




Ausgangspunkt der polyphonen Musik dieses Jahrhunderts; so entstand sein Buch *Il segreto del Quattrocento* (1939). Erst in seinen letzten Lebensjahren lernte man in Italien seine Tätigkeit schätzen; er hatte endlich auch einen Verleger gefunden, der ihn verstand. So werden, leider erst nach seinem Tode, seine Bücher über Vivaldi, Boccherini, Platti und die Entstehung des Quartetts (vier umfangreiche Werke) erscheinen und den Verstorbenen vor der internationalen Musikwissenschaft in seiner wirklichen Größe wieder aufleben lassen.

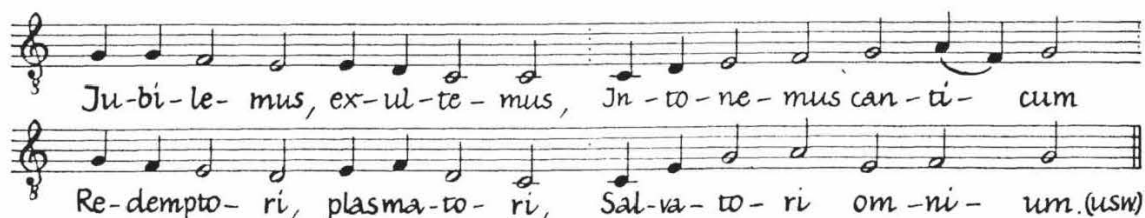
## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### Zur Frage der Rhythmik des St. Martial-Conductus „Jubilemus“

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

Ewald Jammers setzt dem ersten Kapitel seines Buches *Anfänge der abendländischen Musik*<sup>1</sup> den Anfang der Grundstimme des Conductus „Jubilemus“ der ältesten St. Martial-Handschrift in einer von ihm vorgenommenen, rhythmischen Übertragung als Devise voran. Nimmt er im weiteren in den der frühen Mehrstimmigkeit gewidmeten Kapiteln mehrfach auf diese paradigmatisch bedeutungsvolle Komposition Bezug, so beschließt er seine Schrift mit einem Kapitel *Schlußbeispiel Konduktus Jubilemus (St. Martial)*, in dem er die Übertragungsprobleme eingehend erörtert und eine Übertragung der ganzen Komposition gibt. Derselbe Conductus war spezieller Gegenstand meines Bamberger Kongreßreferats *Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepoche*<sup>2</sup> und meines Aufsatzes *Jubilemus, exultemus!*<sup>3</sup>. Jammers setzt sich nun mit meinen Ausführungen und Übertragungen kritisch auseinander. Während er im Gegensatz zu Jacques Handschin<sup>4</sup> und in Übereinstimmung mit mir annimmt, daß die Organalstimme „echte Instrumentalmusik“ sei, kommt er zu einer sowohl von Handschin als von mir abweichenden Auffassung über die Rhythmik beider Stimmen. Er fordert zunächst für jede Stimme einen „vernünftigen Rhythmus“ und lehnt Handschins These von dem „Haltetonstil“ der Komposition ab. Wenn er schreibt (168): „Zeitlich gehört unser Beispiel einem Stile an, der der Hochromanik der bildenden Künste entsprechen würde, gekennzeichnet durch eine ausgeglichene, gestaltreiche Ordnung“, so spricht er die gleiche Überzeugung aus, die ich an der genannten Stelle formuliert habe.

Im Gegensatz zu mir geht Jammers von der Organalstimme aus und setzt eine folgenreichere Prämisse (163): „Obwohl instrumentale Ausführung anzunehmen ist, sind unbegründete große Differenzen der Tondauer abzulehnen: also empfiehlt es sich, mit  und  als Unterteilungswerten und  als Zählzeit auszukommen, solange es angeht.“ Der Grundstimme, für sich genommen, kommt nach Jammers (7) folgende Rhythmik zu:



<sup>1</sup> Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 31, Straßburg/Kehl 1955.

<sup>2</sup> Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 240 ff.

<sup>3</sup> In Musica 1952, S. 491 ff.

<sup>4</sup> Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel, ZfMw. X, 1927, S. 8 ff.

Da aber nach seiner Ansicht weitgehende Tondiminution in der Organalis „unbegründet“ ist, sieht er sich gezwungen, mit Rücksicht auf die tonreichen Abschnitte der Organalis Tondehnungen in der Principalis vorzunehmen, wie bereits aus dem Anfang seiner Übertragung ersichtlich ist:

za Ju-bi-le-mus, ex-ul-te-mus, in-ton-  
e-mus can-ti-cum cum

Seine Übertragung unterscheidet sich mithin nicht prinzipiell, sondern nur graduell von der Handschins; sie steht so im Widerspruch zu seiner (Jammers') theoretischen Forderung eines „vernünftigen Rhythmus“ beider Stimmen<sup>5</sup>.

In Konsequenz seiner Auffassung sieht sich Jammers ferner genötigt, die klare, der Principalstimme immanente taktische Ordnung durch Einschlebung von Takten und durch Taktwechsel zu durchbrechen. Er stellt intrikate Berechnungen über die „Symmetrie“ der Taktzahlenordnung an (164 f.), muß dann aber doch gestehen: „Trotzdem ist diese Zahlenordnung nicht vollkommen.“ Andererseits schreibt er (166) über die liturgische Funktion des „Jubilemus“, es handle sich um einen „Weihnachtsumzug“. Aber wie auch immer man sich diese Funktion des Conductus als „Begleitmusik“ zu einem bewegungsmäßigen Vorgang vorstellen mag, auf alle Fälle fordert die Einheit von Musik und Bewegung eine „vollkommene“ taktische Ordnung sowie eine straffe, durch „Haltetöne“ nicht gestörte Rhythmik. Beide Momente sind jedoch durch Jammers' Übertragung nicht gewährleistet! Durch seine Prämisse, die Unterteilung der Notenwerte der Organalis dürfe nicht über den Achtelwert hinausgehen, versperrt er sich die Möglichkeit zu einer Verwirklichung der von ihm angestrebten „gestaltreichen Ordnung“, die herzustellen das Anliegen meiner im Bamberger Kongreßbericht veröffentlichten Übertragung war. Hier sei der Anfang wiedergegeben:

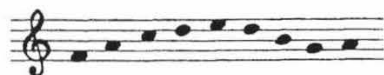
Ju-bi-le-mus, ex-ul-te-mus,  
in-to-ne-mus can-ti-cum.

<sup>5</sup> Wie Handschin spricht denn auch Jammers von „Orgelpunktbildungen“ (164) und einer „Haltetontechnik“ (168) der Grundstimme.

In seiner Kritik an meinen Übertragungsgrundsätzen schreibt Jammers (163): „Krüger zitiert den Giraldu Cambrensis als Entlastungszeugen für die schnellen Figuren seiner Organalis. Wenn aber meine Übertragung einigermaßen richtig ist, so sind andere falsch, und wenn diese sich auf Theoretiker berufen, so ergibt sich, daß eine solche Berufung wenig bedeutet, solange unklar bleibt, ob der Theoretiker tatsächlich das in Frage stehende Werk meint, und ob er wirklich in dem angeführten Sinne zu verstehen ist. Das ist grundsätzlich zu bedenken. In unserem Falle aber: bezieht sich Giraldu tatsächlich auf diese Musik von St. Martialis? Versteht er ferner unter ‚rapacitas digitorum‘ das Fünfzehntel (!) der Zählzeit?“ Ich habe ausdrücklich betont<sup>6</sup>, daß der Textstelle des Giraldu selbstverständlich nur mittelbare Beweiskraft für meine Rhythmisierung der Organalis zukomme. Aber daß überhaupt im 12. Jahrhundert eine derartige instrumentale Tondiminution geübt worden ist, ist doch im vorliegenden Zusammenhang eine bemerkenswerte Tatsache! Welches wirklich stichhaltige Argument wäre denn gegen die „schnellen Figuren“ anzuführen? Im Zusammenhang seiner Übertragung des Conductus „Congaudeant“ aus dem Codex Calixtinus bemängelt Jammers (30) die Übertragung Friedrich Ludwigs, deren bis zum Zweiunddreißigstel gehende Tondiminution der Oberstimme er „gewaltsam“ nennt. Aber es versteht sich doch von selbst, daß mit einem derartig gefühlsmäßigen Urteil nichts bewiesen ist!

Wie steht es nun mit dem Argument, das gegen eine modale Rhythmisierung der Principalis angeführt werden könnte? Über seine Übertragung der Unterstimmen des Conductus „Congaudeant“ schreibt Jammers (29): „Ich übertrage anders als Ludwig oder Handschin, indem ich einen  $\frac{3}{4}$ -Takt, besser gesagt den 2. Modus oder doch eine Vorstufe zu ihm, annehme. Der Modalrhythmus ist ja nicht unbedingt an die Modalschrift gebunden, sondern dürfte ihr vorangegangen sein.“ Er zeigt sich also gar nicht prinzipiell gegen eine modale Rhythmisierung im Bereich der Mehrstimmigkeit der St. Martialepoche abgeneigt. Auch spricht er (168) von der „schlichten Bewegungsrythmik“ die das „Jubilemus“ kennzeichnen soll, ferner (167) von der ihm immanenten, der Hymne ähnlichen „Zahlenratio“. Andererseits macht er aber Einschränkungen (164): „Der Takt unseres Beispiels ist viel mehr ‚Takt‘ als das Pulsieren der gregorianischen Antiphone; nein, er ist grundsätzlich etwas anderes. Aber es geht ihm dafür noch manches von der Schärfe des modalen Taktes ab, insbesondere des mehrstimmigen“; und weiter (168): „... aber der Rhythmus ist noch nicht so gewalttätig stark und rational geworden, daß er umformen könnte wie später der ‚straffe‘ Rhythmus der Notre-Dame-Organa.“ Aber auch für diese Prämisse bleibt er die Begründung schuldig. Wenn er (163) schreibt: „Außerdem mußten die historischen Gegebenheiten berücksichtigt werden, wie etwa das Gleichmaß des Chorals“, so bringt er die Principalis des „Jubilemus“ in eine Affinität zur Gregorianik, die der Rechtmäßigkeit (wie auch die Bezeichnung der Principalis als „Cantus firmus“) entbehrt.

Obleich er mir zugesteht, daß ich die Vorlage „genau wiedergebe“ (164), fühlt er sich doch veranlaßt, vielfach eine andere Tonhöhenbestimmung vorzunehmen (165): „Aber auch die Tonhöhe der Melismen wurde angeglichen, vgl. ‚omnium‘ und ‚herus‘ mit ‚canticum‘. In Anbetracht der ungenauen Fixierung der Tonhöhe in der Handschrift erfolgt die Anpassung wohl auch mit Recht.“ Nun ist zwar die fragliche Figur bei „omnium“ und „herus“ identisch mit



<sup>6</sup> In meinem Aufsatz „Jubilemus“, a. a. O., S. 494. In meinem dort S. 493 gegebenen Übertragungsbeispiel findet sich im 4. Takt eine Tondiminution bis zum Fünfzehntel der Zählzeit. Damals hatte ich Handschins Übertragung als Vorlage benutzen müssen, da die den Artikel Conductus (mit Facsimile des „Jubilemus“) enthaltene MGG-Lieferung noch nicht erschienen war. Die spätere Einsicht in das Facsimile zeigte mir, daß eine weniger weitgehende Tondiminution an dieser Stelle nicht nur möglich, sondern auch geboten ist.

zu lesen, bei „canticum“ dagegen



Eine „Angleichung“ erweist sich außerdem aus einem anderen Grund als unzulässig. Auf die Silbe „cum“ entfallen nach der Handschrift 13 Töne der Organalis. Jammers verschiebt willkürlich die Zuordnung beider Stimmen, indem er auf die Silbe „ti“ 20 Töne der Organalis setzt. Bei richtiger Zuordnung der Organaltöne zum g der Principalis (Silbe „cum“) ist aber die „Angleichung“ aus Gründen des Zusammenklangs nicht möglich!

Obleich der Text in der Handschrift unter der Principalis steht und obgleich Jammers die Organalis instrumental deutet, setzt er den Text eng unter die Organalis, so daß sein Notenbild eine vokale Ausführung der Organalis und nicht der Principalis suggeriert. Dazu schreibt er (165): „Wohl wurde in einigen anderen Punkten von der Handschrift abgewichen: Überall dort, wo die Textunterlegung der Instrumentalstimme (!) nicht mit den Noten des C. f. zusammenfällt, ist diese C. f.-Note etwas verschoben worden. (In der Übertragung stehen gestrichelte Pfeile.)“ Sein Verfahren, vielfach Töne der Principalis in ihrer Zuordnung zur Organalis zu verschieben, ist zwar eine logische Konsequenz seiner Prämisse von der nur bis zum Achtelwert gehenden Unterteilung der Organalis, stellt aber eine willkürliche Abweichung von dem handschriftlichen Befund dar, die nicht mit der Behauptung (164) gerechtfertigt werden kann, der Schreiber habe die Töne der Principalis „mit einer gewissen Unbekümmertheit“ unter die Organalis gesetzt.

Ein Wort noch zur Diastematik der Principalis! Jammers läßt die Principalis auf g einsetzen, obgleich die Handschrift fraglos c gibt<sup>7</sup>. Diesem tonal bedeutsamen Herausstellen des c gleich zu Beginn entspricht sinngemäß in rhythmischer Hinsicht der Beginn mit einer Länge. Ist aber durch den Quartsprung zu Beginn der Rhythmus  $\text{J} \text{J}$  gegeben, so folgert daraus dessen Verbindlichkeit für die ganze Melodie.

In seinem Buch *Musik und Sprache*<sup>8</sup> schreibt Thr. Georgiades (S. 29): „Das Wesentliche der musikgeschichtlichen Interpretation sollte im Musik-Machen bestehen. Man sollte zeigen, wie man Klang hinstellen kann.“ So möge denn durch eine vergleichende Verklanglichung des „Jubilemus“ auf Grund der Übertragung von Jammers einerseits und mir andererseits auch das Ohr entscheiden, welche Übertragung der authentischen Klangform am nächsten kommt<sup>9</sup>!

<sup>7</sup> Handschin überträgt (a. a. O.) den ersten Ton der Principalis zwar auch mit g, korrigiert sich aber in seinem Aufsatz „Über Voraussetzungen . . . der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit“, Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft, II, 1927, indem er in dem dort wiedergegebenen Anfang des „Jubilemus“ die Principalis auf c einsetzen läßt.

<sup>8</sup> Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.

<sup>9</sup> Nachträglich nehme ich Kenntnis von Jammers' Beitrag zur Festgabe zum 60. Geburtstag von Willi Kahl (1953, ungedruckt), *Nichtmodale Interpretation einiger lateinischer Achtsilber*, S. 26 ff. In diesem Aufsatz erörtert Jammers ebenfalls die Übertragungsprobleme des „Jubilemus“ und gibt eine — z. T. von seiner späteren abweichende — Übertragung der Komposition. S. 32 nimmt er auf mein Übertragungsbeispiel in *Musica* Bezug und schreibt: „Krüger versucht einen modalen Rhythmus der Übertragung zugrunde zu legen. Das Ergebnis enthält aber so viele und so schlimme Gewaltigkeiten, daß diese Übertragung größte Zweifel erregt. Gewiß mag ein modales Element mitwirken, aber dann im Discantus, der im Triolenrhythmus vorgetragen werden mag, aber nicht im Tenor. Ich möchte vielmehr nachfolgende Übertragung vorschlagen. Ich bin zu ihr einerseits durch die Beobachtung gekommen, daß die Melismen melodisch in Gruppen von 2 oder 3 Tönen zerfallen . . .“ Der Vorwurf der „Gewaltigkeit“ trifft mich also — und zugleich gesteigert — wie Friedrich Ludwig. Von einem „Zerfallen“ der „Melismen“ in Gruppen von 2 oder 3 Tönen, aus dem J. folgert, daß in dem von ihm als „Discantus“ bezeichneten Duplum ein „modales Element“ mitwirke, kann aber auf Grund einer Prüfung der Handschrift nicht gesprochen werden. Im übrigen spricht J. hier nicht von einer Instrumentalbestimmung des Duplum und setzt den Text unter das Duplum. Die Tatsache, daß er in seiner späteren Übertragung in gleicher Weise verfährt, obgleich er jetzt das Duplum als „echte Instrumentalmusik“ bezeichnet, könnte als eine verheerend nicht erfolgte Umdisposition des Textes gedeutet werden. Dem steht aber entgegen, daß J. von der „Textunterlegung der Instrumentalstimme“ schreibt!

## Mittelalterliche Totentanzweisen

VON WALTER SALMEN, FREIBURG I. BR.

Hellmut Rosenfeld leitet sein 1954 erschienenes Buch über den mittelalterlichen Totentanz mit dem Satz ein: „Der Totentanz fand von jeher das Interesse sowohl der Sammler und Liebhaber alter Kunst wie der literarhistorischen und kunstgeschichtlichen Forschung“<sup>1</sup>. Dieses alle bisherigen Spezialforschungen zusammenfassende Werk beschränkt sich nun wiederum auf eine nur philologische und ikonographische Untersuchung der seit der Mitte des 14. Jahrhunderts erhaltenen Texte und Bilder, ohne jedoch auch auf die musikhistorische Seite dieses Fragenkomplexes und die überlieferten Weisen einzugehen. Daher mag es erlaubt sein, hier einige ergänzende Anmerkungen zu machen, nachdem kürzlich bereits von Stephan Cosacchi eine Spezialabhandlung über die auf den Totentanzbildern wiedergegebenen Musikinstrumente vorgelegt worden ist<sup>2</sup>.

Die Überlieferung der nicht sehr zahlreich erhaltenen Weisen zu Totentänzen gliedert sich in echte Singtänze, Spielstücke und geistlich-betrachtende, untänzerische Lieder. Die Tradition reicht von der Mitte des 14. Jahrhunderts, den Jahren der fast ganz Europa heimsuchenden verheerenden Seuchen und im Gefolge davon der vagierenden Flagellantengruppen, bis in die Gegenwart hinein. In einigen deutschen Rückzugsgebieten wurden noch bis vor kurzem kraft lebendiger mündlicher Überlieferung geistliche Volkslieder gesungen, in denen der „lange Aschemann“ als Spielmann ein Tänzlein begehrt, an das „ein jeder d'ran“ muß, vom „Römischen Kaiser“ bis zum Bettler<sup>3</sup>. Während in diesen neueren, das Ende einer langen Entwicklung repräsentierenden Belegen das tanzhafte Element einem mehr besinnlich-intimen Hausliedton gewichen ist, sind dagegen die ältesten Zeugnisse deutlich geprägt von der grauenhaften realen Tanzvorstellung des späten Mittelalters, nach der hart und unerbittlich, alles Vergängliche bloßlegend der Tod als Spielmann und Reigenführer in „ein ander lant“ aufspielt. Desillusionierend, Fassaden niederreißend zwingt der Tod mit betörender Zaubermelodie jedermann auf Flöten, Fiedeln, Trommeln, Sackpfeifen und anderen Instrumenten zur willenlosen Teilnahme am allgemeinen Springreigen, denn unerbittlich heißt es in einem Text: „der rei ist min!“. Nach Rosenfeld (S. 301) ist die Todesauffassung, „die den Tod als Spielmann sieht“, spezifisch deutsch, doch auch dem Lied „Ad mortem festinamus“ aus der den Jahren der schwarzen Pest entstammenden spanischen Quelle „Llibre Vermell“ vom Montserrat ist das unheimlich-hart Packende des dämonischen Springreigens eigen<sup>4</sup>. Totentänze gab es im Volksbrauchtum in mannigfachen Formen; seit dem späten Mittelalter begegnen sie sowohl als mimische Aufzüge in Kirchen wie aber auch, des eigentlichen Sinnes entleert, als getanzte Gesellschaftsspiele bei Hochzeiten<sup>5</sup>.

Als wohl ältester singbarer deutscher Totentanz läßt sich einer der „ethlich rayen vnder weltlichen rayen noten“ ansprechen, die um 1460 ein vor der Verzweiflung sich rettender, die Welt mahnender Dichter im Hohenfurter Liederbuch zusammengestellt hat. In dem beschwörenden Singtanz „Ir tanczer vnd spranczer“ (Nr. 57) kommt die Vorstellung vom Spielmann Tod recht deutlich zum Ausdruck<sup>6</sup>. Es ist eine echte, kernige Reigenweise im  $\frac{2}{4}$ -Takt, deren Kehrstrophe mit der Zeile „Ab vnd ab! Ab vnd ab! Trum! trum! trum!“

<sup>1</sup> Münster 1954, S. V.

<sup>2</sup> Siehe Mf VIII (1955), S. 1 ff.; Ergänzungen dazu werden später an anderer Stelle in größerem Zusammenhang gebracht werden.

<sup>3</sup> Zu den von Rosenfeld, S. 344 f. angegebenen Belegen aus neueren Volksliedsammlungen ist noch hinzuzufügen: G. Amft, Volkslieder der Grafschaft Glatz, Habelschwerdt 1911, Nr. 552, sowie eine andere Fassung desselben Liedes in H. Bräutigam, Deutsche Volkslieder aus der jugoslawischen Batschka, Kassel 1941, Nr. 92.

<sup>4</sup> J. B. Trend, The Music of Spanish History to 1600, Oxford 1926, Bsp. 28.

<sup>5</sup> Vgl. F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, Bd. I, Leipzig 1886, S. 46 ff., siehe auch die Melodie aus der Mark Brandenburg, ebd., Bd. II, Nr. 305, sowie Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Nr. 1059.

<sup>6</sup> Dazu W. Wiora u. W. Salmen, Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter, Zs. f. Volkskunde 50 (1953), S. 174.

schließt, welche an die zeitlich und örtlich nahe Totentanzdarstellung von Metniz in Kärnten (1490) erinnert, auf der der Tod als Trommelschläger erscheint<sup>7</sup>.

Der Student älterer Zeit gehörte mit zu den bedeutendsten Trägern und Überlieferern von Sing- und Spielgut früher Schichten. Seiner mittelnden, überständischen Funktion als „*schreiber*“ verdanken wir die Erhaltung vielen alten Volksgutes, das er, oft leicht stilisiert, in seine der Geselligkeit dienenden Gebrauchssammlungen in bunter Fülle eintrug. So bieten auch zwei Lautenbücher aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts Totentanzmelodien als Spielstücke, die ihrer Form und Art nach erheblich älter sein müssen. Ein „*Todtentanz*“ im  $\frac{4}{4}$ -Takt begegnet in einem Leipziger Lautenbuch von 1619<sup>8</sup>, ein anderer in dem als wahre Fundgrube für älteres norddeutsches Sing- und Tanzgut zu schätzenden Lieder- und Lautenbuch des Petrus Fabricius von 1605 ff. (Kgl. Bibl. Kopenhagen Ms. Thott. 4<sup>o</sup>, 841) auf Bl. 84 b. Dieser vom Sammler in einem spielerisch-freien Rhythmus zu Papier gebrachte „*Todten-Tantz*“ ist bemerkenswert eng verwandt mit dem in Nörmigers Tabulaturbuch von 1598 begegnenden „*Maschkarij Tantz*“<sup>9</sup>. Dieser Zweizeiler im Quart-Rahmen und mit der Binnenkadenz auf der Obersekunde gehört zu den Urtypen des europäischen Liedes. Er ist in abgewandelten Fassungen in sämtlichen Gattungen zu finden<sup>10</sup>. Fabricius notierte ein lautengerechtes Spielstück, das offenbar der studentischen Unterhaltung diente und hier unter vielen stilisierten Tänzen innerhalb eines internationalen Repertoires erscheint. Man darf daher annehmen, daß diese Melodie viel älter ist und ursprünglich als zügige Spielmannsweise auch zu einem wirklichen Tanze, einem Totentanze, gehörte.

## *Die Anfänge der Lautenbaukunst in Schwaben*

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN/DONAU

Die ersten Lautenmacher finden wir in Oberdeutschland in den größeren Reichsstädten<sup>1</sup>: in Nürnberg 1393 einen Lautenmacher *Fritz*, 1413 einen *Heinz Helt* und einen *Bertold*, in Augsburg 1412 einen Lautenmacher *Rudolf* und in Straßburg von 1414 bis 1418 *Claus von Herde*, den „*lutenmacher am vischmerket*“, der außerdem auch Hafner war<sup>2</sup>. Für diese Zeit an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert lassen sich aber auch bereits für das Allgäu und angrenzende Gebiete archivalische Belege finden, welche die Pflege des Lautenspiels in den Städten Landsberg, Füssen und Kempten um das Jahr 1400 bezeugen dürften. In einer Landsberger Urkunde aus dem Jahre 1391 wird ein „*Lautenschlachher*“ (Name oder Berufsbezeichnung?) als früherer Besitzer einer Hofstatt zu Eglingen<sup>3</sup> und in Füssen in einem Hofbuch aus dem Jahre 1436 ein „*Perchtold der lautenmacher*“<sup>4</sup> genannt. Ein *Steffan Luten-schlacher* genannt *Luterwin* findet sich in einer Kempter Urkunde von 1418<sup>5</sup>.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts mehren sich die archivalischen Nachrichten über die Lautenmacher im Allgäu und im übrigen bayerischen Schwaben. Zunächst ist im Jahre 1451 in dem Weiler Kalchenbach in der Oberallgäuer Gemeinde Rettenberg (bei Immenstadt) ein

7 Rosenfeld, Abb. 15.

8 A. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. I, Leipzig 1909, S. 247.

9 Vgl. Mf VIII (1955), S. 440.

10 Parallelen bei W. Wiora, Europäischer Volksgesang, Köln 1952, S. 20, und W. Salmen, Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage, Kassel 1954, Bsp. 3.

1 Vgl. W. L. Frh. v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 1922, II. Bd., S. 44, 149, 210, 429.

2 H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Oberrhein I. Quellen. 1936, S. 251.

3 Hauptstaatsarchiv München, Gerichtsurkunden Landsberg: Urk. 21. 4. 1391.

4 Nach frdl. Mitteil. v. Dr. G. Guggemos, Füssen, im Stadtarchiv Füssen.

5 A. Weitnauer, Kempter Bürger aus sechs Jahrhunderten. Alte Allgäuer Geschlechter XXIII. 1942, S. 35.

Lautenmacher mit Weib und drei Söhnen bezeugt<sup>6</sup>. Die gleiche Quelle nennt eine „*Barbel Lutenschlachterin und ire kind ze Wolffartsschwendi*“ (= Wolfertschwenden bei Ottobeuren). In dem Rettenberger Salbüchlein von 1469 werden „*Hans, Endres und Haintz die Luttenmacher*“ als Besitzer eines Gutes zu Kalchenbach aufgeführt; wahrscheinlich handelt es sich bei ihnen um die drei Söhne des bereits 1451 genannten Lautenmachers in Kalchenbach<sup>7</sup>. Einen genaueren Namen überliefert ein Lehenbuch von 1490, nach welchem der Lautenmacher *Stefan Uland* von Kalchenbach in dem unweit davon gelegenen Weiler Buchenberg (gleichfalls in der Gemeinde Rettenberg) im Jahre 1505 ein Gut zu Lehen empfangen hat<sup>8</sup>. In Kalchenbach ist aber auch noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Lautenmacherhandwerk heimisch. Das beweist ein Steuerbuch der Leibeigenen in der Pflöge Sonthofen aus dem Jahre 1566; es führt als Leibeigene in dem Weiler Kalchenbach auf: „*Michiel Lautenmachers wittib mit zway kinder*“ sowie „*Bartle Vland, genant Lautenmacher, ain weib, sibenn khind*“<sup>9</sup>. Demnach scheint in Kalchenbach vor allem in der Familie Uland das Lautenmacherhandwerk vererbt worden zu sein.

Außer in Kalchenbach lebt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wenigstens noch in vier weiteren Orten Schwabens einzelne Lautenmacher: in Lauingen a. d. Donau, Nördlingen, Augsburg und Füssen. Lauten- und Orgelmacher zugleich war der um 1480 mehrmals nachweisbare „*Meister Balthasser*“ (Balthes) in Lauingen, vermutlich ein nicht unbedeutender Instrumentenbauer, der u. a. dreimal nach Rom, zweimal nach Köln, Aachen und Maastricht sowie an zahlreiche Wallfahrtsorte reiste<sup>10</sup>. Orgelbauer und wahrscheinlich auch Lautenmacher war ebenfalls der 1466—1486 in Nördlingen nachweisbare Breslauer *Stephan Castendorfer*, dessen Söhne *Meldior* und *Michiel Castendorfer* ausdrücklich als Lautenmacher bezeichnet werden<sup>11</sup>. In Augsburg lassen sich im 15. Jahrhundert nach dem Lautenmacher *Rudolf* noch die Lautenmacher *Hans Meisinger*, genannt Ritter (1447), *Peter Lamemit* (1460—1484), *Kranuch* (1477), *Hans Söldner* (1483), *Georg N.* (1496) und der Lauten- und Hackbrettmacher *Barthel Schuster* (1499—1516) nachweisen<sup>12</sup>.

In Füssen, wo bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Lautenmacher lebte, fehlen zunächst nahezu sechs Jahrzehnte hindurch weitere Nachrichten über dessen Werkstätterben oder Nachfolger. Das Füssener Bürgerbuch verzeichnet erst unter den Einträgen des Jahres 1493 den zweiten Füssener Lautenmacher des 15. Jahrhunderts, *Jörg Wolf*<sup>13</sup>, dessen Familie bis 1591 den Beruf des Stammvaters weitervererbt<sup>14</sup>. Manches spricht dafür, daß auch die wohl bekanntesten Lautenmacher der Zeit um 1500, die in Bologna wirkenden *Laux* und *Sigismund Maler*, aus Füssen stammten; denn der Familienname Maler läßt sich dort zwischen 1450 und 1503 mehrmals nachweisen. In einem Verzeichnis der bischöflich augsburgischen Liegenschaften aus der Zeit um 1450 ist unter den Hausinhabern in Füssen ein *Ludwig Maler* genannt, der in der Nähe der Burg wohnte<sup>15</sup>. Im Jahre 1455 lebte im Kloster St. Mang zu Füssen ein *Frater Johannes Maler* und im Jahre 1503 in der Stadt der Bürger *Andreas Maler*<sup>16</sup>. Freilich — noch fehlen eindeutige Belege über die Herkunft *Laux* und *Sigismund Malers*. Das gilt auch für manchen anderen Lautenmacher des ausgehenden

<sup>6</sup> A. Weitnauer, Das Rotenfelser Urbar und Leuteverzeichnis von 1451. Alte Allgäuer Geschlechter II. 1938, S. 15, 76.

<sup>7</sup> A. Weitnauer, Das Rettenberger Salbüchlein von 1469. Alte Allgäuer Geschlechter VII. 1939, S. 5, 12.

<sup>8</sup> Frdl. Mitteilung v. Dr. G. Guggemos, Füssen.

<sup>9</sup> Hauptstaatsarchiv München, Augsburger Hochstift Neub. Abg., Akt Nr. 1314.

<sup>10</sup> Jahrbuch des Histor. Vereins Dillingen XVII (1904), 108 f.

<sup>11</sup> Lütgendorff, a. a. O., II, S. 72.

<sup>12</sup> Ebd. I, 178. — Über Lamemit s. Chroniken der deutschen Städte 5, S. 242.

<sup>13</sup> A. Weitnauer, Das Füssener Bürgerbuch 1359—1590. Alte Allgäuer Geschlechter XIX, 1940, S. 31.

<sup>14</sup> Vgl. die vom Verf. zur Verfügung gestellten Notizen bei René Vannes, Dictionnaire Universel des Luthiers, 1951, S. 397.

<sup>15</sup> Hauptstaatsarchiv München, Hochst. Augsburg. Münchner Best. Lit. Nr. 569.

<sup>16</sup> D. Leistle, Das St. Magnusstift zu Füssen, 1898, S. 18, 30 Anm.

15. Jahrhunderts, beispielsweise für *Hans Wolf* in Passau<sup>17</sup> oder *Konrad Widmann*, *Konrad Gerle*, *Hans Ott* und *Hans Frey* in Nürnberg<sup>18</sup>, deren Namen gleichfalls die Herkunft aus dem Allgäu vermuten lassen.

In der ersten Hälfte und um die Mitte des 16. Jahrhunderts lassen sich außer in Kalchenbach und Füssen an manchen anderen Orten des östlichen Allgäus Lautenmacher nachweisen. In Bernbeuren am Auerberg lebt um 1540 der Lautenmacher *Hans Langenegger*<sup>19</sup>. Den nahegelegenen Weiler Tiefenbruck in der Gemeinde Roßhaupten verlassen um jene Zeit mehrere Söhne der Familie *Tieffenbrugger*, die es in Venedig, Padua, Genua und Lyon schnell zu Ansehen und Ruhm bringen. der Hoferbe *Michael Tieffenbrugger* setzt die kunsthandwerkliche Tradition der Familie in Roßhaupten fort<sup>20</sup>. In Schongau am Lech begründet die aus Füssen stammende Familie Bosch (Boß), der 1541 eingebürgerte *Hans Bosch* und der vielbeschäftigte und vielgerühmte *Laux Bosch*, den guten Ruf der Schongauer Lauten, den Merian noch im 17. Jahrhundert bezeugt<sup>21</sup>. Um 1550 bewerben sich ziemlich gleichzeitig mehrere auswärtige Lautenmacher um das Schongauer Bürgerrecht, so *Pauli Sturm* (1549), *Jakob Schnebl* (1553), *Hans Voglegg* (1554); um 1560 lebt außerdem der Lautenmacher *Hans von der Müll* in der Stadt. Sturm kehrt später in seine Vaterstadt Augsburg zurück, Schnebl übersiedelt nach Landshut<sup>22</sup>.

Bernbeuren und Roßhaupten gehörten wie Füssen und Kalchenbach zum Hochstift Augsburg, Schongau war bayerisch. Außerhalb dieser Herrschaftsgebiete finden sich noch Lautenmacher im Stift Kempten in dem Dorfe Immenthal und unweit davon in Hartmannsberg bei Obergünzburg. In Immenthal war es vor allem die Familie Gerle (Gerlin), die neben den Familien Tieffenbrugger, Bosch und Stehele zu den drei hervorragendsten Allgäuer Lautenmacherfamilien des 16. Jahrhunderts zählt. Sehr wahrscheinlich entstammen dieser Familie *Konrad* und *Hans Gerle* in Nürnberg, beide berühmte Lautenmacher, von denen letzterer sich bekanntlich auch als Lautenist und Komponist einen Namen gemacht hat<sup>23</sup>. Einen „*Bentz Gerlin*“ von Immenthal und einen „*Contz Gerlin*“ in Memhölz nennt das Lehenbuch des fürstlichen Stifts Kempten von 1451<sup>24</sup>. Der Familie in Immenthal gehört der Innsbrucker Hoflautenmacher *Georg Gerle* an; sein Sohn *Meldior Gerle* wurde sein Nachfolger<sup>25</sup>. In dem nahe bei Immenthal gelegenen Hartmannsberg lebte um 1558 ein Lautenmacher *Adam Stäger* mit seinem Sohne Peter<sup>26</sup>. Ein weiterer Sohn war vermutlich *Lorenz Steger*, der im Jahre 1576 in Salzburg als Lautenmacher genannt wird<sup>27</sup>.

Die bisher zusammengestellten Belege, die sicher aus noch nicht herangezogenen Archivalien ergänzt werden könnten, ermöglichen im Zusammenhang die folgenden musikgeschichtlich bemerkenswerten Feststellungen: Im Allgäu sind Lautenspiel und Lautenbau spätestens seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts heimisch. Das Lautenmacherhandwerk blüht bereits im 15. Jahrhundert in mehreren Orten und entwickelt sich dort allmählich zu einer bedeutsamen kunsthandwerklichen Tradition. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen einige der bekanntesten älteren Lautenmacher, etwa Laux und Sigismund Maler in

17 Vannes, a. a. O., S. 397.

18 Lütgendorff, a. a. O., II, S. 148, 163, 362, 559.

19 Hauptstaatsarchiv München, Gerichtsurkunden Schongau, Fasc. 44, Nr. 772.

20 Näheres berichtet der Verf. in einer Biographie Kaspar Tieffenbruggers, in: Lebensbilder aus dem Bayer. Schwaben Bd. 4.

21 Merian, Topographia Sueviae, 1643, S. 30.

22 P. Dr. Hildebrand Dussler (Ettal), Schongauer Bürgerbuch. Mskr.

23 Lütgendorff, a. a. O., II, S. 163 f.

24 A. Weitnauer, Das Lehenbuch des Fürstl. Stifts Kempten von 1451. Alte Allgäuer Geschlechter III, 1938, S. 22, 82.

25 Vgl. W. Senn, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, 1954, S. 159 ff.

26 Hauptstaatsarchiv München, Fürststift Kempten Neub. Abg. Lit. 1717, fol. 262, 265. Frdl. Mitteilung von Herrn Staatsarchivdirektor Dr. Vock.

27 Lütgendorff, a. a. O., II, S. 810.



Bologna sowie Hans Ott und Konrad Gerle in Nürnberg, aus dem Allgäu. Vermutlich haben die älteren Allgäuer Meister auch einen wesentlichen Anteil an der allmählichen Umgestaltung der älteren Form der Laute zu den in der Renaissance klassisch gewordenen, hochentwickelten modernen Formen der verschiedenen Lauteninstrumente. Dafür sprechen Namen wie Maler und Tieffenbrugger.

Zum Mittelpunkt des Kunsthandwerks der Lautenmacher im Allgäu wurde schließlich das an einer wichtigen deutsch-italienischen Handelsstraße gelegene Lechstädtchen Füssen. Dort mehrte sich gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts durch Zuzug aus anderen Allgäuer Orten die Zahl der Lautenmacher. Im Jahre 1544 heiratet dort der später nach Lyon ausgewanderte *Kaspar Tieffenbrugger*, 1548 erwirbt sich der nachmalige Innsbrucker Hoflautenmacher *Georg Gerle* aus Immenthal das Füssener Bürgerrecht, und im selben Jahr läßt sich auch der aus Wald in der Pflege Oberdorf stammende *Bernhart Stehele*, dessen Söhne einige Jahrzehnte später nach Straßburg ziehen, in Füssen nieder. Im Jahre 1553 bekommt weiterhin noch *Kaspar Rauch* von Schönberg im Ammergauer Gericht das Bürgerrecht in Füssen<sup>28</sup>. Offenbar bestanden in Füssen — genau wie in Schongau — dank der günstigen Lage und dank weitreichender Handelsbeziehungen an der alten Handelsstraße von Nürnberg und Augsburg nach Oberitalien besonders günstige Voraussetzungen für den Absatz der Instrumente. Diese Vorteile mögen die genannten Meister angezogen haben.

Die rasche Zunahme bewog nun die Meister, sich nach dem Vorbild anderer Handwerksvereinigungen zu einer Zunft zusammenzuschließen. Im Jahre 1562 legten die Füssener Lautenmacher in einer zehn Artikel umfassenden Zunftordnung besondere Bestimmungen, z. B. über eine fünfjährige Lehrzeit, die Wanderjahre und die Zulassung zum „*Meisterstück*“, fest, die fortan durch Jahrhunderte für die Füssener Lauten- und Geigenmacher maßgebend blieben<sup>29</sup>.

Die Füssener Lautenmacherzunft ist die erste und war lange die einzige ihrer Art in Deutschland und in ganz Europa<sup>30</sup>. Mit ihrer Gründung erlangt Füssen bald eine einzigartige Bedeutung in der Geschichte der europäischen Instrumentenbaukunst; denn nun beginnen zahlreiche junge Füssener und auch Lautenmacher aus den umliegenden Orten nach Italien, Frankreich und in die Städte des Reiches auszuwandern. Bald finden wir die Namen von Allgäuer Lautenmachern in den Städten Unteritaliens ebenso wie in den Hansestädten an der Ostsee, in Lyon und Paris ebenso wie in Prag und Wien und nahezu überall in den größeren Reichs-, Residenz- und Universitätsstädten des alten Reiches.

Im ganzen habe ich in jahrelangen Einzelforschungen mehrere hundert Allgäuer Lauten- und Geigenmacher ermitteln können<sup>31</sup>. Dabei hat sich immer wieder gezeigt, daß zwar in vielen größeren Städten schon vor dem Auftreten der Allgäuer Lautenmacher vereinzelt Instrumentenbauer lebten, daß diese aber meistens nur Handwerker bescheidenen Formates waren; mit dem Auftauchen der schwäbischen Meister belebt sich jedoch fast immer der Instrumentenbau, und häufig schließt sich an den ersten oder die ersten Allgäuer Lautenmacher eine Art Schule von Lauten- und Geigenmachern an. So haben diese schwäbischen Meister oftmals ihr Handwerk zu einem Kunsthandwerk erhoben und es ist kaum zuviel gesagt, wenn man Schwaben — und im besonderen das Allgäu — als die klassische Heimstätte der Lautenbaukunst in der Renaissance bezeichnet.

<sup>28</sup> A. Weitnauer, Das Füssener Bürgerbuch, a. a. O., S. 53—55.

<sup>29</sup> Hauptstaatsarchiv München, Augsburger Hochstift Neub. Abg., Akt Nr. 36.

<sup>30</sup> Vgl. A. Layer, Die Füssener Lautenmacherzunft, in: Unbekanntes Bayern, 1955, S. 45—54.

<sup>31</sup> Die Ergebnisse der Forschungen wird der Verf. in einer größeren Arbeit veröffentlichen.

## Haydn und Goethe

VON WILHELM VIRNEISEL, BERLIN

In seinem Buch *Goethe und die Musik* (Leipzig 1949) kommt H. J. Moser im Rahmen des Kapitels *Goethe in den Vertonungen seiner Zeitgenossen* (S. 103 f.) auch auf die Frage von Kompositionen Goethescher Texte aus der Feder Joseph Haydns zu sprechen. Er nennt dort eine der Staatsbibliothek Berlin gehörende „(zur Zeit nicht greifbare) *Musikhandschrift Mus. 219 228*“, in der Haydn „mit nicht weniger als 10 Chören auf Goethes Texte vertreten“ sein soll. Moser führt die in Frage kommenden Textanfänge gesondert an und gelangt auf Grund der Tatsache, daß einzelne dieser Texte erst nach Haydns Tod von Goethe geschrieben worden sind, zu der Vermutung, daß es sich — wenigstens in den von ihm eigens genannten Fällen — um Textierungen Haydnscher Melodien handeln müsse, die erst nach dem Tode des Wiener Meisters vorgenommen sein könnten. Solche Textunterlegungen sind in der Tat nachweisbar; es sei nur an J. A. P. Schulz erinnert, der langsame Sätze aus Haydnschen Sinfonien in Kantaten benutzte und textierte.

Das Interesse, das die Ausführungen Mosers beanspruchen dürfen, gebot geradezu, diesen Hinweisen nachzugehen. Es ergab sich indes dabei, daß Moser ein bedauerliches Versehen unterlaufen ist, insofern es sich bei der (in dieser Form übrigens nicht existierenden) Signatur „*Musikhandschrift Mus. 219 228*“ gar nicht um eine Handschrift handelt (die höchsten Nummern bei den Handschriftsignaturen Mus. ms. liegen bei 40 000), sondern um einen Band aus der weithin bekannten Deutschen Musik-Sammlung mit der genannten Nummer und folgendem Titel: *Joseph Haydn — Johann Wolfgang Goethe. Eine Folge von Liedern und Gesängen Joseph Haydns mit Texten von Johann Wolfgang Goethe für Schulen* hrsg. von Otto Hellmann (Heidelberg: Hochstein 1931). Daneben existiert im Bestand der DMS ein weiterer Band unter der Nummer 219 229 mit diesem Titel: *Joseph Haydn — Johann Wolfgang Goethe. Gesänge für Männerchor z. T. mit Begleitung . . . mit Texten von J. W. Goethe und Musik von J. Haydn bearb. u. hrsg. von Viktor Keldorfer* (ebenda 1931), dessen Inhalt Moser mit dem des vorgenannten Titels vermischt. Was in diesen Bänden vorliegt, sind Arrangements vorwiegend Haydnscher Sololieder für chorische Besetzung, entstanden aus dem Bedürfnis, für das Doppeljubiläumsjahr 1932 beider Künstler Material für besondere Gelegenheiten zu bieten. — Die Bezeichnung einer Musikhandschrift mit der genannten hohen Zahl mußte schon Verdacht anregen, und wenn das in Frage kommende Objekt seinerzeit nicht greifbar war, konnte ein Rückgriff von dem von Moser befragten überhaupt nur Druckwerke der neueren Zeit erfassenden Textkatalog auf den alphabetischen Katalog schnellstens Klarheit schaffen.

Ähnlich liegt der Fall bei dem von Moser genannten Band O. 58 386, der eine Vertonung Haydns von Goethes „*Heiß mich nicht reden*“ enthalten soll. Auch hier liegt keine Handschrift vor, sondern folgender Druck: *Zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit* hrsg. von Blanka Glossy und Robert Haas, Wien: Strache (1925). In diesem Druck befindet sich auf S. 33 das oben genannte Lied, dessen Quelle die Hs. 15 892 der Österreichischen Nationalbibliothek ist. Daß die Urheberschaft Haydns keineswegs gesichert ist, wurde schon von Pohl-Botstiber: *J. Haydn*, Bd. 3 (Leipzig 1927, S. 328) betont. Auch hat Max Friedlaender in seiner Ausgabe der Lieder Haydns (Gesamtausgabe Serie XII, Bd. 1, Leipzig 1932) von dieser Komposition keine Notiz genommen. Mit den vorstehenden Feststellungen dürfte die — vermutete — Vertonung Goethescher Texte durch Joseph Haydn, zum mindesten soweit sie aus Berliner Quellen belegbar sein könnte, als nicht gegeben anzusehen sein.

## *Ein Fund aus der Kasseler Landesbibliothek*

VON CHRISTIANE ENGELBRECHT, MARBURG

Bei einer Arbeit über anonyme Musikhandschriften der Kasseler Landesbibliothek gelang die Identifizierung einiger Kompositionen. Unter diesen befindet sich das geistliche Konzert von Johann Erasmus Kindermann „*Turbabor sed non perturbabor*“ für drei Vokalstimmen, zwei Violinen und Generalbaß, das bisher nur unvollständig in einer Tabulaturammlung von Gustav Düben aus dem Jahre 1663 auf der Universitätsbibliothek Uppsala erhalten ist. Das Werk war ehemals auch in der Chorbibliothek der St. Michaeliskirche in Lüneburg vorhanden<sup>1</sup>. Der vollständige Titel der Kasseler anonymen Handschrift lautet

*Turbabor sed non perturbabor, quia vulnerum Christi recordabor à 5 2. Violin.  
A. T. B. auff verstimbter Violinen arth*

Dieses Manuskript — wohl eine in Kassel gefertigte Abschrift, da das Wasserzeichen dreier Blätter hessische Embleme zeigt — ist um so wertvoller, als es den in Uppsala nicht mitgeteilten Text bringt. Dadurch wird leicht erklärlich, daß weder Felix Schreiber<sup>2</sup> noch Bertha Antonia Wallner<sup>3</sup> bei der Veröffentlichung des geistlichen Konzerts die Unterlegung des von Heinrich Schütz in seinen *Cantiones sacrae* ebenfalls verwendeten Textes gelang, da Schütz ihn weniger gebräuchlich als „*Turbabor sed non perturbabor quia vulnerum Salvatoris mei recordabor*“ bringt, Kindermann hingegen das häufigere „*quia vulnerum Christi recordabor*“ verwendet. Das bedeutet den Fortfall von vier Silben gegenüber der Schützischen Fassung, die B. A. Wallner zu einer Kürzung des Textes in „*Turbabor sed non perturbabor Salvatoris mei recordabor*“ zwang. Wertvoll ist außerdem die Mitteilung, daß Kindermann hier „*verstimmte*“ Violinen verlangt, mit dem „*Accord*“ *es*“ (*e'*), *b'* (*a'*), *f'* (*d'*), *ces'* (*!*) (*g*). Er zielt damit in erster Linie auf eine neue Klangfarbe, außerdem wohl auf bessere Spielbarkeit (die Komposition steht in *Es*). Damit wird neben seinen zahlreichen, z. T. leider verlorenen Werken mit scordierten Streichinstrumenten dieses geistliche Konzert nun als Kindermanns einziges Vokalwerk mit verstimmten Violinen bekannt, m. W. das erste deutsche Vokalwerk mit Abzug bei Streichinstrumenten überhaupt; schon zehn Jahre später sind diese Kompositionen keine Seltenheit mehr. Auch ist die Verwendung der verstimmten Violinen ein Hilfsmittel für eine Datierung des Werkes; es muß demnach recht spät angesetzt werden, da Kindermanns *Neu-verstimmte Violin-Lust* und die teilweise mit scordierten Instrumenten arbeitenden *Canzoni Sonatae* erst in den Jahren 1652 und 1653, also drei bzw. zwei Jahre vor seinem Tode erschienen sind; vorher ist die Verwendung scordierter Instrumente bei ihm nicht bekannt. Noch mehr bezeugen indessen der reife Stil des geistlichen Konzertes und die für Kindermanns späte Vokalwerke so charakteristische mystisch-religiöse Textwahl das Spätwerk.

Ein Vergleich der Kasseler Handschrift mit der Dübenschen Tabulatur zeigt nur geringe Abweichungen, meist rhythmischer Art. Der Kasseler B. c. trägt im Gegensatz zur Tabulatur Bezifferung. Für das Akzidentienproblem wird nicht nur die Orgeltabulatur in erster Linie maßgebend — wie man doch eigentlich annehmen sollte —, sondern auch die Kasseler Handschrift, da die Transposition den Schreiber zu besonderer Sorgfalt in der Setzung der

<sup>1</sup> Max Seiffert, Die Chorbibliothek der St. Michaeliskirche in Lüneburg, SIMG IX, S. 608.

<sup>2</sup> DTB XIII, Vorwort S. LX, Anm. IV.

<sup>3</sup> DTB XXIV.

Akzidentien zwang. So bringt z. B. Kassel



Uppsala dagegen



wobei man wohl in jedem Falle die Kasseler Schreibweise vorziehen wird und annehmen darf, daß der Tabulaturenschreiber hier vergaß, das in der Vorlage wahrscheinlich stillschweigend vorausgesetzte *as* (Orgeltabulatur *gis*) ausdrücklich zu bezeichnen.

Darüber hinaus weisen die wenn auch meist unbedeutenden, so doch sehr vielfältigen Abweichungen voneinander auf getrennte Vorlagen hin, was darauf schließen läßt, daß die Komposition zwar wohl nur handschriftlich, aber nicht wenig verbreitet war.

Damit wird dieser Fund zu einer willkommenen Ergänzung der Dübenschenschen Tabulaturaufzeichnung, wodurch die Veröffentlichung in den DTB freilich revisionsbedürftig geworden ist.

## Zur Quellensituation der Musikethnologie in Deutschland

VON KURT REINHARD, BERLIN

Wenn man sich zehn Jahre nach dem Kriege ein Bild von Umfang und Art der in Deutschland verfügbaren musikethnologischen Quellen zu machen sucht, so wird sich diese Frage vor allem auf das klingende Material beziehen. Die literarischen Quellen, namentlich die für eine historische Schau der außereuropäischen Hochkulturen wichtigen Schriften, dürften nämlich nicht im gleichen Umfang vom Kriege in Mitleidenschaft gezogen worden sein wie die oft nur in einem oder wenigen Exemplaren vorhandenen Schallbeispiele. An der Situation dieser schriftlichen Quellen hat sich also nichts Bemerkenswertes geändert. Ihre Zahl ist durch Publikationen der inzwischen in vielen außereuropäischen Ländern herangewachsenen Musikwissenschaftler zwar vergrößert worden, entscheidender ist aber der große Wandel, der sich bei den in aller Welt hergestellten Tonaufnahmen vollzogen hat. Von diesen Quellen, die — im Gegensatz zur europäischen Musikgeschichte — ja für die Musikethnologie nach wie vor das wesentlichste Arbeitsmaterial darstellen, soll hier die Rede sein, und zwar sogar nur von den Klangbeispielen außereuropäischer Musik<sup>1</sup>.

Bis in den letzten Krieg hinein standen der musikethnologischen Forschung neben den industriell hergestellten Schallplatten, deren wissenschaftlicher Wert zweifellos sehr unterschiedlich ist, meist allerdings unterschätzt wurde, lediglich solche Tonaufnahmen zur Verfügung, die Expeditionen, Einzelforscher oder auch sonstige Reisende mitbrachten. Nur selten — der zu umfangreichen Aufnahme-Apparatur wegen — waren es geschnittene Wachsplatten oder Folien, fast immer dagegen Phonogramme. Die Geräte für diese Walzenaufnahmen stellte in den meisten Fällen das Berliner Phonogramm-Archiv. Da die eingebrachten Originalwalzen, die sich selbstverständlich auch kopieren ließen, hier zentral archiviert wurden, konnte sich dieses Institut, auf dessen einstige Bedeutung man nicht mehr besonders hinzuweisen braucht<sup>2</sup>, zum Mittelpunkt der Musikethnologie in Deutschland

<sup>1</sup> Obwohl von der sich inzwischen an Stelle des Begriffs „Vergleichende Musikwissenschaft“ einbürgernden Fachbezeichnung „Musikethnologie“ neben dem Gesamtkomplex der außereuropäischen Kunst- und Volksmusik auch die europäische Folklore erfaßt wird.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu die Berichte des Verf. in „Die Musikforschung“ VI (1953), S. 46–49 und in „Journal of the International Folk Music Council“ VI (1954), S. 57/58.

entwickeln. Bis in den letzten Krieg hinein hatte man so viel Material gesammelt, daß die deutsche Forschung noch für viele Jahre mit zu bearbeitendem Quellenmaterial „versorgt“ war. Da aber von den weit über 10 000 Aufnahmen etwa 90 0/0 durch Kriegs- und Nachkriegsereignisse verloren gegangen sind, hat sich die Situation völlig verändert. Unter den verbliebenen Resten, die im übrigen nur noch z. T. als Walzen kopiert, wohl aber auf Tonbänder umgespielt werden können, befinden sich zum Glück doch noch einige bisher nicht publizierte Sammlungen.

Wenn also das Berliner Phonogramm-Archiv mindestens, was sein altes Quellenmaterial betrifft, keineswegs mehr die frühere Bedeutung hat, so sind dafür fast noch mehr andere Gründe maßgebend. Viele Einzelforscher und Expeditionen rüsten sich heute selber mit modernen Tonaufnahmegeräten aus, sei es, daß sie vornehmlich Sprachaufnahmen machen wollen, sei es, daß sie die Tonbänder später im Rundfunk und zu sonstigen Vorträgen bzw. zur Synchronisation ihrer dazu gehörigen Filmaufnahmen verwenden wollen. Viel seltener kommt es vor, daß sie primär Musikaufnahmen machen wollen oder gar sich dafür ein bestimmtes musikethnologisches Programm vorgenommen haben. Sofern diese Aufnahmen tatsächlich ausgewertet werden (d.h. also in den meisten Fällen: in die Hand eines Musikethnologen gelangen), sind sie als zugängliche Quellen anzusehen. Schon jetzt aber läßt sich überblicken, daß der größte Teil der so oder ähnlich zustande gekommenen Aufnahmen kaum je musikwissenschaftlich ausgenutzt werden wird. Das wird auch weiterhin so bleiben, solange nicht von musikethnologischer Seite energische Schritte zu einer Änderung unternommen werden.

Das Sammeln dieses Materials ist allerdings sehr schwierig, da es gilt, die schwer übersehbaren, vielfach unbekannteren Stellen, denen exotische Musikaufnahmen vorliegen, auffindig zu machen und — was bisweilen noch schwieriger ist — dafür zu gewinnen, Kopien für eine wissenschaftliche Auswertung zur Verfügung zu stellen. Trotz dieser Schwierigkeiten versucht das Berliner Phonogramm-Archiv eine solche Sammlung. Diese Versuche haben z. T. schon schöne Früchte getragen, werden aber nicht etwa unternommen, um die Bedeutung des einst so wichtigen Instituts um jeden Preis zu erhalten oder wiederherzustellen. Es ist vielmehr nur selbstverständlich, daß das — nach wie vor — einzige deutsche Institut, das sich ausschließlich mit exotischer Musik beschäftigt, aus der Erkenntnis der völlig veränderten Quellsituation sinnvolle Konsequenzen gezogen hat.

Das ist aber erst ein Anfang; man darf darum auch hier die Bitte aussprechen, alle interessierten Kreise möchten das Vorhaben unterstützen, zumal es ihnen ja selber voll zugute kommt. Auf der einen Seite gibt es eine Fülle neuen Klangmaterials, auf der anderen haben diese tönenden Quellen nur einen wissenschaftlichen Wert, wenn sie bekannt und durch zentrale Archivierung oder zumindest Katalogisierung möglichst allen Musikethnologen zugänglich gemacht werden. Über den gangbarsten Weg hierzu mag noch diskutiert werden. Von den Kategorien von Sammlern, die sich bisher herauskristallisiert haben, seien die wichtigsten genannt:

1. Einzeln reisende Wissenschaftler und Expeditionen. Von ihnen sind Kopien im allgemeinen ohne weiteres zu erhalten, ja, sie begrüßen meist die Möglichkeit der Auswertung, sofern sie — das muß in jedem Falle selbstverständlich zuerst geklärt werden — nicht schon bestimmte Persönlichkeiten für die Bearbeitung vorgesehen haben.
2. Nichtwissenschaftliche Reisende, Journalisten usw. Hier ist die Situation schwieriger. Zum Teil sind Vertreter dieses Personenkreises so verständnisvoll, vorbehaltlich jeder nicht rein wissenschaftlichen Verwendung, Kopien zu erlauben, zum anderen Teil begegnet man aber der Auffassung, daß das Material nicht nur durch öffentliche Vorträge, im Rundfunk, durch Publikationen usw., sondern auch durch Überlassung an wissenschaftliche Stellen Geld bringen müsse. Da die geforderten Summen oft erschreckend hoch sind, bleiben die oft sehr wertvollen Aufnahmen unzugänglich.

3. Rundfunkanstalten. Meist findet sich hier ein Teil des unter 1. und 2. genannten Materials, daneben gibt es dort aber auch eigene Aufnahmen. Hier konnte durch Verhandlung mit einigen Sendern bzw. Aufnehmenden in einzelnen Fällen schon ein Übereinkommen getroffen werden, durch das einerseits die Interessen der Betroffenen gewahrt bleiben, andererseits Kopien für eine wissenschaftliche Auswertung zur Verfügung stehen. Künftig werden die wichtigsten Aufnahmen aus dieser Kategorie vom Schall-Archiv des Deutschen Rundfunks in Frankfurt am Main archiviert, so daß dieses Material wenigstens leicht feststellbar ist. Anfragen bei den Urhebern sind aber auch dann nicht zu umgehen.

4. Filmgesellschaften. Deren Tonmaterial droht, sofern es nicht tatsächlich in Kultur- und Spielfilme, für die gedreht wurde, aufgenommen wird, gänzlich verloren zu gehen, da es still und unbekannt in den Filmarchiven schlummert. Gerade von diesem Archivmaterial konnte schon einiges übernommen werden. Schwieriger dürfte eine Kopiererlaubnis für die musikethnologisch interessanten Stellen aus den im Verleih befindlichen Filmen zu erlangen sein. Soweit es sich allerdings um Kulturfilme handelt, wird sich wenigstens das benutzen lassen, was in das Göttinger *Institut für den wissenschaftlichen Film* aufgenommen und damit sogar schon als ethnologisch wichtig anerkannt worden ist.

5. Schallplattenfirmen. Der Vollständigkeit halber muß auch diese Quelle genannt werden, obwohl sie in Deutschland im Augenblick zahlenmäßig keineswegs ins Gewicht fällt. Vor dem Kriege gab es — von v. Hornbostels *Musik des Orients* und den Platten des Instituts für Lautforschung abgesehen — zwar auch keine wissenschaftlichen Plattenaufnahmen, die Produktion exotischer Platten als Exportartikel war aber außerordentlich umfangreich. Wenn es oft auch schwer war, diese Platten zu erwerben, so fehlt heute fast jede Möglichkeit, da Deutschland in nur sehr geringem Maße für die Herstellung solcher Schallplatten herangezogen wird.

Der letzte Punkt gibt Veranlassung, einen Blick auf die Quellensituation des Auslands zu werfen. Hier ist man, besonders in den USA, dazu übergegangen, von Wissenschaftlern Aufnahmen machen zu lassen und diese dann, zu Sammlungen zusammengestellt, in Serie zu produzieren. Dieses jedermann zugängliche Material hat inzwischen einen erstaunlichen Umfang angenommen<sup>3</sup>. Wenn es großenteils auch hier und da wissenschaftlichen Anforderungen nicht ganz standhält, so bildet es doch schon heute eine der wichtigsten Quellen für die internationale Musikethnologie. Wie weit aber — neben den beigegeführten Kommentaren — eine gründliche Auswertung durch die Aufnehmenden selbst vorgesehen ist, d. h. inwieweit Übertragungen der Platten von anderen publiziert werden können, muß wohl von Fall zu Fall geklärt werden.

Außer diesen Sammlungen erschienen im Ausland auch zahllose andere Schallplatten, die natürlich nur bedingten Wert haben. Bevor man ihre Wahllosigkeit aber kritisiert, muß man sich vor Augen halten, daß sie ja nur von solchen Musikformen aufgenommen werden, die sich in den betreffenden Ländern auch wieder verkaufen lassen. Primitive Kulturen sind hier also in keinem Fall vertreten. Die Platten deshalb aber als indiskutabel abzulehnen, dürfte inzwischen überholt sein. Als das musikethnologisch Wertvollste gilt zwar nach wie vor das Echte und Unbeeinflusste. Darüber darf man aber nicht die zahllosen Mischprodukte übersehen, die jetzt die Volksmusik vieler exotischer Völker beherrschen. Wir können diese Überschichtungen, deren innere Zwangsläufigkeit sich ja nicht zuletzt in den Absatzquoten der genannten Schallplattenindustrie spiegelt, jetzt in statu nascendi beobachten und wollen uns nicht von späteren Generationen den Vorwurf machen lassen,

<sup>3</sup> In den USA sind es vor allem die Reihen der „*Library of Congress*“ und der „*Ethnic Folkways Library*“. In Frankreich gibt u. a. das *Musée de l'Homme* bei „*Contrepoint*“ *Musique Folklorique* heraus, und in England setzt sich vornehmlich die „*African Music Research Library*“ für ähnliche Platten-Publikationen ein.

bei der Fixierung des dann inzwischen abgeschlossenen Entwicklungsprozesses aus unbegreiflicher Voreingenommenheit versagt zu haben. So gesehen, haben auch die innerhalb der „normalen“ Produktion erscheinenden Platten durchaus ihren Wert.

Hat man sich dazu bekannt, so müßte sich auch ein Weg finden lassen, die — im Augenblick allerdings noch wenigen — Platten unmittelbar zugänglich zu machen, die deutsche Firmen im Auftrage ausländischer Verleger herstellen. Noch wichtiger aber wäre es — nicht zuletzt im Hinblick auf die zahlreichen außerdeutschen Publikationen —, wenn die deutsche Industrie sich entschlösse, ebenfalls wissenschaftliche Plattenreihen herauszugeben. Daß der Haupthinderungsgrund, die finanziellen Anforderungen des Wiederaufbaues nach dem Kriege, inzwischen wohl hinfällig geworden ist, zeigen die herausgebrachten Reihen zur europäischen Musikgeschichte, deren Verkaufserlös sicherlich auch kaum die Herstellungskosten deckt.

Als letzter, aber nicht ganz unwichtiger Punkt müssen

6. die archiveigenen Aufnahmen angeführt werden. Sie wurden, soweit sich die Möglichkeit bot, schon früher von den Leitern des Phonogramm-Archivs durchgeführt und konnten auch nach dem Kriege fortgeführt werden. Sie fallen als Quellen zahlenmäßig allerdings weniger ins Gewicht, da sich nicht allzu oft die Gelegenheit bietet, Aufnahmen von in Deutschland gastierenden exotischen Musikern oder gar von Primitiven zu machen. Deshalb müßte die hier genannte Kategorie von Aufnahmen, die der Musikethnologe selbst durchführt und die deshalb in jeder Hinsicht am verlässlichsten sind, auf eine andere Ebene gehoben werden, d. h. es müßten Musikethnologen die Teilnahme an größeren Expeditionen oder — noch besser — selbständige Reisen ermöglicht werden<sup>4</sup>. Das hierbei eingebrachte Material könnte — wie es im Ausland der Fall ist — den Inhalt der oben angeregten deutschen Plattenreihen bilden.

Nach diesen Erörterungen über das musikethnologische Quellenmaterial mag schließlich die Frage nach dem Bedarf auftauchen, d. h. also die Frage nach der allgemeinen Stellung und augenblicklichen Bedeutung der Musikethnologie in Deutschland. Nachdem es lange Zeit um die deutsche Musikethnologie still war, hat man heute in beiden Disziplinen, in denen das Spezialfach verankert ist, vielfach erneut auf seinen Wert und auf seine Unentbehrlichkeit hingewiesen. Ein Blick ins Ausland, vor allem nach den USA, zeigt, zu welcher Bedeutung dort das Fach gelangt ist. Daß auch in Deutschland der Punkt, wo sowohl die Ethnologie als auch die Musikwissenschaft ohne die ergänzende Mitarbeit der Musikethnologie kaum mehr auskommen werden, nicht allzu fern zu sein scheint, wurde z. B. in dem öffentlichen Vortrag Friedrich Blumes auf dem Bamberger Kongreß 1953 deutlich, in dem der Redner zum Schluß die Forderung erhob, den akademischen Fachbetrieb um die musikethnologischen und grundlagenforschenden Teilgebiete der Musikwissenschaft zu erweitern<sup>5</sup>. Geschähe das, so wäre auch in einiger Zeit die Nachwuchsfrage gelöst, die dann aktuell wird, wenn die Musikethnologie auch in Deutschland so weit ist, daß sie zu eigenen Feldforschungen übergehen kann. Für die Heranbildung dieses Nachwuchses aber ist vorher schon eine Vergrößerung des vorhandenen Quellenmaterials notwendig. Die tönenden Quellen der Musikethnologie sollen ja nicht nur einmal ausgewertet werden, ihre fast noch wichtigere Aufgabe ist doch wohl, als Demonstrationsmaterial zu dienen und dadurch das Studium der außer-europäischen Musik überhaupt erst zu ermöglichen.

---

<sup>4</sup> Wie ergiebig die Konzentration auf die Untersuchung der musikalischen Kultur und auf die dazugehörigen Tonaufnahmen und detaillierten Fragebögen ist, zeigte eine vom Verf. mit Unterstützung der Freien Universität Berlin durchgeführte Reise in die Türkei von Februar bis Mai 1955.

<sup>5</sup> Vgl. Kongreß-Bericht Bamberg 1953, S. 14 oben und S. 22, Ziff. 3.

## *Bibliographische Miscellen zu Mozart und Chopin*

VON OSWALD JONAS, CHICAGO

Als weitere Ergänzung zu der Aufstellung von E. H. Mueller von Asow<sup>1</sup> kann ich folgende Angaben über Handschriften, die sich in amerikanischem Besitz befinden, beisteuern:

KV. 143: Washington, D. C., Library of Congress

KV. 296: New York, Public Library

KV. 310: New York, Rudolf Kallir

KV. 318: New York, Public Library

KV. 331: New York, Paul Gottschalk (Türkischer Marsch, letzte Seite)

KV. 381: New York, H. Weyhn (Seite 10/11)

KV. 385: Washington, D. C., National Orchestra Association

KV. 386: Rochester, N. Y., Sibley Music Library (ein Blatt)

KV. 440: Washington, D. C., Library of Congress

KV. 461: Washington, D. C., Library of Congress (Nr. 5 u. 6)

KV. 467: New York, Heinemann Foundation

KV. 486: New York, Public Library (Nr. 1, Skizze)

KV. 515: Washington, D. C., Library of Congress

KV. 620: New York, H. Weyhn, (Nr. 9, Skizze).

Außerdem:

6 Violinsonaten KV 301, 302, 303, 304, 305, 306, Walter Hinrichsen, New York

315a Trio zum letzten Menuett, Public Library, New York.

\*

Die Handschrift der g-moll-Ballade Chopins<sup>2</sup> befindet sich in den USA, und zwar im Besitz von Gregor Piatigorsky. In Takt 7 steht an der fraglichen Stelle kein *Es*, also ein *D*. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß Chopin die Änderung (zu *D*) im Druck selbst veranlaßt hat.

## *Randbemerkungen zu A. Berners Besprechung<sup>1</sup>*

VON HANS HICKMANN, KAIRO

Der Autor einer wissenschaftlichen Veröffentlichung sollte auf die Besprechung seiner Arbeit nicht öffentlich antworten, auch dann nicht, wenn er die Auffassung seines Rezensenten nicht teilt. Wenn ich hier trotzdem auf A. Berners Ausführungen zu meinen oben genannten Studien eingehe, so geschieht es gewiß nicht aus Verlangen nach Polemik, sondern einzig und allein um gewisser prinzipieller Fragen willen, die ich bereits einmal im Rahmen dieser Zeitschrift angeschnitten habe<sup>2</sup>.

Zunächst zur Frage der Sinnggebung der merkwürdig rechteckigen, langgezogenen, zweifelligen Trommeln mit Flankeneinschnürung: es besteht kein Zweifel daran, daß dieses Instrument, nach den heute vorliegenden bildlichen Quellen zu urteilen, von Frauen gespielt worden ist. Diese Feststellung genügt m. E. nicht, um daraus zu schließen, daß es sich bei dieser seltenen Form um ein Geschlechtssymbol handelt, bzw. daß sie das „Zurücktreten eines weiblich betonten Kults“ bezeugt.

Es sei zugegeben, daß sich diese Ideenverbindung beim erstmaligen Betrachten des Instruments aufdrängt. Auch mir ist die Möglichkeit einer solchen Ausdeutung durchaus nicht entgangen; sie ist mir außerdem sogar von verschiedenen Seiten, noch vor der Abfassung

<sup>1</sup> Vgl. Die Musikforschung VIII, S. 74 ff., dazu auch die Berichtigung von W. Virneisel, ebenda, S. 345 f.

<sup>1</sup> Vgl. K. R. Jüttner, Bemerkungen zu Chopins g-moll-Ballade op. 23, in Die Musikforschung VIII, S. 212.

<sup>1</sup> Die Musikforschung VIII, 1955, S. 502 ff.

<sup>2</sup> Die Musikforschung VII, 1954, S. 454—455.



meiner Arbeit, immer wieder nahegelegt worden. Wenn ich trotzdem darauf nicht eingegangen bin, so deshalb, weil die Gleichung vierkantige Trommel = Geschlechtssymbol nicht bewiesen werden kann. Außerdem ist dieses Instrument niemals „symbolisch-kultisch“ benutzt worden. Die Ägypter kannten zur Zeit der 18. Dynastie schon lange nicht mehr solche symbolischen Bindungen zwischen Instrumenten und soziologischen Gegebenheiten aller Art, wie sie erst wieder, unter griechisch-vorderasiatischem Einfluß, in der Spätzeit auftauchten. Die runde Rahmentrommel wurde ebenfalls fast ausschließlich von Frauen gespielt. Muß dieses Instrument nun ebenfalls „symbolisch-kultisch“ ausgedeutet werden, vielleicht sogar einem Geschlechtssymbol entsprechen? Wer sagt uns außerdem, daß nicht einer unserer ägyptologischen Kollegen gerade jetzt im Begriff ist, ein neu entdecktes Grab freizulegen, in dem wir die Darstellung von männlichen Musikern mit (runden oder eckigen) Rahmentrommeln finden werden? Das Bild ändert sich im Rahmen dieses abseitsliegenden Forschungsteilgebiets so häufig, daß es unnötig, verfrüht, ja, in manchen Fällen sogar vorzeitig wäre, zu Zusammenfassungen oder gar endgültigen Feststellungen kommen zu wollen. Um einen ähnlichen Fall handelt es sich bei den Harfen. Sich auf eine Reihe älterer Belege stützend und vielleicht auch in Ermangelung neuerer Veröffentlichungen, schrieb M. Wegner in seinem Büchlein *Die Musikinstrumente des alten Orients*<sup>3</sup>, die Bogenharfe des ägyptischen Alten Reiches sei nur von Männern gespielt worden. Auf dieser falschen Behauptung baut nun bereits der sonst so vorsichtige Jaap Kunst auf<sup>4</sup>, und es steht zu befürchten, daß diese Einzelheit unkontrolliert von einer Veröffentlichung in die andere hinüberzitiert werden wird, obwohl es eine ganze Reihe bildlicher Darstellungen aus dieser entlegenen Zeit gibt, die eindeutig beweisen, daß sich sowohl Berufsmusikerinnen als auch vornehme Laienspielerinnen dieses Instruments bedienen.

Unsere Rahmentrommel ist nach den heute vorliegenden bildlichen Quellen von Frauen gespielt worden. Ob sie (oder die runde Rahmentrommel) den Wert eines Geschlechtssymbols gehabt hat, können wir im Höchsthalle vermuten, auf keinen Fall aber beweisen.

Der Name ist damit zu erklären, daß das Instrument mit seinen vier Ecken selten eine tief geschwungene, häufiger aber nur eine sehr leichte Flankenschweifung aufweist, in diesem Falle also mehr einem Rechteck ähnelt. Dazu kommt, daß es späte oder gar moderne, rein rechteckige oder selbst quadratische orientalische Instrumente gibt, die ohne jede Spur einer Flankeneinschnürung geformt sind. Spätzeitformen lehnen sich aber häufig, gerade im Orient und besonders in Ägypten, an sehr alte Formen an<sup>5</sup>. Vielleicht wäre es tatsächlich vorsichtiger, von viereckigen Trommeln (*quadrangulaires*) zu sprechen, wenn freilich auch bei dieser Bezeichnung der Zusatz „mit Flankeneinschnürung“ nötig wäre.

Im Falle der Darabukkah handelt es sich um eine andere Problemstellung. Es ist durchaus abzulehnen, daß in den merkwürdigen Gegenständen des Gottes Bes Riesenrassel zu sehen seien. Alle bekannten und archäologisch belegbaren Rasselarten Altägyptens sind erst kürzlich eingehend behandelt worden und gehören ganz anderen Formbereichen an<sup>6</sup>. Bes

<sup>3</sup> Münster 1950, S. 10.

<sup>4</sup> *Sociologische Bindungen in de Muziek*, 's Gravenhage 1953, S. 12. Wie gefährlich solche rein theoretischen Konstruktionen sind, zeigt A. Berners Besprechung: auf S. 502 (unten) handelt es sich um eine Möglichkeit („es dürfte hier in Verbindung mit der eindeutig weiblichen Funktion . . . eine genitale Organprojektion zu Grunde liegen“), die auf S. 503, Zeile 11, bereits eine Gewißheit geworden ist, denn wir wissen ja tatsächlich nicht, ob es sich wirklich um eine „kultisch bedingte Form“ handelt.

<sup>5</sup> Man kann diese Erscheinung gerade in Ägypten häufig in der koptischen bzw. modern-folkloristischen Kunst beobachten (*Die Musikforschung* VIII, 1955, S. 398). Über eine nahezu rechteckige Form unserer Trommel vgl. *Miscellanea musicologica* X, Abb. 2. „Square tambourines“ werden von Farmer, Galpin und Sachs erwähnt (*Miscellanea* X, S. 328–329), vier- bzw. achteckige Instrumente werden aus Albanien, Marokko und China gemeldet, nach Belegen von Mahillon, Marcel-Dubois, Schaeffner (*tambour carré*) und wiederum Sachs, Referenzen, die in unseren *Miscellanea* X, ausdrücklich erwähnt sind (S. 328–329). Wir erinnern endlich an den arabischen Ausdruck (S. 330, Z. 3), der sich nicht weglegen läßt und durchaus den von Sachs, Galpin, Farmer u. a. gebrauchten Bezeichnungen entspricht, die mir vorgeworfen werden.

<sup>6</sup> H. Hickmann, *Die altägyptische Rassel* (*Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 79, 2, 1954).

ist außerdem kein Gott der Fruchtbarkeit, sondern der Gott der Volksbelustigungen, ehemals ein afrikanischer Tanzgott, der leichte, handliche Instrumente spielt, vor allem aber — Trommeln. Außerdem spielt er eine schwer definierbare Rolle im intimen Leben der Frauen, erheitert diese durch seine Späße und hilft ihnen, die schweren Stunden des Gebärens zu überstehen. Alle diese Angaben helfen also nicht weiter, und es ist kaum einzusehen, warum das Instrument nun eher eine Rassel als eine Trommel sein soll, Urform der Darabukkah oder einfache, langgestreckte Gefäßtrommel.

Warum soll es nun nicht möglich sein, ein so typisches folkloristisches Element aus den volkstümlichen und organologischen Gegebenheiten des Landes abzuleiten, in dem es eine so große Rolle spielt? Es entspricht durchaus dem „Geist und Werden“ des orientalischen Instrumentariums, aber auch orientalischem, funktionellem Denken, daß unsere westlichen Arbeitsmethoden gewissen entwicklungsgeschichtlichen Vorgängen, die östlichen Geist ausdrücken, nicht gerecht werden. Wir werden natürlich immer wieder versuchen, historische Zusammenhänge aufzuspüren, aber unsere morphologischen und organologischen Erwägungen müssen den orientalischen Gesichtspunkt berücksichtigen: wir müssen lernen umzudenken. Die vergleichende Musikwissenschaft sollte nunmehr beginnen, weniger zu „vergleichen“ als zu vertiefen, alle musikwissenschaftlichen Gegebenheiten eines bestimmten Landes nach den dort einwandfrei belegbaren, entwicklungsgeschichtlichen Fakten zu überprüfen und in einen organischen, folkloristisch bedingten Zusammenhang zu bringen. In diesem Sinne ist es gelungen, die ägyptische, ausgereifte Trompete der 18. Dynastie an die wahrscheinlich schallbecherlose Trompete des Alten Reiches anzuknüpfen; in diesem Sinne sollte versucht werden, die heutige Tongefäßtrommel an die — wenn auch nur bildlich bekannte und schwer zu identifizierende — Gefäßtrommel des alten Ägyptens anzuschließen. Dieser Versuch ist mit aller gebührenden Vorsicht unternommen worden. Andere Ausgrabungen, weitere Entdeckungen werden auch auf diesem Teilgebiet der Musikwissenschaft eine präzisere Stellungnahme erlauben, als sie heute möglich ist.

## *Annales musicologiques*<sup>1</sup>

*Ein neues internationales musikwissenschaftliches Jahrbuch*

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Mit diesem Band (dem inzwischen ein zweiter gefolgt ist und dem ein dritter in diesen Tagen folgt) tritt ein neues internationales musikwissenschaftliches Jahrbuch auf den Plan. Es zählt zu den *Publications de la Musique d'Autrefois* (Direktion: Geneviève Thibaut), die der Musikwissenschaft schon so manche feine Veröffentlichung geschenkt haben. Das Redaktionskomité besteht aus M. Bukofzer, F. Lesure, L. Schrade und G. Thibaut, es schlägt also eine Brücke über den Atlantik. Der Rahmen ist ausdrücklich auf Mittelalter und Renaissance beschränkt, also Gebiete, die einerseits noch wirklich gründliche und sorgfältige Bearbeitung verlangen, andererseits besonders reizvolle und interessante Probleme enthalten. So darf man schon von dieser glücklichen Konzentrierung aus dem neuen Jahrbuch eine sicherlich glänzende Entwicklung voraussagen.

Diese Prognose verstärkt sich noch, wenn man den Inhalt des 1. Bandes im einzelnen ansieht. Der erste Beitrag — von L. Schrade — behandelt *Political compositions in french music of the 12th and 13th centuries*. Die äußere Form mit ihrem die älteste wie die neueste Literatur sorgfältig zitierenden Anmerkungsapparat ist hervorragend. Der Inhalt

<sup>1</sup> *Annales musicologiques* — *Moyen-Age et Renaissance*, Tome I, 1953, Société de Musique d'Autrefois, 70 Rue du Bac, Paris 7e, 418 S.

selbst gibt Zeugnis von dem ernsthaften Versuch des Verf., sich in die Probleme mittelalterlicher Musik einzuarbeiten. Eine hübsche Einleitung bespricht verschiedene lateinische politische „Lieder“ (die von Schrade gewollte Absetzung des Conductus gegen das Lied wird freilich schon durch die Tatsache widerlegt, daß weltliche „Lieder“ als Tenores von „Conductus“ auftreten). Dann wendet sich die Aufmerksamkeit drei Notre-Dame-Conductus zu und erfaßt verschiedene Möglichkeiten einer Deutung der Texte. Das rhythmische Problem wird eingehend diskutiert. Freilich passiert Schrade das Mißgeschick, daß er sich bei „*Ver pacis*“ auf Gennrich als Kronzeugen beruft, der aber inzwischen die Richtigkeit meiner Übertragungen im 4. Modus anerkannt hat. Auch kann man nicht sagen, daß St. Gallen 383 die beste Handschrift sei, — aber auch sie hat nicht 2., sondern 4. Modus (die über „*utrumque*“ und über „*incursus*“ stehenden Ligaturen sprechen eindeutig gegen 2. Modus). Abteilungsstriche müssen nicht immer auch Pausen bedeuten, das geht schon aus des Anonymus IV Behandlung der „*suspiria*“ hervor. Die beiden Musikübertragungen stellen vollends alle Grundprinzipien der Übertragung auf den Kopf<sup>2</sup>.

Demgegenüber kommt die zweite Studie *Interrelations between Conductus and Clausula* — von M. Bukofzer — zu wirklichen Resultaten; jede Behauptung des Verf. wird mit einem tatsächlich beweisenden Faktum belegt. Zunächst erscheinen Conductus mit entlehnten Tenores, dann solche mit entlehnten Clausulae, beides mit gutem Blick gesehene Schlüsselprobleme der Mittelalter-Musikwissenschaft. Hier ist Bukofzer die Entdeckung der Verwendung einiger gregorianischer Melismen und einer Organumklausel in an Conductus angeschlossenen „*Benedicamus domino*“ gelungen. Freilich kann ich dem Verf. nicht folgen, wenn er in wohlberechtigtem Entdeckerglück glaubt, hiermit die Verwendung von Organummusik in Conductus nachgewiesen zu haben (was aber auch nicht derartig erstaunlich wäre und vielleicht tatsächlich noch einmal nachgewiesen wird, — denn die Einbettung französischer und provenzalischer Lieder in Conductus ist doch wohl noch viel konträrer und ideell problematischer), — das Melisma steht ja nicht im Conductus selbst, sondern in dem „*Benedicamus Domino*“, dem jener als Vorspann („Einleitungstropus“) vorausgeht, und für die Verwendung von Organummelismen in „*Benedicamus domino*“ haben Ludwig und Ficker schon Beispiele gegeben. Endlich werden die Identitäten von melismatischen und syllabischen Partien in Conductus nochmals länger besprochen (freilich ohne Einarbeitung von neuerer Literatur, die dagegen bei Schrade schon zitiert wird). Auch hier sind manch feine Identifikationen eingeflochten, z. T. in den Anmerkungen geradezu versteckt.

Der nächste Artikel — von A. Rosenthal — *Le manuscrit de La Clayette retrouvé* (*Bibl. nat., nouv. acq. fr. 13521*) beschreibt nach dem Wiederauftauchen der Gautier-Handschrift von Soissons den zweiten Fall jüngster Wiederentdeckung eines wichtigen, verschollenen Manuskripts mit mittelalterlicher Musik. Die Handschrift La Clayette enthält auf f. 1 — 368 für die französische Geschichte und Literaturgeschichte wichtige Texte; erst der letzte Faszikel (f. 369—390v.) bringt den Doppel- und Tripel-motettenteil, der die Musikwissenschaft von jeher so brennend interessiert hat. Der Faszikel enthält drei bisher unbekannte Doppelmotetten (von deren einer das Triplum schon im weltlichen Liedrepertoire vorkommt), ergänzt ein neues Triplum und vier bisher unbekannte Quadrupla. Dagegen ist Text 73 „*Amours mi font*“ kein neuer Einzeltext, wie Rosenthal meint, sondern das (in Ba und Psi melodisch vorliegende) Triplum der folgenden Motette „*In bethleem*“. Die Texte 5, 6, 7 faßt Rosenthal als drei Einzelstrophen auf (sie sind in F ebenfalls überliefert, und „*Anima*“ ist ein textiertes Conductusmelisma<sup>3</sup>). Ich nahm zuerst, als ich die Handschrift 1953 studierte, an, daß es sich um die drei Oberstimmen einer Tripel-motette handle, deren Tenor fehlt (was aber sonst in Cl nicht vorkommt). Dafür spricht, daß Cl nur Motetten mit gregorianischen Tenores enthält (von den beiden, für Rosenthal nicht fest-

<sup>2</sup> Zur Kritik von „*Beata nobis gaudia*“ vgl. AfMW XI, 1951, S. 22 und 37.

<sup>3</sup> Wie ich AfMW XI, S. 30/31 mit den Belegen veröffentlichte.

stellbaren Tenores ist *Gentes* = „*gentes*“ aus dem All. „*Confitemini*“, und der unbezeichnete Tenor ist „*florebit*“ aus dem All. „*Justus germinabit*“, in Notre Dame häufig gebraucht). Doch halte ich jetzt auch für möglich, daß nichts fehlt. Wir hätten dann eine lateinische Doppelmotette mit lateinisch austextiertem Tenor (der, wie gesagt, ursprünglich ein Conductusmelisma ist) vor uns, ähnlich den französischen Motetten mit französisch durchtextiertem Tenor. Das Stück besäße dann drei verschiedene lateinische, voneinander unabhängige Texte und wäre damit der gesuchte hypothetische Vorgänger der italienischen Tripelmadrigale etc. Wegen seiner besonderen Bedeutung sei es daher hier in dieser dreistimmigen Gestalt mitgeteilt.

Was die geschichtliche Stellung des Notentextes der Handschrift *C1* betrifft, so ergab mir ein Studium der Varianten, daß die vorliegende Überlieferung ausgezeichnet ist und der Handschrift Montpellier besonders nahe steht.

Der zweite, größere Teil des Jahrbuches ist der Renaissance gewidmet. Zunächst handelt D. P. Walker über Ficino's „*Spiritus*“ and music. Ficino unterscheidet Körper, Geist (*spiritus*) und Seele. Der Geist entsteht als Verdampfung des Blutes. Deshalb ist Musik ihm besonders angemessen: sie ist eine Schwingung der Luft und dem Geist daher wesensverwandt. Diese Ideen scheint Ficino den pseudo-aristotelischen Problemen entnommen zu haben. Den Geist-Begriff erweitert er dann, wohl nach stoischen Gedankengängen, zu dem eines Welt-Geistes. Damit öffnet sich der Weg zur Sphärenmusik, die dem Weltgeist gemäß ist.

Die nächste Studie — von F. L. Harrison — behandelt *The Eton Choirbook, its background and contents* (*Eton College Library ms. 178*), das wichtigste Manuskript der englischen vorreformatorischen Musik<sup>4</sup>. Der Aufsatz gibt zunächst einen eingehenden, gut belegten Abriss der Musikpflege im Eton College, besonders in der ersten Zeit nach seiner Gründung (1443). Dann werden die Bücherinventare des Colleges besprochen, in denen auch die vorliegende Handschrift erscheint. Eine Liste der Komponisten und ein exaktes Inhaltsverzeichnis der Kompositionen mit Konkordanzen und Bemerkungen bilden den Beschluß der Studie.

N. Bridgman behandelt *Un manuscrit italien du début du XVIe s. à la Bibliothèque nationale* (*Département de la musique, Rés. VM<sup>7</sup> 676*). Die Herkunft der Handschrift wird festgestellt — die Wasserzeichen geben einen ersten Fingerzeig nach Bologna. Die Datierung gab der Schreiber selbst an: 4.—26. 10. 1502. Komponisten und Texte weisen sodann näher nach Mantua und Ferrara. Der Hauptteil der Studie verzeichnet die musikalischen Incipit aller Stimmen der 144 Stücke der Handschrift, die Konkordanzen sowie auf die Stücke bezügliche Beobachtungen und Feststellungen. Die Incipit geben die originalen Werte, Schlüssel usw. und sind in den eckigen Charakteren der weißen Mensuralnotation gesetzt. Das ganze Verzeichnis ist hierin wie in all seinen Einzelheiten ein wirklicher Genuß für den Liebhaber exakter, philologisch fundierter Arbeitsweise.

Dasselbe kann man von der folgenden Studie sagen. F. Lesure und G. Thibaut geben die *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin (1549—1576)*. Wie wichtig solche Unternehmen sind, zeigt die Tatsache, daß von den hier behandelten 100 Werken des berühmten Pariser Druckers nur 44 in Eitners Quellenlexikon verzeichnet sind. Zunächst werden die historischen Daten des Lebens Du Chemins und der Entwicklung seines Verlages gebracht. Liebevoll schildern die Autoren sein Verhältnis zu seinen Hauptautoren Regnes, Goudimel, Bisson und Chandor. Die Zusammensetzung des Verlagswerks wird kurz analysiert. Darauf folgt der Abdruck der bisher ungedruckten Dedikationen. Nunmehr bringt der Hauptteil die 100 Verlagstitel mit genauem, komplettem Titel, Fundorten, kompletter Inhaltsangabe und den nötigen Bemerkungen, Bibliographie usw. Die Titel sind

<sup>4</sup> Es wird in „*Musica Britannica*“ Vol. X komplett ediert werden.

Ca - ro spi-ri- tui quid sub-de- ris quid tenu- i flatum suspende-  
 His hec rati- o tu- o iu- dici- o finem sube- at  
 A- nu- ma u- gi la- cri- mas dif- flu- e

ris ad so- li- ta re- verte- re vi- ta tri- ta cur- ri- tur li- be- re  
 co- hi- be- at carnis impe- tus iu- sti iu- dicis me- tus  
 di- lu- e sau- ci- e sor- tes con- sci- en- ti- e

stes le- gis di- vi- tum ve- ti- tum li- ci- tum pu- tes ad li- bi- tum de- vi-  
 ex- pi- e- tur a- ni- ma car- nis vic- ti- ma li- be-  
 fac ti- bi tu- um lute- um vas ex- u- e lu- tum su- bi-

a curres non de pa- tri- a na- tu- re nec i- ta cul- tu- re letos age  
 re ser- vi- tu- tis o- pe- re spe sa- lu- tis vi- ge-  
 tus ex- i- tus pi- um ne pro- po- si- tum per- i-

di- es le- ve re- qui- es cure tedi- um sit quod vi- vat pi- um  
 at penitenci- e . gra- ci- a pate- at pa- tri e vi- a  
 mat me- ri- tum re- dimat vi- te dampna per- di- te

typographisch genau in drei verschiedenen Charakteren gedruckt. Häufig sind Faksimiles den Titelseiten beigegeben. Drei Register vermitteln den schnellen Zugang zum Hauptteil. Das Ganze ist von glänzender Präzision und ein wahres Meisterwerk.

Zu edlen Gerichten gehört auch ein hübsches Dessert. K. J. Levy bietet *Susanne un jour, the history of a 16th century chanson*. Der Text dieser „chanson spirituelle“ wurde nicht weniger als 38mal vertont. Verf. untersucht die Zusammenhänge und Beziehungen dieser Kompositionen, ein ungewöhnlich reizvolles Problem, wie es auch für andere weitverbreitete Chansons öfter in Angriff genommen werden sollte.

Überblickt man diesen Band im ganzen, so darf man feststellen, daß hier eine bewundernswerte Publikation entstanden ist, die der modernen Musikwissenschaft zu wirklicher Ehre gereicht und zugleich ein schönes Zeichen der neu erstehenden internationalen Zusammenarbeit ist.

## *Kaspar Ulenberg und Konrad von Hagen*

(Zur Neuausgabe der Psalmen des Conrad Hagius)

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

Im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte hat Johannes Overath „Die Psalmen Davids nach Kaspar Ulenberg“ von Cunradus Hagius Rinteleus (Düsseldorf 1589, 2. Auflage Oberursel 1606) neu herausgegeben (Denkmäler Rheinischer Musik, Bd. 3, Düsseldorf 1955, Musikverlag Schwann). Diese Edition macht uns mit einem fast nur von Eitner<sup>1</sup> erwähnten Komponisten des 16. Jahrhunderts bekannt. Leider ist der Herausgeber von der guten Sitte, in Neuausgaben eine Biographie des behandelten Musikers zu bieten, abgewichen<sup>2</sup>.

So wird man es vielleicht begrüßen, wenn hier einiges über Hagen und sein Werk zusammengetragen wird, in der Hoffnung, daß Lokalgeschichtsforscher sich seiner in stärkerem Maße annehmen möchten, als es bisher geschehen ist und als es dem Referenten ohne Einblick in die Originalquellen möglich war.

Da Hagens Komposition eine Bearbeitung des Gesangbuchs „Die Psalmen Davids in allerlei Teutsche gesangreimen bracht“ von Kaspar Ulenberg (Köln 1582) ist, müssen wir uns zunächst mit diesem beschäftigen. Über sein Leben braucht hier nur gesagt zu werden, daß er 1549 zu Lippstadt als Sohn lutherischer Eltern geboren war, 1572 zur römischen Kirche übertrat, zur Zeit seiner Psalterausgabe Priester in Kaiserswerth war, danach als solcher in Köln wirkte und 1617 starb; die Literatur<sup>3</sup> gibt über ihn erschöpfende Auskunft.

Ulenbergs Psalter sollte ein Gegenschlag wider die lutherischen Psalmlieder sein, von denen Ulenberg behauptet, sie seien eine Vergewaltigung der alttestamentlichen Psalmtexte; ihre Verfasser (vor allem Luther selbst) hätten die hebräischen Lieder mißbraucht, um darin ihr „sola fide“ zu exemplifizieren und eine Waffe gegen Rom zu schmieden. Man wird Ulenberg darin Recht geben müssen, daß Luther mit dem biblischen Wortlaut oft sehr frei umgegangen ist; jedoch ändert das nichts daran, daß seine Psalmlieder Zeugnisse echten Christenglaubens sind. Die Psalmdichtung der reformierten Kirche — Ambrosius Lobwasser (1565), Peter Dathen (1565), Paul Schede (1572) — scheint Ulenbergs Zustimmung gefunden zu haben; jedenfalls deutet er das an. Sein Wunsch ist, „daß man... dem gemeinen volck an stat der verführerischen sangbücher gotselige reine vnd vngefelschete

<sup>1</sup> Quellen-Lexikon 4, 475.

<sup>2</sup> Die 6 Zeilen über Hagen (S. VII) bringen nicht einmal, was Eitner von ihm weiß; Overath hat sogar einen Druckfehler Eitners übernommen („Schwanenburg“ statt Schawenburg = Schauenburg, Schaumburg). Irreführend und unerfreulich ist ferner, daß der Komponist auf dem Rückentitel der Neuausgabe als „Rinteleus“ und nicht als Hagen oder Hagius erscheint.

<sup>3</sup> Allgemeine Deutsche Biographie 39, 181 ff. — J. Solzbacher, Kaspar Ulenberg, Münster/Westf. 1948, sowie Kirchenmusikalisches Jahrbuch 34, 1950, S. 41 ff.

gesenge mitteile“ (Vorrede S. cij), wie es schon Johann Leisentritt und Rutger Edinger getan hätten. So habe auch er die alttestamentlichen Psalmen „nach ihrem rechten vrsprünglichen verstande, so viel mir demselben nachzuforschen möglich gewesen, in allerlei Teutsche reimen bracht“, allerdings nach Art einer Paraphrase, da hebräischer und deutscher Wortlaut nicht immer gleich gut zueinander paßten. Wieweit Ulenberg dem biblischen Psalter mehr Gerechtigkeit hat widerfahren lassen als Luther, ist hier nicht zu untersuchen.

Zu seinen 150 Psalmbereimungen hat Ulenberg selber 81 Melodien geschrieben. Diese zeigen eine deutliche Verwandtschaft mit dem Genfer Psalter<sup>4</sup>: Sie sind streng syllabisch; es gibt nur zwei Notenwerte: Semibrevis und Minima (sowie die Schluß-Maxima); Punktierungen sind völlig vermieden; am Liedanfang steht immer, am Zeilenanfang fast überall eine Semibrevis; am Zeilenschluß findet sich meist eine ganze Pause (wo sie fehlt, sind zwei Zeilen rhythmisch eng zusammengeschlossen — ebenfalls nach Genfer Vorbild); der überall eingehaltene gerade Takt wird nur an wenigen Stellen durch Synkopen belebt; in der Hauptsache bewegen sich die Weisen, wie die von Guillaume Franc, Louis Bourgeois und Pierre Dagues, in den Kirchentönen; in der 2. Auflage (1603) fügt Ulenberg einige biblische Cantica hinzu, wofür auch der Genfer Psalter Beispiele bietet. Dazu kommt eine Fülle von Entlehnungen aus den Genfer Weisen. Der Genfer Psalm 8 erscheint fast notengetreu bei Ulenberg als Psalm 24<sup>5</sup> — entgegen der Meinung Overaths, der in der 1. Auflage keine Genfer Melodien findet; in der 2. Auflage übernimmt Ulenberg drei Weisen des Genfer Psalters. Darüber hinaus begegnen in mindestens 20 Psalmen starke Anklänge an die Genfer Kompositionen. Dafür einige Beispiele:

Genf Psalm 130

Ulenberg Psalm 124

Sogar in der Notation (die hier originalgetreu wiedergegeben ist) hält sich Ulenberg also an seine Vorlage. Ein ganz ähnliches Bild ergibt sich beim Vergleich zwischen dem Genfer Psalm 128 und Ulenbergs Psalm 51:

<sup>4</sup> Bezeichnungen wie „Französischer Psalter“, „Hugenotten-Psalter“, „Lobwasser-Psalter“ sollten in der Musikwissenschaft als zu volkstümlich endlich aufgegeben werden. Denn der gemeinte Psalter ist nicht in Frankreich und schon gar nicht bei den Hugenotten, sondern unter Calvins Anregung hauptsächlich in Genf entstanden: Lobwasser schließlich hat mit dem Musikalischen gar nichts zu tun, sondern ist nur der Verdeutschter der Psalmtexte von Clément Marot und Théodore de Bèze. „Genfer Psalter“ ist die einzig zutreffende Benennung.

<sup>5</sup> Ulenberg bedient sich natürlich der Vulgata-Zählung des Psalters; um zur Übereinstimmung mit der hebräischen Zählung, die auch die evangelische ist, zu kommen, muß man zu den Nummern von Psalm 10 bis 146 jeweils 1 zuzählen; Psalm 9 und 10 sind in der Vulgata zu Psalm 9 vereint, Psalm 147 in 146 und 147 geteilt. Im folgenden wird jeder der beiden Psalter nach seiner eigenen Zählung zitiert.

Genf Psalm 128

Ulenberg Psalm 51

Hier läßt Ulenberg, wie Bourgeois, die Pause zwischen Zeile 1 und 2 weg. Übrigens benutzt er den Genfer Psalm 128 noch einmal in ähnlicher Weise bei seinem 121. Psalm. Daß er auch die schon in Calvins *psautier primitif* von 1539 zu findende — später ausgeschiedene — Weise zu Psalm 3 gekannt hat, beweist sein Psalm 22:

(Genf) Psalm 3

Ulenberg Psalm 22

Es bedarf wohl keiner weiteren Worte darüber, wie wenig originell Ulenbergs Weisen sind. Viele Übereinstimmungen zwischen seinen und den Genfer Melodien rühren natürlich daher, daß beide Psalter auf der Basis der Kirchentonarten stehen. Aber damit ließen sich zwar einzelne melodische Floskeln, nicht jedoch die Übernahme mehrerer zusammenhängender Zeilen erklären. Ulenberg erreicht melodisch sein Vorbild auch nur selten. 81 Melodien zu schreiben, setzt eine gute Erfindungsgabe voraus; immerhin beweist der Psalter des Burkhard Waldis mit seinen prächtigen Weisen, daß auch ein einzelner Komponist bei einer solchen Aufgabe Treffliches leisten kann. Ulenbergs Weisen sind nichts weiter als Schulkompositionen, auch beherrscht er die Kirchentonarten durchaus nicht so souverän wie die Genfer Kantoren; das zeigt folgende Tabelle (a = authentisch, p = plagal, z = zusammen):

	Ulenberg						Genf					
	Melodien			prozentual			prozentual			Melodien		
	a	p	z	a	p	z	a	p	z	a	p	z
Dorisch . . . . .	26	23	49	32	28	60	32	7	39	39	9	48
Phrygisch . . . . .	—	3	3	—	4	4	8	1	9	10	1	11
Mixolydisch . . . . .	3	2	5	4	2	6	9	6	15	11	8	19
Äolisch . . . . .	—	5	5	—	6	6	2	5	7	3	6	9
Jonisch . . . . .	8	11	19	10	14	24	15	15	30	19	18	37
	37	44	81	46	54	100	66	34	100	82	42	124

Ulenberg bedient sich fast nur noch des Dorischen und des Jonischen. Bezeichnend ist auch das Überwiegen der plagalen Modi, die dem vom Volkslied herkommenden Deutschen mehr lagen als die authentischen. Einige Melodien klingen auch an weltliche Weisen an, so Psalm 25 an „Es jagt ein Jäger wohlgemut“, Psalm 27 und 111 an den Pavier Ton (lutherisch: „Durch Adams Fall“), Psalm 58 an „Bei meines Buhlen Haupte“; Psalm 30 ist eine nur wenig abweichende Variante des Benzenauer-Tons (lutherisch: „Lobt Gott, ihr frommen Christen“), Psalm 138 eine Umformung von „Une jeune fillette“ (lutherisch: „Von Gott



will ich nicht lassen“). Charakteristisch ist, daß Ulenberg sich fast völlig vom lutherischen Kirchenlied gelöst hat; nur sein 20. Psalm erinnert an Zeilen aus „Ein neues Lied wir heben an“ und aus „Wach auf, wach auf, du deutsches Land“.

Nicht viele Weisen in Ulenbergs Psalter haben etwas Profil; man könnte etwa Psalm 12, 16, 91, 92 und 133 anführen. Die beiden schönsten Melodien seien hier mitgeteilt:

## Psalm 16

ER- hör mein frömkeit tre- wer Herr Ist mein beger / Vernim mein bitter-  
sehnlichs Klagen/In diesem za- gen Merk auff mein bit flehli- cher wort/Mein ei-  
nug hord/Die nicht herkömt aus falschem munde / Aus lo- sem grunde.

## Psalm 133

Jhr diener Gottes al- le/Preist ihn mit freuden schal- le / Aus fröh- lich frischem mü-  
Die ihr im haus des Herren /Dort stehet ihm zu ehren/Vnd bei nacht wachen thüt.

Daneben stehen aber auch sehr mittelmäßige Weisen, z. B. die zum 41. Psalm:

## Psalm 41

Wie ein hirsch gir- lich schrei- en thüt / Nach fri- schen wasserbrunnen gü-  
So seh- net sich die seel in mir/ Schreit Herr zu dir mit ganzer gir.  
Nach dir sie groß ver- lan- gen hat / Dem le- ben- di- gen starcken Got /  
Wenn soll ich zu dir kommen ein / Er- scheinen für den au- gen dein?

Ulenberg wollte hier offenbar ein Gegenstück zu dem sehr verbreiteten und beliebten Genfer Psalm „Wie nach einer Wasserquelle“, der unvergänglichen Weise von Louis Bourgeois, schaffen, da er seine Melodie nicht weniger als sechsmal verwendet; aber er besaß anscheinend nicht genug Selbstkritik, um zu erkennen, daß seine Schöpfung mit der des Genfer Peterskantors nie und nimmer konkurrieren konnte.

Ulenbergs Psalter hat sich nicht durchgesetzt, obwohl feine Melodien gerade gemeindegemäß sein sollten; man spürte offensichtlich das Künstliche an diesem Werk, von dem sich die Genialität lutherischer Weisen und die Intensität der Genfer Psalmen wirkungsvoll abhoben. Selbst die mehrstimmigen Sätze zu Ulenbergs Melodien von Orlando und Rudolph di Lasso und von Sigerus Paul haben ihnen nicht zu einem Dauererfolg verholfen, ebenso wenig wie Hagens Kompositionen, trotz zweimaliger Auflage mit kirchenbehördlichem Placet.

Die deutsche Form des Namens *Cunradus Hagius Rinteleus* ist Konrad von Hagen; so nennt er sich auf dem Titelblatt seiner „Intraden“. Zu den adeligen Familien „von Hagen“

gehörte er sicher nicht, da diese nie in oder bei Rinteln gesessen haben<sup>6</sup>. Der Name von Hagen ist also eine Herkunftsbezeichnung, er bezieht sich zweifellos auf das unweit von Rinteln gelegene, in früherer Zeit stets nur „Hagen“ genannte Stadthagen. Von dort wohl ist die Familie nach Rinteln gekommen, das Konrad von Hagen auf den Titeln seiner Werke mit dem Wort „*Rinteleus*“ als seine Heimat bezeichnet. Ob er dort tatsächlich geboren ist, steht noch nicht fest. Sein Geburtsjahr läßt sich aus der Angabe „*AETATIS SVAE 45. Depictum Anno 1595*“ zu seinem Bildnis in den „*Tricinien*“ von 1604 errechnen<sup>7</sup>. Demnach ist er 1550 geboren. Rinteln gehörte zur Grafschaft Schaumburg, in der sich bald nach 1550 langsam die Reformation vorbereitete. Der Zwischenzustand, in dem das römische Kirchenwesen im Abklingen und das reformatorische Christentum noch nicht zum Durchbruch gekommen war, beeinflusste Hagens konfessionelle Haltung für sein ganzes Leben: er scheint in keiner Kirche recht heimisch geworden zu sein (wozu freilich auch der humanistische Geist, in dem er, wie die meisten Musiker seiner Zeit, aufwuchs, beigetragen hat.

Zwanzig Jahre seiner Jugend hat Hagen auf Reisen zugebracht, wie er selbst in der Vorrede zu seinen „*Intraden*“ berichtet<sup>8</sup>. Unter anderem sah er Österreich, Böhmen, Ungarn, Polen, Preußen und Litauen. Einige geringe Zeugnisse für diese Reisen scheinen sich erhalten zu haben. Das erste gibt allerdings keine Gewißheit, ob es sich wirklich um den Musiker Konrad von Hagen handelt. In der Matrikel der Universität Königsberg findet sich im Sommersemester 1570 unter dem Rektorat des Ambrosius Lobwasser folgende Eintragung:

„Nr. 5. 15. Aprilis. Conradus von Hagen. Ilfeldensis.“

Leider fehlt eine Angabe des Bezirks, in welchem der Heimatort des Immatrikulierten lag. Gemeint sein könnten: 1. Ilfeld bei Nordhausen, 2. Ihlenfeld im mecklenburgischen Kreis Stargard, 3. Ühlfeld an der Aisch in Mittelfranken, 4. Illafeld im oberfränkischen Bezirksamt Pegnitz. 5. Es ist aber auch möglich, daß es früher in der Gegend von Rinteln ein Ilfeld (o. ä.) gegeben hat. 6. Schließlich könnten Konrad von Hagens Eltern zur Zeit, da er nach Königsberg ging, in einem der genannten Orte gewohnt haben, und er hätte diesen an Stelle von Rinteln als Herkunftsort genannt, was in Matrikeln durchaus vorkommt.

Sicherer als sein Aufenthalt in Preußen (d. h. Ostpreußen) läßt sich seine Anwesenheit in Polen feststellen. In Thorn ist 1594 eine fünfstimmige Komposition Hagens gedruckt: „*Glückwünschung zu einem glückseligen eingang des 94. Jahres*“, offenbar eine Gabe an den Rat von Thorn (oder an eine ähnliche Stelle), mit der Hagen sich ein Neujahrsgeschenk erwerben wollte<sup>9</sup>. Er dürfte sich also schon 1593 in Thorn aufgehalten haben. In Polen wird 1595 auch sein 1604 abgedrucktes Bildnis (s. o.) angefertigt, wie das darunterstehende Distichon zeigt:

*Terra Polonorum modulantem quando fovebat  
me, tali vultu conspicientem eram*<sup>10</sup>.

Das erste sichere Zeugnis, außer der Geburtsangabe, ist Hagens Bewerbung um das Organistenamt der Groten Kercke in Emden. Dieses war seit 1577 von einem Pauwel Hansen Knoep (Knauff) versehen worden, der gleichzeitig Hoforganist beim Grafen Edzard II. von Ostfriesland gewesen zu sein scheint<sup>11</sup>. Knoep wurde im Sommer 1584 entlassen<sup>12</sup>. Offenbar war das Freiwerden dieser Stelle bekannt geworden, und so begab sich Hagen nach Emden. Das Ausgabenbuch der Groten Kercke besitzt darüber zwei Notizen<sup>13</sup>:

<sup>6</sup> So schrieb mir freundlicherweise Herr H. S. von Hagen in Sinzheim unter dem 8. 8. 1955.

<sup>7</sup> Emil Bohn, *Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700 . . . zu Breslau . . .*, Berlin 1883, S. 166.

<sup>8</sup> Abgedruckt bei Georg Becker, *Conrad Hagius von Hagen*, *MfM.* 13, 1881, S. 177.

<sup>9</sup> *Eitner* 4, 475.

<sup>10</sup> Bohn, a. a. O. S. 166.

<sup>11</sup> Vgl. zum folgenden Anton Kappelhoff, *Die Musikpflege am ostfriesischen Hofe*, *Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden*, 24. Bd., Emden 1936, S. 96; gedankt sei Herrn Kappelhoff auch an dieser Stelle für sein ausführliches Schreiben vom 23. 7. 1955.

<sup>12</sup> Schreiben Edzards II. vom 15. Juli 1584 aus Berum an die Stadt Emden, *Emder Stadtarchiv*, I. Reg. Nr. 422 (Organisten); Mitteilung von Herrn Kappelhoff.

<sup>13</sup> Abgedruckt in: „*Upstalsboom-Blätter*“, 3. Jg., Nr. 5 u. 6, Febr. 1914, S. 112 f.

„1584. Als Conradus Hagius Componista hir komen, vermeinende, dat de Chordenst vry was, unde darna van Unsen G. Heren vereret, vor sine Unkosten und tho Tergelt geven 2 Gulden.“

Hagen war zu spät gekommen: Edzard hatte schon Cornelius Conradi als Organisten angestellt, wie aus seinem bereits erwähnten Schreiben hervorgeht; Conradi (1557–1603) hatte schon von 1571 bis 1580 in ostfriesischen Diensten gestanden, war aber inzwischen nach Amsterdam gegangen, vermutlich, um dort bei Sweelinck zu studieren<sup>14</sup>. Doch scheint Hagen seine Reise nach Ostfriesland nicht ganz vergeblich gemacht zu haben, denn in der zweiten Notiz (ebenfalls vom Jahre 1584) heißt es:

„Conradus Hagius Componista tho Hove der Groten Kercke vorehret mit etlichen Gesungen in Musica Parten, de he gemaket, unde eme wedder ehret mit einem Koningsdaler, de gult 24 schaepe = 2 Gulden 4 sch.“

Danach ist Hagen wohl als Musiker an Edzards Hofe untergekommen. Doch scheint seine Stellung nicht sehr einträglich gewesen zu sein, sonst hätte er dem Emdener Rat kaum mit „Vorehrungen“ aufzuwarten brauchen. Welche Kompositionen Hagen den Emdenern schickte, ist leider nicht überliefert; nach dem Ausdruck „Musica Parten“ zu schließen, waren es mehrstimmige Sätze, und da in der (reformierten) Groten Kercke außer der Orgel alle Instrumente schwiegen, muß man an Vokalsätze denken.

Allzu lange kann Hagen nicht in Ostfriesland geblieben sein. Spätestens 1586 befand er sich als Musiker am (römisch-katholischen!) Hof des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich-Cleve-Berg in Düsseldorf<sup>15</sup>; er war von den Reformierten zu deren Gegenpol hinübergewechselt. Daß er schon 1586 in Düsseldorf weilte, geht aus der Vorrede zu seinen „Psalmen Davids“ von 1589 hervor; dort sagt er, die mehrstimmige Bearbeitung des Ulenbergschen Psalters sei schon vor drei Jahren im Freundeskreis erörtert worden.

Auch in Düsseldorf hielt es ihn nicht lange. Die nächste uns bekannte und schon erwähnte Station seines Lebensweges war Thorn, wo er sich mindestens von 1593 bis 1595 aufgehalten haben muß.

Er taucht dann wieder an einem reformierten Fürstenhof auf, in Heidelberg; im Titel seiner „Tricinien“ von 1604 nennt er sich „Churf. Pfaltz. Musicus“. Wann er nach Heidelberg gekommen ist, läßt sich nur andeutungsweise eruieren. In seine „Intraden“ von 1615 hat er auch Kompositionen anderer Musiker, die ihm persönlich bekannt waren, aufgenommen<sup>16</sup>, darunter einen vierstimmigen Satz „An dir, Music, himmlische“ von Tobias Hoffkuntz. Dieser Hoffkuntz ist für 1599 als Altist im pfälzischen Hofchor bezeugt<sup>17</sup>. Möglich ist also, daß auch Hagen schon 1599 in Heidelberg war. Dort gab es einen Hofchor und ein Hoforchester. Der Leiter des Chores war der am 30. Januar 1582 in pfälzische Dienste getretene Johann Dröttlein<sup>18</sup>, der mindestens seit dem 24. Juni 1598 dieses Amt versah. Er scheint 1599 oder 1600 gestorben oder aus Heidelberg abgewandert zu sein, denn 1600 übernimmt Andreas Raselius den Kapellmeisterdienst<sup>19</sup>. Unter diesen beiden dürfte Hagen in Heidelberg musiziert haben. Das Werk, das er hier herausgab, trägt den Titel „Newe Deutsche Tricinien“ (gedruckt bei Wolfgang Richter zu Frankfurt am Main)<sup>20</sup>. Er dediizierte es dem Regenten seines Heimatlandes, dem Grafen Ernst II. von Holstein, Schaumburg und Sternberg, um auf sich aufmerksam zu machen.

<sup>14</sup> M. Seiffert in AfMw, 2. Jg., 1919/1920, S. 272 ff.

<sup>15</sup> Wenigstens für diesen Teil der Biographie Hagens hätte man von Overath einige archivalische Forschungen erwarten dürfen, da über die Musik am Düsseldorfer Hof doch wohl noch Urkunden vorhanden sein werden.

<sup>16</sup> Eitner, MfM, 13. Jg., 1881, S. 16. — Becker, a. a. O., S. 179.

<sup>17</sup> Eitner 5, 172.

<sup>18</sup> Fritz Stein, Geschichte des Musikwesens in Heidelberg, 1921, S. 57.

<sup>19</sup> Stein, S. 60–63.

<sup>20</sup> Eitner 4, 475. — Bohn, a. a. O., S. 166.

Zunächst scheint der Heimkehrplan Hagens ohne Erfolg gewesen zu sein, die Erscheinungsorte seiner nächsten Werke weisen in ganz andere Richtung. Seine Bearbeitung des Ulenbergschen Psalters war mancherorts in katholischen Schulen günstig aufgenommen worden; auch der Erzbischof und Kurfürst von Mainz, Johann Schweickhard, hatte Gefallen daran gefunden, und so wurde in dem zu Kur-Mainz gehörigen Städtchen Oberursel bei Frankfurt eine verbesserte Neuauflage der Psalmsätze gedruckt, die im Gegensatz zur 1. Auflage alle Strophen der Psalmen enthielt. Nach der Vorrede befand sich Hagen selbst in Oberursel, um den Druck zu überwachen. Daß er für die Edition eines katholischen Chorbuchs von dem reformierten Kurfürsten Friedrich IV. Urlaub bekommen haben sollte, ist schwer glaublich. Er wird sich wohl von Heidelberg gelöst und bereits einige Zeit, mindestens seit 1605, in kurmainzischen Diensten gestanden haben. Auf Betätigung für die römische Kirche weist auch die Titelfassung eines zweiten Werks aus dem Jahre 1606 hin: „*Canticum Virginis intemeratae*“<sup>21</sup>, — in der evangelischen Kirche, für die das Magnificat ja ebenfalls oft bearbeitet wurde, hätte man das Wort „*intemeratae*“ vermieden. Diese Komposition erschien in Dillingen. Ungeklärt ist noch, ob Hagen seinen Wohnsitz nach Dillingen verlegt hat.

Inzwischen hatte Graf Ernst III. 1606 seine Residenz von Stadthagen nach Bückeberg verlegt; er schuf hier eine Heimstatt für Kunst und Wissenschaft. Dazu gehörte auch die Musik, denn Ernst war musikliebend<sup>22</sup>. So wird der Umzug nach Bückeberg die Neugründung oder mindestens Reorganisation einer Hofkapelle mit sich gebracht haben. Es war wohl günstig, daß Hagen seine versteckte Bewerbung vom reformierten Heidelberg hatte ausgehen lassen; denn Ernst hatte Hedwig, die Schwester Moritz' des Gelehrten von Hessen, zur Gemahlin, sie war reformierten Bekenntnisses. Ernst selber neigte auch mehr zur reformierten als zur lutherischen Kirche<sup>23</sup>. So tat Hagen wiederum den Schritt zurück, zum dritten Male in den Bereich des Reformiertentums. Leider wissen wir über seine Bückeburger Tätigkeit nichts; Nachforschungen im Bückeburger Archiv wären wahrscheinlich lohnend. Hagen scheint bei Ernst wohlgekommen gewesen zu sein, denn der Graf entließ ihn — spätestens 1613 — in eine Art Ruhestand mit dem Titel „Hofkomponist“ unter der einzigen Auflage, dem gräflichen Hofe jährlich eine Komposition zu schreiben. Das Jahr 1613 als äußerste Grenze für Hagens Dienst in Bückeberg läßt sich daraus entnehmen, daß Hagen für 1614 eine solche Komposition zu liefern hatte. Nach seinem unruhigen Leben zog sich der 63jährige nach Rinteln zurück; vermutlich hatte er dort Verwandte, die ihn aufnahmen. Am 31. Mai 1615 wurde die von Esajas Compenius erbaute Orgel der neuen Kirche zu Bückeberg in Gebrauch genommen; Hagens Beteiligung an diesem musikalischen Ereignis ist wahrscheinlich.

Mit der Kompositionslieferung für 1614 verspätete Hagen sich; er konnte die Vorrede erst am 3. März 1615 schreiben; der Druck scheint sich sogar bis 1616 oder 1617 hingezogen zu haben, nach den Datierungen der einzelnen Stimmbände zu urteilen. Die Sammlung heißt: „*Neue künstliche musikalische Intradan*“<sup>24</sup> und enthält außer eigenen Werken Hagens allerlei Kompositionen anderer Meister, die er in seinem langen Wanderleben kennen gelernt hatte. Unter ihnen sind Alessandro Orologio der Jüngere<sup>25</sup> und Johann Staden<sup>26</sup> etwas bekannter; daneben ist auch der Engländer Thomas Simpson zu nennen, der gleich Hagen in Heidelberg war und 1617 in schaumburgische Dienste trat. Von Tobias Hoffkuntz war schon die Rede. Das Buch enthält Lieder, Tänze und Fugen. In manchen Kompositionen, deren Autoren er taktvoll verschweigt, hat Hagen Satzfehler verbessert, wie er in der Vorrede angibt.

<sup>21</sup> Eitner 4, 475.

<sup>22</sup> Vgl. Robert Bruck, Ernst zu Schaumburg, Berlin 1917, S. 7, 29.

<sup>23</sup> Franz C. T. Piderit, Geschichte der hessisch-schaumburgischen Universität Rinteln, o. J. u. O., S. 96.

<sup>24</sup> Becker, a. a. O., S. 177 ff.

<sup>25</sup> Eitner 7, 246 ff.

<sup>26</sup> Riemann, Musiklexikon, 2. Bd., S. 1747.

Im September 1616 wird Hagen als bereits verstorben bezeichnet<sup>27</sup>; Simpsons Dienstantritt im Jahre 1617 legt die Vermutung nahe, daß man in Bückeberg noch nicht allzu lange ohne Kapellmeister war. So wird Hagen im Sommer 1616 gestorben sein. Nachkommen von ihm haben sich bisher nicht finden lassen.

Vielleicht regen diese Ausführungen zu Nachforschungen in den Archiven von Düsseldorf, Karlsruhe, Mainz und Bückeberg<sup>28</sup> an; wenngleich Hagen überall nur ein flüchtiger Gast war, so könnte er doch hier und dort Spuren hinterlassen haben, die es uns ermöglichen, sein Leben etwas plastischer zu beschreiben, als es hier geschehen konnte.

Offensichtlich hat Hagen beim Ulenberg-Psalter mit dem Dichter-Melodisten zusammengearbeitet; denn der enge Zusammenhang, den die Melodien mit dem Genfer Psalter aufweisen, läßt sich auch bei den Sätzen erkennen; dazu dürfte Hagen doch wohl von Ulenberg angeregt sein. In der Hauptsache besteht Hagens Werk aus schlichten Kantionalsätzen, wie wir sie aus der evangelischen Kirchenmusik seiner Zeit kennen, und zwar scheint Hagen sich nach der Anlage des Psalters von Claude Goudimel (1565) gerichtet zu haben. Die Sätze, deren cantus firmus im Tenor liegt (88), überwiegen wie bei Goudimel. Daneben stehen 50 Sätze mit Diskantmelodie, auch Goudimel hat in seinem Psalter von 1564 fast alle cantus firmi in den Sopran gelegt; die Bearbeitung von 1565 weist ebenfalls eine Reihe solcher Sätze auf. Abweichend von Goudimel bringt Hagen noch zwei Kantionalsätze mit der Melodie im Alt bzw. im Baß. Darin aber, daß auch motettische Sätze — acht mit Tenor- und zwei mit Diskantmelodie — bei ihm auftreten, stimmt er mit Goudimel überein, wie auch in der Art, solche Melodien zu behandeln, die bei Ulenberg mehrfach auftreten. Ein Musterbeispiel dafür sind die sieben Bußpsalmen, für die Ulenberg nur eine Melodie verwendet; Hagen findet hier eine sehr lebendige Abwechslung:

Psalm 6	Kantionalsatz	Tenormelodie	E-Phrygisch
Psalm 37	Kantionalsatz	Sopranmelodie	E-Phrygisch
Psalm 49	Kantionalsatz	Sopranmelodie	E-Phrygisch
Psalm 50	Kantionalsatz	Tenormelodie	E-Phrygisch
Psalm 101	Kantionalsatz	Baßmelodie	A-Phrygisch
Psalm 129	Kantionalsatz	Altmelodie	E-Phrygisch
Psalm 142	Motette	Tenormelodie	E-Phrygisch

Die ersten Bearbeitungen sind sehr schlicht, während die letzten aus pädagogischen Gründen (wie Hagen selbst sagt) etwas anspruchsvoller gestaltet sind.

Waren schon bei Ulenberg die Kirchentöne ziemlich ins Hintertreffen geraten, so läßt Hagen fast gar nichts mehr von ihnen übrig. Mit mancherlei Akzidentien modellt er Dorisch und Äolisch nach Moll, Mixolydisch und Ionisch nach Dur um, jedoch nur selten zum Schaden der Ulenbergschen Weisen.

## *Grundsätzliches und Spezielles zu Neuausgaben barocker Kirchenkantaten*

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Die vorliegende Studie zieht folgende in letzter Zeit erschienene Neuausgaben heran, die im folgenden mit ihren Ziffern zitiert werden:

1. Johann Christoph Fra u e n h o l t z, Kantate „*Verbirg nicht deine holden Strahlen*“ für Sopran, Violine und Orgel (Generalbaß), hrsg. von Hans Albrecht. Lippstadt o. J. (1954), Kistner & Siegel & Co. Organum, Erste Reihe Nr. 30.

<sup>27</sup> Für die Mitteilung dieses Termins danke ich Herrn Stadtarchivar Dr. Feige in Rinteln (Schreiben vom 14. 11. 1955).

<sup>28</sup> Forschungen in Aurich sind mangels Material zwecklos, wie mir Herr Kappelhoff in dem oben erwähnten Brief mitteilte.

2. Johann Christoph Frauenholtz, Kantate „*Der Herr gedenkt an uns*“ für Sopran, Baß, vierstimmigen gemischten Chor, 2 Violinen, Cello (Continuo) und Orgel (Generalbaß), hrsg. von Hans Albrecht. Erscheinungsjahr und Verlag wie 1. Organum, Erste Reihe Nr. 31.
3. Gottfried Heinrich Stölzel, Weihnachtskantate „*Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis*“ für Sopran, Alt, vierstimmigen gemischten Chor, Oboe, zwei Violinen, Viola und Basso continuo, hrsg. von Hans Albrecht. Lippstadt o. J. (1953), Kistner & Siegel & Co. Organum, Erste Reihe Nr. 28.
4. Gottfried Heinrich Stölzel, „*Lob und Dank*“. Choral und Arie A-Dur für Tenor, Sopran, vierstimmigen Chor, Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola und Basso continuo, hrsg. von Hans Albrecht. Lippstadt o. J. (1954), Kistner & Siegel & Co. Organum, Erste Reihe Nr. 29.
5. Christoph Graupner, „*Jesu, führe meine Seele*“, Kantate für Baß-Solo, Violini unisoni, Basso (Violoncello, Kontrabaß) und Continuo (Orgel oder Cembalo), hrsg. von Friedrich Noack. Berlin und Darmstadt o. J. (1955), Merseburger. Reihe „Kirchenmusik der Darmstädter Meister des Barock“ Nr. 1.
6. Christoph Graupner, „*Wie bald hast du gelitten*“, Kantate für vierstimmigen, gemischten Chor, Violine I und II, Viola, Continuo (Orgel) und Basso (Violoncello und Kontrabaß), hrsg. von Friedrich Noack. Erscheinungsjahr und Verlag wie 5. Reihe „Kirchenmusik der Darmstädter Meister des Barock“ Nr. 2.
7. Wolfgang Carl Briegel, „*Und es erhob sich ein Streit*“, Kantate für Sopran (Baß), vierstimmigen gemischten Chor, Violine I und II (Oboe ad lib.) und Basso (Violoncello, Kontrabaß, Orgel), hrsg. von Friedrich Noack. Erscheinungsjahr und Verlag wie 5. Reihe „Kirchenmusik der Darmstädter Meister des Barock“ Nr. 3.
8. Wolfgang Carl Briegel, „*Fahre auf die Höhe*“, Kantate für Tenor, Baß, vierstimmigen gemischten Chor, Violine I und II (Oboe ad lib.), Violoncell (Fagott ad lib.) und Basso (Violoncell, Kontrabaß, Orgel), hrsg. von Friedrich Noack. Erscheinungsjahr und Verlag wie 5. Reihe „Kirchenmusik der Darmstädter Meister des Barock“ Nr. 4.
9. Dietrich Buxtehude, „*Nun laßt uns Gott dem Herren Dank sagen*“, Choralkantate für vierstimmigen Chor, 2 Violinen und Basso continuo, hrsg. von Dietrich Kilian. Erscheinungsjahr und Verlag wie 5. Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin.
10. Dietrich Buxtehude, „*Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*“, Choralkantate. (Die übrigen Angaben wie zu 9.)
11. Dietrich Buxtehude, „*Walts Gott, mein Werk ich lasse*“, Choralkantate. (Die übrigen Angaben wie zu 9.)

Die Produktion an musikalischen Publikationen der letzten Jahre erweckt den Eindruck, daß die Schwierigkeiten der Kriegs- und Nachkriegsjahre endgültig überwunden seien. Trotzdem zeichnen sich im Publikationswesen auffallende Änderungen ab, die vielleicht auf dem Gebiet der von staatlicher Einengung befreiten und daher heute stark aufblühenden Kirchenmusik besonders deutlich werden: An die Stelle wissenschaftlich redigierter Denkmäler- und Gesamtausgaben treten in zunehmendem Maße die praktischen Einzelausgaben. Das läßt sich an unzähligen Beispielen belegen, von denen hier einige wenige genannt seien: Verschiedene zwischen beiden Weltkriegen begonnene Gesamtausgaben sind unvollendet geblieben (Buxtehude, Scheidt, Praetorius), die neue Schein-Gesamtausgabe ist über den Subskriptionsprospekt nicht hinausgekommen; neu erscheinende Gesamtausgaben werden so herausgegeben, daß sie gleichzeitig praktisch benutzbar sind, oder die Herausgabe des Aufführungsmaterials dazu wird möglichst gleichzeitig angekündigt (Bach, Telemann);

andere Ausgaben erscheinen zunächst in Einzelheften für den praktischen Gebrauch, um später auch gebunden geliefert zu werden (Schütz, geplant: Schein; ferner die Ausgabe der Bach-Motetten im Möseler-Verlag); das Format wird gegenüber früheren Ausgaben handlicher, der Umfang der einzelnen Bände geringer. Zwar erscheinen auch noch Denkmäler- und Gesamtausgaben, z. T. als Neudrucke älterer Ausgaben, doch ist deren Produktionsmöglichkeit aufs ganze gesehen klein, da sie — als für einen beschränkten Abnehmerkreis bestimmt — auf Zuschüsse angewiesen sind, die z. Zt. nur schwer zu erlangen sind, während die Rentabilität praktischer Neuausgaben alter Musik heute sehr viel größer ist als noch vor wenigen Jahrzehnten.

Der Musikforscher kann darin den Lohn seiner langjährigen Arbeit erblicken, die auch dem Nichthistoriker die Augen für die Schönheiten alter Musikwerke geöffnet hat, doch bringt diese Situation gleichzeitig neue Probleme mit sich, die den Wissenschaftler zur Stellungnahme und bisweilen zum Einspruch herausfordern.

Zunächst ist die Auswahl praktischer Ausgaben stets auf die Bedürfnisse der heutigen Zeit gerichtet ohne die Absicht, auch das für den Komponisten Typische herauszubringen. Mehrhörige Stücke sind selten, Blechbläser werden tunlichst vermieden, und selbst die Oboe wird in den praktischen Neuausgaben oft nur „ad libitum“ geduldet (7, 8), oder aber der Herausgeber macht von sich aus Vorschläge für ihre Umbesetzung (3, 4). Stattdessen gilt seine Vorliebe der geringstimmigen Kantate (1, 5) in der Hoffnung, daß „die einfachen Mittel . . . zu ihrer Verbreitung gewiß beitragen“ werden (1). Ebenso wie unsere heutige Musizierpraxis bei der Wiedererweckung alter Instrumente zugunsten des „stillen“ Klanges (Blockflöte, Gambe, Laute, Fiedel) und zuungunsten der „penetranten“ Instrumente (barocke Trompete, Posaune, Zink, Krummhorn u. a.) subjektiv auswählt, so erfolgt also auch in der Neuausgabe alter Kantaten heute, der praktischen Verwirklichungsmöglichkeit zuliebe, eine Auswahl zugunsten der geringstimmigen Werke. Ein anderer Faktor, der die Auswahl mitbestimmt, ist der Text. So ist es gewiß kein Zufall, daß das Institut für Musikforschung Berlin bei der Herausgabe unveröffentlichter Kantaten Buxtehudes mit Choralkantaten beginnt (9—11), während das Erscheinen „mehnteiliger Kirchenkantaten, großbesetzter Festtagsmusiken, lateinischer [!] Kompositionen und einer Anzahl von Gelegenheitswerken“ für später angekündigt wird. Friedrich Noack glaubt mit Recht: Die „noch vom Sprachschwulst des späteren Barock unberührten Textunterlagen und die ausdrucksvolle, dabei ganz schlichte und leicht ausführbare Komposition dürften beim Bekanntwerden ausgewählter Kantaten dem Namen Briegel mehr Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts verschaffen“ (8). Eine kennzeichnende Nuance heutiger Bewertung: weder die Barockzeit noch die Zeit der Denkmälerausgaben würde je die Bedeutung eines Musikernamens von der Art seiner Textunterlagen oder der leichten Aufführbarkeit seiner Komposition abhängig gemacht haben!

Ein weiteres Problem, das der Wissenschaft aus der neuen Situation erwächst, wohl das am schwersten wiegende, ist die Unzulänglichkeit kritischer Einführungen und Berichte. Dabei scheint es keineswegs so wichtig, daß jeder Schreibfehler der Vorlage vermerkt wird; wenn man aber bedenkt, daß die Vorworte in den Denkmälerbänden früherer Jahrzehnte in zahlreichen Fällen schlechthin die Orientierungsquelle für den betreffenden Meister oder eine Werkgruppe bildeten, während heute schon die Erscheinungsweise in Einzelheften, ebenso aber auch die Abneigung des Praktikers gegen längere wissenschaftliche Belehrung solch umfassende Arbeiten von vornherein unmöglich machen, dann wird der Unterschied deutlich<sup>1</sup>. Aber auch zahlreiche sonstige Angaben, die der Wissenschaftler braucht, fehlen

<sup>1</sup> Lediglich für Kantaten 9—11 ist eine ausführlichere Einleitung im später erscheinenden Gesamtband vorgesehen, und es bleibt zu hoffen, daß die Ausgabe bis dahin nicht das Schicksal der obengenannten Veröffentlichung der Bach-Motetten geteilt hat, deren Benutzer noch heute vergeblich auf die angekündigte kritische Gesamtausgabe warten.

in den Vor- und Nachworten heutiger Veröffentlichungen leider nur zu oft. Der Referent ist der Ansicht, daß der Hrsg. auch praktischer Ausgaben möglichst über die nachstehenden Dinge Rechenschaft ablegen sollte:

- Fundort der Quelle (fehlt in 7).
- Art der Quelle: Handschrift oder Druck (durchweg mitgeteilt)
  - Partitur oder Stimmen (fehlt in 3 und 4)
  - Originalquelle oder spätere Kopie (fehlt in 1—4)
- Besetzungsangaben der Quelle (nicht verläßlich genug mitgeteilt in 7, 8 und 11)
- Zutaten des Herausgebers<sup>2</sup> (fehlt in 5—8).

Erfreulich wäre ferner die Mitteilung des originalen Titels der Vorlage (fehlt in 1—6). Die quellenkritischen Angaben der hier betrachteten Publikationen halten sich in diesen Punkten noch weit über dem heute üblichen Durchschnitt. Wie schwer es aber z. B. ist, bei ungenügender Kennzeichnung von Herausgeberzutaten noch exakte Erkenntnisse von Instrumentarium und Stil eines Komponisten zu erlangen, wird vielleicht erst bei weiterem Fortschreiten dieser Entwicklung völlig klar werden. Es wäre daher außerordentlich wünschenswert, wenn sich die Herausgeber älterer Musik oder deren Verlage auf allgemeine Richtlinien zur Edition einigen könnten, die z. B. Fragen wie die Kennzeichnung von Original und Zutat, die Bedeutung eckiger, spitzer und runder Klammern, die Stellung der Bezifferung über oder unter dem Baßsystem und manches andere verbindlich regelten. Die einzelne Ausgabe brauchte dann für sich mit wesentlich weniger kritischen Bemerkungen belastet zu werden als bisher.

Neben diesen Problemen erheben sich jedoch für den Herausgeber auch neue Forderungen, um dem Charakter der praktischen Ausgabe gerecht zu werden. Der Tatsache, daß Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts ihren Platz wieder weitgehend in kirchlichen Aufführungen finden, sollte er durch Mitteilung der kirchenjahreszeitlichen Bestimmung (5, 6, 8) — möglichst schon im Titel (3) — oder (wo diese fehlt) der liturgischen Verwendbarkeit (4, 9—11) gerecht werden. Ein Nachweis der im Text vorkommenden Bibelstellen und Kirchenlieder ist gleichfalls angebracht, Hinweise für die stilgerechte Wiedergabe (etwa der Ornamente [5] oder Vorschläge zur Metronomisierung [1—4]) wird der Praktiker gern entgegennehmen. Auch eine gegenüber der Quelle reichere artikulatorische Bezeichnung dürfte sich in manchen Fällen empfehlen, doch sollte sie als Zutat kenntlich sein.

Zu den neu auftauchenden Problemen gehören auch die Fragen der Textierung. Wenn man überhaupt bestrebt ist, die veranstaltete Neuausgabe kirchenmusikalischer Praxis zuzuführen, wird man um Umdichtungen in vielen Fällen nicht herumkommen. Welche christliche Gemeinde wäre ernstlich bereit, sich die nachstehenden Textworte zu eigen zu machen:

*„Eilet, ihr Flammen der himmlischen Liebe, kommt und bestrahlet die schwachtende Brust“* (1),

*„Geheimnisvolle Worte, ihr habt gar große Kraft . . . Ja, aller Honigsaft kommt aus euch hergeflossen für mein beklemmtes Herz. Wer diesen Saft gekostet, den quälet nie kein Schmerz“* (3),

*„Laß mich ein liebes Schaf von deiner Weide sein, so kann ich jederzeit beliebte Seelenruh genießen . . . und kann von solchen Stunden wissen, die stets Vergnügungs-Rosen streun“* (5).

Oder welche Gemeinde würde es verstehen, wenn — wie in Kantate 6 — der Neujahrstag unter dem Gesichtspunkt begangen wird, daß die Beschneidung Christi mit ihren Wunden

<sup>2</sup> Daß die Aussetzung des Generalbasses Zutat des Herausgebers ist, dürfte inzwischen so allgemein bekannt geworden sein, daß ihre Wiedergabe in Kleindruck (so 5—11) nicht mehr unbedingt nötig erscheint und mehr psychologischen als quellenkritischen Wert hat.



schon auf die Passion vorausweise? Gerade bei der Aufführung dieser musikalisch so reizvollen Kantate wird sich wohl schwerlich eine durchgreifende Umtextierung vermeiden lassen. Der Musikwissenschaftler mag sich dagegen um der historischen Wahrheit willen wehren — die Forderung selbst läßt sich von der Herstellung „praktischer“ Ausgaben nicht wegdenken.

Betrachten wir nun noch einige Besonderheiten einzelner Kantaten! Mit der Veröffentlichung zweier Werke von J. G. Frauenholtz (1, 2) stellt sich der Hrsg. bewußt der einseitigen Bevorzugung aller Kirchenmusik vor und bis Bach entgegen mit der Überzeugung, „daß die kirchenmusikalische Praxis sich nicht stilistisch einengen lassen sollte“, und wehrt sich dagegen, die musikalische und schlichte Kompositionsweise Frauenholtz' von der Praxis auszuschließen. Besonders reizvoll ist seine Solokantate (1), wengleich der empfindsame Text nicht für jede Situation geeignet sein mag. Gleichzeitig wird mit ihrer Veröffentlichung aber auch der Forschung der Blick geöffnet für einen bisher nahezu unbekanntem Vertreter süddeutscher Barockmusik, dessen syllabische Deklamation und von Rhetorik wenig beeinflusste Kompositionsweise von Frankreich her inspiriert sein dürften, wie der Hrsg. im Vorwort darlegt.

Auch der Name Gottfried Heinrich Stölzel ist der Forschung bisher meist bekannt als der eines Instrumentalkomponisten, und die Veröffentlichung zweier Kantaten dieses Meisters (3, 4) beginnt mit der Erfüllung einer längst fälligen Aufgabe. Zunächst lernen wir auch hier zwei Werke mit schlichter und überwiegend syllabischer Textbehandlung kennen. Die Nähe zu Telemann verspürt man aus der Arie „Lobt, ihr Toren, Kot und Erden“ (4) mit ihrer frühgalanten Melodik, während das selbständige Konzertieren der Instrumente in der Arie „Geheimnisvolle Worte“ (3) wohl als eine Frucht italienischer Studien betrachtet werden darf, wie sie ja auch J. S. Bach — wenigstens von Weimar aus — seinerzeit betrieben hat. Ob die unkonventionelle Satzweise der Arie „Dies Geheimnis führt und treibt“ (3) — Alt unisono mit Bc. zu zwei darüber figurierenden Violinen — ein origineller Einfall oder eine häufiger geübte Technik Stölzels ist, werden uns hoffentlich weitere Veröffentlichungen noch verraten. Der Eingangschor der Kantate „Kündlich groß“ (3) mit seiner unkomplizierten Polyphonie sowie die reichlich enthaltenen schlichten Choralsätze vervollständigen das Bild eines reich begabten, soliden Kleinmeisters der Bachzeit. — In der Editionstechnik der Kantaten 1—4 ist die Lage der Bezifferung zwischen den Orgelsystemen ungewohnt, doch möchte der Referent ganz entschieden für diese Lösung plädieren, die dem selbständigen Continuospieler allein das richtige Blickfeld — Ziffer über dem Baß — verschafft.

Von Graupner lernen wir durch die Neuausgaben zwei recht ungleiche Frühwerke kennen: eine Baß-Solokantate (5), deren opernhafte Koloraturenketten und Ornamente auf Graupners Tätigkeit für die Oper in seinem ersten Darmstädter Jahrzehnt hinweisen, und eine reine Chorkantate (6), die mit ihrer durchgehenden Choralbearbeitung und der geringen Selbständigkeit ihres Instrumentalparts der Choralmotette näher steht als der Kantate (wie der Hrsg. ausführt), dabei aber durch ihre ausdrucksvolle Melodik — z. B. den Sextsprung „Wie bald“ in den Oberstimmen zu Beginn — entschieden für sich einnimmt. Aufschlußreich für die Musizierpraxis Graupners ist die Mitteilung der Anzahl erhaltener Stimmen; dabei nimmt es wunder, daß der Hrsg. die „sehr volle Besetzung des Instrumentalbasses“ in Kantate 6 — Violoncello, Violone, Continuo (beziffert) — als auffällig bezeichnet; es ist doch die allgemein übliche Barockbesetzung.

Mit Wolfgang Carl Briegel tritt ein weiterer bisher wenig bekannter Darmstädter Kleinmeister in unser Blickfeld, dessen solide Satztechnik bei ansprechender Erfindungsgabe dem Kirchenmusiker willkommene Literatur bietet. Briegel ist gewiß kein Genie, und die gewandte handwerkliche Bewältigung der kompositorischen Mechanismen des Barock zeigt wenig Ansätze zu eigenwilliger Formung; doch bieten Werke dieser Art mit ihrer schlichten und dabei äußerst plastischen Textauslegung ein deutliches Bild vom allgemeinen Hoch-

stand evangelischer Kantorenpraxis des Barock. Reizvoll ist die gleichsam unabsichtliche, oft kaum wahrnehmbare Einführung des Chorals in Kantate 8 in mancherlei Art der Bearbeitung, ferner die selbständig-konzertierende Führung der Instrumente.

Wer nun erwartet hatte, bei der Hinwendung zu den „*bisher nicht edierten Kantaten Dietrich Buxtehudes*“ (9–11) aus der Welt braver Kleinmeister in die des musikalischen Höhenfluges jenes größten Meisters zwischen Schütz und Bach zu gelangen, wird bitter enttäuscht. Die bisher vorliegenden Kantaten dieser Reihe zeigen kompositorisch dasselbe Bild: ein Choral wird in schlichtem, stropfenweise nahezu gleichbleibendem vierstimmigen Satz per omnes versus abgesungen, zeilenweise unterbrochen durch zwei konzertierende Violinen, die bisweilen auch den Chorsatz schmücken helfen. Eine Kompositionsweise, die bei drei Strophen reizvoll sein kann (10), bei sechs oder acht aber notwendigerweise ermüdet (11, 9). Was Buxtehude mit diesen anspruchslosen Werkchen bezweckte, wissen wir nicht. Es fällt aber schwer, sich vorzustellen, daß Bach, als er 1703 in Lübeck weilte, „*vmb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreifen*“ etwa gerade durch eine Choralkantate solcher Art zu seiner wenige Jahre später entstandenen eigenen Choralkantate „*Christ lag in Todes Banden*“ inspiriert worden sei.

Selbstverständlich können wir nur begrüßen, wenn die zum Stillstand gekommene Buxtehude-Gesamtausgabe auf diese Weise zu Ende geführt wird. Daß dabei nicht gerade die Spitzenwerke des Lübecker Meisters ans Tageslicht kommen, liegt in der Natur der Sache. Daß wir aber nun ausgerechnet diese Kantaten zu praktischen Aufführungen verfügbar haben, während sehr viel kunstvollere Werke nur bei den glücklichen Besitzern der Gesamtausgabe einzusehen sind, ist wohl doch ein ausgesprochener Nachteil der weiter oben dargestellten Entwicklung unserer Editionspraxis<sup>3</sup>.

Die Ausgabe selbst verdient hohe Anerkennung. Der Kritische Bericht orientiert über alles Wissenswerte und gibt gleichzeitig dem Aufführenden Hinweise über die zugrunde liegende Choralweise und die liturgische Verwendbarkeit der Kantate. Dazu noch einige Vorschläge: Sollte man nicht mit einzelnen Angaben etwas vorsichtiger sein? Ist es erwiesen, daß die Liedweise „*Nun laßt uns Gott dem Herren*“ (9) „*von Buxtehude*“ umgeformt worden ist und daß nicht etwa eine landschaftliche Veränderung vorliegt? Ein Hinweis auf das EKG klärt diese Frage nicht, sondern nur die Heranziehung von Lübecker Gesangbüchern und Choralbearbeitungen — eine Arbeit, die vielleicht für das Vorwort des Gesamtbandes vorgemerkt werden könnte<sup>4</sup>. Ist ferner die Vermutung, die Textierung der Kantate „*Walts Gott, mein Werk ich lasse*“ (11) mit den Worten „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ (1. Strophe, Tenor und Baß) gehe „*auf einen Vermerk im verlorengegangenen Autograph*“ zurück, hinreichend begründet, wo doch weder eine fortlaufende Unterlegung des Gerhardtischen Textes in

<sup>3</sup> Nach Mitteilung des Bärenreiter-Verlages wird die von ihm begonnene Reihe von Einzelausgaben der Chorkantaten demnächst gleichfalls fortgesetzt. Es ist also zu hoffen, daß der geschilderte Mangel durch künftige Ausgaben behoben wird.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen des Hrsg. „*Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen*“ (EKG 227) in der Bearbeitung Buxtehudes, in: *Der Kirchenmusiker* VI, S. 129 ff. — Der Verf. sucht hier an Hand der Veränderung der Liedweise gegenüber Selnecker und Crüger nachzuweisen, „*daß Buxtehude . . . bestrebt war, ein neues Wort-Ton-Verhältnis herzustellen*“. Sogar die Zwischenspiele werden als „*in direkter Beziehung zu den vokalen Abschnitten*“ stehend gesehen. Meiner Ansicht nach ist dieser Versuch, Buxtehudes Lesarten in der Liedweise gegenüber Crüger zu verteidigen, gescheitert. Die von Buxtehude gewählte Fassung stellt in melodischer, harmonischer, rhythmischer und formaler Hinsicht eine Vereinfachung des Crügerschen Satzes dar, die sich wohl durch „*Zersingen*“ des Liedes erklären läßt, aber nicht durch das Bestreben, das Wort-Ton-Verhältnis der ersten Liedzeile enger zu gestalten, um dieser „*überzeugenden Lösung*“ damit die Deklamation der 2. Zeile und aller folgenden Strophen bedenkenlos zu opfern. Wenn es der Hrsg. ferner als „*ein wichtiges und typisches Zeichen seiner Kunst*“ ansieht, daß Buxtehude „*bei der vierstimmigen Neufassung der alten cantus-firmus-Weise sein schöpferisches Interpretationsbedürfnis*“ (das freilich nach Ansicht des Hrsg. zunächst einmal eine gründliche Änderung der Liedweise verursacht hatte! Anm. des Referenten) *den Gegebenheiten einer überlieferten Choralfassung unterwirft*“, so ist dem entgegenzuhalten, daß sich Buxtehude diesen Zwang in seinen kunstvolleren Choralkantaten gerade nicht auferlegt und daher auch zu künstlerisch überzeugenderen Lösungen gelangt (z. B. „*Jesu, meine Freude*“), und daß es doch wohl nicht angeht, die Primitivität der hier besprochenen Kantate auch noch als „*wichtig*“ und „*typisch*“ für Buxtehude darzustellen.

Frage kommt noch eine Benennung der Weise nach diesem Lied durch Buxtehude bezeugt ist? Noch bis zu Bach wurde sie stets in erster Linie als „*Herzlich tut mich verlangen*“ bezeichnet und verstanden. Und ob wohl der Vorschlag des Hrsg., „*die Kantate am Karfreitag gottesdienstliche Verwendung finden*“ zu lassen, bei den Kirchenmusikern auf Gegenliebe stößt oder ob sie die Karfreitagsvesper nicht lieber Werken von ausgesprochenem de-tempore-Charakter vorbehalten wollen?

### *Im Jahre 1955 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

**Berlin** (*Freie Universität*). Gottfried Kaufmann, Psychoakustik des Lautsprechers. — Dietrich Manicke, Die Sprache als musikalischer Gestaltträger in Mozarts „Zauberflöte“. — Wolfgang Wtorczyk, Die Madrigale Vincenzo Ruffos. Untersuchungen zur stilkritischen Situation der Gattung um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

**Bonn**. Heinrich Bunke, Die Barform im romantischen Kunstlied. — Hermann Haas, Über die Bedeutung der Harmonik in den Liedern Franz Schuberts. — Irmgard Ham bach, Formuntersuchungen zur szenischen Tonadilla.

**Erlangen**. Hermann Brendel, Mariae Verkündigung in musikalischer Darstellung. — Margarete Rupprecht, Die Klavierbauerfamilie Schiedmayer. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierbaues.

**Frankfurt a. M.** Paul Kast, Studien zu den Messen des Jean Mouton unter besonderer Berücksichtigung der Echtheitsfrage und der Chronologie. — Ursula Sennhenn, Hugo Wolfs Spanisches und Italienisches Liederbuch.

**Freiburg i. Br.** Karl-Werner Gumpel, Die Musiktraktate Conrads von Zabern.

**Göttingen**. Friedrich-Heinrich Neumann, Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts.

**Hamburg**. Elisabeth Hartmann, Vokalspektren bei normaler, nasaler und offen genäselter Stimme. — Carl-Heinz Mann, Formale Probleme in den späten Werken Beethovens. Untersuchungen zum Stil der Kammermusik und des Klavierwerks. — Wilfried Wendhausen, Das stilistische Verhältnis von Dichtung und Musik in der Entwicklung der musikdramatischen Werke von Richard Strauss.

**Heidelberg**. Ernst L. Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts.

**Kiel**. Georg Feder, Bachs Werke in den Bearbeitungen 1750 bis 1950. I. Die Vokalwerke.

**Köln**. Maria Busch, Formprinzipien der Variation bei Beethoven und Schubert. — Heinz Kettering, Quellen und Studien zur Essener Musikgeschichte des hohen Mittelalters. — Klaus Wolfgang Niemöller, Nicolaus Wollick (1480—1541) und sein Musiktraktat.

**Leipzig**. Siegfried Köhler, Die Instrumentation als Mittel musikalischer Ausdrucks-gestaltung.

**Mainz**. Karl Heinz Holler, Giovanni Maria Bononcini „Musico prattico“ in seiner Bedeutung für die musikalische Satzlehre des 17. Jahrhunderts. — Richard Jakoby, Untersuchungen über die Klausellehre in deutschen Musiktraktaten des 17. Jahrhunderts.

**Münster**. Horst Scharschuch, Über die Leittonklangtechnik in der Musik zwischen 1780 und 1930. — Alfred Voigts, Die Toccata Jan Pietersz Sweelincs. Ein Beitrag zur frühen Instrumentalmusik.

**Saarbrücken**. Wendelin Müller-Blattau, Trouvères und Minnesänger. Kritische Ausgabe der Weisen zu István Franks gleichnamigem Werk nebst einem Beitrag zur Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes. — Hans Puls, Die Musikauffassung der französischen Romantik, dargestellt an Lamartine und Victor Hugo.

**Tübingen**. Dieter Schnebel, Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs.