

Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Nachdem Ward¹ in der Sammlung des *Libro de cifra nueva* von Venegas da Henestrosa von 1557 an Stücken von Mudarra, Narváez, Cabezón und Segni Parodien und Pasticcios als Spezialität verlegerischer Arbeit dieses Verfassers aufgewiesen hatte, konnte ähnliche Praxis bereits in deutschen und spanischen Klaviertabulaturen des 17. Jahrhunderts aufgezeigt werden². Das ließ vermuten, daß es sich bei diesem Verfahren um mehr als um verlegerische Willkür einzelner Sammler und Herausgeber, um mehr als um Eigenheiten einzelner Meister handele, daß sich hier vielmehr eine allgemeine Spielpraxis aller Länder abzeichne, die von nicht geringen Folgen für die Erforschung der Instrumentalwerke von Renaissance und Barock sein dürfte. Diese Vermutungen haben sich an Untersuchungen norddeutscher Klaviertabulaturen, d. h. hier zunächst in bezug auf Pasticcios aus und Parodien zu Stücken der Tabulaturen *Lüneburg* KN 208¹ und 208² und *Lübbenau*, *Lynar* B¹, die sich aber zweifellos bald durch weitere Funde vermehren lassen, vollauf bestätigt. Betrachten wir zunächst einmal den Tatbestand. KN 208¹ enthält fol. 20^v ein Pasticcio, das ähnliche Arbeitsweise zeigt wie die e-moll-Passacaglia von Poglietti³, nur daß hier der von einem namhaften Autor übernommene Teil keine Varianten erfährt und der angearbeitete Teil anonym bleibt. Bis T. 39⁴ bringt die Tabulatur den wörtlichen Text des 3. Verses der Bearbeitung von *Vita sanctorum* von S. Scheidt aus der *Tabulatura nova* III, 14 anonym, um dann eine weitere, gleichfalls anonym bleibende Partie anzuschließen. Beide Teile sind nicht eben geschickt verarbeitet; die Naht bleibt spürbar. Derselbe Choral von Scheidt ist ein zweites Mal pasticciochaft verwertet in KN 208², fol. 62^v. Hier dient der 4. Vers aus der *Tabulatura nova* III, 14 als erster Vers der Bearbeitung, der mit einem zweiten, bis jetzt nicht zu identifizierenden, der hier aber abgegrenzt, nicht direkt angeschrieben ist, verbunden wird. Dieselbe Anlage findet sich wieder bei der Behandlung von *A solis ortus* in KN 208², fol. 48^v. Hier ist der 5. Vers aus der *Tabulatura nova* III, 12 von Scheidt als erster Vers der neuen Bearbeitung verwandt und wiederum mit einem zweiten, abgegrenzten, anonymen verbunden. Verblüffender sind die Fälle, wo einzelne Verse aus verschiedenen Versen anderer Meister buchstäblich zusammengestückt sind. Ein solcher Fall liegt vor bei dem Satz über *Christe, der du bist Tag und Licht* aus KN 208², fol. 54^v, der seinen ersten Vers aus Bruchstücken der drei ersten Verse von Scheidts gleichnamiger Bearbeitung aus der *Tabulatura nova* II, 7 bildet; und zwar sind T. 1–12 identisch mit den entsprechenden Takten des ersten Verses von Scheidts Stück, T. 13–30 nehmen ihre Melodiebehandlung aus dem 2. Vers, T. 31–33 aus dem 3. Vers. Nur die letzten 5 Takte sind neu, als Abschluß

¹ J. Ward, The editorial methods of Venegas da Henestrosa, *Musica Disciplina*, 6, 1–3.

² S. Kastner, F. Correa de Arauxo, *Libro de tintos y discursos de musica* Alcalá, 1626, Vol. II, Kritische Einleitung S. 18, Barcelona 1952. M. Reimann, Zur Spielpraxis der Klaviervariation des 16. bis 18. Jahrhunderts *Mf.* VII, 457 ff.; ferner Besprechung der Ausgabe des Correa, *Mf.* VIII, 123 ff.

³ Vgl. M. Reimann, Zur Spielpraxis der Klaviervariation.

⁴ Man vgl. Nr. 11 der Ausgabe der Lüneburger Tabulatur KN 208¹, die demnächst im „Erbe deutscher Musik“ erscheint.

zugesetzt. Das Ergebnis ist dabei durchaus kein formloses. Wer die Herkunft der verschiedenen Abschnitte nicht kennt, glaubt ein zusammenhängendes, glattes, originales Stück vor sich zu haben, das sich in nichts von ähnlichen Stücken unterscheidet⁵. Pasticciohafte Verwendung zeigt ferner ein Präludium, das in verschiedenen Hss. mit verschiedenen Folgestücken verbunden ist. Es handelt sich um das Präludium aus KN 208¹, fol. 59^v (Nr. 43)⁶, das noch zweimal, in KN 207^{17,1} als Nr. 1 und Nr. 10 auftritt (wir folgen der nicht einwandfreien Bibliotheksnumerierung der Hs.), und zwar jeweils als Einleitung zu einem anderen *Herr Gott dich loben wir*. In KN 208¹ handelt es sich um ein anonymes Folgestück, in KN 207^{17,1} Nr. 1 ist das Präludium mit 2 Folgestücken verbunden, die der Schreiber hintereinander fügt, als erstes mit dem Bruchstück eines anonymen *Te deum laudamus*, anschließend mit einem *Herr Gott dich loben wir* von J. Praetorius. KN 207^{17,1}, Nr. 10 setzt das Präludium zu einer Bearbeitung desselben Textes von J. Kurtzkampff und nennt als Autor Scheidemann. Kittler, der bei Nr. 1 das noch folgende *Herr Gott dich loben wir* von Praetorius übersieht, möchte daraus auf Scheidemanns Autorschaft auch des Bruchstücks des *Te deums* schließen. So wenig das ausgeschlossen ist, erweist sich aber im Gegenteil, daß gerade auch Präludien namhafter Meister pasticciohafte Verwendung erfuhren, ein Brauch, der ja bis heute den Organisten nicht fremd ist. In den beiden anderen Fällen bleibt das Stück anonym. Beide Präludien in KN 207^{17,1} sind zugleich Parodien, das heißt hier, sie sind durch Kürzungen zusammengeschnitten. Weitere Parodien ließen sich auffinden zu dem anonymen Präludium fol. 48^v aus KN 208¹. Die eine befindet sich in KN 207¹⁵ (Nr. 4), gleichfalls anonym; sie ist fast auf die Hälfte gekürzt. Benutzt sind Anfang und Ende und das Fugenthema des Präludiums, bei sonst völlig neuer Auskomponierung. Eine weitere anonyme Parodie desselben Präludiums enthält *Lynar B*³ als Nr. 4 mit stark verändertem Beginn und reicherer Figurierung des übrigen Textes. Die Stücke zeigen alle bescheidene, aber solide Faktur. Eine großartige und zugleich erstaunliche Parodie ließ sich dagegen zu der Tokkata von H. Scheidemann aus KN 208¹, fol. 51 (Nr. 37) in *Lynar B*⁶ nachweisen⁷. T. 5–7 sind in *Lynar* bereits verändert und um einen Takt vermehrt. T. 28–41 enthalten ein eingeschobenes Fugato, das in *KN* fehlt, und lassen dafür den an dieser Stelle in *KN* stehenden Teil aus. Ab T. 42 folgt wieder der *KN*-Text, aber geändert und erweitert. T. 49–60 bringen einen großen, virtuoson Part, den *KN* entbehrt und lassen dafür wieder den in *KN* enthaltenen fort. Ab T. 61 folgt ein anderes, sehr erweitertes Fugato über das fast wörtliche Fugathema aus *KN*. Ab T. 74 steht der leicht variierte *KN*-Text bis T. 85. Nun folgen rhythmische und tonliche Veränderungen des *KN*-Textes mit einem in *KN* nicht enthaltenen Echopart. Ab T. 90 zeigen sich wieder Reminiszenzen an *KN* bei aber

⁵ Diese Tatbestände, an denen Dietrich (Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jh., Kassel, 1932) völlig vorbeigt, sind, sofern sie die beiden KN 208-Hss. angehen, bereits bei Kittler (Geschichte des protestantischen Orgelchors, Diss. Greifswald, 1931) sauber vermerkt und z. T. verständlich ausgewertet. Aber Kittler, der die weiteren Zusammenhänge noch nicht übersieht, die wichtigen Konkordanz in den anderen norddeutschen Hss., besonders in der Hs. *Lynar* noch so wenig kennt wie die gleichen Anlagen in ausländischen Tabulaturen, bleibt völlig in seinem engen Raum befangen. Die Facta, die ihm besonders bei den Pasticcios unverständlich bleiben müssen, werden von ihm mehr als Spezifika dieser beiden Gebrauchs-Hss. erfaßt. Die Folgen sind noch irrgends erkannt.

⁶ Diese wie alle folgenden Nr. aus KN 2081 beziehen sich auf den Erbe-Band.

⁷ Die *Lynarer* Fassung kann bequem nach dem demnächst erscheinenden 3. Bd. der Veröffentlichungen aus dieser Tabulatur verglichen werden: Choralbearbeitungen und freie Orgelstücke der deutschen Sweelinck-Schule, Teil II, hrsg. von H. J. Moser, bearbeitet von T. Fedtke, BA; beiden Herren sei an dieser Stelle für die freundlich gewährte Einsichtnahme in das Ms. gedankt.

völlig anders weitergeführtem Text. Wir haben ein gänzlich neues und zwar bedeutendes Stück vor uns, das nur aus der Hand eines großen Meisters stammen kann. Die in *Lynar* allgemein viel modernere Akzidentiensetzung (die aber in KN 208¹ nur vernachlässigt sein kann) und die großartige, virtuose Orgeltechnik, die in gar keinem Verhältnis zur Fassung in KN 208¹ steht, lassen das Stück viel später als 1630, das Datum, das Seiffert nach der Datumangabe bei Karges' *O Mensch beweine deine Sünde groß* für die ganze Hs. festgesetzt hat, erscheinen, ja selbst später als 1650, das Datum, das für KN 208¹ zu gelten hat. Beide Hss. nennen H. Scheidemann als Autor. Stellt die *Lynar*-Fassung das Original von H. Scheidemann dar und sind die *KN*- Fassungen die Parodien — die Fassung aus KN 208¹ steht ein zweites Mal mit geringen Varianten in KN 209, fol. 123^v —, so muß sich großer Zweifel an allen in KN 208¹ mit *HSM* signierten Stücken überhaupt erheben, da diese alle in der Gesamtfaktur der Tokkata aus KN 208¹ näher stehen als der Fassung aus *Lynar B*⁶. (Eine Scheidemann-GA, die diese Fragen zu klären hätte, täte not!) Noch schwerwiegender ist die Frage, ob wir das Original überhaupt kennen und ob nicht beide Fassungen etwa Parodien oder ob eine oder gar beide Pasticcios sind. Wie äußerst geschickt die Zeit diese Pasticcios oft zu einem Ganzen zu verschmelzen wußte, haben die Ergebnisse bei Venegas, Poglietti⁸ und KN 208² bereits erwiesen. Wir machen hier zugleich auch auf die *Obras de varios autores*⁹ in *Ajudas* Anhang zum *Libro de tientos* von Correa aufmerksam, die ähnlich sichere Angleichung der verschiedenen Parte zeigen. Die starke allgemeine Stilgrundlage des 17. Jahrhunderts, die auch eine Folge des regen Musikaustausches dieser Zeit ist, kam solcher Praxis sehr entgegen. Aus dieser Blickrichtung klärt sich nun auch die Fassung der Variationenreihe über *Allein Gott in der Höh sei Ehr* aus *Lynar B*¹, die Moser veröffentlicht hat¹⁰. Hier sind den vier Bearbeitungen (einschließlich des Themas) von M. J. Praetorius, die der Vierzahl der Strophen des Liedes entsprechen, fünf Variationen von Düben, zwei von Hasse, sechs von G. Scheidt, eine von S. Scheidt und zwei von Karges angehängt. Moser¹¹ wie Seiffert¹² haben versucht, sich mit dieser zunächst seltsam scheinenden Aneinanderbindung auseinanderzusetzen. Seiffert, der unerklärlicherweise falsche Angaben macht — es handelt sich nicht nur um 15 Variationen sondern um 20, und Sweelinck ist nicht unter den Autoren genannt — spricht von kameradschaftlicher Gemeinschaftsarbeit, wie er sie für die Variationenreihen in den Hss. *Uppsala Ms. J. Mus. 408*, und *Graues Kloster, Berlin Ms. 52*, die Variationen von Scheidt und Sweelinck gekoppelt bieten, in Anspruch genommen hatte. Merkwürdigerweise wiederholt Seiffert hier diese Meinung, von der er in der *Sweelinck-GA* (Bd. I, S. XII) bereits abgerückt war. Moser seinerseits erklärt die Komposition für das mögliche Ergebnis eines Wanderbriefes. Wir können uns beider Anschauungen nicht anschließen. Abgesehen davon, daß solch pretiöse Arbeitsweise — seltene Ausnahmen zugebilligt — dem Jahrhundert fern liegen mußte, fügt sich diese Folge unserer für

⁸ Vgl. M. Reimann, *Zur Spielpraxis usw.*

⁹ a. a. O. II, S. 256. Es handelt sich hier sicher nicht, wie Kastner meint (II, S. 18), um einen Ausnahmefall in der spanischen Klaviertabulatur, sondern nur um einen der seltenen Fälle, wo der Titel auf den Tatbestand aufmerksam macht.

¹⁰ *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, 20 Choralvariationen der deutschen Sweelinckschule, hrsg. von H. J. Moser, bearb. von T. Fedtke, BA, 1953.

¹¹ a. a. O. Einführung.

¹² M. Seiffert, *Orgelmeister IV, Organum*, Nr. 21.

Variationenreihen schon erhobenen These aufs beweiskräftigste ein. Der Tabulaturschreiber schreibt sich beliebte, ihm bekannte und verfügbare Variationen verschiedener Meister über den vielgebrauchten Choral suitenartig, aber durchaus nicht wahllos — das beweist die von Moser aufgewiesene Angleichung der letzten Variation an die letzte Choralstrophe — zum Gebrauch zusammen. Solcher Art Reihen waren aber ebensowenig wie die französischen Suiten oder Doubles und sicher weniger als andere Pasticcios, die sehr wohl zu einem Ganzen verschmelzen konnten, wie wir sahen, als Darbietung in geschlossener Folge gedacht¹³. Sie waren lediglich zur Auswahl angeboten. Sie entstanden durch Initiative des Schreibers, nicht durch den Willen des Autors oder der Autoren. Mosers Bemühungen um Verwendbarkeit der Folge als Gesamtheit mußten logischerweise ergebnislos bleiben. Auch Kittlers Meinung¹⁴, die oft (wie auch in unserm Fall) künstlerische Anordnung solcher langen Reihen deutete zumindest auf außerliturgische Verwendung der Gesamtfolge, scheint uns nicht sinngemäß. Die Anordnung will, soweit sie nicht nur künstlerisches Ordnungsprinzip des Schreibers ist, dem Gebraucher lediglich Richtung für seine eigene Reihung bieten. Kittler vertritt sonst, besonders am Beispiel der vierzig *Vater-Unser*-Variationen von Steigleder, unsere Auffassung. Wo Weckmann und Strungk auch einzelne Verse des Chorals in mehreren Variationen bieten, bedeutet das nicht Entfremdung vom gottesdienstlichen Gebrauch, wie Dietrich¹⁵ meint, sondern immer wieder freies Angebot an den Spieler. Sicher aber wurden solche Variationenfolgen auch in pasticciohafter Mischung aus Stücken verschiedener Meister im Spiel dargeboten. Inwieweit dann die einzelnen Variationen, wie im Fall der Poglietti-Passacaglia, etwa zugleich parodistisch verwandt sind, ließe sich erst nach der Auffindung von Konkordanz klären. Wörtliche Übernahmen werden bei der Improvisationsfreudigkeit der Zeit und der entsprechenden Fähigkeit des Schreibers die selteneren sein. Daß diese Pasticciopraxis gerade für Variationen sich noch durch das ganze 18. Jahrhundert gehalten hat, beweist die Quellenüberlieferung bei Poglietti¹⁶. Die von Botstiber mit B bezeichnete Hs. (vom Ende des 18. Jahrhunderts) bringt die Variationenreihe der *Rossignolo*-Suite gegenüber dem Autograph um fünf, offenbar anonyme Variationen vermehrt. Hier zeigt sich auch erneut das Andauern der Parodiepraxis im 18. Jahrhundert, da dieselbe Hs. B das *Capriccio per lo rossignolo* gegenüber dem Autograph parodistisch stark erweitert aufzeichnet.

Diese Parodien stellen dem Forscher das größere und interessantere Problem. In allen bisher bekannten Fällen handelt es sich dabei also nicht etwa um verschiedene Lesarten eines und desselben Stückes oder um Zerspielung vielgenutzter Texte — das wehrt schon Ward ab —, sondern um meist einschneidende Änderungen, die bis zur völligen Umkomponierung des ganzen Komplexes gehen können, bei der die Originalfassung noch durchscheinen oder fast ganz aufgegeben sein kann. Wir haben ein Analogon zur Parodiemesse wie zur Variationensuite vor uns. Wir entdecken erneut, wie lange das Bedürfnis und die Freude der Alten, in ein vorgegebenes Gerüst weiter hineinzubauen, angehalten, und wie wenig sich diese Arbeits-

¹³ Vgl. M. Reimann, Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite, Regensburg, 1940, Kap. II.

¹⁴ S. 60.

¹⁵ S. 40.

¹⁶ Vgl. den Revisionsbericht von Botstiber zu DTÖ XIII, 2, S. 97.

weise im Grunde von der schon für Perotin geltenden oder bei *cantus-firmus*-Kolorierungen geübten entfernt hat; nicht zuletzt begegnen wir erneut der unbekümmerten Einstellung des Renaissance- und Barockmusikers zum geistigen Eigentum. Vieles mag aber, gerade bei schwächeren Spielern, auch auf Bequemlichkeit und Unfähigkeit, aus Eigenem schöpfen zu können, zurückzuführen sein. Das beweist die Parodierung gerade auch unbedeutender Stücke, wie der Präludien aus KN 208¹. Diese antinomische Doppelung, die wir schon als Wurzel der Variation erkannten¹⁷, gilt bezeichnenderweise auch hier. Wir verstehen aus dieser Blickrichtung erst recht die Sorge der Instrumentalmusiker um ihr Werk, die sie oft in letzter Stunde zu selbstredigierten Ausgaben nötigte. Denis Gaultier z. B. — seine Klage stehe für viele — sah sich zur Publikation seiner *Pièces de luth* von 1669 gezwungen, weil sie „*tellement changées et si fort défigurées*“ waren, „*quand on les envoie en provinces ou hors de royaume*“¹⁸. Das bezieht sich sicher nicht nur auf geringe Abnützungsvarianten! Hierher gehören auch all die vielen Fälle, wo Herausgeber sich in Gesamtausgaben genötigt sahen, verschiedene Gestalten eines und desselben Stückes nebeneinander zu edieren, ohne daß die Ursachen für solche Tatbestände bisher systematisch ermittelt worden wären.

Um nun auch den äußeren Gründen dieser Praxis nahe zu kommen — die inneren sind bereits genannt —, müssen wir uns vorerst nachdrücklich vor Augen stellen: Tabulaturen jeglicher Art, soweit nicht vom Autor selbst redigiert, sind keine Urtextausgaben. Sie sind praktische Ausgaben von berufsmäßigen oder dilettierenden Spielern für berufsmäßige oder dilettierende Spieler, zugleich immer auch Repertoiresammlungen. Sie spiegeln folglich nicht in erster Linie die Meinung der Autoren, die die Tabulatur enthält, wider, sondern die der Schreiber, der Spieler, der Besitzer, nach deren Geschmack und Auffassung sie zusammengeschrieben, für deren Spielfähigkeit und deren Instrument sie eingerichtet und auf deren Funktionen sie abgestellt sind. Je nachdem sie Kirchen-, Lehr- oder weltlichem Amt oder allen drei Aufgaben zugleich zu dienen haben, je nachdem sie für große oder kleine Instrumente gedacht sind, werden ihr Gesamtaspekt und ihre Faktur sich anders darbieten. Der ad-hoc-Standpunkt dieser Tabulaturen geht so weit, daß sich vielfach aus ihnen unmittelbar der Typ des Instruments ablesen läßt, für das sie intavoliert sind. Die Ausgabe der Lüneburger Tabulatur KN 208¹ wird das erhellen. Sie sind also weder erste noch reine Quellen; sie sind allererst Spiegel der Spielpraxis. (Wir scheinen Eulen nach Athen zu tragen, aber die Betonung dieser Selbstverständlichkeiten tut dringend not, da solche Tabulaturfassungen bisher von Bearbeitern und Herausgebern meist als unverrückbare Autorenmeinung behandelt worden sind. Alle Anschauungen, die wir hier glauben ablehnen zu müssen, beruhen auf dieser Fehldeutung.) Wenn nun schon die Autoren selbst sich geneigt zeigen, ihre Stücke freier Handhabung seitens der Spieler zugänglich zu machen — man erinnere sich der Übung bei Frescobaldi und Correa de Arauxo, die Stücke zum beliebigen Abbrechen einrichtet —, um wieviel mehr wird man in einem so improvisations- und variationsfreudigen Jahrhundert wie dem 17. ähnliches und viel freieres Vorgehen seitens der Spieler selbst zu gewärtigen haben. So werden Präludien zu verschiedensten Folgestücken gesetzt und

¹⁷ M. Reimann, Zur Entwicklungsgeschichte des Double, *Mf.* V, 4, S. 326 ff.

¹⁸ *Pièces de luth sur trois différents modes nouveaux*, Paris 1669 oder 1670, Vorwort.

erfahren Kürzung, Erweiterung, je nach Maßgabe dieses Folgestücks. Noch heute geht mancher Organist analog vor. Andere Stücke werden, gemäß der Funktion, die sie zu erfüllen haben, nur zur Anregung benutzt und selbständig weiterkomponiert oder mit andern Stücken erweitert, wie z. B. die Bearbeitungen von *Vita sanctorum* zeigen; oder sie werden mit Stücken verschiedener Autoren bunt gemischt, wie je nach Notwendigkeit beliebig zu verlängernde (und auch zu verkürzende!) Variationsreihen. Manchmal interessiert überhaupt nur das Gerüst, das völlig neu aufgefüllt werden kann, wie bei dem Präludium Nr. 4 aus KN 207¹⁵. Manchmal geht die Improvisationslust mit dem Spieler so durch, daß sich ihm unter der Hand auch die gesamte Anlage wandelt, wie bei der Scheidemann-Tokkata. Daß je nach der virtuellen Fähigkeit des Spielers technisch schwierigere Partien vereinfacht, technisch einfache kompliziert werden, ist selbstverständlich. Auch das beweist die Scheidemann-Tokkata und, in ungleich bescheidenerem Rahmen, die Gestalt des Präludiums von fol. 48^v aus KN 208¹ in *Lynar B*³. Gebietet die Not oder reizt die Liebe zu mehreren Stücken zum Zusammenschluß, so wird aus Werken verschiedener Meister Neues geschaffen, und manchmal erweist sich gerade hier des barocken Musikers große Liebe und Fähigkeit zum Bauen.

Für die Wissenschaft sind die Folgen, die sich aus dieser Praxis ergeben, bedeutend. Da sie, wie Wards Untersuchungen beweisen, bereits die Renaissance beherrscht, da sie zweifellos für alle Tabulaturarten, für Laute, Vihuela, Gitarre, Klavier, Orgel, und wohl überhaupt generell für Repertoiresammlungen vorauszusetzen ist, bleibt die Autorschaft auch mit Initialen oder vollen Namen signierter Stücke aus Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts so lange ungesichert, als nicht für dieselben Stücke Autographe oder vom Autor besorgte Ausgaben vorliegen; denn Parodien behalten ja häufig die Autorangabe des Originals bei, wie beide Fassungen der Scheidemann-Tokkata beweisen, und Pasticcios nennen oft nur einen der verschiedenen Autoren, wie die Passacaglia Poglietti zeigt. Und wie schwer es ist, besonders in der Frühzeit der Instrumentalmusik, in der die stilistische Grundlage noch eine sehr allgemeine Basis bildet, mit stilkritischen Untersuchungen allein den Autor zu ermitteln, wissen wir. Auch in Fällen, wo eine und dieselbe Fassung — geringe Varianten fallen natürlich nicht in die Waagschale — in zwei oder mehreren Hss. vorkommt, sind wir nicht im geringsten sicher, inwieweit es sich nicht um beliebte Parodien oder Pasticcios handelt, die die Tabulaturschreiber sich kopiert haben, wie das Vorkommen der KN 208-Fassung der Tokkata Scheidemanns in KN 209 neben der aus *Lynar B*⁶ ad oculos demonstriert. Zum Vergleich heranzuziehen ist auch die Quellenlage bei Poglietti¹⁹. Die größte Zahl der Quellen, drei, korrespondiert hier untereinander und differiert zum Autograph. Bei verschiedenen Fassungen wiederum kann eine original, kann eine oder können beide Pasticcios oder Parodien oder gar, wie Ward sie aufweist, parodierte Pasticcios sein. Und selbst bei vom Verfasser persönlich besorgten Ausgaben wissen wir nie, inwieweit er etwa selbst auch der Composition von Parodien oder Pasticcios gehuldigt haben mag. (Wir dürfen hier auf unsere Besprechung der Ausgabe des *Libro de tientos* von Correa a. a. O. verweisen.) Stiluntersuchungen am Werk einzelner Meister werden also, speziell bei anscheinenden Stilbrüchen, immer erwägen müssen,

¹⁹ Vgl. Anmerkung 16.

was an Kriterien für besondere Personalmerkmale des Komponisten, was für einen vielleicht parodierten Meister sprechen kann. Natürlich dürfen wir die Skepsis nicht ins Maßlose treiben, aber die Wahrscheinlichkeit, daß vieles, was uns bisher beispielsweise als Sweelinck oder Froberger überliefert ist, gar nicht von diesen Autoren stammt, ist nicht gering. Jedenfalls bleibt gewiß, daß aller Art Tabulaturen in ihrer Eigenschaft als Quelle weniger unbedingt zu gelten haben als bisher, daß wir mehr denn je Vorsicht walten lassen müssen bei der Zuschreibung von Werken, die nicht durch Urtextausgaben gesichert sind, und daß jegliche Stilkritik dieser Periode einen neuen Einschuß von Fragwürdigkeit bekommen hat.

Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert

VON HEINZ BECKER, BERLIN

Nach Doppelmayer¹ wurde die erste Klarinette „zu Anfang dieses laufenden Seculi“, also zu Beginn des 18. Jahrhunderts, von dem Nürnberger Johann Christoph Denner gebaut. Da dieser bereits 1707 gestorben ist, muß die Spanne zwischen 1700 und 1707 als Entstehungszeit der Klarinette angenommen werden. Quellenmäßig nicht belegen läßt sich die durch Lipowsky² und W. Chr. Müller³ eingeführte und namentlich durch Fr. J. Fétis⁴ verbreitete Datierung 1690, und es ist bemerkenswert, daß schon im *Universalexikon der Tonkunst* (1835) von Schilling gegen dieses Datum Stellung genommen wird.

Das Fehlen jeglicher Belege über die Verwendung der Klarinette vor 1750 veranlaßte George Cucuel⁵ zu der Äußerung: „comment se fait il que la clarinette apparaisse en 1755 comme une Dea ex machina dans les concerts parisiens“, eine Äußerung, die in sich die Kardinalforderung an die Klarinettenforschung einschließt, den Nachweis einer kontinuierlichen Blastradition dieses Instrumentes für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erbringen.

Das erste Auftreten der Klarinette läßt sich durch die Forschungen von Rudolf Wagner für das Jahr 1712 belegen⁶, wonach spätestens in diesem Jahr für die Nürnberger Ratsmusik 4 Klarinetten aus Buchsbaumholz angeschafft wurden, und Marc Pincherle⁷ lenkte durch seine Arbeit über Antonio Vivaldi die Aufmerksamkeit auf den 1716 erschienenen Musikalienkatalog der Firma Estienne Roger et Le Cène, Amsterdam⁸, in dem zum ersten Mal die Klarinette im Titel einer Komposition erscheint:

Nr. 348 *Airs à deux Chalumeaux, deux Trompettes, deux Clarinettes ou Cors de Chasse ou deux Hautbois, livre premier.*

¹ Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern, Nbg. 1730.

² Bayerisches Tonkünstlerlexikon, 1811.

³ Ästhetisch historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst [um 1829].

⁴ Biographie universelle, Art. Denner.

⁵ La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle, ZIMG 1910/11, 12. Jg., pg. 280 f.

⁶ Herrn Dr. Wagner sei für die Mitteilung seiner noch unveröffentlichten Forschungsergebnisse an dieser Stelle herzlichst gedankt.

⁷ Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948.

⁸ Exemplare des Katalogs besitzen u. a. die Deutsche Staatsbibl. Berlin sowie das British Museum in London. Vgl. hierzu: Thurston Dart, The earliest collections of clarinet music, in The Galpin Society Journal IV, 1951