipiell fehlen, auch die Schlußstücke der ersten Vesper an Ort und Stelle, das Responsorium „*Exultate*“ und den Hymnus „*Lux visa*“; ferner die Antiphon der zweiten Vesper „*Gloriosus*“, was Zagiba (39) selbst anführt, ohne daraus die nötigen Schlüsse zu ziehen. Die Handschrift kann also gar nicht die Vorlage zu dem Druck gewesen sein.

7. Zagiba verfidet aber seine These mit äußerster Hartnäckigkeit. Er behauptet, der Druck, den J. Petri in Passau herstellte und verlegte — es ist übrigens der einzige Druck eines einzelnen Leopoldsoffiziums mit musikalischen Noten —, sei speziell zur Translationsfeierlichkeit hergestellt worden. Aus diesem Grund muß er ihm ziemlich erheblich umdatieren. Zwar schwanken seine Angaben (21:1506; 38 und 41: „*um 1500*“), doch ist die Tendenz klar. Die ganze Argumentation ist zurückzuweisen. Einmal ist nachgewiesen, daß J. Petri in Passau bereits 1493 seine Tätigkeit als Drucker einstellte und nur noch als Verleger und Buchhändler arbeitete⁵, sich seine später verlegten Werke also auswärts drucken ließ, dann, wie wir schon bemerkten, daß der Druck nicht den geringsten Hinweis auf die Translationsfeierlichkeit enthält. Wir müssen vielmehr annehmen, daß alle später noch zu nennenden Einzeldrucke eines Leopoldsoffiziums als Ergänzung zum Brevier, der genannte Druck als Ergänzung zum Antiphonar gedacht waren. Alle diese Supplemente werden in der Zeit zwi-

⁴ Da die Edition des Translationsoffiziums bei Zagiba nicht vollständig ist, muß hier nachgetragen werden: der bei Zagiba (Tafel XXI) angedeutete Hymnus „*Lux visa*“ findet sich in dem anderen von Zagiba mitgeteilten Offizium (Tafel III), die Vesperantiphon „*Gloriosus apparuiti*“ Tafel XVIII, das Vesperresponsorium „*Exultate in rege*“, in beiden mitgeteilten Offizien zugleich das 9. Matutinresponsorium, befindet sich Tafel XIV und XLI.

⁵ cf. E. Voulliéme, *Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts*, 1922, 134; K. Schottenloher im Lexikon für das gesamte Buchwesen III, 1937, 1. — Zagiba (18 und 26) nennt Johann Petri einen „Wiener Drucker“. Weder Langer-Dolch noch Voulliéme und Schottenloher berichten über die Biographie Petris. Zagiba scheint sie zu kennen. Warum zitiert er keine Quellen? Seite 28 weiß er sogar zu berichten, daß der genannte Druck (Copinger 3549) noch in Wien bei Petri bestellt wurde, wiederum ohne eine Quelle anzugeben. Wo ist der Nachweis, daß Petri überhaupt jemals in Wien druckte? Da wir Petris Drucke gut übersehen, wissen wir, daß er mindestens seit 1485 in Passau druckte. Dazu vergleiche man außer der bereits genannten Literatur: Cat. Br. M. II, 617; Molitor 61.

O Austria septa qui nos servat et an tu le
 dei ne in viam a be aut mundanorum ul tro
 man cipatur sanctus erige bat leopoldi et plura
 in austria fundavit atq; dotavit monasteria ad mi
 litandum in eis de o sub bea to rum au gu
 sti in et be ne dicti Re gulis val dese cu ris u.
Auarum in gum sua ve et o nos le ve
 dei non granat di ti gen tes Regulis. Acōscōa

Abb. 1: „Historia S. Leopoldi“, gedruckt von Johann Petri in Passau ca. 1489
 (Druck ist unfoliiert)

schen der Kanonisation (1485) und der Herstellung der ersten Passauer Diözesanbreviere (1490, cf. GW 5425) entstanden sein. Die traditionellen Datierungen aller Einzeldrucke dürften ungefähr das Richtige treffen⁶.

8. Nun findet sich aber ein Druck „*Historiae de festo et translatione divi Leopoldi Marchionis Austriae*“ (Jb. Kl. VIII/1, 81; Langer-Dolch 104) — er ist Zagiba offenbar unbekannt —, der von dem Wiener Drucker J. Winterburger hergestellt wurde und auf ca. 1506—1507 datiert wird. (Ich kenne den Druck nur aus der Literatur.) Da in diesem Druck erstmalig auf die Translation angespielt wird und der Druck in Wien hergestellt ist, wird man hier vielleicht einen Zusammenhang annehmen dürfen (cf. 14 und 16).

9. Die Datierung der Handschrift Klosterneuburg 59 von H. Pfeiffer und B. Černik (Cat. Cl. I, 32) auf saec. XVI ineunt., die Zagiba (21) heraufgesetzt wünscht, läßt sich paläographisch nicht präzisieren. Dafür bestätigt sie die ursprüngliche Bestimmung des Translationsoffiziums als Festoffizium. Die Angaben Zagibas, wonach man annehmen müßte, sowohl die Handschrift als auch der Petridruck sprächen von der Translation, sind irreführend. Der von Zagiba (19 f.) abgedruckte Ordo, den er irrig als das älteste Dokument anspricht — er ist nach Schabes (8) ein Nachtrag des beginnenden 16. Jahrhunderts — muß in die Zeit nach 1505 fallen, da hier bereits ausdrücklich von der Translation gesprochen wird⁷.

10. Nach allen diesen Erörterungen dürfte erwiesen sein, daß das Translationsoffizium ursprünglich ein Festoffizium war. In welchem Bereich es als solches verwendet wurde, konnte nicht genau ermittelt werden. Vielleicht steht der Petridruck mit der Stiftung einer besonderen Feier im Passauer Dom (cf. V. O. Ludwig, Jb. Kl. IX, CCVII) in Zusammenhang. Die Überlieferung des Translationsoffiziums stellt sich also nach den heutigen Kenntnissen folgendermaßen dar:

als Festoffizium

1. Petris Separatdruck (Copinger 3549 etc. cf. 6),
2. Klosterneuburg Ms. 59 (Repr. Zagiba Taf. XXX ff. cf. 6 und 9),
3. Melk Ms. 937, pp. 147 ff. (ohne Noten)⁸,

als Translationsoffizium

- 4.—7. Passauer Diözesanbreviere (Bohatta 2578—2581, von mir eingesehen: 2580), ohne Noten,
8. Winterburgers Separatdruck (cf. 8), ohne Noten,
9. Winterburgers Antiphonar, mit Noten, aber ohne Matutin (cf. Zagiba 24),
10. Klosterneuburg Ms. 1014, Ordo-Handschrift ohne Noten (cf. 9),
11. Polzmann, ohne Noten (cf. 5).

III.

11. Außer Klosterneuburg hat der Markgraf Leopold auch die Klöster Klein-Mariazell, Heiligkreuz und Melk teils gestiftet, teils erheblich gefördert. Zagiba geht nur auf die Verehrung des Heiligen in Melk ein und tauft ein dort in einer Handschrift gefundenes und

⁶ Was Zagiba (21) über die „ungenügende Ausstattung“ des Petridruckes, mit der er eine eilige Herstellung beweisen will, schreibt, ist pure Phantasie. Jedermann, der sich etwas mit Inkunabeln befaßt hat, weiß, daß „fehlende Initialen“ und ein „fehlendes Titelblatt“ nichts anderes beweisen als frühe Herstellungszeit. Das aber bestätigt die Datierung der Bibliographen.

⁷ Es handelt sich um den Codex Klosterneuburg 1014, der im (leider noch unvollständigen) Cat. Cl. noch nicht beschrieben ist. — Der von Zagiba (19) genannte Codex Klosterneuburg 1026, der im Cat. Cl. ebenfalls noch nicht beschrieben ist, ist nach Schabes (12) die ältere von zwei Handschriften unter dem Titel „*Ordinationes chori Neuburgensis, quae partim ex directio, partim extra ipsum excerptae atque annotatae sunt*“, vom Jahre 1573. Die einschlägige Stelle steht fol. 30—31’.

⁸ Zufällig trifft Zagiba auch einmal das Richtige. Seite 15 heißt es in der Anmerkung vom Offizium ohne Noten in der Melker Handschrift: „Der Text dieses ältesten Offiziums ohne Melodie . . .“. Zagiba bezeichnet im Haupttext dieses Offizium ausdrücklich als Festoffizium, er hat also die Identität des vorliegenden Werkes mit dem Translationsoffizium nicht bemerkt. An sich ist alles das richtig, da das Translationsoffizium in der Tat auch ein Festoffizium war. Aber nach Zagibas Terminologie ist es falsch.

Tafel II ff. reproduziertes Offizium ohne nähere Begründung „Melker“ Offizium. Diese Bezeichnung ist indessen unbegründbar. Die auf Melk bezüglichen Teile der Einleitung sind ganz besonders unbefriedigend (15 f.). Zagiba stützt sich ausschließlich auf den Codex 937. olim 399 (H 10), den er unzureichend beschreibt, was sehr bedauerlich ist, da es keinen gedruckten Handschriftenkatalog dieser wichtigen Bibliothek gibt, und die älteren Beschreibungen der Handschrift⁹ — Zagiba scheint sie nicht zu kennen — für unsere Belange nicht ergiebig sind. So können wir uns von der Handschrift in ihrer Gesamtheit keine Vorstellung machen, ja es ist nicht einmal auszumachen, ob sie vollständig Melker Ursprungs ist. Der Codex enthält zwei Leopoldsoffizien, eines ohne Noten (s. Anmerkung 6) und eines mit Noten, eben das „Melker“, das Zagiba faksimiliert. Da die Handschrift mit 1487 datiert ist, haben wir hier eines der ältesten Leopoldsoffizien vor uns. Für und wahrscheinlich in Melk ist dieses Offizium nicht zusammengestellt worden, denn Melk folgte als Benediktinerkloster dem monastischen Ritus, dem das Offizium aber nicht zugehört. Vielmehr handelt es sich bei dem Offizium der Melker Handschrift (mit Noten) um das „*Officium de festivitate Sancti Leopoldi secundum rubricam romanam*“, das, freilich ohne Noten, von Johann Petri schon ca. 1487/88 gedruckt wurde (Hain 11976; Cat. Br. M. II, 616 b, IA 11340). Laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. F. Geldner, München, ist der Druck „*Historia S. Leopoldi*“ (Hain Nachtr. 158) von ca. 1488 inhaltlich identisch.

12. Mit der Feststellung des römischen Leopoldsoffiziums fallen natürlich auch die geistesgeschichtlichen Erörterungen Zagibas zusammen. Zagiba (13) betrachtet nämlich das Offizium unter dem Aspekt der Melker Reform. Gewiß ist, daß es dieser Reform nicht bedurfte, um Offizien dieser Art herzustellen, vor allem keine nach dem römischen Ritus. Aber Zagiba hätte einmal in Melker Reformbreviere Einblick nehmen sollen, um sich zu überzeugen, daß sie überhaupt keine Leopoldsoffizien enthalten¹⁰. Demnach scheint bei der Melker Congregation kein besonderes Interesse an der Leopoldsverehrung bestanden zu haben, was natürlich nicht ausschließt, daß er in den der Melker Congregation angeschlossenen Klöstern Österreichs (oder besser: der Passauer und Wiener Diözese) verehrt wurde.

13. Bisher ist freilich ein benediktinisches Leopoldsoffizium noch nicht bekannt geworden, auch kennen wir noch kein Brevier, das das römische Offizium für Leopold enthält. Indessen wird in den einschlägigen Handschriften noch allerlei zu finden sein.

IV.

14. Im Anschluß an Polzmanns Ausgabe nennt Zagiba das mit „*Ecclesia sancta*“ als Antiphona I in primis vespis beginnende Leopoldsoffizium einfach „Festoffizium“. Dieses gewöhnliche Festoffizium ist mehrfach überliefert, wovon Zagiba freilich nur die Quellen Nr. 3 bis 7 zu kennen scheint:

1. Anonymer Wiener Druck (Proctor 9472; cf. 17 und 20),
2. Winterburgers Separatdruck von 1506/1507 (cf. 8),
3. Ms. Klosterneuburg 59, fol. 1 ff., mit Noten (cf. 9)¹¹,
4. Ms. Klosterneuburg 62, fol. 13—13' (neu), resp. 45—45' (alt), Commemorationsformular, fragmentarisch, enthält nur das auf unserer Abb. 2, S. 71 mitgeteilte Responsorium und einige Strophen des Hymnus „*Lux visa*“ (cf. Cat. Cl. I, 33; Zagiba 20).

⁹ Z. B. M. Kropff, *Biblioteca Mellicensis*, 1747, 62; W. Wattenbach im Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde X, 1851, 603.

¹⁰ Ich überzeugte mich an Hand der Ausgaben „*Diurnum monasticum OSB*“ (Bohatta 1026), 1513; und „*Breviarium OSB*“ (Bohatta 1035), 1519.

¹¹ Nach einer Bemerkung von Zagiba (40) muß man annehmen, das Responsorium des Codex Klosterneuburg 62 (neues) fol. 13, „*Beatus Leopoldus*“ fehle im Codex 59. Das ist unzutreffend. Es figuriert zugleich als 9. Matutinresponsorium und befindet sich in der Handschrift 59 auf fol. 6—6'. Ich reproduziere es nach der genannten Seite des Codex 62 auf Abb. 2.

5. Winterburgers Antiphonar von 1519 (cf. Zagiba 24), mit Noten, aber ohne Matutin.
6. Polzmann (cf. 5)
7. Ms. Klosterneuburg 1014, Ordo, (cf. 9 und Anm. 7; Zagiba 19).

15. Zagiba behandelt im 4. Kapitel seiner Einleitung die Leopoldfeier an der Universität, ohne viel mehr als Vermutungen äußern zu können. Folgende Tatbestände sind festzuhalten: Zwischen dem Stift Klosterneuburg und der Wiener Universität bestanden damals enge Beziehungen (cf. S. Wintermayr, Festschrift 181 ff.); 1480 hat sich Wien als eigenes Bistum konstituiert — zu ihm gehörte auch Klosterneuburg —, sich also von dem alten Passauer Sprengel gelöst. Da vor 1480 natürlich auch in Wien und Klosterneuburg der Passauer Diözesanritus befolgt wurde, in den einschlägigen Bibliographien (GW, Bohatta, Weale-Bohatta, Langer-Dolch) aber keine eigenen liturgischen Bücher für den Wiener Sprengel nachgewiesen sind, wird man wohl auch nach 1480 in Wien die Passauer Riten befolgt haben (soweit man nicht den benediktinischen oder römischen anhing).

16. Betrachten wir die Überlieferung des Festoffiziums, so bemerken wir, daß alle Quellen in den neuen Wiener Sprengel weisen. Von den zahlreichen Drucken Petris in Passau, Ratdolts in Augsburg, Liechtensteins in Venedig, die für Passau hergestellt sind, hat keiner das „Festoffizium“. An zeitgenössischen Drucken sind es überhaupt nur die Winterburgers und der des Anonymus der Rochushistorie. Ich möchte daher die These wagen, daß das Festoffizium speziell ein „*Officium de festivitate secundum rubricam ecclesiae Viennensis*“ war.

17. Betrachten wir noch den Druck des Wiener Anonymus. Folgt man der bisherigen Datierung (cf. Proctor 9472; Cat. Br. M. III, 809, IA 51509; Jb. Kl. VIII/2, 137; IX, CCVII, Anm. 2 und S. 195; besonders Langer-Dolch 13) ca. 1485, so handelt es sich um den allerfrühesten Druck eines Leopoldsoffiziums, ja sogar um die allerfrüheste einigermaßen datierbare Quelle. Die Datierung ist immerhin möglich, aber selbst wenn man etwas herabgeht, bleibt das Druckwerk die älteste Quelle. I. Schwarz (bei Langer-Dolch) kann nämlich den Drucker nur bis 1486 in Wien nachweisen. Selbst wenn man also den Druck für den letzten des Anonymus ausgeben wollte, könnte man kaum mehr als ein Jahr herabgehen.

Wenn sich, wie ich annehme, die Wiener Bestimmung dieses Offiziums erhärten läßt, so dürfte es kaum zweifelhaft sein, daß es sowohl im Stift Klosterneuburg als auch bei der genannten Universitätsfeier verwendet wurde.

V.

18. Das „*Officium de festo Sancti Leopoldi, secundum rubricam ecclesiae Pataviensis*“ ist Zagiba offenbar unbekannt geblieben, denn er erwähnt es an keiner Stelle seiner Ausgabe. Tatsächlich dürfte es aber das allerwichtigste sein, wengleich bisher keine musikalische Überlieferung nachweisbar ist. Dieses Offizium ist wohl nicht unmittelbar nach der Kanonisation in der Passauer Diözese eingeführt worden; denn es erscheint erst ca. drei Jahre später im Druck. Wahrscheinlich hat das Translationsoffizium ursprünglich seine Stelle innegehabt. Für die Bedeutung des Passauer Offiziums spricht die Breite der Überlieferung:

1. Officium S. Leopoldi . . . ca. 1488 (Hain 11975; Cat. Br. M. II, 616b, IA 11342),
2. Officium S. Leopoldi . . . ca. 1489 (Hain 10032; Cat. Br. M. II, 617a, IA 11352),
3. Officium S. Leopoldi . . . ca. ? (Hain 11977),
- 4.— 7. Breviaria Patav. . . . 1490, 1490, 1495, 1499 (GW 5425—5428),
- 8.—11. Breviaria Patav. . . . 1508 bis 1517 (Bohatta 2578—2581)¹².

19. Dieses Passauer Offizium ist weitgehend identisch mit dem römischen. In den gesungenen Teilen bestehen folgende Varianten:

¹² Von mir benutzt: GW 5426, 5428, Bohatta 2580, Hain 11 975 und 10 032. Den Druck Copinger 3548 vermag ich leider nicht zu bestimmen.

In sin cōsacōe scti Leopoldi pū.
 Martijans Austrie ari hūditans
 In jūms uō An' et pīs' fērales.
 Ca m' te rōnnū de simplia confes.
 Auctū deduxit dñs: - Responso

Beaus
 tus
 leo poldus virtutū uobilitate acur tus heredi
 taria bona in the sauros celestes pūnilita
 unt. Et uoluptates fedissimas quibus nun di
 nan tur anime fortiter e in
 at. **A**uamuis for ma claus extra ap
 paruit nitus tamen gūnacque ta te fuit. Et
 volupt **V**loxi a pa tri et fili o et spū tu
 i sancto. Et uolup nus **L**ur uisa per caligi

Abb. 2: Klosterneuburg Ms 62, fol 13 (alte Foliierung f. 45)

Das Passauer Formular hat nur eine verkürzte erste Vesper, d. h. nur eine Antiphon — der Rest wird durch ein Communeformular ersetzt — und die Antiphon über das Magnificat. Die Eingangsantiphon des Passauer Offiziums ist die vierte, die Magnificatantiphon des Passauer Formulars die fünfte Antiphon des römischen Offiziums.

Das Passauer Vesperformular hat, wie auch das Wiener und das zur Translationsfeier, gemäß den süddeutschen Diözesanriten ein Vesperresponsorium, das in den römischen Formularen niemals erscheint. Dieses Vesperresponsorium ist das einzige gesungene Stück des Passauer Formulars, das musikalisch nicht greifbar ist. (Die Frage, was für ein Stück als neuntes Matutinresponsorium verwendet wurde, bleibe hier außerhalb der Betrachtung.) Das Vesperresponsorium hat folgenden Text (nach GW 5426, fol. 330^v):

„Fuit leopoldus verus immaculatus iustus dei cultor: recedens ab omni opere malo et perseverans in innocentia Etenim gratia domini cum illo erat. Uxor illi a domino preparata et coniuncta fuit in conspectu dei ambulabant in omnibus mandatis eius absque querula.“

Die Lektionen des Passauer Offiziums sind dagegen größtenteils singulär.

VI.

20. Jetzt kann man dazu übergehen, die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Offizien zu bestimmen.

Aus der Überlieferung ergibt sich folgendes Bild:

Wiener Offizium ca. 1485 (anonymer Druck)

Translationsoffizium 1487 (Melker Handschrift)

Römisches Offizium ca. 1487/88 (Hain 11976 und Melker Handschrift)

Passauer Offizium ca. 1488 (Hain 11975).

21. Fest steht, daß das Passauer Offizium vom römischen abstammt und das römische wiederum vom Translationsoffizium. Das römische Offizium hat nämlich mit dem Translationsoffizium z. B. das 9. Responsorium und die dritte und sechste Lektion gemeinsam, die im Passauer Offizium nicht mehr vorhanden sind. Die Beziehung zwischen dem römischen und Passauer Offizium wurde oben (19) dargestellt.

22. Das Abhängigkeitsverhältnis von Wiener und Translationsoffizium ist schwieriger zu bestimmen. Die Beziehung ist zunächst klar: die Identität der zweiten bis fünften Vesperantiphon. Daß das Wiener Offizium das ältere ist, läßt sich zunächst nur aus der Überlieferung erschließen, ist aber durch die noch klarere Tonartenordnung wahrscheinlich zu machen (cf. 30).

22. Das römische und das Passauer Offizium einerseits und das Wiener andererseits haben aber keinerlei Berührungspunkte mehr miteinander. Die Funktion der historischen Vermittlung fällt also ausschließlich dem Translationsoffizium zu.

23. Indessen darf aber nicht verschwiegen werden, daß in der Überlieferung eines Offiziums gewisse Varianten innerhalb der gelesenen Abschnitte auftreten. Ihre Untersuchung kann hier nicht unsere Aufgabe sein, zumal sie sehr geringfügig sind.

VII.

24. Über die spätere Entwicklung des Leopoldskultes sind wir bisher wenig unterrichtet. Das Trienter Konzil, das ja mit dem üppigen Heiligenkult des Spätmittelalters endgültig brach, scheint die Erinnerung an die Verehrung des heiligen Leopold nicht ausgelöscht zu haben. Hauptgrund dieser immerhin bemerkenswerten Tatsache dürfte die edle Abstammung des Heiligen sein, dessen Verehrung ja auch dem herrschenden Erzhause zugute kam, folglich von diesem in jeder Form unterstützt wurde.

25. Zufällig finde ich das Büchlein *„Oesterreichische || Marg-Graffen || Von || Leopold dem Durchleuchtigen || vnd Ersten biß auf Heinrich / letzten || Marggraffen vnd I. Hertzogen zu*

Oesterreich. || *Vnter weldien* || LEOPOLDUS || *Der Gottsfoerdtige oder Heilige vnd* || VI. Marggraff der Glorwuerdigst || (etc.) von Adam Scharrer, 1670, das 299 ff. ein verdeutschtes Leopoldsoffizium enthält¹³.

Scharrer hat sein Buch Kaiser Leopold I. (1658–1705) gewidmet. In der dem Buch vorangehenden (nicht paginierten) Widmung findet sich folgender Passus, der nebenbei über die Wiedereinführung des Leopoldsfestes berichtet.

„Zwar haette ich mich nicht vnderstanden ein so kleines Buechel vnd geringfuegiges Wercklein Ewer Kayserl: Mayestaett zu dediciren/ wann nicht die Oesterreichische Marggraffen vnd Hertzogen/ Ewer Mayestaett Glorwuerdigste Vorfahrer/ beforderst der heilige LEOPOLDUS . . . die Materi waere: S. LEOPOLD spricht ich/ als dessen Glorwuerdigsten Namen Ewer Kayserl: Mayestaett in der heiligen Tauff angenommen/ solchen Ruhmwuerdigst fuehren/ vnd mit Ertz- Fuerstlichen/ Kayserlichen Tugenden Allergnaedigst bestaetigen/ dessen Ehr mueglichst zu befuerdern/ Ewer Mayestaett in dero Kayserlichen Regierung jhnen hoechst lassen angelegen seyn/ da sie nicht allein Jaehrlich zu Closter-Newburg sein Ehren-Fest mit sondern Eyffer vnd Andacht/ mit Exemplarischer Empfangung deß Hochwuerdigsten Sacraments deß Altars/ mit aufferbaewlicher Kuessung vnd Verehrung dessen Heiligen Reliquien hochfeyerlich begehnl/ dem gewoehnlichen vnd schoenen Gottsdienst daselbst andaeditig beywohnen/ mit dero Kayserlichen Praesenz Allergnaedigst beziehen/ sondern noch darzu auß sonderbahren gegen disen Heiligen tragenden Eyffer vnd Andacht gebotten vorerwehntes S. Leopoldi-Fest allenthalben in Ober- und Vnter-Oesterreich feyerlich zu begehnl/ da sie Anno 1663. durch ein ernstliches Kayserl: Mandat die ewige vnd offentliche Feyrung dises Fests an allen vnd jeden Orten des Ertz-Hertzogthumbs Oesterreich vnder vnd ob der Ennß Allergnaedigst eingefuehrt vnd anbefohlen . . .“

26. Scharrer druckt (399 ff.) die Übersetzung des zu dieser Zeit gebräuchlichen Offiziums ab. Die Vorlage ist eine Mischung aus den beiden in der Wiener Diözese früher gebräuchlichen Offizien, dem Wiener und dem Translationsoffizium. Vergleicht man den Beginn der Matutin, so ergibt sich folgender Befund: Aus dem Translationsoffizium sind die Antiphonen und Lektionen, aus dem Wiener Festoffizium die Responsorien, das Invitatorium und der Nocturnhymnus. Hier einige Übersetzungsproben.

Das Invitatorium (nicht zu verwechseln mit dem gleichlautend beginnenden des römischen und des Passauer Offiziums bei Zagiba Tafel IV):

(Polzmann Cap. VII, fol. 28')

*Adoremus Christum Regem confessorum.
Qui sua inscrutabili clementia, pium coronavit Leopoldum.*

(Scharrer 312)

*Last vns anbetten Christum/ den Koenig
der Beidtiger* welcher mit seiner vnergruendlichen Guetigkeit gekronet hat den
Gottsfoerdtigten Leopoldum.*

Der Anfang des Hymnus:

(Polzmann l. c.)

*Da fabricator noctis et diei, arcana sancta
contemplari tua, coelo suspendis lucis tuae
sedem, solus potenter.*

(Scharrer 315)

*Du Schloepffer deß Tags vnd der Nacht/ gib
vns deine H. Geheimnussen zu betrachten:
Welcher du allein maechtig setzest/ den
Stuel deines Liechts im Himmel.*

*Clare distinguis, lumenque implex ma-
chinam mundi, reliqua et astra lucere iubes,
hominis ad visum orbe manente. (etc.).*

*Du vnderscheidest klaerlich/ vnd erfuellest
die grosse Welt mit Liecht/ vnd verschaffest
auch/ daß die andere Gestirn von sich das
Licht geben der Welt/ zu leuchten den
Menschen.*

¹³ Über derartige Bearbeitungen cf. V. O. Ludwig, Jb. Kl. IX, 190 ff., wo aber weder das römische Offizium noch das Buch Scharrers erwähnt sind. — Die alte Umlautform (e über dem Vokal) ist hier aus technischen Gründen in ae, oe und ue umgeschrieben.

Die 2. Antiphon der 1. Nocturn:

(Polzmann f. 6', Zagiba Taf. XXXIII.)
*Eruditus terrena Leopoldus iudicavit: quia
 Domino serviuit in timore: exultans ei, qui
 summa maiestas est cum tremore.*

(Scharer 317)

Von irdischen Wesen hat Leopoldus ver-
 nuenfftig geurtheilt: sintemal er dem HERRN
 gedient in Forcht/ vnd dem welcher die
 hoechste Mayestaet ist/ gefrolockt mit
 Zittern.

Das 3. Responsorium:

(Polzmann 30)
*R. Spectacula inania Mardio sancti fieri
 vetuit, eos quoque qui laetitiam vitae im-
 pudice agebant, procul a se ire fecit. Non
 enim amabat gaudia, nisi ad pietatem con-
 ducentia.*

(Scharer 325)

Eytle Schawspiel vnd Comoedien hat er zu
 halten verbotten/ auch deren so jhr Leben
 in Eytelkeit vnd schoeden Frewden der
 Welt zugebracht/ sich entschlagen/* dann er
 liebte kein Frewd/ als allein die so zur An-
 dacht vnd Ehr Gottes befuerdlich war.

V. *Cultor modestiae Mardio Leopoldus,
 affectum pietatis in corde gerabat.*

V. Der H. Marggraff Leopoldus ein Lieb-
 haber der Maessigkeit/ tragete in seinem
 Herten Anmuetzung der Gottseeligkeit.

27. Die Übersetzung des Offiziums war aber nicht zur liturgischen Verwendung bestimmt, sondern zum privaten Mitbeten. Das ganze Buch ist ein Erbauungsbuch für Laien. Über die weitere Entwicklung des Leopoldskultes vermag ich nichts auszumachen¹⁴.

VIII.

28. Die Glanzzeit der Offiziumskomposition war um 1500 längst vorüber. Können die Leopoldsoffizien auch nicht mit den Meisterwerken der Gattung aus dem 12. und 13. Jahrhundert verglichen werden, so halten sie doch ein achtbares Niveau. Das gilt wenigstens für das Wiener und das Translationsoffizium. Das römische Offizium ist durchaus mittelmäßig, stellenweise sogar direkt phantasielos. Man betrachte folgenden Responsoriumsanzug:

Beispiel 1
 (Zagiba
 XIV)



Diese Trockenheit, die vor allem viele Responsoriumsverse des römischen Offiziums auszeichnet, ist die Folge des an sich positiv zu bewertenden Strebens nach Einfachheit und Würde, das in allen genannten Offizien deutlich bemerkbar ist. Virtuosität wird vom Ausführenden niemals verlangt. Die Melismen haben eine mäßige Länge und die einzelnen Gesänge nicht jenen übertriebenen Ambitus, der so viele Choralmelodien des Spätmittelalters entstellt. Insgesamt machen die Offizien einen etwas archaisierenden Ein-

¹⁴ Das „Officium missae die Leopoldi“ gibt relativ wenig Probleme auf. Zagiba kennt als Quellen nur die Melker Handschrift (cf. 11 und Anm. 8), den Petridruck des Translationsoffiziums (cf. 6) und das Graduale Winterburgers von 1511 (cf. Zagiba 24 f.). Er druckt das ganze Formular nach der Melker Handschrift in Facsimile ab (Tafel XVIII ff.), bietet aber wenigstens (25) die erste Seite nach Winterburgers Graduale. Da die Melker Handschrift nicht immer gut lesbar ist, bedauert man, daß Zagiba keine andere Vorlage für seine Reproduktion gewählt hat. Quellen für das Meßformular gibt es in großer Zahl. So kann man Weale-Bohatta (762) viele Passauer Missalien, die sogar teilweise mit Noten versehen sind (cf. Molitor 44, 58 f., 61, 65 und 67; Riemann — den Weale-Bohatta zu übersehen scheinen — 63, 65 f., 67, und K. Schottenloher. Die liturgischen Druckwerke E. Ratdolts, 1922), entnehmen. Darüber hinaus enthalten die meisten der oben genannten Breviere und Separatdrucke von Leopoldsoffizien auch das Meßformular. Hauptdrucker der Missalien für Passau sind J. Petri, E. Ratdolt, P. Liechtenstein und J. Winterburger.

druck. Dieser Eindruck wird vor allem auch durch den rein prosaischen Text unterstrichen. 29. Leider ist es bisher nicht möglich, die Textquellen nachzuweisen. Der Vita (cf. Anmerkung 3) scheinen weder die Gesangstexte noch die Lektionen entnommen zu sein. Aber auch um neue Texte scheint es sich nicht durchweg zu handeln. So ist z. B. die Antiphon „Lux orta est iusto“ (Zagiba Tafel XVI) auch im monastischen Antiphonar von Worcester (Pal. mus. XII, 412) nachweisbar, wenn auch mit anderer Melodie.

30. Die musikalische Gestaltung innerhalb der Offizien läßt zwei wesentliche Merkmale hervortreten, die es uns gestatten, das Wiener und das Translationsoffizium miteinander in Zusammenhang zu bringen und von dem römischen (und Passauer) abzusondern.

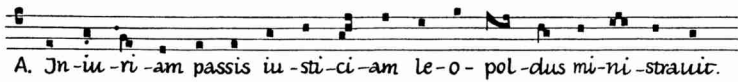
Den Nocturnen des Wiener und Translationsoffiziums liegt folgendes Tonartenschema zugrunde:

	Translationsoffizium	Wiener Offizium
1. Nocturn,	1. Antiphon	1. Ton
	2. Antiphon	2. Ton
	3. Antiphon	3. Ton
	1. Responsorium	1. Ton
	2. Responsorium	2. Ton
	3. Responsorium	3. Ton
2. Nocturn,	1. Antiphon	4. Ton
	2. Antiphon	5. Ton
	3. Antiphon	6. Ton
	4. Responsorium	4. Ton
	5. Responsorium	5. Ton
	6. Responsorium	6. Ton
3. Nocturn,	1. Antiphon	7. Ton
	2. Antiphon	8. Ton
	3. Antiphon	1. Ton
	7. Responsorium	7. Ton
	8. Responsorium	8. Ton
	9. Responsorium	3. Ton

Im römischen Offizium ist keine Tonartenordnung durchgeführt. In seinen Nocturnen herrscht eindeutig der dritte Kirchenton vor.

31. Die Regelmäßigkeit der Tonartenordnung im Wiener und im Translationsoffizium gestattet dem Komponisten, sich stets der gleichen Melodiemodelle für eine Tonart zu bedienen und so auch noch einen motivischen Zusammenhang herzustellen.

Beispiel 2
(Zagiba XIV)



A. In-ju-ri-am passis iu-sti-ci-am le-o-pol-dus mi-ni-stravit.

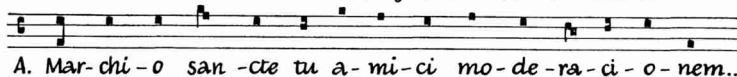
(Zagiba XXXIII)



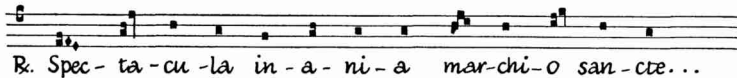
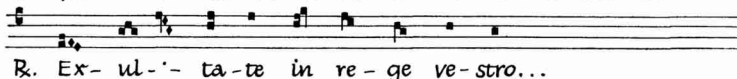
A. Om-nes ad-uer-san-tes le-o-pol-do per-cus-sit do-mi-nus.

Keineswegs aber muß so weitgehende Identität herrschen wie bei diesem Beispiel. Nach altem Brauch werden Melodiemodelle dem Text angepaßt:

Beispiel 3

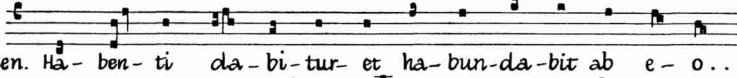
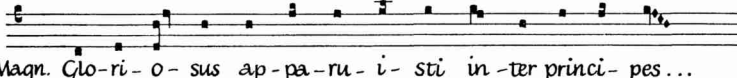
(Kl. 59,
fol. 1')(Kl. 59,
fol. 4')

Beispiel 4

(Kl. 59,
fol. 2')(Zagiba
XLI)

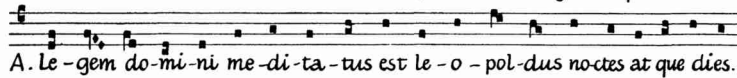
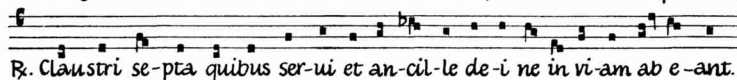
Dieses Verfahren ist für das Translationsoffizium und das Wiener Festoffizium fast durchgehend bei allen Gesängen der gleichen Tonart anzutreffen. Im römischen Offizium ist es dagegen eine Ausnahme. Eine strikte Befolgung der in den anderen Offizien durchgeführten Modellidentität hätte eine gewisse Monotonie zur Folge gehabt, stehen doch allein in der Matutin sieben Gesänge im dritten Ton. Dennoch folge hier ein Beispiel für Modellgleichheit im römischen Offizium:

Beispiel 5

(Zagiba
XVII)(Zagiba
XXVIII)

Im Wiener und im Translationsoffizium zeigen aber auch Antiphonen und Responsorien bisweilen gemeinsame Modelle,

Beispiel 6

(Zagiba
XXX)(Zagiba
XXXII)(Zagiba
XXXIII
und unser
Faksimile)

und manchmal hat man sogar den Eindruck, es bestünden zwischen den beiden Offizien gewisse Verwandtschaften (cf. Beispiel 4).

Beim Vergleich der Melodien der verschiedenen Gattungen muß natürlich die unterschiedliche Länge der Texte berücksichtigt werden, da sie häufig erhebliche Modifikationen der Modellmelodie erzwingt. Das gilt besonders für die Verlagerung der musikalischen Höhepunkte. Dieses Verhältnis zeigt sich schon bei der Gegenüberstellung der kleinen und der großen (Benedictus-, Magnificat-, Evangeliums-) Antiphonen¹⁵.

Zu Johannes Wolfs Übertragung des Squarcialupi-Codex

VON KURT VON FISCHER, BERN

Es ist keine alltägliche Erscheinung, wenn acht Jahre nach dem Ableben eines Forschers eine bedeutende Arbeit des Verstorbenen der Öffentlichkeit übergeben wird. Ein besonderer Glücksfall hat gewollt, daß die von Johannes Wolf fertiggestellte Ausgabe eines der repräsentativsten Denkmäler der italienischen Trecentokunst vor der Vernichtung durch die Kriegereignisse bewahrt geblieben ist und heute durch Hans Albrecht der Musikwissenschaft in einem stattlichen, vom Verlag Kistner & Siegel schön ausgestatteten, rund 380 Seiten starken Band zugänglich gemacht worden ist: Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Herausgegeben von J. Wolf †, Kistner & Siegel & Co., Lippstadt.

Die Kunst der italienischen Ars nova hat Johannes Wolf durch sein ganzes Leben hindurch begleitet. Als einer der ersten hat er auf diese wissenschaftlich und künstlerisch so eminent fesselnde Musikkultur des oberitalienischen und florentinischen Kulturkreises gewiesen. Ja, Wolf darf als der eigentliche Begründer der italienischen Trecentostudien bezeichnet werden. Mit seinen Publikationen um die Jahrhundertwende „*Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*“ und „*Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460*“, sowie mit der Veröffentlichung verschiedener Trecentokompositionen innerhalb dieser beiden Werke und in den Supplementbänden zur italienischen Zeitschrift „*La Nuova Musica*“ hat er die Grundsteine zur Forschung auf diesem Gebiet gelegt. In seinen späteren Jahren befaßte sich der hochverdiente Wissenschaftler immer wieder mit der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts, und heute liegt seine letzte große Arbeit vor: die vollständige Ausgabe des Codex Squarcialupi (*Sq*).

Dem 114 Madrigale, 12 Caccien und kanonische Madrigale und 226 Ballaten umfassenden Notenteil geht eine 13seitige Einleitung voran, die ein abgerundetes Bild der italienischen Trecentokunst unter besonderer Berücksichtigung des Squarcialupi-Codex und der in ihm vertretenen Komponisten vermittelt. Eine kurze Vorgeschichte der italienischen Musik des 13. Jahrhunderts und die Nennung der wichtigsten Quellen zur italienischen Ars nova führen zur Persönlichkeit des berühmten Organisten Antonio Squarcialupi, des Besitzers der umfangreichen, der Spätzeit dieser Musikkultur entstammenden Handschrift. Anschließend folgt eine eingehende Beschreibung dieser größten Sammlung der italienischen

¹⁵ Die beiden der Musik gewidmeten Kapitel Zagibas enthalten nichts Neues. Das der Notation der Quellen gewidmete ist methodisch verfehlt, da Handschriften und Drucke durcheinander, die einzig interessanten Fakten aber nicht behandelt werden.

Zuerst ist die Verlotterung der Notation im Melker Codex hervorzuheben. Besonders zeigt sie sich bei der Verwendung der Virga und des Podatus. Die Virga erscheint fast überhaupt nicht mehr als Einzelnote, sondern meist nur noch in zusammengesetzten Neumengruppen. Diese Gruppen sind aber graphisch kaum erkennbar, d. h. der Podatus besteht aus zwei Einzelnoten, die genau so weit voneinander entfernt sind wie von den umliegenden Noten. Cf. etwa Tafel V, Zeile 3 „suscepit“, Tafel X, Zeile 6 „confitencium“, Tafel IX, Zeile 3 „iustitia“ etc.

Zagiba handelt (32 f.) von den Alterationszeichen, ohne indessen den einzig interessanten Fall zu nennen. Tafel XXXIII, letzte Zeile glaube ich vor „fundauit“ ein ¶ sehen zu können. Im Druck Petris (cf. unser Faksimile 1) ist es indessen nicht vorhanden. Leider behebt dieses Zeichen nicht alle Zweifel über die Verwendung des b molle und b durum.

Ferner ist auf ein Schlüsselversehen der Handschrift hinzuweisen. Tafel XXXV, erste Zeile muß statt des f-Schlüssels ein c-Schlüssel stehen.

Kunst des 14. Jahrhunderts. Ein weiterer Abschnitt befaßt sich an Hand der literarischen Quellen mit den wichtigsten Dichtungs- und Kompositionsformen dieser Epoche. Zum Schluß der Einleitung macht Wolf einige Angaben über die einzelnen im Codex vertretenen Komponisten. Ein alphabetisches, nach Textincipits geordnetes Inhaltsverzeichnis und ein knapp gehaltener, fast ausschließlich die Redaktionsirrtümer des Notators berücksichtigender Revisionsbericht schließen den vorbildlich knapp und präzise formulierten Textteil der Ausgabe ab.

An Wolfs Einleitung seien einige kurze Betrachtungen angeknüpft. Wie schon oben erwähnt, stellt der Squarcialupi-Codex die, wenn auch nicht zentralste, so doch weit umfangreichste Quelle zur italienischen Trecentomusik dar. 352 verschiedene weltliche Werke, davon 150 Unica, werden uns in dieser offensichtlich nicht nur mit größter Originalquellenkenntnis, sondern auch mit historisch-konservativem Interesse zusammengetragenen Sammlung überliefert. Am stärksten vertreten ist Francesco Landini, dessen Werke 43% des Gesamtbestandes ausmachen. Diese hohe Zahl stellt für *Sq* keine Ausnahme dar, sie entspricht durchaus den anderen zentralen Trecentoquellen. Deutlich übertroffen wird sie von dem vermutlich aus Landinis Umgebung stammenden Codex *Panc. 26*, in welchem Francescos Werkanteil 54% beträgt. Die absolute Zahl von Landinis Werken ist in *Sq*, der großen Gesamtzahl wegen, allerdings wesentlich höher als in *Panc. 26* (145 Stücke in *Sq* gegenüber 86 in *Panc. 26*). Die prozentual nächststarke Vertretung zeigen in *Sq* Bartolino und Nicolò (je ca. 10% des Gesamtbestandes). Fast ausschließlich nur aus *Sq* bekannt sind uns die Ballaten des Florentiners Andrea. Im Zusammenhang mit diesem Meister lehnt Wolf mit Recht Taucis These ab, wonach Andrea der Schreiber von *Sq* gewesen wäre und wonach *Sq* eine Abschrift von *Panc. 26* darstellen würde¹.

Ein besonderes Problem stellt die Datierung von *Sq* dar. Wolf sagt lediglich „kaum früher als in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts“. Er weist darauf hin, daß die Notation in mancher Beziehung der von Prodocimus um 1412 postulierten entspreche und daß ferner als *Terminus post quem* möglicherweise 1420 in Frage komme, entsprechend Haberls Nachweis des Komponisten Zacharias². Doch fällt dieser *Terminus* dahin, da Haberls Zacharie nicht identisch mit Zacharias aus *Sq*, sondern vermutlich identisch mit N. Zacarie aus den Mss. *Bologna Q 15 (olim 37)* und *Oxford Bodl. can. misc. 213* ist. Als weiterer Hinweis auf die Datierung könnte das wohl um 1410 geschriebene Ms. *Paris ital. 568* herangezogen werden, dessen Notationsformen und Textierungen unter allen Trecento-Mss. die größte Ähnlichkeit mit *Sq* aufweisen. Ferner scheinen mir die noch nicht den humanistischen Duktus aufweisende Schrift und die Miniaturen, sowie die Konkordanzverhältnisse zu anderen Mss. eine Datierung von *Sq* zwischen 1415 und 1420 nahezuliegen. Pirrotta datiert allerdings wesentlich später: nicht vor 1440³.

Jedenfalls stammt *Sq*, wie auch Wolf betont, aus der letzten Spätzeit der italienischen Trecentomusikkultur und stellt keine Gebrauchshandschrift, sondern ein mit konservativ orientierter Quellenkenntnis zusammengestelltes Repertoire dar. Einerseits fallen in dieser mit Sicherheit aus Florenz stammenden Sammlung die vielen unvollständigen Texte auf, die von anderen Mss. oft vollständig überliefert sind, andererseits die in historischer Reihenfolge geordneten Komponisten und die, abgesehen von platzfüllenden Einschüben, nach 3- und 2stimmigen Madrigalen, Caccien und 3- und 2stimmigen Ballaten geordneten Werke der einzelnen Meister. Weitere, den neuesten Forschungen entsprechende Hinweise zu Wolfs Einleitung seien nur kurz angeführt:

(S. VII) der Einleitung: Zu A. da Tempos Beschreibung und Etymologie des Madrigals ist neuerdings eine wichtige Studie Pirrottas heranzuziehen, in der die Herkunft

¹ R. Tauci, *Fra Andrea di Servi*, in *Studi storici sull'ordine dei servi di Maria*, Roma 1935.

² F. X. Haberl, *Bausteine III*, pg. 32.

³ N. Pirrotta, *Il Codice di Lucca*, in *Musica Disciplina V*, pg. 119/120, Anm. 13.

- des Madrigals von *la mandra* abgelehnt und die Existenz eines einstimmigen Madrigals bezweifelt wird⁴.
- (S. VII): Der Vers „*Godi Firenze*“ stammt nicht aus dem 28. Gesang von Dantes „*Purgatorio*“, sondern aus dem 26. Gesang des „*Inferno*“.
- (S. VIII/IX): Wie Pirrotta und Li Gotti neuestens nachgewiesen haben, handelt es sich in Villanis „*Liber de civitatis Florentiae famosus civibus*“ (bezw. „*Liber de origine civitatis Florentiae*“) beim Organisten am Florentiner Dom nicht um Giovanni da Cascia, sondern um Bartholus de Florentia, der wiederum nicht identisch ist mit Bartolino da Padua. Von diesem Bartholus stammt das in *Paris ital.* 568 überlieferte Credo⁵.
- (S. IX): Gherardello de Florentia starb nach Li Gotti zwischen 1362 und 1364⁶.
- (S. X): Die Dichterkrönung Landinis in Venedig wird von Li Gotti sehr angezweifelt⁷.
- (S. XII): Bartolino konnte von Suzanne Clercx-Lejeune um 1370 am Hofe von Francesco Carrara il Vecchio nachgewiesen werden⁸.

Im Index sind trotz Albrechts sorgfältiger Überarbeitung noch einige kleine Fehler stehen geblieben: „*Posando sov' un acqua*“ ist 2stimmig; ebenso „*Tutta soletta*“, wogegen „*Tu die l'oper' altrui*“ 3stimmig ist. Durch Wolfs Versehen fehlt Bartolinos Ballata „*Quando necessità*“, die irrtümlich als zweiter Teil des Madrigals „*Le aurate chiome*“ (bei Wolf „*Laurate chiome*“) angeführt ist. Dagegen stellt „*A ricolta bubu*“ kein selbständiges Stück dar, sondern ist vielmehr das Ritornell zur Caccia „*A poste messe*“. Bei der zweimal angeführten Ballata Landinis „*Chi piu le vuol*“ handelt es sich beide Male um dasselbe Stück, das vom Schreiber von Sq irrtümlich zweimal notiert worden ist.

Der Revisionsbericht ist, wie schon erwähnt, nur sehr knapp gefaßt. Durch vermehrte Hinweise auf die anderen Mss. und durch Berücksichtigung der Konkordanzen wäre hier Verschiedenes, besonders auch hinsichtlich der Formen, klarer geworden. Der Vermerk zu Nr. 9 von Lorenzo betr. Weglassung einer zweiten Strophe ist unrichtig, da „*Non fu . . .*“ bis „*. . . dissera*“ den 2. Piedetext, „*Non sia . . .*“ bis „*. . . rinova*“ den Voltatext darstellen. Diese Strophe weist daher keineswegs umgekehrten Bau auf. (Weitere Korrekturen zum Index und Revisionsbericht siehe unten.)

*

Der Notenteil bringt den gesamten Codex in der originalen Reihenfolge in moderner Übertragung. Damit hat Wolf die bisher umfangreichste Publikation italienischer Trecentowerke vorgelegt, was allein schon die Herausgabe dieses bedeutenden Codex rechtfertigen würde. Von den 352 vorgelegten Werken sind hier 112 Stücke erstmals veröffentlicht. Besonders wertvoll sind dabei die Übertragungen aus dem Schaffen von Bartolino, Andrea, Nicolò, Lorenzo, Donato, E. und G. de Francia, deren Werke in Neuveröffentlichungen bisher fast ganz unberücksichtigt geblieben waren. Zu den Stücken von Egidius und Guilielmus de Francia wäre zu bemerken, daß, falls Egidius nicht als Textdichter zu betrachten ist, die Nrn. 2, 3 und 5 von Egidius, die Nrn. 1 und 4, entsprechend der Zuweisung in anderen Mss., für Guilielmus in Anspruch genommen werden dürfen. Von den Komponisten Giovanni, Gherardello, Jacopo und Landini liegen Gesamtausgaben von Pirrotta, Marrocco und Ellinwood vor⁹.

⁴ N. Pirrotta, *Per l'origine e la storia della Caccia e del Madrigale trecentesco*, in Riv. Mus. Ital. XLVIII u. XLIX, insb. XLIX, 126. Vgl. ferner: J. Handschin, *Musikgeschidite*, Luzern 1948, pg. 207.

⁵ N. Pirrotta, *The Music of Fourteenth Century Italy*, I, *Corpus Mensurabilis Musicae*, Amsterdam, 1954, pg. 1 u. 1. — E. Li Gotti, *Il più antico polifonista italiano del sec. XIV*, in Italia, XXIV, 1947, pg. 196 ff.

⁶ E. Li Gotti, *La Poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo 1944, pg. 65.

⁷ E. Li Gotti, *Una pretesa incoronazione di F. Landini*, in *Restauri trecenteschi*, Palermo 1947, pg. 91 ff.

⁸ Laut einer freundlichen brieflichen Mitteilung von Mme. Clercx-Lejeune.

⁹ N. Pirrotta, vgl. Anm. 5 (Gesamtausg. der Werke von Bartholus de Florentia, Giovanni und Gherardello). — W. Th. Marrocco, *The Music of Jacopo da Bologna*, California Univ. Press, 1954. — L. Ellinwood, *The works of F. Landini*, Cambridge, Mass., 1939, 2/1945.

Die moderne Umschrift durch Wolf gibt vor allem zu zwei grundsätzlichen Betrachtungen Anlaß. An erster Stelle sei das den meisten Stücken vorangestellte Formschema betrachtet. Obwohl Wolf in der Einleitung an Hand der Traktate von da Tempo, Sommacampagna und des Venezianer Anonymus eine anschauliche Übersicht über die verschiedenen Formtypen gibt, bleibt durch die Verwendung seines Buchstaben-Formschemas manches unklar. Eine Bezeichnung der einzelnen Stücke als Madrigale, Caccien oder Ballaten wäre wohl zu bevorzugen gewesen. Die Caccien sowie manche andere Stücke, deren Texte z. T. nur fragmentarisch überliefert sind, blieben auf diese Weise unbezeichnet. Zudem kann ein solches Formschema zu Irrtümern Anlaß geben.

Einige grundsätzliche Fälle seien im folgenden betrachtet (vgl. ferner die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken am Schluß dieses Referats):

Unvollständige Texte: z. B. S. 255, Nr. 67. In *Sq* ist der Text unvollständig: es fehlt der in *Panc.* 26 stehende Voltatext. Das Formschema muß daher nicht AB^1B^2 , sondern $A^1B^1B^2[A^2]A^1$ heißen.

S. 307, Nr. 135. Bei Wolf fehlt, wie bei einigen andern Stücken, die Formangabe. Der vollständige Text steht wiederum in *Panc.* 26, während *Sq* nur den Text der Ripresa und des 1. Piede gibt. Formschema: $A^1B^1[B^2A^2]A^1$.

Irrführendes Formschema: S. 36, Nr. 20 heißt das von Wolf gegebene Formschema $A^1B^1B^2A^2$, aus welchem man schließen könnte, daß es sich hier um eine Ballata handle. Es liegt aber ein Madrigal mit Schema A^1A^2B vor. Die erste Strophe steht unter den Noten, die zweite Strophe folgt am Schluß der Komposition („*Dell'altrui . . .*“). Das Ritornell bringt zu den 2 Reimzeilen dieselbe Melodie. Ähnlich verhält es sich mit den Stücken S. 4, Nr. 2; S. 5, Nr. 3; S. 11, Nr. 9; S. 12, Nr. 10 u. a.

Unrichtige Strophenbezeichnung: S. 351, Nr. 21 (u. ä. S. 194, Nr. 36 u. a.) gibt Wolf unter dem Notenteil eine zweite Strophe an, aus der man schließen muß, daß sie in der aufgezeichneten Zeilenfolge wie die den Noten unterlegte zu singen wäre. Doch handelt es sich hier um eine Ballata: Die ersten 3 Zeilen („*E sorte . . .*“ bis „*. . . l'animo altero*“) gehören als 2. Piede zum zweiten Werkteil. Die letzten 3 Zeilen („*Pur ben . . .*“) sind als Ripresa zur Melodie des 1. Teiles zu singen, worauf nochmals die Ripresa (mit dem Text „*Donna, se per te moro*“) folgt. Das Schema muß also heißen: $A^1B^1B^2A^2A^1$.

Durchkomponierte Madrigale: Bei einem Stück wie S. 201, Nr. 4 (Landini) fehlt das Formschema; offenbar weil die 3 Strophen dieses Madrigals durchkomponiert sind. Das Schema müßte lauten: $A^1A^2A^3B$. Besonders typisch ist diese durchkomponierte Form für die Madrigale von Nicolò (vgl. S. 128, Nr. 9; S. 148, Nr. 31; S. 150, Nr. 33; S. 154, Nr. 35; ferner S. 10, Nr. 8 von Giovanni).

Ballata-Ripresa: Wolf führt im Formschema nur dann die Ripresa (Repetition von Melodie und Text des ersten Ballatenteils) an, wenn diese in der Ms.-Vorlage ausdrücklich vermerkt ist. Doch gehört die Ripresa stets zur Form der Ballata, so daß in jedem Fall das Ballatenschema mit A^1 zu endigen hat. Die Frage, ob bei mehrstrophigen Ballaten die Ripresa jedesmal zwischen Volta und den folgenden Piedi zu singen ist, muß offen gelassen werden. Es ist dies wohl nicht nur vom Vermerk im Ms., sondern auch vom Textinhalt abhängig.

Repetitionszeichen und Textunterlegung: S. 129, Nr. 10 bringt eine falsche Textunterlegung und ein falsches Repetitionszeichen. Gleich wie S. 351, Nr. 21 (vgl. oben) handelt es sich hier um eine Ballata ($A^1B^1B^2A^2A^1$). Vor Takt 11 muß ein Repetitionszeichen stehen. Die Textfolge heißt: Ripresa: „*Non si . . .*“, 1. Piede: „*E questo . . .*“, 2. Piede: „*Che insuperbisce . . .*“, Volta: „*E non caro . . .*“, Ripresa: „*Non si . . .*“.

Verschobener Doppelstrich: S. 8, Nr. 6 beginnt das Ritornell schon mit Takt 19 („*Qual era . . .*“). Eine zweite Madrigalstrophe findet sich im Codex Rossi und in *Panc.* 26. — Ebenfalls an falscher Stelle steht der Doppelstrich auf S. 10, Nr. 8: er gehört vor Takt 51. (Form: durchkomponiertes Madrigal A^1A^2B .)

Dreiteilige Ballata: S. 101, Nr. 3 stellt den seltenen Fall einer Ballata mit selbständiger Voltavertonung dar (der von Wolf mit B bezeichnete Teil). Die unten angeführten 2 Strophen sind in je zweimal zwei Piedezeilen und zwei Voltazeilen zu zerlegen. Weitere Ballaten dieses Typus finden sich dreimal in *Paris ital. 568* (Anonymi) und zweimal bei H. de Lantins. Eine Reihe besonderer Probleme wirft die Übertragung der Rhythmen und des Taktes auf Wie Wolf in der Einleitung bemerkt, sind im Gegensatz zu seinen früheren Übertragungen (mit Ausnahme derjenigen in seiner Studie über den *Rossi-Codex* im Peters-Jahrbuch 1938) die Notenwerte wesentlich verkürzt worden. Hierin ist Wolf der neueren Übertragungsmethode gefolgt, was sich auf die Lesbarkeit überaus vorteilhaft auswirkt. Durchgehend sind auch, wie bei Übertragungen aus dem 14. Jahrhundert üblich, Taktstriche gesetzt. Zu bedauern ist jedoch, daß Wolf die Art der Verkürzung bei den einzelnen Stücken nicht vermerkt (im allgemeinen $\blacklozenge = \blackj$). Noch klarer würde das Verhältnis Original—Übertragung, wenn zu Beginn jedes Stückes die ersten Noten in der Originalnotation mitgeteilt worden wären, ein Verfahren, das sich bei neueren Ausgaben (z. B. bei Pirrotta) vorzüglich bewährt. Vergessen wir aber hierbei nicht, daß Wolfs Squarcialupi-Ausgabe zu einer Zeit redigiert worden ist, da dieses Verfahren noch wenig verwendet wurde.

Im Zusammenhang mit der Verkürzung der Notenwerte stellt sich nun die Frage, ob im Rahmen des italienischen Trecento wirklich durchweg die Wertreduktion im Verhältnis 1:4 vorgenommen werden kann. Einmal besitzt die Form der Semibrevis in der italienischen Notation nicht immer denselben Grundwert. Je nach der Art der Divisio können auf eine Brevis 2, 3 oder 4 und in der älteren Notation sogar 6 und mehr Semibreven fallen. Zum anderen (und dies scheint mir ein wesentlicher Punkt zu sein) erscheinen dieselben Stücke in den verschiedenen Mss. teilweise in verschiedener Notation: Longa- oder Brevisnotation. Ein typisches Beispiel stellt S. 50, Nr. 3 dar. In *Panc. 26* ist dieses Madrigal in Brevisgrundwerten notiert, während die zwei andern Mss. (*London* und *Paris ital. 568*), in denen das Stück noch steht, und ebenso *Sq* nach französischer Art in Longen notieren. Bei solchen Stücken wäre eine Verkürzung im Verhältnis 1:8 wohl vorzuziehen. Vgl. auch S. 6, Nr. 4: S. 29, Nr. 12; S. 31, Nr. 14 und ferner u. a. die in Longanotierung überlieferten Stücke S. 52, Nr. 5; S. 53, Nr. 6; S. 55, Nr. 7¹⁰.

Eine anderes Übertragungsproblem der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts stellt die Wiedergabe der verschiedenen Divisiones dar. Es wäre für alle zukünftigen Ausgaben dieser Musik zu wünschen, daß die originalen Divisionszeichen in der Übertragung in irgend einer Weise vermerkt würden. Vereinzelt finden sich solche Angaben in den Editionen von Ellinwood (Landini) und Marrocco (Jacopo). Pirrotta (Giovanni und Gherardello) kennzeichnet überdies die Divisionswechsel durch überaus sorgfältige Taktstrich- und Taktzeichensetzung. Wohl läßt sich auch in Wolfs Ausgabe aus der Taktart auf die Divisio schließen. Doch liegen hier offensichtlich verschiedene Inkonsequenzen vor. Einige grundsätzliche Beispiele hierfür seien angeführt:

Auf S. 172, Nr. 13 wird die Duodenaria des Ritornells durch einen $\frac{6}{8}$ -Takt wiedergegeben, obwohl diese Divisio als ternäre Teilung der Brevis zu betrachten und daher im $\frac{3}{4}$ -Takt zu notieren ist. — Im Ritornell S. 107, Nr. 7 würde die Novenaria durch einen $\frac{6}{8}$ -Takt besser zum Ausdruck kommen als in der von Wolf vorgenommenen Zusammenziehung zweier Brevistakte zu einem in Triolen notierten $\frac{6}{4}$ -Takt. — Im Ritornell von Nr. 16, S. 95/96 ist im Original ein Wechsel von perfekter zu imperfekter Senaria vermerkt, der aus der Übertragung nicht ersichtlich ist. Hier wären Takt 40—45 im $\frac{3}{4}$ -Takt (Wolf: $\frac{6}{4}$ = zweimal $\frac{3}{4}$), Takt 46 bis Schluß im $\frac{6}{8}$ -Takt zu notieren. — Ob im Tenor Takt 4 von Nr. 6, S. 73 die Senaria perfecta nicht eher den Rhythmus $\blackj \blackj$ fordern würde (wie in

¹⁰ Vgl. hierzu auch Pirrotta in *The Music of Fourteenth Century*, Einleitung S. II.

Takt 2 von Wolf richtig notiert), mag dahingestellt bleiben. — Verschiedentlich schreibt Wolf bei vorgeschriebener Senaria perfecta $\frac{3}{2}$ -Takt an Stelle von 2mal $\frac{3}{4}$ -Takt (oder, entsprechend Wolfs Taktzusammenziehung: $\frac{6}{4}$ -Takt): z. B. S. 104, Ritornell von Nr. 5; S. 105, Nr. 6, Takt 35—43 u. a.

Ein weiteres Problem stellt die Anwesenheit des Modus minor (Modus longarum) besonders für die gewöhnlich ohne italienische Divisionszeichen notierten Werke (vor allem Ballaten) des späten 14. Jahrhunderts dar. Wenn bei den älteren Madrigalen die Zusammenfassung, eine in der Übertragung vorgenommene Zusammenziehung mehrerer Brevistakte, die Divisio nicht deutlich hervortreten läßt, so verhält es sich bei den jüngeren Werken oft gerade umgekehrt: hier ergibt sich aus dem Zusammenfassen von 2 oder 3 Brevistakten zu einem Modus longarum meist erst der in dieser Musik enthaltene Rhythmus. Bei richtiger Berücksichtigung des Modus zeigt sich hierbei, daß die Schlußnote eines Abschnittes gewöhnlich auf den Taktbeginn fällt. Probleme entstehen einzig dort, wo die Abschnittspausen und Schlußnoten in ihrem Wert von Ms. zu Ms. differieren. In Wolfs Übertragungen ist nun zu beobachten, daß in zahlreichen Fällen (besonders auch in Werken Landinis) der Modus unberücksichtigt geblieben ist. Ein Beispiel möge das Gesagte verdeutlichen: S. 278, Nr. 97. Schon der in Takt 1—2 und 4—5 im Tenor auftretende Rhythmus $\overset{p}{\circ}$ weist auf das Vorhandensein des Modus minor perfectus. Bestätigt wird das dadurch, daß bei einer Übertragung im $\frac{3}{2}$ -Takt (statt $\frac{2}{2}$ -Takt) die Zeilenschlüsse nicht mehr auf die 2. Takthälfte, sondern auf den Taktbeginn fallen. Dazu kommt nun aber noch, daß in Sq in Takt 11 eine Brevispause, in Takt 35 eine imperfekte Longapause in beiden Stimmen steht, die beide von Wolf offenbar als Distinktionsstriche betrachtet und daher in der Übertragung nicht berücksichtigt worden sind. Ergänzt man diese Pausen und faßt je anderthalb Takte Wolfs zu $\frac{3}{2}$ -Takten zusammen, so ergibt sich eindeutig der perfekte Modus dieses Stückes. Beispiele dieser Art sind eine ganze Reihe zu finden (vgl. hierzu die unten zusammenfassend gegebenen Änderungsvorschläge; für Landinis Werke vgl. überdies die im allgemeinen zuverlässigen Übertragungen Ellinwoods).

Ein erst in jüngster Zeit durch Pirrotta aufgegriffenes Problem stellt die Takt-Tempo-proportion der verschiedenen italienischen Divisiones dar. Pirrotta hat an Hand praktischer Beispiele nachgewiesen, daß in der Quarternaria und in der Senaria perfecta, im Gegensatz zu den Lehren des Marchetto, zumindest bei den älteren Trecentomeistern der Semibrevis nur $\frac{2}{3}$ des Wertes der anderen Divisiones zukommen. Daraus folgt, daß besonders zwischen Strophen- und Ritornellteilen der Madrigale bestimmte Temporelationen bestehen. Zwei Beispiele aus dem Schaffen Jacopos mögen das Gesagte verdeutlichen: In Nr. 24b, S. 41 steht der Strophenteil in der Senaria imperfecta (Wolf notiert $\frac{4}{4}$ -Takt mit Triolen, d. h. eigentlich 2mal $\frac{6}{8}$ -Takt), das Ritornell in der Duodenaria (bei Wolf richtig $\frac{3}{4}$ -Takt). Da die Semibrevis in diesen beiden Divisiones denselben Wert besitzt, ergibt sich bei Wolfs Notierungsart die Relation $\text{♩} = \text{♩}$ (bezw. $\text{♩} \text{ der Senaria imperfecta} = \text{♩} \text{ der Duodenaria}$). Anders in Nr. 25 (S. 42): Hier steht der Strophenteil in der Senaria perfecta (Wolf: $\frac{6}{4} = 2\text{mal } \frac{3}{4}$), das Ritornell in der Octonaria (Wolf: $\frac{4}{4} = 2\text{mal } \frac{2}{4}$). Da der Semibrevis in der Senaria perfecta nur $\frac{2}{3}$ des Wertes der Octonaria-Semibrevis zukommen, ergibt sich das Verhältnis: $\text{♩} \text{ des Strophenteils} = \text{♩} \text{ des Ritornells}$ (d. h. die originalen Brevistakte besitzen dieselbe Dauer: s. p. ■ = o. ○ ■).

*

Zum Schluß noch ein Wort zur Akzidentiensetzung, zur Schlüsselung und zur Textierung. Das Problem der musica ficta in der italienischen Trecentomusik kann im Rahmen dieser Besprechung nicht erörtert werden. Im allgemeinen folgt Wolf in der Squarcialupiausgabe seinen in der „Geschichte der Mensuralnotation“ (I, 109 ff.) gegebenen Regeln. Es sei hier einzig die Frage gestellt, ob wirklich in der italienischen Musik besonders der älteren Meister so viele Veränderungen des b naturale zum b molle nötig sind. Einige

Beispiele seien herausgegriffen: Ist z. B. auf S. 49, Nr. 2 in Takt 2 des Superius im Hinblick auf das folgende *cis* wirklich *b* zu lesen? — Ist in Takt 6 von Nr. 15, S. 61 nicht *h* besser als *b*? Ebenso scheint mir auf S. 208, Nr. 9, Takt 10 das *b* im Superius eines Auflösungszeichens zu bedürfen, wogegen im Tenor dann *fis* zu setzen wäre. — Umgekehrt sollte auf S. 47, Nr. 1 in Takt 4 und 5 doch wohl eher *b* statt *h* gesungen werden.

In gewissen Fällen vermag das Heranziehen anderer, konkordierender Mss. gewisse Anregungen für die zusätzliche Akzidentiensetzung zu geben. So stehen z. B. in Landinis Ballata „*Non arà mai pietà*“ (S. 225, Nr. 26) auf das Wort „*fai*“ (Takt 8) in *Panc.* 26 ein *fis* im Superius und ein *cis* im Contratenor. Mit diesem Hinweis soll freilich keineswegs etwa der Auffassung Vorschub geleistet werden, daß eine Übertragung ein Sammelbecken der Versionen verschiedener Mss. darstellen solle. Im Gegenteil, die Übertragung hat im allgemeinen einer einzigen Quelle zu folgen, die Varianten gehören in den Revisionsbericht. Doch können oft gerade die verschiedenen Akzidentiensetzungen der Mss. dem Herausgeber gewisse wertvolle Hinweise auf die Praxis der Zeit geben.


Nach alter Editionspraxis benutzt Wolf in seiner Ausgabe die alten Schlüssel. Doch ergeben sich hieraus gerade für die italienische Musik des 14. Jh. gewisse Schwierigkeiten, da die wichtigsten Mss. des Trecento (mit Ausnahme von Ms. *Loudon*) das 6-Liniensystem benutzen. Der Vorteil der Originalschlüssel fällt damit für die Übertragung dahin. Wolf ändert übrigens auch hin und wieder einen F-Schlüssel in einen C-Schlüssel um (z. B. S. 4, Nr. 2: Tenor im Ms. = F-Schlüssel).


In der Textunterlegung folgt Wolf in glücklicher Weise der Vorlage. Gerade die Mss. der italienischen *Ars nova* zeigen im allgemeinen eine überaus genaue Textierung, die in einigen Fällen noch durch vertikale Verbindungsstriche zwischen Text und Note präzisiert wird. — Die Textlesung entspricht meist der Vorlage: z. B. S. 135, Nr. 15: „*Roc'è la vela*“. Hin und wieder dagegen modernisiert Wolf: z. B. S. 81, Nr. 6 „*Sopra la riva*“ (Original: „*Sovra la riva*“).

*

Im Anschluß an diese mehr allgemeinen und grundsätzlichen Bemerkungen zu Wolfs Squarcialupiausgabe folge nun ein Verzeichnis mit den wesentlichsten Änderungsvorschlägen und Korrekturen. Um dieses nicht zu umfangreich werden zu lassen, beschränke ich mich darauf, die Abweichungen und Ergänzungen von Wolfs Formschemata, sowie die wesentlichsten Änderungen der Takteilung (besonders die den Modus longarum betreffenden) zu geben. Die oben besprochenen Fragen der Notenwertreduktion und der Tempoproportionen werden nur ausnahmsweise berücksichtigt. Der Einfachheit halber wird auch an Wolfs Formschema festgehalten ($A^1 A^2 [A^3] B$ = Madrigal; $A^1 B^1 B^2 A^2 A^1$ u. ä. = Ballata). Verzichtet wurde auf einen Hinweis dort, wo in Wolfs Schema nur die Ripresa am Schluß des Stückes nicht verzeichnet ist. Was die Textlesung betrifft, sind nur einzelne abweichende Lesarten der Textincipits berücksichtigt worden.

Liste der Abänderungsvorschläge und Korrekturen

- S. 3, Nr. 1: Tempoproportion 1.-2. Teil: $\text{♩} = \text{♩}$, — Text nicht Sacchetti.
- S. 4, Nr. 2: Form: $A^1 A^2 A^3 B$, wobei A^3 in *Sq* unvollständig. Es fehlt die erste Zeile der 3. Strophe. 2. u. 3. Zeile von Wolf irrtümlich dem Ritornell unterlegt („*Fiso mirai* . . .“). Takt 26 im Tenor besser: 
- S. 5, Nr. 3: $A^1 [A^2] B$ (A^2 fehlt in *Sq*). Takt 7–10 bleiben im $\frac{3}{2}$ -Takt. Ab Takt 18 dagegen $\frac{2}{2}$ -Takt.
- S. 6, Nr. 4: Text im Ritornell: „*Feri l'agnel, si . . .*“ Ritornell: $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 8, Nr. 6: Form: $A^1 A^2 B$. Ritornell beginnt Takt 19. Eine 2. Strophe in *Panc.* 26 u. Codex Rossi.

- S. 10, Nr. 8: Ritornell beginnt Takt 51. Form: A¹ A² B (2 Strophen durchkomponiert).
- S. 11, Nr. 9: Form: A¹ A² B. Doppelstrich erst vor Takt 32. Text falsch unterlegt. Strophe 1: „O perlaro . . .“ bis „. . . innamorato“, Str. 2: „Ritorneranno . . .“ bis „. . . disavanzo“, Rit.: „Ai, lasso . . .“ bis „. . . tocarmi“.
- S. 12, Nr. 10: Form: A¹ A² B, wobei 2. Strophe (A²) „et io . . .“.
- S. 19, Nr. 2: Die Stimme mit Text „Aquil’altera“ besser als Oberstimme zu notieren (entsprechend Sq).
- S. 20, Nr. 3: Erste Note unterste Zeile im Tenor: c (nicht e).
- S. 23, Nr. 6: Tenor Takt 26: Rhythmus 
- S. 25, Nr. 8: Text nicht von Cavalcanti, sondern nur Nachbildung nach Cavalcanti.
- S. 26, Nr. 10: Text im Ritornell: „Si è piena . . .“
- S. 29, Nr. 12: Form: A¹ A² B, wobei B aus zweimal 2 Zeilen besteht. Der Text A² fehlt bei Wolf, obwohl er in Sq steht.
- S. 30, Nr. 13: Form: A¹ [A²] B. Der Text A² fehlt in Sq. Tempoproportion Strophe-Ritornell: ♩ = ♩ (Wolf notiert den Strophenteil in Doppeltakten, den Ritornellteil in einfachen Takten.)
- S. 31, Nr. 14: Form: A¹ A² B, wobei 2. Strophe (A²) durchkomponiert. Ritornell: ³/₂-Takt (ab Takt 49).
- S. 34, Nr. 17: Form: A¹ A² B. Der Text „Hoc est notum . . .“ ist 2. Strophe und vor dem Ritornell (ab Takt 22) zu singen.
- S. 35, Nr. 18: Ritornell 2-zeilig: Bei „e posso“ keine Majuskel.
- S. 36, Nr. 20: Form: A¹ A² B, wobei B aus zweimal zwei Zeilen besteht. A² ist vor dem Ritornell (Takt 29) zu singen.
- S. 37, Nr. 21: vgl. Form S. 34, Nr. 17.
- S. 38, Nr. 22: vgl. Form S. 34, Nr. 17.
- S. 41, Nr. 24b: Zur Tempoproportion vgl. oben S. 82.
- S. 42, Nr. 25: Zur Tempoproportion vgl. oben S. 82.
- S. 44, Nr. 27: Textincipit: „Straccias’ i pann’“.
- S. 47, Nr. 1: Im Tenor des Ritornells fehlt die originale b-Vorzeichnung.
- S. 49, Nr. 2: Form: A¹ A² B, wobei die 2 Zeilen des Ritornells zur selben Melodie zu singen sind. — Strophenteil: ³/₂-Takt.
- S. 52, Nr. 5: Form: A¹ [A² A³] B, wobei Strophen 2 und 3 in Sq fehlen . . .
- S. 53, Nr. 6: Form: A¹ A² A³ B.
- S. 55, Nr. 7: Form: vgl. S. 49, Nr. 2.
- S. 56, Nr. 8: Form: A¹ B¹ [B² A²] A¹, wobei 2. Piede- und Voltatext fehlen. Ab Takt 22: ³/₂-Takt. — Textincipit: „I vivo . . .“.
- S. 56, Nr. 9: Form: A¹ B¹ B² A² A¹. Wolfs 2. Strophe ist wie folgt zu verteilen: „E questo . . .“ bis „. . . martiro“ = 2. Piede; letzte 2 Zeilen = Volta.
- S. 57, Nr. 10: Form: A¹ B¹ B² A² (ev. A¹) B³ B⁴ A³ A¹. Die nicht unter den Noten stehenden Textzeilen verteilen sich also wie folgt: 2 Zeilen = A², 4 Zeilen = B³, B⁴, 2 Zeilen = A³. — Text von Soldanieri. Incipit: „I’ vo’.“
- S. 57, Nr. 11: Form: A¹ A² A³ B. Takt 1–19 im geraden Takt.
- S. 60, Nr. 13: Text von Soldanieri (?).
- S. 61, Nr. 14: Form: A¹ B¹ (B² A²) A¹, wobei 2. Piede- und Voltatext fehlen. Doppelstrich schon vor Takt 11.
- S. 65, Nr. 1: Textincipit des Ritornells: „Benchè . . .“
- S. 66, Nr. 2 u. S. 67, Nr. 3: Caccien.

- S. 67, Nr. 3: Takt 74 bis Schluß bleibt dreistimmig; Wolf übersieht Longapause im Superius nach Takt 73. (Richtige Übertragung vgl. Marrocco, *Fourteenth Century Italian Cacce*, Cambridge Mass., 1942).
- S. 71, Nr. 4: Konjekture: „*Ay sco [n] solato . . .*“
- S. 73, Nr. 6: Form: $A^1 [A^2] B$, wobei 2. Strophe in *Sq* fehlt.
- S. 77, Nr. 1: 2. Strophe aus dem gleichtextigen Madrigal Vincenzos zu ergänzen (S. 65, Nr. 1).
- S. 79, Nr. 2: $\frac{3}{2}$ -Takt, wobei Takt 8 letzte Note = Longa (\emptyset); Ende Takt 23 ist Longapause zu ergänzen.
- S. 80, Nr. 4: Takt 32: letzte 2 Noten Viertel (statt Achtel).
- S. 81, Nr. 5: $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 81, Nr. 6: Ritornell: $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 83, Nr. 7: Ab Takt 19 besser in $\frac{3}{4}$ -Takt übergehen. — Text nicht von Sacchetti.
- S. 84, Nr. 8a: Der französischen Chace nachgebildete Caccia im Modus minor perfectus = $\frac{3}{2}$ -Takt. — Nr. 8b gehört als Ritornell zu Nr. 8a. Möglicherweise ist dieses Ritornell trotz einiger harter Dissonanzen auch als 3stimmiger Kanon zu singen.
- S. 87, Nr. 9: Form: $A^1 B^1 [B^2 A^2] A^1$, wobei in *Sq* Text B^2 u. A^2 fehlen. Vgl. hierzu oben S. 80 (zum Revisionsbericht).
- S. 89, Nr. 11: Form: $A^1 B^1 B^2 A^2 A^1$. Wolfs Teil C stellt den Piedeteil dar. Der Voltatext ist unterhalb der Komposition beigefügt.
- S. 89, Nr. 12: fol. 51v. Form besser: $A^1 A^2 A^3 B$, wobei die zwei Textzeilen von B zur gleichen Melodie gesungen werden.
- S. 90, Nr. 13: Form: $A^1 A^2 A^3 B$.
- S. 92, Nr. 14: Form: $A^1 [A^2 ?] B$, wobei nur eine Madrigalstrophe vorhanden.
- S. 94, Nr. 15: Form: vgl. S. 92, Nr. 14.
- S. 95, Nr. 16: Falsche Textunterlegung (auch in *Sq*). Form: $A^1 A^2 B$. Der ab Takt 40 unterlegte Text „*E quel pianeto . . .*“ stellt die 2. Strophe des Madrigals dar und ist zum ersten Musikeil zu singen. Vgl. ferner oben S. 81.
- S. 99, Nr. 1: Form: $A^1 A^2 B$.
- S. 101, Nr. 3: Form: $A^1 B^1 B^2 A^2 B^3 B^4 A^3 B^5 B^6 A^4 A^1$, wobei die Volta eine eigene Vertonung aufweist (von Wolf B genannt, in unserem Formchema $A^2, A^3 A^4$). Vgl. ferner oben S. 81. — Aus stilistischen Gründen ist bei diesem Stück Donatos Autorschaft anzuzweifeln.
- S. 103, Nr. 5: Ritornell besser 2mal $\frac{3}{4}$ -Takt (statt $\frac{3}{2}$).
- S. 105, Nr. 6: Ab Takt 35 besser $\frac{6}{4}$ -Takt. Ab Takt 44 besser $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perf.), ab Takt 59: $\frac{6}{4}$ -Takt, ab Takt 63 wieder $\frac{3}{2}$.
- S. 108, Nr. 9: Caccia.
- S. 110, Nr. 10: Besser schon ab Takt 33 $\frac{3}{2}$ -Takt. — Text von R. Belondi.
- S. 111, Nr. 11: Form: $A^1 [A^2 ?] B$, wobei nur eine Madrigalstrophe vorhanden. Vor Takt 30: Doppelstrich.
- S. 112, Nr. 12: 1. Teil: 2mal $\frac{6}{8}$ -Takt, 2. Teil: 2mal $\frac{3}{4}$ -Takt.
- S. 116, Nr. 15: Ritornell besser im $\frac{3}{2}$ -Takt (statt $\frac{12}{8}$). — Text nicht Malatesta, sondern von A. degli Alberti.
- S. 120, Nr. 2: Form: $A^1 B^1 B^2 A^2 B^3 B^4 A^3 B^5 [B^6 A^4] A^1$, wobei B^6 u. A^4 fehlen. Ripresa, Piede und Volta nur einzellig.
- S. 120, Nr. 3: Textincipit: „*Chiamo . . .*“ (nicht „*Chi amo*“).
- S. 121, Nr. 5: Caccia.
- S. 128, Nr. 9: Form: $A^1 A^2 B$ (2 Strophen durchkomponiert). Text Boccaccio?
- S. 129, Nr. 10: Form: $A^1 B^1 B^2 A^2 A^1$. Falsche Textunterlegung: vgl. oben S. 80.
- S. 129, Nr. 11: Caccia. Ritornell besser 2mal $\frac{9}{8}$ -Takt (statt $\frac{6}{4}$).

- S. 133, Nr. 13: Besser $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus).
- S. 137, Nr. 17: Ritornell $\frac{3}{2}$ -Takt (statt $\frac{6}{4}$).
- S. 138, Nr. 19: Form: $A^1B^1[B^2A^2]A^1$, wobei in *Sq* B^2 und A^2 (2. Piede- und Voltatext) fehlen. Diese stehen vollständig in Ms. *London*.
- S. 139, Nr. 20: Form: $A^1B^1B^2A^2A^1$. Die 2 ersten Zeilen des unter dem Notenteil stehenden Textes sind zu Takt 21—34, die 3 letzten Zeilen zu Takt 1—20 (Volta) zu singen (vgl. oben S. 80: unrichtige Strophenbezeichnung).
- S. 140, Nr. 21: Form: Zwischen B^2 und B^3 ist A^2 (Volta) einzufügen. Entweder wurden hier als Voltatext die beiden letzten Textzeilen („*Lasciar . . .*“) gesungen, oder es fehlt dieser Voltatext.
- S. 140, Nr. 22: Form: $A^1B^1B^2[A^2]A^1$, wo bei Voltatext fehlt.
- S. 141, Nr. 23: Text von Soldanieri.
- S. 141, Nr. 24: Takt 1—14 besser $\frac{3}{2}$ -Takt, wobei letzte Note Takt 13: Longa (♭) mit Brevispause. Ab Takt 46 verschieben sich die Taktstriche um einen halben Takt, da nach der Longa von Takt 45 eine Brevispause steht. Damit fällt die letzte Note des Stückes auf den Taktanfang.
- S. 146, Nr. 29: Form: $A^1B^1[B^2A^2]A^1$, wobei Texte B^2 und A^2 fehlen.
- S. 148, Nr. 31: Form: A^1A^2B (durchkomponierte Strophen).
- S. 150, Nr. 33: Form wie Nr. 31 (S. 148). Ritornell: $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 152, Nr. 34: Caccia. Text Petrarca?
- S. 154, Nr. 35: Form wie Nr. 31 (S. 148).
- S. 162, Nr. 3: Form: $A^1B^1B^2[A^2]B^3B^4A^3A^1$, wobei in *Sq* A^2 (1. Voltatext) fehlt. Dieser steht in *Paris-Reina* (fol. 15).
- S. 163, Nr. 5: Form: $A^1B^1[B^2A^2]A^1$, wobei 2. Piede- u. Voltatext in *Sq* fehlen (vollständig in *Paris-Reina*, fol. 24').
- S. 164, Nr. 6: Text Petrarca?
- S. 169, Nr. 11: Form: $A^1[A^2?]B$, wobei die 2. Madrigalstrophe fehlt.
- S. 170, Nr. 12: Unter dieser Nr. sind von Wolf zwei nicht zusammengehörige Stücke zusammengezogen: „*L'aurate . . .*“ bis „*. . . foco*“ (Takt 38) ist ein Madrigal, von dem nur eine Strophe vorhanden ist. „*Quando necessità . . .*“ ist eine Ballata, von der 2. Piede- und Voltatext fehlen (Form: $A^1B^1[B^2A^2]A^1$).
- S. 172, Nr. 13: Ritornell $\frac{3}{4}$ -Takt (statt $\frac{6}{8}$).
- S. 174, Nr. 15: Form: A^1A^2B (durchkomponiertes Madrigal, bei welchem in *Sq* der Text der 3. Zeile der 2. Strophe fehlt). Vollständiger Text in *Codex Mancini* und *Paris-Reina*.
- S. 178, Nr. 19: Text von Griffoni.
- S. 180, Nr. 21: Form: $A^1A^2A^3B$, wobei die Texte A^2 und A^3 unterhalb des Notenteils notiert sind.
- S. 183, Nr. 24: Textincipit: „*El no me zova, nè val . . .*“ (nach Li Gotti).
- S. 184, Nr. 25: Form: siehe Revisionsbericht Wolf. Der vollständige Text steht auch in *Paris-Reina* fol. 17.
- S. 185, Nr. 26: Form: $A^1B^1B^2A^2A^1$. Die zwei ersten Zeilen des im Anschluß an den Notenteil stehenden Textes geben den 2. Piedadtext, die zwei letzten den Voltatext.
- S. 188, Nr. 29: Form: $A^1B^1[B^2A^2]A^1$. B^2 und A^2 -Text fehlen in *Sq*, stehen aber in *Paris frç. n. a. 4917*, fol. 24'.
- S. 192, Nr. 34: Form: $A^1[A^2]B$. 2. Madrigalstrophe fehlt in *Sq*, steht aber in *Paris-Reina*, fol. 21'.
- S. 194, Nr. 36: Form: $A^1B^1B^2A^2A^1$. Der von Wolf als 2. Strophe angeführte Text gliedert sich in 2. Piede und Volta (je 2 Zeilen).

- S. 197, Nr. 1: An erster Stelle steht in *Sq* die mit „*Musica son . . .*“ textierte Stimme. Form: 3textiges Madrigal mit je einer Strophe pro Stimme. Text vermutlich von Landini.
- S. 199, Nr. 2: Form: $A^1A^2A^3B$. Anfang des Ritornells besser $\underline{\underline{d}} \underline{\underline{d}}$ (statt $\underline{\underline{d}} \underline{\underline{o}}$).
- S. 200, Nr. 3: Strophenteil $\frac{3}{2}$ -Takt (Mod. perf.).
- S. 201, Nr. 4: Form: $A^1A^2A^3B$ (3 Strophen durchkomponiert).
- S. 204, Nr. 5: Erste Note: Brevis ($\underline{\underline{d}}$); letzte Note Takt 5: Longa.
- S. 204, Nr. 6: Form: A^1A^2B .
- S. 205, Nr. 7: Form wie Nr. 6 (S. 204). Ritornell im Modus imperfectus, d. h. $\frac{2}{2}$ -Takt (vgl. Ellinwood).
- S. 206, Nr. 8
- S. 208, Nr. 10
- S. 210, Nr. 12
- } Form wie S. 204, Nr. 6.
- S. 211, Nr. 13: Text wohl nicht von Sacchetti, sondern von Stefano di Cino?
- S. 213, Nr. 13: Caccia (Pescha).
- S. 220, Nr. 21: Auch erster Teil $\frac{3}{2}$ -Takt, wobei Takt 7 perfekte Longa im Superius und Contratenor; im Tenor ist die zweite Brevis zu alterieren.
- S. 221, Nr. 22: $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus).
- S. 223, Nr. 24: Es fehlt der Contratenor, der auch in *Sq* steht (nicht nur in *Paris ital.* 568). Wohl besser als 2mal $\frac{9}{8}$ -Takt (= $\frac{6}{4}$ -Takt mit Triolen) zu notieren.
- S. 224, Nr. 25: Besser $\frac{3}{2}$ - statt $\frac{6}{4}$ -Takt.
- S. 227, Nr. 28: Vgl. hier Ellinwoods Lesung.
- S. 227, Nr. 29: In *Panc.* 26 dreistimmig (auch Ellinwood gibt nur 2 Stimmen).
- S. 230, Nr. 33: Wohl besser $\frac{3}{2}$ - statt $\frac{6}{4}$ -Takt.
- S. 232, Nr. 36: 2. Teil im Tenor rhythmisch verschoben. Es muß heißen: $\underline{\underline{p}} \underline{\underline{p}} \underline{\underline{p}} | \underline{\underline{p}} \underline{\underline{p}}$: damit wird Wolfs im Revisionsbericht erwähnte Ergänzung unnötig.
- S. 235, Nr. 40: Textincipit: „*S'i' fossi*“.
- S. 236, Nr. 42: Form: $A^1B^1[B^2A^2]A^1$. Text zu 2. Piede und Volta fehlt.
- S. 239, Nr. 46: Text von Sacchetti.
- S. 240, Nr. 47: Form wie S. 236, Nr. 42.
- S. 246, Nr. 56: Textincipit: „*S'i' ti son'*“.
- S. 251, Nr. 62: Form wie S. 236, Nr. 42.
- S. 254, Nr. 66: Form: $A^1B^1B^2[A^2]A^1$. Der Voltatext fehlt.
- S. 255, Nr. 67: Form wie S. 255, Nr. 66. Der Voltatext findet sich in *Panc.* 26. Ganzes Stück im $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus) zu übertragen.
- S. 256, Nr. 69: $\frac{3}{2}$ -Takt, wobei zwischen Takt 14 und 15 eine Brevispause (—) zu ergänzen ist.
- S. 257, Nr. 70: Text von Malatesta.
- S. 260, Nr. 73: $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus).
- S. 261, Nr. 75: $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus).
- S. 263, Nr. 78: Textincipit: „*De sospirar sovente*“.
- S. 265, Nr. 81: In *Paris-Reina* dreistimmig.
- S. 267, Nr. 84: $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 271, Nr. 89: Form wie S. 236, Nr. 42. — $\frac{3}{2}$ -Takt. Vor Takt 12 fehlt Brevispause.
- S. 271, Nr. 90: Textanordnung richtig (bei Ellinwood falsch). In der 2. Zeile des 2. Piede fehlen in *Sq* jedoch einige Worte. Diese Zeile muß heißen: „*Sanza grazia portar d'amor ei segni*“, während der folgende Text („*Lungo tempo . . .*“) die 3. Zeile darstellt.

- S. 276, Nr. 95: Textunterlegung fraglich. Wie in Nr. 90 zeigt sich hier der Einfluß der französischen Ballade. In Nr. 95 kommt dazu, daß der 2. Piede selbständig komponiert ist. Die Form nicht A¹A²B, sondern A¹B¹B²A²A¹. Möglicherweise fehlen aber auch die 2. Zeile des Ripresa- und des Voltatextes (vgl. den Reim).
- S. 278, Nr. 97: Zur Übertragung vgl. oben S. 82 (³/₂- statt ²/₂-Takt).
- S. 280, Nr. 100: Textincipit: „*Amar sì gli alti*“.
- S. 282, Nr. 102: ³/₂-Takt. Takt 10: Longapause (statt Brevispause).
- S. 284, Nr. 105: Textincipit: „*Donna s'i't'ò . . .*“. — ³/₂-Takt. Ende Takt 9 und 34 fehlt Longapause (oder Longa- + Brevispause).
- S. 285, Nr. 107: ³/₂-Takt. Takt 2 muß heißen:



Ende Takt 6 fehlt Brevispause.

- S. 286, Nr. 108: Takt 17: \circ .
- S. 294, Nr. 118: Takt 7—8, 2. Hälfte Takt 12—14, Takt 22—24 wohl besser ³/₂-Takt.
- S. 298, Nr. 122: Text von Landini.
- S. 298, Nr. 123: Form: A¹B¹[B²A²]A¹. Der vollständige Text steht in Ms. *London*. (Vgl. auch Ellinwood.)
- S. 305, Nr. 132: ³/₂-Takt. Ende Takt 10 fehlt Brevispause (—). Takt 28: Longa + Brevispause.
- S. 307, Nr. 135: Form wie S. 236, Nr. 42. Vollständiger Text in *Panc.* 26. Textincipit: „*Po'c' amor*“.
- S. 310, Nr. 138: ³/₂-Takt.
- S. 314, Nr. 144: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 315, Nr. 145: Form: A¹B¹B²A²A¹. ³/₂-Takt. Ende Takt 9 fehlt Longapause (—). Takt 33 ist statt $\overset{\circ}{\text{p}}$ zu setzen: \circ —
- S. 320, Nr. 3: Form: A¹B¹B²A²A¹.
- S. 320, Nr. 4: Textfolge ab vierter, unter dem Notenteil zugefügter Strophe nicht in Ordnung. Zur richtigen Textfolge ist *Panc.* 26 beizuziehen (fol. 6¹/7): Nach dem Voltatext (A³) folgen die Zeilen „*Poi di' non trovo . . .*“ bis „*Lamentando . . . placitade*“ und als 4. Zeile der Piedi (B⁵B⁶) „*A qualunque persona o donna miri*“; hierauf die letzte Volta ab „*Fa che racconti*“ bis „*E come d'allegrezza sono in bando*“.
- S. 325, Nr. 2: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 327, Nr. 5: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 340, Nr. 6: Die Ripresa wird ausdrücklich auch nach der 1. Volta verlangt. Die folgenden Strophen bestehen jeweils aus 2 Piedezeilen und einer Voltazeile.
- S. 343, Nr. 9: Der letzte Buchstabe des Formschemas muß A¹ heißen.
- S. 344, Nr. 10: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 345, Nr. 11: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 345, Nr. 12: Text von Griffoni.
- S. 348, Nr. 17: Textincipit: „*Non ne sperì*“.
- S. 351, Nr. 21: Form: A¹B¹B²A²A¹. Die von Wolf angegebene 2. Strophe besteht aus 3 Zeilen des 2. Piede und anschließend aus 3 Voltazeilen (ab „*Pur ben . . .*“).

- S. 352, Nr. 22: Form: $A^1B^1B^2A^2A^1$. Die unten angegebene 2. Strophe besteht aus 2 Zeilen des 2. Piede und anschließend 3 Voltazeilen (ab „*Adunque* . . .“). — Das ganze Stück steht im Modus perfectus ($3/2$ -Tkt.), wobei alle Fermatentöne Wolfs (in *Sq* als Longen notiert!) zu ganzen Takten zu dehnen sind.
- S. 353, Nr. 23: Form: $A^1B^1B^2A^2A^1$. In Teil B fehlt das Repetitionszeichen.
- S. 354, Nr. 24: Form: $A^1B^1B^2A^2A^1$, wobei die von Wolf unter dem Notenteil angeführte Strophe zuerst die 3 Zeilen des 2. Piede und anschließend die 3 Zeilen der Volta bringt.

Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Leipzig

(29. September bis 2. Oktober 1955)

VON HARALD HECKMANN, KASSEL

Nachdem endlich die Möglichkeit geschaffen worden war, die Arbeit der Gesellschaft für Musikforschung auch in der DDR durchzuführen, lag es nahe, die Jahrestagung 1955 in einem Orte Mitteldeutschlands abzuhalten. Daß die Wahl des Tagungsortes Leipzig den Beifall der Mitglieder fand, ergibt sich aus der lebhaften Beteiligung aus Ost und West. Von etwa 250 Teilnehmern waren rund hundert aus der Bundesrepublik.

In der neunten Mitgliederversammlung nahm der Präsident der Gesellschaft, Professor Dr. Friedrich Blume, Gelegenheit, allen Personen und amtlichen Stellen, die zum Zustandekommen der Tagung beigetragen hatten, den Dank der Gesellschaft abzustatten. Im Rechenschaftsbericht des Vorstandes schilderte er die geleistete Arbeit des vergangenen Jahres. Er nannte die erschienenen und geplanten Publikationen und wies auf die musikwissenschaftlichen Arbeitsstätten und Gremien hin, deren Arbeit von der Gesellschaft in mehr oder minder lockerer Form unterstützt wird (Musikgeschichtliche Kommission, Landgraf-Moritz-Stiftung, Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, Joseph-Haydn-Institut u. a. m.). Von besonderer Wichtigkeit war sein Hinweis darauf, daß die Gesellschaft beantragt habe, der Musikwissenschaft innerhalb der Deutschen Forschungsgemeinschaft einen eigenen Fachausschuß zuzubilligen. Als nächster Kongreßort der Gesellschaft für das Jahr 1956 sei Hamburg oder Augsburg in Aussicht genommen. Der Präsident konnte außerdem berichten, daß die Gesellschaft mit der Durchführung des nächsten Kongresses der IGMW, der im Jahre 1958 in Deutschland stattfinden soll, beauftragt worden sei. — Der Schatzmeister, Dr. Richard Baum, legte Rechenschaft über das vergangene Geschäftsjahr ab. Er berichtete, daß die Mitgliederzahl mit 530 Mitgliedern konstant geblieben sei; in der DDR seien bisher 189 Mitglieder eingetragen.

Es gehört zu den guten Gewohnheiten der Gesellschaft für Musikforschung, bei ihren Jahrestagungen um die Hauptversammlung mit ihren etwas nüchternen Geschäfts- und Rechenschaftsberichten eine Reihe von künstlerischen und wissenschaftlichen Veranstaltungen zu legen. Am Beginn der Tagung stand ein Kammerkonzert mit Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, bei dem man u. a. das prachtvolle Silbermann-Positiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig hören konnte. Ein Sinfoniekonzert des Gewandhausorchesters brachte Musik von Gerster, Schostakowitsch und Mozart. In einer Motette in der Universitätskirche wurde Musik des 15. und 16. Jahrhunderts gesungen und gespielt, und im benachbarten Halle besuchten die Tagungsteilnehmer eine Aufführung von Händels „*Radamisto*“. Führungen durch das reichhaltige Instrumentenmuseum des Musikwissenschaftlichen Instituts, das Bach-Archiv und zwei der traditionsreichen Leipziger Musikalien-druckereien rundeten den Kreis der Veranstaltungen.

Im Mittelpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses stand die Arbeitstagung, die „*Probleme der Instrumentalmusik und Aufführungspraxis*“ zum Gegenstand hatte. Heinrich

Bessler sprach über „*Gesellige Kunst und Darbietungskunst in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*“. Er knüpfte an sein 1953 in Bamberg gehaltenes Referat über „*Singstil und Instrumentalstil in der Musik*“¹ an, indem er für den Bereich des „*musikalischen Alltags*“ (und nur für diesen) dem in Bamberg vorgetragenen Gegensatzpaar von Prosamelodik und Korrespondenzmelodik die Begriffe der geselligen und der Darbietungskunst zuordnete. In der von den niederländischen Meistern beherrschten Epoche sei alle Musik, soweit sie nicht kirchlichen Zwecken oder solchen der höfischen Repräsentation diene, ohne den Bezug auf einen außenstehenden Zuhörer. Das Sinnbild dieser Musizierweise sei der Tisch, um den herum sich die Musiker versammelten. (Bessler stützte seine Ausführungen mit zahlreichen Bildern.) Dieser Musik entspreche die ungegliederte Prosamelodik, wie sie sich in idealer Form in der Motette beispielsweise Gomberts verkörpere und von dort auch auf die übrigen musikalischen Bereiche, etwa des Liedes, ausstrahle. Mit der epochalen Wende von 1600, bei der die musikalische Führung auf Italien übergehe, vollziehe sich der Schritt zum „*Darbieuten*“ in der Musik, worin Bessler den entscheidenden Beitrag Italiens zur Musikgeschichte sieht. Dem Darbietungsstil eigne die Korrespondenzmelodik, deren rationale, symmetrische Gliederung die Musik auch dem am Musiziervorgang selbst unbeteiligten Zuhörer verständlich werden lasse. Die entscheidenden vorbereitenden Schritte seien dazu schon in den Jahren 1580–1590 in Frankreich getan worden (Tänze!), das seine Rolle aber in dem Augenblick ausgespielt habe, als Italien diese Anregungen aufgriff. Das übrige Europa allerdings habe sich der modernen Entwicklung gegenüber lange reserviert gehalten, was Bessler an dessen musikalischer Entwicklung bis weit ins 18. Jahrhundert hinein verfolgte. — In der lebhaften Diskussion wurde der Geltungsbereich dieser Thesen von vielen Seiten stark eingeeengt (Engel, Moser und Federhofer). Es wurde geltend gemacht, daß beide Bereiche der Musik nebeneinander gestanden hätten; es hätten sich lediglich die Akzente verschoben.

Ernst Hermann Meyer sprach über „*Die Bedeutung der Instrumentalmusik am Hofe von Kromeriz (Kremsier)*“, dessen reichhaltiger, in schöner Vollständigkeit erhaltener Musikalienschatz ein imponierendes Bild von der großzügigen Musikpflege in Böhmen im 17. Jahrhundert vermittelt. Meyer berichtete über die Kapellzusammensetzung, das Instrumentarium und den Musikbestand von Kremsier, die ihm in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert erschienen. Besonderes Gewicht legte er auf die Züge nationaltschechischer Eigenart, womit er sich in Gegensatz zu Paul Nettls² These setzte, der in der Musik am Kremsierer Hofe im wesentlichen einen Spiegel der glänzenden Wiener Hofkunst sah. Der Vortrag, der eine Fülle neuen Materials vorlegte, gewann besonderes Leben durch die sehr instruktiv ausgewählten und dargebotenen zahlreichen Beispiele.

In einem öffentlichen Vortrag sprach Karl Gustav Fellerer über „*Gegenwart und Erbe im Musikleben*“. Er ging davon aus, daß unser Musikleben keineswegs allein von der musikalischen Produktion unserer Zeit und unseres Raumes bestimmt sei, und zeigte auf, in wie vielschichtiger Weise vielmehr sich hier Eigenes und Fremdes, Musik der nahen und fernen Vergangenheit, Musik als hohe Kunst und Volksmusik mischen. In einem groß angelegten Gang durch die Musikgeschichte wies er die verschiedenen Möglichkeiten einer Auseinandersetzung mit der musikalischen Überlieferung nach. Ein lebendiges Erbe, wie es der gregorianische Choral bis in die Mehrstimmigkeit des hohen Mittelalters hinein gewesen sei, unterschied er vom bewußten Suchen nach der musikalischen Vergangenheit, das beispielsweise die romantische Epoche der Musikgeschichte gekennzeichnet habe.

Die Leipziger Tagung gab Gelegenheit zu engem Kontakt und zu fruchtbarem Gedankenaustausch zwischen den Musikwissenschaftlern aus Ost und West. Darin lag ihr besonderer

¹ Kongreß-Bericht Bamberg 1953, Kassel und Basel [1954], S. 224 ff.

² Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz, ZfMw IV, 1921/22, S. 485 ff., bes. S. 488.

Wert. Daß gegensätzliche Anschauungen zutage traten und gegeneinander abgewogen wurden, schadete nicht, solange man das Streben nach wissenschaftlicher Erkenntnis als Antrieb zur Auseinandersetzung spürte.

Besprechungen

Gerhard Most: Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal. Sonderdruck aus Altmärkisches Museum Stendal, Jahrgabe 1954, VIII.

Die Orgeltabulatur des Adam Ileborgh von Stendal hat seit der bis heute unvermindert grundlegenden Bearbeitung durch W. Apel¹, die der Verf. auch in späteren Behandlungen des Stoffes² nicht überholt hat, wenig weitere Aufhellung seitens der neueren Forschung gefunden. Frotscchers Handbuch von 1935³ ließ die Arbeiten Schrades⁴ und Apels unberücksichtigt und stützte sich nur auf die geringen und unvollkommenen Angaben von Wolf⁵. Der entsprechende Artikel des Dictionary von Grove⁶ basiert wiederum völlig auf den Ergebnissen Apels von 1934, ohne das Mögliche zur Biographie Ileborghs, das Knoche⁷ in liebevoller Lokalforschung zugebracht hatte, einzuarbeiten. Knoches Untersuchungen, die sich, dank den mangelnden Quellen, leider völlig in Hypothesen erschöpfen müssen, bildeten bisher den einzigen, jüngeren Beitrag. Nun legt Most eine knappe, aber sorgsame Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse vor. Erstmals ist dem Bändchen eine vollständige Übertragung des gesamten Inhalts der Hs. angehängt, d. h., nicht nur der Präludien, die bereits Apel (und z. T. mehrfach) geboten hatte, sondern auch der Mensuræ, die Apel seiner ersten Studie, und nur dort bloß

z. T. als Beispiel beigab. Unerklärlich ist, wie der Verf. der Meinung sein kann, er lege auch als erster die vollständige Faksimilierung der Hs. vor. Diese ist bereits bei Knoche, auf dessen Aufsatz sich der Verf. beruft, den er also kennen muß, zudem in größerem Format und besserer Ausführung vorhanden. Die Faksimilierung Knoches läßt Systemlinien und Distinktionsstriche weit- aus genauer erkennen als die Reproduktion M.s, nach der zu übertragen fast unmöglich ist. Die Übertragungen M.s, die den Wert seiner Arbeit ausmachen, beruhen im wesentlichen auf den Deutungsgrundlagen von Apel, bei gelegentlichen Besserungen und Weiterungen. So liest Apel im zweiten Präludium die 2. Baßnote fälschlich *h* statt *d* und berücksichtigt die Länge der ersten Brevis nicht; im dritten Präludium ergänzt Apel eine erste Baßnote, wogegen M. die Oberstimme als ungestützte, frei einschwingende Initiale stehen läßt, wie die Hs. sie bietet; im fünften Präludium legt M. die 7. Baßnote gemäß dem Standort unter, den sie in der Hs. einnimmt; Apels Pausensetzung ist hier tatsächlich nicht recht einzusehen. Die rhythmischen Lesungen beider differieren — bei einer so vieldeutigen, dreizeitiger Auffassung noch so nahe stehenden Notation wie der Ileborghs nicht anders zu erwarten — natürlich verschiedentlich. Für den Einsatz der hohlen Notenköpfe in der dritten Mensur weiß auch M. keine sichere Erklärung — er vermutet inhaltliche Bedeutung —, wie überhaupt alles, was Apel offen lassen mußte, die Bedeutung des Drama und des Begriffes *modernus modus*, die ununterschiedene Verwendung von Majuskeln und Minuskeln für die Unterstimme, das Fehlen von Oktavzeichen, auch bei M. als Frage stehen bleibt. Die Klärung des Sinnhaltes des Begriffes *modernus modus* wird wohl so lange ausstehen müssen, bis sich weitere frühe Denkmale zu den wenig bekannten und Zwischenglieder hinzufügen lassen. Apels wie Frotscchers Deutungsversuche dürften sich nur an Vergleichen er härten. Ob aber das Drama nicht doch in erster Linie

1 W. Apel, Die Tabulatur des Adam Ileborgh, ZfMw Jg. 16, H. 4.

2 W. Apel, Early german keyboard music, MQ, XXIII, 1937. W. Apel, The notation of polyphonic music, 900–1600, Cambridge 1953, 4. Ausg., S. 37 ff. A. Davison and W. Apel, Historical anthology of music, London 1950, Bd. I.

3 G. Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Berlin 1935, Bd. I.

4 L. Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lehr 1931.

5 J. Wolf, Handbuch der Notationskunde Bd. II, Leipzig 1919.

6 Grove's Dictionary of music and musicians, 5. Ausg., hrsg. von E. Blom, London 1954.

7 G. Knoche, Der Organist Adam Ileborgh von Stendal, Beitrag zur Erforschung seiner Lebensumstände, Franziskanische Studien, Jg. 28, H. 1, Wehl 1941.