

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein unbekannter Kasualgesang von Johann Dilliger

VON OTHMAR WESSELY, WIEN

Einer unlängst von Adam Adrio gebotenen Zusammenstellung der Werke Johann Dilligers¹ ist zu entnehmen, daß dieser im Jahre 1624 ein „*Votum aenigmaticum poetico-musicum*“ anlässlich der zweiten Eheschließung des Wittenberger Theologie-Professors Friedrich Balduin (1575—1627) mit Sophia, der Tochter des Torgauer Amtmannes Eucharius Barwasser², hatte erscheinen lassen. Zu diesem Anlaß steht eine weitere, der Musikforschung bisher entgangene Gelegenheitskomposition unseres Meisters in mittelbarer Beziehung: die fünfstimmige Trauermotette „*Die Güte des Herrn ist, daß wir nicht gar aus sind*“, die dem Gedenken an Balduins erste, 1622 verstorbene Gemahlin gewidmet ist. Sie fand sich — anscheinend als Unikum — im Sammelband Ee 1464 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und führt folgenden überaus weitschweifigen Titel:

*Schönes Trostsprüchlein.**Genommen aus den Klagliedern Jeremiae / Cap. 3, 22.**Vnd mit 5. Stimmen zum Trost vnd Erquickung den hinderlassenen verfertigt.**Bey den tödtlichen Abgang aus dieser recht elen-**den Welt / in das ewige Himlische Vaterland /**Der Weyland Erbaren / Ehren vnd Tugendsamen**Frawen**Dorotheen Meisnerin /**Deß Ehrwürdigen / Großachtbarn vnd Hochgelerten**Herrn FRIDERICI BALDUINI, SS.**Theol. D. Profes. in Academia Wittebergensi, Pasto-**ris vnd Superintendentis in Electoratu Saxonico Gene-**ralis, Assessoris Consistorii Ecclesiastici, & senioris Fa-**cultatis Theologicae: Gewesten lieben**Hauß Ehr /**Welche den 3. Octobris in der Nacht zwischen 1. vnd 2.**Vhr sanfft vnd selig im HERRN entschlaffen / welche Gott der all-**mächtige am jüngsten Tage sampt allen vns eine fröliche Aufferste-**hung zum ewigen Leben verleihen wolle / vmb**Christi willen.**Aus Christlichen vnd Hertzlichen mitleiden /**Von**Johan Dilligern / Cantore.**Psal. 42, 5.**Was betrübstu dich meine Seele / vnd bist so vnrühig in mir? Harre auff
Gott / denn ich werde jm noch danken / der mir hilfft mit seinem Angesicht.**Gedruckt zu Wittenberg / bey Johann**Gorman. ANNO 1622.*¹ MGG 3, Sp. 478 ff.² P. Freher, *Theatrum virorum eruditione clarorum* (Noribergae 1688), S. 435.

Der Druck des Werkchens, dessen textliche Grundlage die Verse 22 bis 24 (nicht 22 allein) des dritten Kapitels aus den Klagegedichten des Jeremias bilden, besteht aus fünf doppelseitig bedruckten Stimmblättern in 8°. Auf der Rückseite des Titelblatts hat Dilliger zwei kurze theologische Abhandlungen über das Verhältnis des Sterbenden zu Gott veröffentlicht. Die erste hat den 5. und 6. Vers des 42. Psalms „*Was betrübst du dich meine Seele*“ zum Gegenstand und ist der „*Aufliegung deß Psalters*“ (Königsberg 1577) des einstigen Wittenberger Theologie-Professors Joachim Mörlin (1514—1571) entnommen, die zweite handelt in lateinischer Sprache über die dritte Bitte des „*Pater noster*“, „*fiat voluntas tua*“ und stammt aus den „*Exercitationes animae devotae in Deum*“ (Paris 1600) des spanischen Theologen Juan Luis Vives (1492—1540).

Da Balduin und seine verstorbene Frau sicherlich zum persönlichen Bekanntenkreis des von 1618 bis 1625 in Wittenberg studierenden und als Kantor der Haupt- und Schloßkirche tätigen Dilliger gehörten, dürften einige Angaben über ihre Lebensschicksale nicht unwillkommen sein.

Dorothea kam am 5. September 1585 in Dresden zur Welt. Ihr Vater, Balthasar Meisner, hat dort durch 40 Jahre als Stadtpfarrer gewirkt, ihre Mutter Anna war eine Tochter des kurfürstlichen Kammerdieners Franz Krantz. Der Ehe entstammte auch der nach dem Vater benannte, fruchtbare theologische Schriftsteller Balthasar Meisner (1587—1626), der späterhin neben Balduin an der Universität Wittenberg wirkte³. Am 9. November 1602 heiratete Dorothea den damals 37jährigen und als Adjunkt am Collegium philosophicum zu Wittenberg tätigen Friedrich Balduin, dem sie im Verlauf ihrer 20jährigen Ehe zehn Söhne und zwei Töchter schenkte. Sie starb am 4. Oktober 1622 zwischen 1 und 2 Uhr früh an den Folgen der Geburt ihrer zweiten Tochter und wurde zwei Tage später „*in jhr Ruhebetlein . versetzt*“. Am Grabe trauerten der Gatte und die sechs überlebenden Söhne Mag. Balthasar, Christian, Friedrich, Gottfried, Johann und Paul. Der Leichenpredigt zufolge war Dorothea Balduin ein Muster an kirchlichen und häuslichen Tugenden⁴. Dem Ansehen, das ihr Mann genoß, ist es zweifellos zuzuschreiben, daß auf ihr Hinscheiden noch ein zweiter Kasualgesang, der in der Zwickauer Ratsschulbibliothek überlieferte⁵ achtstimmige „*Cupressus exequialis duplex metrica et harmonica sacrata*“ (o. O. 1622) von Eusebius Bohemus, erschien; auch er ist in dem Berliner Sammelband Ee 1464 enthalten.

Friedrich Balduin selbst interessiert hier nur als Verfasser einer Leichenpredigt auf den Wittenberger Kantor David Erhard. Da dessen Name bei Eitner nicht aufscheint — ob er mit dem Meißener Kantor Mathias Erhart⁶, der sich selbst als „*Curiensis Variscus*“ bezeichnet, oder den Augsburger Stadtmusikern Matthäus Erhard sen. (geb. um 1555) und jun. (geb. um 1589)⁷ verwandt war, bleibt fraglich —, sei sein Lebensgang wie folgt festgehalten⁸.

David Erhard wurde 1571 zu Hof im Vogtland als Sohn des dortigen Bürgermeisters Justus Erhard und von dessen Frau Margareta Mentzel geboren. Bis zum 20. Lebensjahr besuchte er die Schulen und wandte sich dann dem Lehrberuf zu. Als 24jähriger wurde er an der Universität Leipzig immatrikuliert, „*allda er doch über ein halb Jahr / wegen mangel an nothwendigen Vnkosten nit hat bleiben können*“. 1598 bezog er die Wittenberger Hohe Schule, fand bald als Chorsänger an der Schloßkirche Verwendung und wurde 1600 als mittelbarer Vorgänger Dilligers deren Kantor. In dieser Stellung erteilte ihn am 16. Juni 1616 der Tod;

³ P. Freher, a. a. O., S. 428 f.

⁴ N. Hunnius, Christliche Leichpredigt, Bey dem Begräbnuß der Frawen Dorotheen, Des Friderici Balduini Haußfrawen (Wittenberg 1622).

⁵ R. Vollhardt, Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau (Leipzig 1893—96), S. 265. Das dort angegebene Erscheinungsjahr 1621 ist offenbar aus dem Chronogramm falsch berechnet.

⁶ Eitner Q III, 348 f.

⁷ H. M. Schletterer, Aktenmaterial aus dem städtischen Archiv zu Augsburg, Monatshefte für Musik-Geschichte, Jg. 30 (Leipzig 1898), S. 77

⁸ F. Balduin, Funeralium pars altera, Oder Christlicher Todten gedechtnuß Ander Theil (Wittenberg 1617), S. 646 ff.; die Vita S. 662 ff.

das Leichenbegängnis erfolgte tags darauf. Erhard war zweimal verheiratet. Die erste Frau, Katharina, hatte er als Witwe des Wittenberger Schulrektors Christian Salbach heimgeführt; sie starb 1608 nach vierjähriger, kinderloser Ehe. Die zweite Gattin Eva, Tochter des Handelsmannes Thomas Fritsch, schenkte ihm zwei Söhne und eine Tochter, von denen nur die ersteren bei seinem Tode noch am Leben waren. In der Leichenpredigt hat Balduin unserem Kantor nachfolgende ehrende Worte gewidmet: „Es war bey diesem Mann eine sonderliche feine Geschicklichkeit die jugend mit Glimpf vnd guten Worten zu regieren / es war bey jm eine sonderliche frewdigkeit / wenn er zur Kirchen gehen / vnd sein Ampt mit singen darinnen verrichten solte. Es war bey ihm eine feine ἀρετήματα vnd genügsamkeit / das er auch bey so geringem Einkommen jummer ein frölich Hertz haben kondte. Darumb / ob ihm gleich vor sechs Jahren andere Förderung in seine[m] Vaterlandt vorgestanden / hat er sich doch von dieser Stadt nicht wenden wollen / weil jme dieselbige viel guts von vielen Jaren her erzeigt“.

Takt – Akzente – Tempo

Ein praktischer Hinweis zur Edition älterer Musik

VON KLAUS BLUM, BREMEN

In der von Otto von Irmer herausgegebenen Klavierfassung der Themenfuge aus Bachs „Kunst der Fuge“ — ebenso wie bei Czerny u. a. — findet man folgende Notierungsweise:



x = Hauptakzent; — = Nebenakzent 1. Grades; . = Nebenakzent 2. Grades

Beim Studium am Instrument ergibt sich, daß die Fuge so — d. h. mit der angezeigten Dichte der Haupt- und Nebenakzente — nicht „richtig“ darstellbar ist. Außerdem fällt auf, daß in dieser Notation kein einziger Themeneinsatz auf einem Nebenakzent erfolgt — bei Bach etwas durchaus Ungewöhnliches.

Faßt man je zwei Notationstakte zu einem Großtakt zusammen und gewinnt so einen $\frac{4}{2}$ umfassenden C -Takt, so läßt sich die Fuge „fließend“ interpretieren; im gewohnten Wechsel setzen die Themeneinsätze auf Haupt- und Nebenakzenten ein.

Während übrigens im Bachschen Original s t i c h



notiert ist, zeigt eine Fotokopie der Original h a n d s c h r i f t Notation in Großtakten:



Es dürfte anzunehmen sein, daß Bach die Notation im Stich änderte, um den Zeitgenossen ein ihnen vertrautes Notenbild zu bieten.

Es fand damit aber ein Bedeutungswechsel der Notation statt, der durch folgende Überlegung deutlich wird: Hauptakzente werden in der Notation dadurch angezeigt, daß vor der Note, die einen Hauptakzent tragen soll, ein Taktstrich steht. Aus der Dichte der Taktstriche folgt die Dichte der Haupt- und Nebenakzente. Mit dieser Dichte wechselt der Charakter des Themas erheblich, was folgende Zusammenstellung verdeutlichen mag:

4/4 + . - . + . - . + . MS
 2/4 + - + - + - . + - . Stich u. Hg.
 4/4 + . - . + . - . + . - . + . - . Herausgeber

Die hier zutage tretende Problematik scheint wichtig im Hinblick auf die z. Z. neu herauskommenden Gesamtausgaben der Werke Bachs und Mozarts. Es ist m. E. unerlässlich, die vom Komponisten empfundene — und unter Umständen einwandfrei dargestellte — Akzentdisposition den praktischen Musikern und Forschern ungetrübt vorzulegen. Nachdem heute wieder Partituren wie die „*Carmina burana*“ vom praktischen Musiker gespielt werden, beständen eigentlich keine Bedenken, die „*Kunst der Fuge*“ wieder wie in Bachs Ms. zu notieren. Sollte man sich dazu nicht entschließen können, so müßte, um die Akzentdisposition sinngemäß zum Ausdruck zu bringen, nachfolgende Umschrift gewählt werden:

Bei Mozart stößt man auf ähnliche Probleme. Das „*Ave verum*“ wird in den meisten mir z. Z. zugänglichen Ausgaben und Bearbeitungen 4/4 Adagio notiert. Eingehende Probenarbeit mit verschiedenen Chören ergab aber, daß dieser Satz erst dann „richtig“ wirkt, wenn man wieder zwei Notationstakte (4/4) zu einem Großtakt (4/2) zusammenfaßt. Übrigens notiert die Philharmonia-Ausgabe *Alla breve* (2/2) Adagio. Da mir Mozarts Ms. nicht zugänglich ist, weiß ich nicht, ob Mozart diesen Satz ursprünglich ebenfalls in 4/2 notiert hat. Auffällig ist jedenfalls, daß Prä-, Inter- und Postludien der Begleitung in Zweiergruppen auftreten, so daß „*cuius latus*“ und „*esto nobis*“ in der 4/2-Notation stilvollerweise zu Auftakten werden, auf die harmonisch stark gespannte Volltakte folgen, während in der 2/2-Notation alle Chöreinsätze auf Hauptakzenten erfolgen. Bereits an diesem kleinen Hinweis wird die einschneidende Verschiebung der Akzentdisposition des Gesamtsatzes deutlich:

flu - xit et san - gui - ne, es - to no - bis prae - gus -
 4/4 + . - . + . - . + + . + . - . + .
 4/2 + . - . + - !sic + . - .

Von entscheidender Bedeutung ist die Akzentdisposition nämlich für das Phänomen „Tempo“ Entgegen der üblichen Meinung, „Tempo“ sei das direkte Maß für die Dichte der Zählzeiten pro Minute, ergibt sich das Tempo nicht aus diesen unmittelbar, sondern aus der Dichte der Akzente — vor allem der Hauptakzente — pro Zeiteinheit. (Natürlich

besteht eine Abhängigkeit zwischen Zählzeiten und Akzentdisposition; das Tempo ergibt sich nur nicht aus dem Ordnungsprinzip der Zählzeitdisposition, sondern aus dem Ereignis, dem Erklingen der Akzente.) Läßt man — um diesen Zusammenhang an einem Beispiel zu verdeutlichen — Glockenschläge in gleichen zeitlichen Abständen ertönen, die mit gleichen Akzenten versehen sind, so würde ihr Tempo durch die Anzahl solcher Schläge pro Minute bestimmt sein. Völlig offen — und gleichgültig für dieses Tempo — bliebe die Art der Notation dieser Schläge. An Möglichkeiten der Notation wären u. a. denkbar:

$\frac{4}{8}$ oder $\frac{2}{4}$							usw.
$\frac{3}{4}$ oder $\frac{6}{8}$							"
$\frac{2}{8}$ oder $\frac{1}{4}$							"
$\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{16}$							"
$\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$							"
$\frac{3}{2}$ oder $\frac{6}{4}$							"

Nun ist aber die Notationsweise offenbar in der älteren Musik Ausdruck bestimmter Größenordnungen des Tempos (Integer valor). Warum pflegte man sonst eine Courante = eine Gigue aber = zu notieren? Für Bach scheint nun z. B. in der Regel die Bedeutung der Notation folgendermaßen gelagert gewesen zu sein: Hohlkopfnoten () als Grundspielwerte bedeuten schnelle Tempi, Vollkopfnoten () gemessene Tempi (beides im Sinne obiger Tempodefinition!). Eine Bestätigung dieser Faustregel ergibt sich in zweierlei Hinsicht: Faßte man in seinen Orgelwerken einmal grundsätzlich = auf, so ergäbe sich, daß die vorwiegend in Vollkopfnoten geschriebenen Sätze in normalhalligen Kirchenräumen zu einem unentwirrbaren Durcheinanderklang zusammenflössen. Erst eine Mäßigung des Tempos würde zu einer klanglichen Klarheit (von Nachhallwirkungen nicht mehr wesentlich gestört) führen, die man bei den vorwiegend in Hohlkopfnoten notierten Sätzen feststellen könnte. Außerdem: Bachs Tempoangaben in Passionen und Kantaten stehen fast nur dort, wo diese Faustregel etwas verschoben oder außer Kraft gesetzt (ins Gegenteil verkehrt) werden soll. (NB: Noch Beethoven notiert vorwiegend Scherzi und schnelle geradmetrische Sätze in Hohlkopfwerten, langsame Sätze dagegen bevorzugt in Vollkopfwerten, bei denen 16tel-, 32stel und sogar 64stel-Werte dominierten!). Daraus wäre m. E. zu folgern, daß in Neueditionen die ursprüngliche Notationsweise nicht nur zur Verdeutlichung der Akzentdisposition, sondern auch zur Erkenntnis der Tempogrößenordnungen wenigstens in Beispieltakten erhalten bleiben sollte.

Wenn, wie in Mozarts „Ave verum“, nun noch eine Vorschrift wie „Adagio“ erscheint, dann wird die Relation zwischen Notation und Hauptakzentlagerung hinsichtlich des Tempos noch gewichtiger. In der Aufnahme der Philippsgesellschaft (Philips 1125) wird das „Ave verum“ in 3'20" interpretiert, d. h. MM = 55. Da von einer Fassung in $\frac{4}{4}$ ausgegangen wird, liegen die Hauptakzente

$\frac{4}{4}$ u.				
	← 4,35" →	← 4,35" →	← 4,35" →	← 4,35" →
$\frac{4}{2}$				
	← 8,7" →	← 8,7" →		

je 4,35" auseinander. Sollte aber die Vermutung zutreffen, daß Mozarts Konzeption (gleichgültig, wie er notierte!) einen $\frac{4}{2}$ -Takt vorsieht, dann würden bei dieser Interpretation die Hauptakzente auf 8,7" auseinanderrücken, eine Spanne, die vom Ausführenden wie vom

Hörenden gleich schwer (fast unmöglich!) für längere Zeit überbrückt werden kann. Da Mozart die „Adagio“-Wirkung und ♩ vorschreibt, wird er — anders läßt sich folgerichtig nicht schließen — $\text{♩} = 55$ (55 hier nur als möglicher Wert aus dem Adagio-Bereich verstanden) interpretiert wissen wollen. Eine werkgerechte Interpretation wird also etwa in der Spielzeitgrößenordnung 1'40" — 2'20" liegen.

Zwar wird sich das Tempo nicht wesentlich ändern, wenn $\frac{2}{2}$ statt $\frac{4}{2}$ musiziert werden. Wohl aber ändert sich — wie ausgeführt — die gesamte Innenstruktur des Werkes.

Aus diesen Gründen muß die Originaldisposition zwischen metrischen Angaben, Taktnotation und Tempovorschrift unbedingt vollständig — und in Zweifelsfällen wie bei Mehrfassungen auch mit den Varia — in Verbindung mit dem neu herausgegebenen Notenbilde (etwa als Fußnote) mitgeteilt werden, da sonst die Voraussetzungen für eine werkgerechte Interpretation in diesem Interpretationsbereich nicht gegeben sein würden.

Noch ein verstümmelter Kanon von Beethoven

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Im 5. Band von Thayers Beethoven-Biographie hat H. Deiters eine Übertragung des 1844 von Carl Holz¹ veröffentlichten Faksimiles des Kanons „*Es muß sein*“ zum Abdruck gebracht, mit dem Bemerkten, diese Niederschrift sei kein Kanon, Beethoven habe vielleicht beabsichtigt „*einen solchen daraus zu machen*“. Da das Stückchen in Partitur aufgezeichnet ist und Deiters seinerseits auf eine Anzahl unsicher lesbarer Noten hinzuweisen hatte, können die harmonischen Unstimmigkeiten, die seine Entzifferung aufweist, ein solches Urteil nicht begründen.

Um demgegenüber zu beweisen, „*daß das Scherzstück doch wohl als Kanon gemeint ist*“, hat H. Riemann eine eigene „Deutung“ des Notentextes hinzugefügt. Mag Riemanns Lesart, schon ihrer musikalischen Beschaffenheit nach, Zweifel erregen, so zeigt vollends ein Vergleich mit dem Faksimile, daß sie weniger auf textkritischer Nachprüfung als auf freier Konjektur beruht: Von den undeutlichen Noten der Handschrift sind zwar einige verändert gedeutet und eine ist berichtigt, aber eine von Deiters falsch kopierte Note ist stehen geblieben, und nicht weniger als vier deutlich lesbare Noten Beethovens sind durch fremde, keinesfalls dem Schriftbild zu entnehmende ersetzt. Was Riemann auf den Irrweg einer solchen Deutung geführt hat, ist leicht zu erkennen: einmal die erwähnte falsche Note in Deiters' Umschrift (ein *g* statt eines unzweifelhaften *f* als 4. Viertel des 6. Taktes), dann die Voraussetzung, daß das thematische Motto des Kanons identisch sein müsse mit dem „*Es muß sein*“-Thema aus op. 135 — weswegen er das von Deiters kopierte, aber angezweifelte *c* des 3. Taktes kurzerhand in ein *b* verwandelte, das Beethoven nach Deiters' Meinung „*doch wohl schreiben wollte*“².

Von der Forschung wie von der Praxis können beide Übertragungen des Kanons ad acta gelegt werden³, zumal eine ältere, die Deiters und Riemann offenbar entgangen ist und überhaupt in Vergessenheit geraten scheint, einer annehmbaren Lesart wesentlich näher kommt. Es ist die von J. S. Shedlock⁴, die hier mitgeteilt sei:

¹ „C. H.“ in der Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten, 3, S. 133.

² Auch in Thayers Chronologischem Verzeichnis der Werke Beethovens ist (unter Nr. 261) der Anfang des Kanons in dieser Lesart zitiert.

³ Die Übertragung von Deiters ist (ohne Kommentar) in die von Krehbiel bearbeitete englische Ausgabe von Thayers Biographie übernommen worden, die Übertragung von Riemann hat (transponiert) in Fr. Joeses Sammlung „Der Kanon“ Aufnahme gefunden.

⁴ Musical Times, 1893, S. 532. Den Hinweis verdanke ich Herrn Donald W. MacArdle, New York.

Schnell. Im Eifer

Es muß sein! Es muß sein! ja ja ja ja.

Es muß sein! ja ja ja ja Es muß sein! ja ja ja ja.

Her-aus mit dem Beu-tel, Her-aus, heraus, Es muß sein.

ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja Es muß sein.

Sie unterscheidet sich von Deiters' Lesart in vier (mit X bezeichneten) Noten, von denen eine falsch, aber auch von Deiters zur Wahl gestellt ist: das 3. Viertel des 1. Takts der 3. Zeile ist offenbar ein c.

Von den vier nach Deiters „ganz undeutlichen“ Noten vom letzten Viertel des 1. Takts bis zum 3. Viertel des 2. Taktes der 2. Zeile sind die beiden ersten zweifellos als e zu lesen. Die beiden folgenden, dünne Notenhäule, deren erster nicht so tief reicht wie die benachbarten⁵, könnten dem bloßen Schriftbild nach wohl verschieden gedeutet werden. Da aber harmonisch nichts gegen eine Fortsetzung des e spricht — die den Tonwiederholungen auf „ja, ja“ in der 4. Zeile entsprechen würde! — und da als 4. Taktteil ein ganz deutlich geschriebenes f folgt, darf man annehmen, daß Beethoven die fraglichen Noten so flüchtig schrieb, weil er sie im gegebenen Zusammenhang für selbstverständlich hielt. Auch eine oder zwei der Noten c im 4. System könnte man bei der etwas ungleichmäßigen Lagerung der Notenköpfe (Takt 3) notfalls anders deuten — aber die Notwendigkeit besteht nicht.

Was wirklich problematisch bleibt, ist das Zusammentreffen des g im 3. Takt der 1. Zeile mit dem f der 2. Zeile. Der bei Vollstimmigkeit daraus entstehende Klang (Antezipation der Tonika in der Dominant-Harmonie) macht an sich keine Schwierigkeiten; sein Auftreten in einem sonst so anspruchslosen Satzbild aber muß befremden, und vollends im zweistimmigen Stadium des Kanons ergibt sich eine schlechthin unmögliche Stimmführung

Dom. ? ?

Ein a statt des g als Auftakt des zweiten „Es muß sein“ wäre die einfache Lösung:

Dom Ton.

Darf sie in Betracht gezogen werden?

⁵ Ob ein Pünktchen oder Häkchen unter der a-Linie zwischen dem zweiten und dritten Viertel irgendetwas bedeutet, läßt sich nach dem Facsimile nicht beurteilen.

Die Handschrift zeigt ein deutliches g, jedoch unmittelbar vor der Note sind die rastrierten Linien nachgezogen, und der Nachzug der dritten streift, schräg abwärts gerichtet, den Notenkopf so dicht, daß man die Absicht einer Korrektur für möglich halten könnte. Diese Mutmaßung gewinnt einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit dadurch, daß in einem anderen Takt mit nachgezogenen Notenlinien (Takt 4 der 2. Zeile) außer einer ungültig gemachten Note Rasuren zu erkennen sind! Mehr noch: durch diesen Takt läuft unterhalb der Noten und zweier nachgezogener Linien diagonal zwischen der ersten und zweiten Linie ein längerer, schon im vorhergehenden Takt ansetzender Strich, der eine ungültige Note unter einer richtigen durchschneidet und kaum etwas anderes bedeuten kann als ein Merkzeichen für eine vorzunehmende Korrektur. Demgemäß dürfte auch ein Strich, der oberhalb der vier nachgezogenen Linien des 2. Takts von der 5. Linie aus schräg aufwärts geht, nicht, wie man zuerst glauben könnte, eine mißglückte Notenlinie darstellen, sondern ein „Verbesserungszeichen“. Somit scheint die Annahme eines a statt des unwahrscheinlichen g hinreichend gerechtfertigt.

Es ist sehr wohl denkbar, daß Beethoven beim Beginn der improvisierten Niederschrift des Kanons, die Carl Holz bezeugt, das zweite „*Es muß sein*“ mit dem Auftakt g im Kopf hatte, dann aber bei der Ausarbeitung zu einer Abänderung des ursprünglichen Einfalls geführt wurde. Beide Fassungen würden sich zum Finalthema von op. 135 wie Skizzen zur endgültigen Gestalt verhalten.

Zur Veranschaulichung der Lesart, die nach textkritischem und musikalischem Befund als die richtige vermutet werden darf, folge der Kanon (im Baßschlüssel notiert) nochmals als Ganzes:

Schnell. Im Eifer.

Es muß sein! Es muß sein! Ja, ja, ja, ja.

Es muß sein! Ja, ja, ja, ja. Es muß sein! Ja, ja, ja, ja.

Her-aus mit dem Beu-tel! Her-aus, heraus! Es muß sein

Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja. Es muß sein!

Einige Bemerkungen zur Reminiszenz

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Im Januarheft 1952 des „Musiklebens“ hat Paul Mies klare und einleuchtend erläuterte Definitionen der Begriffe Zitat, Plagiat, Reminiszenz und Stilimitation gegeben und darauf hingewiesen, daß hierbei „lehrreiche Lichter auf tiefliegende Gebiete des musikalischen Schaffens“ fallen. Für die Reminiszenz sei das anhand einiger, z. T. weniger bekannter Beispiele dargetan.

Es ist klar, daß der Hörer einen Anklang in erster Linie da feststellen wird, wo sich die Melodie einfacher, also leicht wiederholbarer Elemente, z. B. Dreiklangs- oder diatonischer Folgen bedient. So wird bei der folgenden Melodie von Purcell, einer daktylisch rhythmisierten, absteigenden Skala



sodort auf Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Ouvertüre oder auf Webers „*Oberon*“ (Finale des 2. Akts), die übrigens fast gleichzeitig entstanden sind, verwiesen werden.

Purcells Melodie ist aber ganz anders zustande gekommen, sie ist kein spontaner Einfall, sondern eine hinzugesetzte Stimme, die einem Übungsbeispiel entnommen ist, das der Komponist 1694 seiner Neubearbeitung von Playfords „*Introduction to the Skill of Musick*“ einfügte. Er sagt darüber: „*Wenn man einen zweiten Sopran zu einer Melodie macht, so halte man ihn unterhalb der höheren Stimme, um die Melodie nicht zu verderben; aber wenn man (Trio-)Sonaten komponiert, so haben beide Stimmen (über dem Baß) gleichen Wert.*“ Beide deutschen Meister können das seltene Büchlein nicht gekannt haben.

Sequenzfiguren sind ein ständiges Ausdrucksmittel des Barock, sie fallen erst auf, wenn sie in einem Werk ganz anderer stilistischer Artung stehen. So ist es an sich gar nicht verwunderlich, wenn wir in Purcells Begrüßungsode von 1682¹ die folgende Tonreihe finden:



Sie wird sofort als klarer Vorklang zu Wagners „*Meistersingern*“ aufgefaßt, wo sie als archaisches Symbol wirken soll. Übrigens hat der Verf. trotz langjähriger Beschäftigung mit dem (vorwiegend englischen) Barock, besonders mit Purcell, die Figur in dieser spezifischen Form sonst nirgends gefunden. Ein merkwürdiges Zusammentreffen also, doch ist es ausgeschlossen, daß Wagner dieses erst 1905 gedruckte Werk Purcells gekannt hat.

Um bei Purcell und der Sequenz zu bleiben: im Grave von Nr. 7 der zehn nachgelassenen Triosonaten des Meisters, gedruckt 1697, findet sich eine Figur, deren eigentümliche Durchführung in der h-moll-Fuge des ersten Teils des „*Wohltemperierten Klaviers*“ wörtlich wiederkehrt (z. B. Takt 17 ff.). Es ist anzunehmen, daß Bach auch dieses Werk des Engländer gekannt hat:

Viol. 1
Viol. 2
Bass
B. c.
(identisch)

7 6 b9 9 9 9 6 4 b6 6 6
b3 # 3

¹ Gesamtausgabe XV, S. 53.

Das psychologische Moment spielt beim Erkennen gleichartiger Melodiezüge eine Rolle. Wer würde z. B. darauf kommen, daß der Beginn einer Bach-Arie und eines Salonliedes der 1870er Jahre nahezu identisch sind? Man vergleiche nun „*Mein gläubiges Herze*“ aus Kantate 68² mit A. Jensen „*Murmeldes Lüftchen*“:



Nicht unwichtig ist es, wo ein Anklang steht. Das Thema des Schlußsatzes von J. Haydns Londoner D-Sinfonie erscheint, leicht modifiziert, wieder im Beginn von Brahms' D-Serenade op. 11. An so auffallender Stelle ist es leicht wiederzuerkennen. Aber nur wenige werden bemerkt haben, daß die Brahms'sche Fassung schon in Schuberts *Müllerliedern* auftaucht, in „*Feierabend*“, bei der Stelle: „*Euer Werk hat mir gefallen*“. Sollte sich Brahms eine scherzhafte Anspielung geleistet haben, zumal dieses Thema, etwas abgerundet, auch im Finale auftritt?

Manchmal bedeutet eine Reminiszenz Verbesserung und Erhöhung des Vorbilds. Lehrreich ist die Agathen-Arie aus Webers „*Freischütz*“. Sie hat einen Vorgänger in einem Klavierkonzert op. 8 von Böhner. Wenn wir nun diese Melodie im Einzugsmarsch in Wagners „*Tannhäuser*“ wiederfinden, so ist kein Zweifel, daß sie nun ihre Vollendung gefunden hat:



Böhner

Wagner verbindet die Spitzentöne nämlich nicht, wie Böhner und Weber, durch umgekehrte Doppelschläge, sondern durch eine erst diatonisch, dann terzenweise vorwärtsschreitende Tonfolge, zudem greift er weiter aus; infolgedessen ist auch der Abstieg spannender als bei Weber, der schon die matte, galante Verlegenheitsphrase Böhners erheblich verbessert hatte.

Daß kadenzierende Linienzüge einander leicht ähneln können, liegt in ihrer Natur. Wohl vielen Hörern ist die Verwandtschaft der Kadenz der Hauptmelodie in Tschaikowskys 5. Symphonie (besonders deutlich im letzten Satz) mit dem Wagnerschen „*Pilgerchor*“ aufgefallen:

Tschaikowsky



Hier ist das Ausschlaggebende der Marschcharakter, aber auch Taktart, Tonart und Instrumentation sind die gleichen.

Die Instrumentation ist auch in einem anderen Falle nicht ohne Bedeutung. Zwei bedeutende Sinfonien beginnen mit einer Hornmelodie:

Schubert 7. Sinfonie



² Schmieder, S. 89.

Tschaikowsky II. Symphonie



Wie man sieht, sind die Takte 1 und 2 identisch, auch 3 und 4 sind engstens verwandt; auch später sind Ähnlichkeiten feststellbar, nur wiederholt Schubert die nach C führende Endphrase, um den durchaus möglichen Eindruck, es handle sich um a-moll, zu verwischen. Tschaikowsky führt sein Thema, besonders den bezeichnenden Quintsprung, energisch durch, so daß man immer wieder an den österreichischen Meister erinnert wird, dessen zweiter Satz übrigens auch Marschcharakter trägt. Daß der Russe seinen Vorgänger gekannt hat, ist nicht erwiesen, eher ist anzunehmen, daß beide auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, denn russische Melodien waren in Wien bekannt (Beethovens op. 59!), andererseits weist der Herausgeber des Neudrucks darauf hin, daß das Thema Tschaikowskys „kein Volkslied, wohl aber mit echtem Volkslied-Geist durchtränkt“ sei.

Ein interessanter Fall liegt im Adagio von Beethovens 4. Sinfonie vor. Die Hauptmelodie erscheint später in verzierter Form. Wenige Hörer werden bemerken, daß hier ein recht deutlicher Vorklang zu R. Schumanns bekanntem *Schlummerlied* aus op. 124 spürbar wird:



Der Romantiker Schumann beginnt zwar breiter, dann aber stimmt die 4. bis 9. Note mit Beethoven wörtlich überein, auch die Tonart ist die gleiche, ebenso spiegeln sich Schumanns Takte 4–8 sehr deutlich, wenn auch in anderer rhythmischer Anordnung, im 2. und 3. Takt Beethovens wider. Der Hörer der Sinfonie bemerkt den Zusammenhang darum nicht sogleich, weil sich Beethovens Melodie erst im Verlauf einer ihn vollauf beschäftigenden Entwicklung zu dieser Fassung hinbewegt.

Die Reminiszenz im letzten Satz der Brahms'schen 1. Symphonie ist allbekannt, „jeder Esel“ bemerke sie, sagte ihr Schöpfer grimmig. Sie ist psychologisch sehr fein eingeführt. Bekanntlich ähnelt die Situation zu Beginn des 4. Satzes derjenigen in Beethovens „Neunter“. Es lag nahe, dieser Tatsache deutlichen Ausdruck zu verleihen. Brahms tut das in persönlicher und dezenter Weise:



Der Anklang steht nämlich nicht am Anfang, sondern in Takt 9—11 und ist Entwicklung des motivischen Keims in Takt 7, der seinerseits gegenüber der Korrespondenzstelle Takt 3 unmerklich verändert ist — um die „Reminiszenz“ zu ermöglichen. Brahms verleugnet sich auch im Harmonischen nicht: Die Bässe bewegen sich bei ihm unter dem Motiv weiter, während Beethoven es bei Tonika und Dominante beläßt. Übrigens tauchen die ersten 2 Takte schon zu Beginn des Schlußsatzes auf, allerdings versteckt und daher vom Hörer kaum bemerkt, da sie, in die Violinen verlegt, von den Bläsern übertönt werden. Nebenbei sei bemerkt, daß sich in diesem Satz ein durch eine ähnliche Instrumentation verstärkter Anklang an das bekannte Kopfmotiv von Beethovens 5. Sinfonie findet, der aus Takt 1/2 erschlossen ist:



Auch das geschah wohl mit Absicht, denn hier lag ja kein „Diebstahl“ vor, sondern organische logische Arbeit!

Es gibt Melodien, die auf ihre endgültige Fassung geradezu hinzusteuern scheinen, wie W. Tappert³ mehrfach nachgewiesen hat. So auch im Falle „*God save the king*“. Rhythmus und melodischer Duktus tauchen seit 1650 allenthalben auf. Bei Locke, Blow und besonders Purcell glaubt man die Melodie manchmal in den Händen zu haben, bei Hammerschmidt und Rosenmüller steckt sie den Kopf heraus, in Lullys „*Alcidiane*“ ist sie zum Greifen nahe, allerdings rhythmisch verschoben.



Lully *Alcidiane*: *Combat et siège grotesque* (Neudruck S. 45)

Aber erst in „*God save the king*“, das übrigens Carey abgesprochen wird, fand sie die Fassung, die das Glück hatte, allgemeingültig zu werden. Wahrscheinlich handelt es sich um eine wandernde Tanzfigur.

Zum Schluß zwei — leicht nachzuprüfende — Hinweise auf erheiternde „Zufälle“. Schon im Kopfsatz von Mahlers Erster Symphonie (1888) findet sich nahezu notengetreu der — sequenzierende — Beginn von „*Da geh ich zum Maxim*“ aus Lehárs „*Lustiger Witwe*“ und in einem Magnificat von Purcell (GA 23, S. 80) ertönt sehr deutlich, wenn auch konzentriert, eine bekannte Melodie aus Strauß' „*Zigeunerbaron*“ (z. B. in der Overtüre bei „*Meno mosso*“).

Obwohl es gewagt ist, aus Reminiszenzen stilistische Abhängigkeiten zu konstruieren, sind sie doch ein nicht unwichtiges wissenschaftliches Problem. Bei der Bereitstellung des Materials wirken viele Faktoren mit: Belesenheit, Kombinationsgabe, kritischer Blick, Gedächtnis und — Glück!

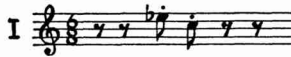
³ Wandernde Melodien, 1889.

Das Terzmotiv – Keimzelle der 1. Sinfonie von Johannes Brahms

Ein Beitrag zur Analyse des ersten Satzes

VON GUSTAV GÄRTNER, MAGDEBURG

„Alles ist so interessant ineinander verwoben, dabei so schwungvoll wie ein erster Erguß; man genießt so recht in vollen Zügen, ohne an die Arbeit erinnert zu werden.“ Diese Worte Clara Schumanns über die 1. Sinfonie von Brahms regten die nachstehende Analyse an. Fast alle Gebilde des 1. Satzes gehen auf einen Keim, eine Urform zurück und erweisen sich als Metamorphosen dieses Urmotivs, des Terzmotivs (Beispiel I).



Erstmals taucht dieses Urmotiv, durch ein markantes *sf* annonciert, in den Takten 97–100, und zwar in der Coda der Exposition, auf, die es (mit Unterbrechungen) bis zu dem wuchtigen *ff*-Abschluß vor der Wiederholung beherrscht. Es macht folgende Varianten durch: Weitung zur Durterz, Takt 462:



und weiter bis zur Septime, 466–474:



So gesehen, kann man auch den akzentuierten Oktavensprung der Hörner (155/156),



denen zwei Takte später als Antwort in den Flöten und Klarinetten in Umkehrung die steigenden Oktaven folgen,



die in parallelen Terzen (!) geführt sind, mit zu der Familie des Urmotivs rechnen. Eine weitere Variante bringt den Übergang zum Trochäus (470) bei gleichzeitiger Verdichtung des Rhythmus,



dem bei 474 wieder der Jambus und die Auflösung in den *pp*-Schluß folgen.

Auch die Kette pausenlos einander folgender abwärtsstürzender kleiner Terzen in Takt 164, die sich in steigender Sequenz noch zweimal wiederholt, gehört zu den Varianten des Terz-Urmotivs.



Den Schlüssel zu der letzten Variante des Motivs bildet die fallende große Sext a-c (Takt 73). Hier geht es um die Umkehrung der Terz, die in den Takten 9–11 und 13–15 der Sostenuo-Einleitung einmal als Pizzicato-Achtel, zum anderen als gehaltene Dreiachtel in Erscheinung tritt und im Allegro wiederkehrt (51, 52 und 57–59), z. T. orthographisch als verminderte Septime.



Davon, daß auch der durch die Sekunde ausgefüllte Terzenraum (149 ff.)



einen weiteren Verwandten des Urmotivs repräsentiert, den ich als Metamorphose A bezeichnen will, kann man sich überzeugen, wenn man versuchsweise die eingeschobene Sekunde beim Spielen wegläßt, d. h. das zweite Achtel pausiert und nun feststellt, daß es sich dabei um keine wesentliche Änderung der Wirkung handelt. Der eben erwähnten ersten Metamorphose (A) kommt im Ablauf des ersten Satzes als Baustoff der Schlußgruppe große Bedeutung zu. Interessant ist die in den Takten 159 und 160 bei den Violinen, Bratschen und Celli in Erscheinung tretende Engführung dieser Metamorphose, die eine zweimalige Akzentverlagerung mit sich bringt.

Im Laufe der Entwicklung gesellt sich der Metamorphose A als Abschluß eine Dreiachtelnote im Abstand einer Quart, Quint und Sext hinzu; so wird eine Kombination gebildet, die mit ihrer „streitbaren“ Art wesentlich zur Charakterisierung des Satzes beiträgt:



In breiteren Notenwerten findet man Metamorphose A bereits in der Bratschenstelle des Anfangs (Takt 3 und 4), wobei die Führung in Terzen noch die dominierende Bedeutung des Terzintervalls für den ganzen Satz unterstreicht.



Takt 4 bringt, gleichfalls in paralleler Terzenführung, die Metamorphose A b in der Gegenbewegung (Metamorphose A c), und zwar in Moll und Dur.



Die Takte 2 und 40 zeigen die Verkürzung der Metamorphose A auf einmal steigende, einmal fallende Sechzehntel.



In höchstem Stärkegrad und heftig erregter Sechzehntelbewegung stellt sich in der Unisonostelle der Streicher (Takt 329—334) die Metamorphose A den breiten chromatischen Bläserklängen entgegen.



Diese Metamorphose (Beispiel II) stellt in ihrer Umkehrung die Verbindung des ersten mit dem 4. Satz der Sinfonie her (Achteltriolen der Schlußgruppe, beginnend mit Takt 340, besonders Takt 427—431).

Gut getarnt verbirgt sich das Terz-Urmotiv in den Terz-Sexten-Kombinationen des „Seitensatzes“, die wir als Metamorphose B bezeichnen wollen. Sie tritt schon im „Prolog“ (Takt 21—24) erstmalig in Erscheinung und läßt die genießerische Freude Brahmsens an allen nur irgend möglichen Veränderungen des musikalischen Urstoffs erkennen.



Zu der wechselnden Auf- und Abwärtsbewegung der Stimmen und dem zweimaligen Oktavenaufschwung tritt noch die Verkürzung von $\frac{3}{8}$ -, $\frac{2}{8}$ -, $\frac{1}{8}$ -Noten zu Sechzehnteln. Man vergleiche die sich ergebende liebliche Wellenbewegung (21—24) mit der harten Schlagkraft



der aus gleichem Stoff gezeugten Metamorphose A des Beispiels II a! Im Seitensatz des Allegro begegnen wir dieser Metamorphose B in den Takten 70—73, gewürzt durch den Moll-Dur-Wechsel im Takt 73. Breitesten Raum nimmt sie in der Durchführung ein, wo sie sich gleich bei Beginn (Takt 189) in H-dur emporschwingt. Takt 76, wo das „Kombinationsthema“ aus Terz und Sext in parallelen Sexten geführt wird, zeigt wieder die vorherrschende Bedeutung der Terz in harmonischer und melodischer Beziehung für den ganzen Satz.

Die musikalische Orthographie der Takte 418—420, aber auch bei 145—147 (Violine), 123—125 (Oboen usw.) öffnet noch ein weiteres Tor für die analytische Betrachtung des Satzes.



Dort stehen *fis*, *g*, *as* in steigender Reihe in gehaltenen Notenwerten ($\frac{6}{8}$). Diese Takte sind der Schlüssel zu der Metamorphose C, dem chromatisch aufsteigenden Kopfmotiv des

Anfangs. Metamorphose C stellt somit eine Abwandlung der Metamorphose A des ausgefüllten Terzenraumes dar, wobei die große oder kleine Terz zur „verminderten“ Terz *fis-as* zusammenschmilzt. So gesehen, gehören schon die ersten drei Noten der Streicher im „Prolog“ dem Geschlecht des Terzmotives an, wobei man *c* enharmonisch durch *his* ersetzen muß.



Dieser Metamorphose entspricht auch der Anfang des Allegros (Takt 38) nebst vielen analogen Stellen.

Aus dem Angeführten ergibt sich, daß das Terzmotiv sowie seine Varianten und Metamorphosen den Baustoff für fast den ganzen ersten (und teilweise für den vierten) Satz darstellen und von der ersten Note des Prologs über das Allegro bis zum Verklingen des Epilogs fast ununterbrochen in Erscheinung treten. Die Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum verbietet es, auf die immer wieder wechselnden Kombinationen des hier analysierten Urstoffes einzugehen, so reizvoll das auch wäre.

Musik und Dichtkunst im 16. Jahrhundert

(Zu dem internationalen Colloquium in Paris)

VON HANS ALBRECHT, KIEL

Vom 30. Juni bis 4. Juli 1953 hielten in Paris Musikforscher und Literaturhistoriker ein Colloquium ab, dessen Thema „*Musique et Poésie au XVIIe siècle*“ zum ersten Mal die Musikwissenschaft im Rahmen der vom *Centre National de la Recherche Scientifique* angeregten und veranstalteten *Colloques internationaux* zu Worte kommen ließ. Es waren Musikwissenschaftler aus Frankreich, England, Italien, Spanien, Belgien und den USA beteiligt, zu denen sich einige wenige französische Literaturhistoriker gesellten. Außer der Schweiz, Holland, den skandinavischen und slawischen Nationen waren also auch Österreich und Deutschland nicht vertreten. Zum Abschluß der Arbeitstagung — wie man die Veranstaltung auch nennen könnte — beschloß man, eine *Groupe d'Etudes Musicales de la Renaissance* zu gründen, die inzwischen schon ein zweites Colloquium veranstaltet hat¹. Der ausführliche „Kongreßbericht“ — denn um etwas Ähnliches handelt es sich — liegt nun vor: *Musique et Poésie au XVIIe siècle. (Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Sciences humaines V)*. Paris (1954). Editions du Centre National de la Recherche Scientifique (384 S.). Es ist ein mehr als stattlicher Band, der die Berichte über die „großen“ Kongresse umfangmäßig in den Schatten stellt. Wenn über ein Teilgebiet musikhistorischer Forschung, zudem noch unter Beschränkung auf ein Jahrhundert, so viel und so intensiv referiert und diskutiert werden konnte, so darf man das wohl als symptomatisch bezeichnen, zunächst dafür, wie groß offenbar das Bedürfnis nach Aussprachen über fest umrissene Themenkreise ist. Zwischen den allgemeinen Kongressen mit ihrer meist sehr bunten Programmfülle und den in Gedächtnisjahren üblichen, der Großmeisterforschung gewidmeten Spezialtagungen sucht man anscheinend eine „dritte Lösung“, d. h. man hat sie eigentlich schon gefunden. Wenn man den Gesamteindruck wiedergeben soll, den man aus der Lektüre dieses ersten Berichts gewonnen hat, so muß man feststellen, daß das Colloquium auch in anderer Beziehung als symptomatisch gelten kann. Die Spezialisierung innerhalb der einzelnen geistes-

¹ Vgl. den Bericht von W Brennecke im 7. Jahrgang, S. 468, dieser Zeitschrift.

wissenschaftlichen Disziplinen scheint außerhalb Deutschlands noch rapidere Fortschritte zu machen als bei uns. Sie hat natürlich zur Folge, daß Teilprobleme und Teilerscheinungen mit einer Gründlichkeit beleuchtet werden, die nur dem Spezialisten möglich ist. Man sollte also ihre positiven Seiten nicht unterschätzen. Doch bringt die Spezialisierung auch die Gefahr einer höchst bedrohlichen Einengung des Blickfeldes mit sich, die zu Fehlschlüssen, unter Umständen sogar zu regelrechtem Leerlauf führen muß. Leo Schrade hat das in der abschließenden Generaldiskussion des Treffens von 1953 dankenswerter Weise schon angedeutet, indem er auf die völlige „Ausklammerung“ der — liturgischen wie nichtliturgischen — geistlichen Musik und die damit verbundenen Mängel hingewiesen hat. Zu der Spezialisierung kommt aber noch die nationale Abkapselung, die ja nicht mit dem Spezialistentum Hand in Hand zu gehen braucht und keinesfalls mit ihm identisch ist. Bei einem großen Teil der Referate und vor allem auch in den anschließenden Diskussionen zeigt sich überdeutlich, wie wenig man den Blick vom eigenen Lande aus in die volle Runde der benachbarten Kulturnationen richtet. Es ist bezeichnend, daß immer wieder nur Vergleiche zwischen den Künsten der am Colloquium beteiligten Nationen angestellt werden. Man hat fast den Eindruck, als seien im 16. Jahrhundert nur Frankreich, Italien und Spanien einerseits und England andererseits an dem beteiligt, was man als musikalische Renaissance bezeichnet. So sind es einige Folgen der nationalisierten Musikgeschichtsschreibung, auf die man vor einer detaillierten Betrachtung des Berichts aufmerksam machen muß; denn sie haben höchst problematische Ergebnisse gezeitigt, die nicht widerspruchlos hingenommen werden dürfen.

Seit D. P. Walkers Studie „*Musical Humanism in the 16th and early 17th Centuries*“² hat es sich in der westlichen Musikwissenschaft offenbar weitgehend eingebürgert, die relativ späte Rezeption des italienischen Humanismus in Frankreich als den musikalischen Humanismus schlechthin, wenn nicht sogar als die eigentliche musikalische Renaissance-Bewegung zu behandeln. Die italienische musikhistorische Forschung dürfte darüber anders denken, und die deutsche kann angesichts der nicht wegzuleugnenden humanismusbedingten „renaisancistischen“ Elemente in der deutschen Musik des frühen 16. Jahrhunderts nicht umhin, gegen die einseitige Identifizierung des Begriffs „musikalischer Humanismus“ mit Bestrebungen wie denen Baïfs und ähnlichen Erscheinungen erhebliche Bedenken anzumelden. So einfach liegen die Verhältnisse sicherlich nicht, daß man die „*musique mesurée*“ und die Nachahmung antiker Techniken — bzw. dessen, was man dafür hielt — als die einzige echte Inkarnation des Humanismus in der Musik proklamieren darf. Ein Blick über die Grenzen könnte jeden belehren, daß es anderswo Einflüsse des Humanismus auf die Musik gegeben hat, die auch andere Wirkungen hervorgerufen haben (Kompositionen von lateinischen Dichtungen im polyphonen Satz, wie z. B. in der Fülle deutscher Epitaphia, Epithalamia, Symbola usw.). Eine solche Erweiterung des Gesichtskreises würde zweifellos zur Besinnung auf ähnliche und gleiche Erscheinungen in anderen Ländern und zu einer Revision der erwähnten Auffassung führen können.

Es ist aber noch bezeichnender und wiegt viel schwerer, daß anscheinend keiner der Referenten, die sich mit der Frage antiker Metren in der Renaissance-Musik, wie mit der Einwirkung antiker Poetik auf diese Musik überhaupt, beschäftigen, die humanistische Odenkomposition in Deutschland wirklich kennt. Sie wird gelegentlich einmal am Rande erwähnt, obwohl sie weit älter als die „*musique mesurée*“ ist und obwohl sie — was allen Referenten entgangen zu sein scheint — sich nicht nur auf antike Oden (Horaz) und frühmittelalterliche Hymnen (Prudentius) beschränkt, sondern auch Neu- und Nachdichtungen von Humanisten des 16. Jahrhunderts (Fabricius) einbezieht. Wie kann man aber über musikalischen

² Music Review 1941/42; deutsch als „Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, Nr. 5 der Musikwissenschaftlichen Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1949.

Humanismus und Nachahmung antiker Metren sprechen, wenn man die deutsche Odenkomposition aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit einer Handbewegung abtut? Wir sind hoffentlich noch nicht so weit gekommen, daß man darauf antwortet, es habe nur an dem Fehlen deutscher Musikhistoriker beim Colloquium gelegen, daß niemand sich auf die deutsche Humanistenode besonnen und sie ernsthaft in seine Betrachtungen einbezogen habe. Wohl gemerkt, es geht hier nicht um die Priorität eines Landes, sondern darum, daß der ganze Problemkreis „musikalischer Humanismus“ künstlich eingeengt und einseitig zurechtgeschnitten wird, wenn man den Kopf in den nationalen Sand steckt. Es liegt mir auch fern, die Unmittelbarkeit der Rezeption humanistischer Tendenzen durch die französische Musik anzuzweifeln. Nur hat es eben vorher schon und gleichzeitig eine Rezeption etwas anderer — aber doch durchaus verwandter — Art in Deutschland gegeben, und man erweist der musikhistorischen Erkenntnis einen schlechten Dienst, wenn man sie etwa nicht als musikalischen Humanismus gelten lassen will.

Die Verschiebung der Perspektiven durch allzu betonte Beschränkung auf die Erscheinungen in bestimmten Ländern führt dann auch zu einer fast babylonischen Sprachverwirrung hinsichtlich der Grenzen zwischen Mittelalter und Renaissance einerseits wie zwischen Renaissance und Barock andererseits. Wenn man überhaupt mit diesen stilgeschichtlichen Termini operieren will — und das tun eigentlich fast alle Referenten —, dann geht es nicht an, daß man die „Überwindung“ des Mittelalters in das späte 16. Jahrhundert verlegt, nur weil man in den Bestrebungen der Pléiade die erste wahre Renaissance-Rezeption sehen möchte. Es ist dann aber auch ebenso wenig zu verantworten, daß der musikalische Barock in dem ganzen Colloquium völlig in den Hintergrund gedrängt wird. Plötzlich ist die Monodie wieder ein Kind der Renaissance, weil ihre Theoretiker sich auf die Antike berufen. Als ob nicht die Berufung auf die Antike über die Stilepochen hinweg immer wieder auftauchte, und als ob der Barock nicht auch ein Kind der Renaissance wäre! Suzanne Clercx-Lejeune verweist einmal energisch auf barocke Tendenzen. Sonst aber kann man bei der Lektüre des ganzen Bandes nur feststellen, daß die späte Rezeption humanistischer Tendenzen in Frankreich und England offenbar dazu verführt, die Renaissance bis weit in das 17. Jahrhundert hinein auszudehnen und gar nicht daran zu denken, daß das, was wir als „barock“ ansehen, bereits im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts höchst lebendig und wirksam geworden ist. Gesualdo da Venosa ist ebenso wenig ein Renaissance-Musiker wie der späte Lasso oder gar Leonhard Lechner, und die aufs höchste gesteigerte Expressivität englischer Madrigalisten kann man beim besten Willen nur als „barock“ bezeichnen, wenn man nicht erklären will, die Musik habe den ganzen Barock nicht „mitgemacht“ oder dieser habe nur die Musik einzelner Länder „befallen“ (Schütz). Man kann nicht umhin, derartige Verzerrungen des musikgeschichtlichen Bildes zum großen Teil auf die spezialistische und nationale Verengung des Blicks zurückzuführen.

Gewiß liegt es nahe, daß eine Konferenz, die sich mit dem Verhältnis von Musik und Dichtkunst beschäftigen will, den theoretischen Äußerungen von Musikern und Dichtern besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Es ist auch zweifellos unsere Aufgabe, aufzudecken, was die Komponisten zu tun beabsichtigten und zu tun glaubten. Geschichte der Musik muß aber noch weit mehr das untersuchen, was tatsächlich dabei entstanden ist. Eine kunstgeschichtliche Disziplin, die an einer solchen, selbstverständlichen Forderung vorbeigeht, begibt sich der unerläßlichen Maßstäbe für eine Wissenschaft, die ihren Namen von einer Kunst ableitet. Wir müssen uns eher vor einer Überbewertung theoretischer und programmatischer Zeugnisse (auch solcher, die von den Komponisten selber stammen) als vor einer Unterschätzung hüten. Wir sind doch z. B. keineswegs bereit, ein Urteil Regers über diese oder jene seiner Kompositionen zu unserem eigenen zu machen, wenn wir kritisch betrachten und die betreffenden Kompositionen in einem zeitlich oder stilistisch bedingten Zusammenhang beurteilen wollen. Sofern wir nicht Geschichte der Musikanschauung oder der

Musiktheorie, sondern Geschichte der Musik treiben, muß es unser Ziel sein, das zu erforschen, was — nach unserer Erkenntnis und nach unserem Urteilsvermögen — de facto, nicht was vermeintlich geschaffen worden ist. Wir werden zwar immer die Intentionen des Komponisten, soweit sie uns bekannt oder erschließbar sind, zunächst zur Grundlage unserer kritisch-historischen Betrachtung machen müssen, wir dürfen uns aber von ihnen nicht kurzerhand verklavnen lassen. Das gilt besonders für alle außermusikalischen Bekenntnisse und Lebensäußerungen. Man kann doch nicht von katholischer Polyphonie sprechen, bloß weil man weiß, daß der Komponist überzeugter Katholik war, und man sollte nicht harmonische Merkmale deshalb als calvinistisch bezeichnen, weil ein eifriger Calvinist sie mit Vorliebe verwendet. Auch diese Vorbemerkung ist leider notwendig, denn bei einigen Referenten droht die Hermeneutik seligen Angedenkens in neuer Form fröhlich wieder aufzuerstehen. Zwar ist man heutzutage nicht mehr so naiv, Intervalle nach ihrem Gefühlsgehalt oder nach ihrer Ausdrucksgeladenheit zu klassifizieren, aber es wird sich bei der Betrachtung einiger Referate zeigen, daß man auf eine „fundiertere“ und scheinbar seriösere Hermeneutik lossteuert. Dabei handelt es sich allerdings um eine heute überall beliebte Form der „verstehenden“ Musikgeschichte; man braucht nur auf geistvolle und z. T. doch auch problematische Deutungen der Musik J. S. Bachs zu verweisen, bei denen schließlich aus Musik so etwas wie tönende Theologie wird.

Daß einige grundsätzliche Vorbehalte gemacht werden mußten, ließ sich nicht vermeiden. Sie treffen übrigens in keinem Falle alle auf jeden einzelnen Referenten zu, und sie sollen die Wertung der geleisteten Forschungs- oder Interpretationsarbeit nicht vorwegnehmen. Sie möchten überhaupt nur als Warnung und als Bedenken für zukünftige Colloquien der *Groupe d'Etudes Musicales de la Renaissance* aufgefaßt werden.

Das Thema „*Musique et Poésie*“ kam offenbar den Absichten des *Centre National* besonders entgegen. Man will dort die einzelnen Wissenschaften miteinander ins Gespräch bringen und damit ein Gegengewicht gegen die unvermeidbare Spezialisierung schaffen. Das wird sich nicht von heute auf morgen erreichen lassen; das erste Colloquium, an dem die Musikwissenschaft beteiligt war, scheint sogar in dieser Hinsicht nicht gerade ermutigend verlaufen zu sein. Das gilt allerdings nicht für die Diskussionen. In diesen spürt man vielmehr den Willen, über die selbstgesetzten Grenzen der überspezialisierten Kleinarbeit hinwegzukommen, und es ist manchmal geradezu rührend, wie man sich vom Fachmann eines anderen Teilgebiets informieren lassen möchte. Es ist aber auch erschütternd — und das muß leider deutlich gesagt werden —, wie hier und da Dinge gefragt werden, die ein Musikforscher wissen sollte, auch wenn er nicht auf dem betreffenden Gebiet Spezialist ist. Vieles davon ist längst publiziert und wird trotzdem von den Fragern anscheinend als ganz neue Erkenntnis aufgenommen. Bezeichnenderweise handelt es sich oft um Merkmale in der Musik anderer Nationen. Daß hin und wieder Hypothesen üppig ins Kraut schießen, ist an und für sich unbedenklich, denn wo sollten sie sonst improvisiert werden als in einer freien Diskussion? Sie gehören ja geradezu zu den Ingredienzien aller Kongresse. Zum Lobe der Teilnehmer muß schließlich hervorgehoben werden, daß sie sich wohl alle der Mängel dieses ersten Versuchs, ein Thema „einzukreisen“, bewußt geworden sind.

Um den zur Verfügung stehenden Raum nicht zu überschreiten, kann man nicht jedes Referat eingehend behandeln und würdigen. Wenn manches Referat nur kurz besprochen wird, so bedeutet das keinesfalls, es sei nichts Wesentliches gesagt worden. Es ist bei einer Kritik unumgänglich, daß man Bedenken begründet und daß man überhaupt solche Bedenken ausführlicher vorträgt als zustimmende Urteile.

Alle Referate sind in französischer Sprache abgedruckt. Nach Eröffnungsansprachen von Raymond L e b è g u e und Jacques C h a i l l e y, die Sinn und Aufgaben des Colloquiums vom literar- bzw. musikhistorischen Standpunkt aus umreißen, beginnt die Reihe der Referate mit D. P. W a l k e r, „*Le chant orphique de Marsile Ficin*“. Es handelt sich um eine

eingehende Darlegung der Musikanschauung des Marsilio Ficino, die sich hauptsächlich auf dessen Schrift „*De triplici vita*“ (1489) stützt und durch zwei an anderer Stelle erschienene Studien Walkers ergänzt wird. Das Fortleben der Ideen Ficanos sucht Walker u. a. im Hugenottenpsalter und in den späteren französischen katholischen Hymnen, vor allem aber bei Ronsard, auf dessen Kunst er näher eingeht. Ob die Parallelen zwischen Ficanos Anschauungen und der französischen Musik des mittleren 16. Jahrhunderts tatsächlich unmittelbar auf Ficanos Schriften zurückzuführen sind und ob man sie überhaupt so eng ziehen darf, ist eine grundsätzliche Frage, mit der man die Berechtigung so weitgehender Interpretationen berührt. In diesem Zusammenhang wäre etwa an die Interpretation Josquins durch Walter Wiora zu erinnern³, die auch unterstellt, daß zwischen musikalischem Schaffen und philosophischen Ideen sichtbare Parallelen nachweisbar seien; hier ist die Basis breiter als bei Walker, dafür scheinen die Details allerdings weniger eindeutig zu sein. — Isabel P o p e belegt ihr Referat „*La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XVe siècle*“ zunächst mit Nachrichten über Musik und Musiker am neapolitanischen Hof. Sie glaubt, Zusammenhänge zwischen der italienischen Barzetta und der spanischen Canción entdeckt zu haben, möchte aber die Frage der Priorität offen lassen. Besonders beschäftigt sie sich mit Juan Cornago und mit dem aus Neapel stammenden Ms. 871 von Montecassino; am Schluß weist sie noch auf die Bedeutung des Mateo Flecha hin. Abgesehen vom niederländischen Einfluß auf die italienische und spanische Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, der offenkundig und vorherrschend gewesen sei, soll es durch die Herrschaft des Hauses Aragon in Neapel aber auch zu einer Wechselwirkung zwischen typisch italienischer und typisch spanischer Musik gekommen sein, und das soll nicht ohne Wirkung auf Frottola und Villancico — damit mittelbar dann auf das Madrigal — geblieben sein. Diese These wird in der Diskussion besonders von Federico G h i s i stark angezweifelt; mit Recht. Die typisch italienische Mehrstimmigkeit der Strambotti hat in der Tat mit der kunstvollen Polyphonie des Juan Cornago nichts gemein. Es ist erfreulich, daß gerade die Kenner der italienischen Musik hier mit Gegenargumenten eingreifen — außer Ghisi auch Nino P i r o t t a und Nanie B r i d g m a n —, denn die merkwürdige Tendenz, den eine gesamteuropäische Kunstmusik zeitigenden Einfluß der Niederländer zugunsten nationaler Praktiken zu unterschätzen, sollte möglichst bekämpft werden, bevor sie weiter um sich greift und das Bild der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts verfälscht. — Das Referat „*La frottola et la transition de la frottola au madrigal*“ von Nanie B r i d g m a n hält sich von subjektiver und sachfremder Interpretation historischer Fakten völlig fern und geht zugleich diesen Fakten auf den Grund. An Hand der Frottolen aus dem Pariser Ms. Rés. Vm7 676⁴ skizziert die Verf. die Frottola als eine vorwiegend „musikalische“ Form, bei der Sinn und Ausdruck des Textes eine untergeordnete Rolle spielen, im Gegensatz zum Strambotto, der öfter den Wortausdruck anstrebt. Entgegen Einstein hält sie den Strambotto nicht für das Ende einer Entwicklung, sondern stellt fest, daß er in der Canzone und später im Madrigal weiterlebe. Er verschwinde nicht, sondern werde umgeformt. Somit wäre der Strambotto — allerdings der späte, kunstvollere, wie F. G h i s i in der Diskussion einschränkend betont — die Vorform des Madrigals, zu dem er über die Canzone hinleitet. In der Diskussion erläutert die Verf. noch, daß sie in gewissen Melismen des Strambotto schon Madrigalisten erkenne. Das Referat ist ohne Zweifel eines der besten und sollte von der Forschung nicht unbeachtet gelassen werden. — In den Ausführungen von G. T h i b a u t über „*Musique et poésie en France au XVIe siècle avant les 'Amours' de Ronsard*“ kommt eine ausgezeichnete Kennerin der französischen Chansontexte zu Worte, die aus dem Vollen schöpfen und eine Fülle von Beispielen vorlegen kann. Die Chansonforschung wird also bereichert.

³ „Der religiöse Grundzug im neuen Stil und Wesen Josquins des Prez“, Die Musikforschung VI, 23 ff.

⁴ Sie hat es in Annales musicologiques I eingehend beschrieben.

In keinem der Referate, die sich mit Text und Musik der Chanson beschäftigen, ist übrigens davon die Rede, daß die Musiker nicht selten die — metrisch geordneten und gereimten — Texte behandeln, als ob sie Prosa vor sich hätten. Das aber ist schließlich kein unwesentliches Moment. Wenn eine Chanson so komponiert wird, dann wird die im Französischen doch auch durch Elimination stummer Silben erzielte Silbenzahl eines Textverses häufig dadurch verändert, daß der Komponist die Elimination nicht beachtet. Ein Gremium, das die Frage „Musik und Dichtkunst“ untersuchen will und in dem sich französische Spezialisten befinden, sollte derartige Beobachtungen nicht ignorieren.

Der Literarhistoriker V. L. S a u l n i e r behandelt „*Maurice de Scève et la musique*“. Die Diskussion zu dem stoff- und substanzreichen Referat zeigt deutlich, wie wenig die Musikwissenschaft bereit ist, über ihre eigenen Grenzen hinwegzuschauen. Man debattiert nämlich im wesentlichen um die musikphilosophischen Anschauungen des Dichters und um ihre Abhängigkeit von zeitgenössischen und alten Vorbildern herum und geht auf das Verhältnis von Dichtung und Musik nur kurz ein, zudem noch an Hand von nicht gerade wesentlichen Details. Dabei könnte man an die ausgezeichnete Studie allerlei grundsätzliche Fragen anknüpfen, vor allem an den Abschnitt über Musik und poetische Technik. — Auch das Referat „*Ronsard et la musique*“ von Raymond L e b è g u e kommt von literarhistorischer Seite. Es stellt u. a. fest, daß der Dichter vor allem in seiner Jugend (bis 1556) seine Poesien für die Komposition bestimmt hat. An der offenbar angeregten Diskussion beteiligen sich zahlreiche Musikforscher; Ronsard ist eben schon Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschungen gewesen. Interessant ist vor allem die von François L e s u r e vorgebrachte Hypothese, Goudimel habe die musikalische Einrichtung von Ronsards „*Amours*“ besorgt. — Das Referat „*La chanson anglaise avant l'école madrigaliste*“ von Denis S t e v e n s bringt Belege für das Fortleben der englischen Liedtradition nach Heinrich VIII. und kommt zu dem Schluß, das elisabethanische Madrigal sei wahrscheinlich ohne eine gewisse Kontinuität der Pflege des mehrstimmigen Liedes gar nicht denkbar, obwohl es sich stilistisch von dem älteren englischen Lied unterscheidet. — Auch das Referat von J. A. W e s t r u p über „*L'influence de la musique italienne sur le madrigal anglais*“ geht den Linien nach, die auf das englische Madrigal hinführen. Der Verf. warnt zu Beginn mit Recht vor dem amüsanten, aber ziemlich gefährlichen Spiel, nach Einflüssen zu suchen. Er weist darauf hin, daß es in der Musik des 16. Jahrhunderts Techniken gibt, die sich in jedem Lande wiederfinden. Seine Beispiele beweisen aber die Anlehnung des englischen an das italienische Madrigal geradezu schlagend. Sie lassen jedoch auch, wie Westrup betont, erkennen, daß die Engländer die internationale polyphone Technik den Gesetzen ihrer Sprache anzupassen wissen. Außerdem seien Beziehungen zur französischen Chanson nicht zu leugnen. — Das nicht ungefährliche Thema „*Lyrisme et sentiment tragique dans les madrigaux d'Orlando Gibbons*“ behandelt Jean J a c q u o t mit hohem Einfühlungsvermögen. Was er zur Wortausdeutung sagt, ist im allgemeinen sachlich begründet. Bedenklicher wird die Interpretation dort, wo allgemeine menschliche Eigenschaften des Komponisten zur Erklärung von Stilmerkmalen herangezogen werden. So wird behauptet, Gibbons lasse sich zwar durch menschliche Schönheit und menschliches Leid bewegen, es bleibe aber immer ein Fundament von moralischer Strenge, die sich mit dem Streben nach der reinen Form verbinde und den Gefühlsergüssen Grenzen setze, und zum Schluß wird dieses Streben nach formaler Vollendung sogar noch mit der protestantischen Neigung zu Gewissensbissen in Verbindung gebracht. Das eben ist Hermeneutik in neuer Form. Sie kommt gelegentlich auch detaillierter zum Vorschein, so ist z. B. einmal von einem „*fléchissement d'une réponse découragée*“ die Rede. So etwas kann aber musikalisch gar nicht dargestellt werden. Eine „*réponse découragée*“ des Textes kann nur mit bestimmten Tönen bedacht werden; dadurch wird die Tonfolge selbst aber doch nicht zur „*réponse découragée*“. Interpretationen textierter Musik sollten nur sagen, mit welchen musikalischen

Mitteln der Komponist den Text behandelt, nicht aber auf die musikalischen Mittel präzise außermusikalische Begriffe übertragen, die uns ohne den Text gar nicht in den Sinn kommen würden. Im übrigen aber hält sich Jacquot in den Grenzen der musikalischen Terminologie und der sachgemäßen Analyse. — Was Wilfrid Mellers in seinem Referat „*La mélancolie au début du XVIIe siècle et le madrigal anglais*“ sagt, ist durchweg sehr beachtenswert und aufschlußreich. Die Begründungen und Schlußfolgerungen führen aber manchmal tief in das Dickicht hermeneutischer Interpretation. Was soll man z. B. mit der Behauptung beginnen, Byrd habe in seiner geistlichen Musik ein Shakespearesches (!) Gleichgewicht zwischen den ererbten Werten des Christentums und dem fortschrittlichen Humanismus seiner Zeit hergestellt? Kann man von Ward sagen, es zeuge von Seelenstärke, daß er seine Melancholie verhältnismäßig heiter auf sich nehme und daß er aus einer Desillusion, die ebenso tief wie Byrds Glaube sei, eine positive (!) und geradezu männliche Kunst zu schöpfen wisse? Wohl gemerkt, das wird nicht etwa aus Selbstzeugnissen gefolgert, sondern aus der Musik herausgedeutet. Hier sind die Grenzen der musikalischen Aussage verkannt. Ob die Melancholie auf der christlichen Einsicht in die Sündigkeit der Welt oder auf der Desillusion des glaubenslosen Menschen beruht, ob Heiterkeit aus der Geborgenheit im christlichen Glauben oder aus der Freude über die Größe des Menschen fließt, das eben kann man den Tönen nicht anhören. Mellers ist, wie viele andere, der Versuchung erlegen, das, was die Texte sagen, ohne Bedenken als „Inhalt“ der Musik zu bezeichnen. Das, was er über die Melancholie und ihr Echo im englischen Madrigal sagt, ist aber sonst klug und überlegt. Aus der Diskussion scheint etwas von dem Unbehagen einzelner Teilnehmer angesichts der allzu hermeneutischen Analysen herauszuklingen. — François Lesure geht in seinem Referat „*Eléments populaires dans la chanson française au début du XVIe siècle*“ dem sehr schwierigen Problem mit vorbildlicher Vorsicht zu Leibe. Einzelheiten lassen sich hier kaum besprechen, aber man muß auf die ausgezeichnete Studie ausdrücklich aufmerksam machen. Es ist schon beim deutschen mehrstimmigen Lied des frühen 16. Jahrhunderts schwer, Volkhaftes von „Gebildetem“ und „Gelehrtem“ zu scheiden, obwohl die Volkslied-Tradition hier zweifellos besser zu verfolgen ist als in Frankreich. In der Diskussion gerät man leider in Probleme hinein, die mit Thema und Inhalt des Referats kaum mehr zusammenhängen, wie z. B. die Technik des dreistimmigen Satzes und die Erweiterung zu vier- und mehrstimmigen Kompositionen.

Lesure erwähnt zu Beginn seiner Studie, das Eindringen von Volksliedelementen in die Chanson des frühen 16. Jahrhunderts werde von der französischen Geschichtsschreibung meist damit erklärt, daß die sozialen Klassen in Frankreich nie so intensiv „*mêlées*“ gewesen seien wie in dieser Zeit. Genügt das wirklich als Erklärung und trifft es tatsächlich den Grund? Ist die Verwendung von Volksweisen nicht eine Erscheinung, die sich auch in der Musikgeschichte anderer Länder, und zwar zur gleichen Zeit, feststellen läßt? Sind etwa auch in Deutschland, den Niederlanden und Italien die Klassen damals so miteinander verbunden gewesen, wie es angeblich in Frankreich der Fall war? War es hier vielleicht nicht einfach doch so wie in Deutschland (und vermutlich auch in Italien und den Niederlanden), wo offensichtlich die „höheren“ Schichten mehr als je zuvor Geschmack an den naiven und derben Texten — an diesen vermutlich mehr als an den Melodien — gefunden hatten und sich darin gefielen, solche Lieder in mehrstimmiger Bearbeitung zu singen oder sich vormusizieren zu lassen? Es sind doch z. B. in Deutschland gerade die Humanisten, ihr Anhang und ihre Schüler, die sich für „das Volk“ zu interessieren beginnen. Humanisten, wie z. B. Heinrich Bebel, haben derbe Scherzerzählungen und Sprichwörter gesammelt, und nicht wenige der drastischen, oft obszönen Lieder finden sich — mit und ohne Musik — in Liebhaberhandschriften, die von angehenden oder arrivierten Gelehrten angelegt worden sind. Daß die Komponisten von dieser Vorliebe angesteckt worden sind und nun ihrerseits vielleicht manches „im Volkston“ geschrieben haben, ist schließlich auch nicht ganz ausge-

schlossen. Sollte das alles in Frankreich anders gewesen sein, und sollte nur dort eine echte Klassenmischung die mehrstimmigen Bearbeitungen von „chansons populaires“ gezeitigt haben? Man nehme einmal die Meistersinger als Gegenbeispiel. Zwar sind diese Bürgersleute nicht das „Volk“, sie sind aber auch nicht die „Höheren“. Was sie singen, zeugt nun von dem Bestreben, eine „musique savante“ zu erlernen und zu machen. Sie denken gar nicht daran, die mehrstimmigen Bearbeitungen von Liedern volkstümlicher Prägung oder Herkunft zu singen. Diese hat man vielmehr in Studentenkreisen, in Hofkantoreien, bei Festgelagen usw. musiziert. Es wird auch in Frankreich kaum anders gewesen sein. Man hat in den oberen Schichten das Volk „entdeckt“, und so wird es „modern“, Volksweisen oder volkstümliche Lieder mehrstimmig zu komponieren und zu musizieren. Jedenfalls kann man eine allgemein-europäische Erscheinung nicht erklären, indem man nur die Gesellschaftsgeschichte eines einzigen Landes bemüht. Eine andere Frage ist es, ob, vom Musiker aus gesehen, nicht die allmähliche Abkehr vom modalen Melos diese Liedpflege vorbereitet hat.

Kenneth Jay Levy untersucht „*Vaudeville, vers mesurés et airs de cour*“ in einer eingehenden und relativ umfangreichen Studie. Auch auf diese muß man die Forschung nachdrücklich aufmerksam machen, ist sie doch sowohl für die Begriffsgeschichte des Vaudeville und des Air als auch für die Frage nach den Zusammenhängen zwischen diesen Formen von hoher Bedeutung. Zwar sieht Levy den von ihm gezeichneten Entwicklungsverlauf ganz unter französischen Gesichtspunkten, was aber bei seinem Thema verständlich ist. So glaubt er denn, Einflüssen von Seiten der zeitgenössischen italienischen Homophonie oder der deutschen Humanistenode nur geringe Bedeutung zumessen zu dürfen, und hält die Hauptlinien der Entwicklung vom Vaudeville zum Air de cour für „*indigènes*“. Sieht man von dieser anscheinend gewollten nationalen Beschränkung, gegen die das eingangs Gesagte eingewendet werden kann, völlig ab, so kann man nur feststellen, daß Levy neue Aspekte eröffnet, die uns manche Etappe in der Geschichte der französischen Chanson und ihrer Nachfolger in hellerem Licht erscheinen lassen. Statt einiger Einzelheiten sei hier die zusammenfassende These Levys (in etwas freier Übersetzung) mitgeteilt: „*Vom ‚Vau de ville‘ des Jahres 1507 bis zum eleganten Air der 1580er Jahre beobachtet man eine klare und ununterbrochene Entwicklung der homophonen Schreibweise in Frankreich*“. Gegen die kühne und äußerst anregende Darstellung dieser Entwicklung werden natürlich in der Diskussion auch Bedenken und Gegenargumente vorgebracht. Bei Licht besehen, entkräftet aber keiner der Diskussionsredner das, was Levy ausgeführt hat. Es handelt sich vielmehr im wesentlichen um die Frage, ob die homophone Satzweise in Frankreich wirklich einer ausgeprägten nationalen Reaktion gegen die Polyphonie des italienischen Madrigals ihre Blüte verdankt. Darüber läßt sich gewiß streiten, doch stellt man damit die Existenz eines geraden Weges vom Vaudeville zum Air de cour keineswegs in Frage. — Auch das Referat von Thurston Dart über „*Rôle de la danse dans l'ayrè anglais*“ gehört zu den interessantesten Beiträgen des Bandes. Es untersucht die englischen ayres, besonders zur Zeit Dowlands, auf die in ihnen erkennbaren Tanztypen, wie Pavane, Gaillarde, Branle, Allemande und Courante. Es kommt ihm darauf an, zu zeigen, daß neben dem italienisch beeinflussten Madrigal und den französisch inspirierten Tanzliedern Dowlands die charakteristische Gruppe der polyphonen Airs stehe, die die Satztechnik Marenzios mit der der Lasso-Chansons verbinde, wobei die französischen Formelemente zweifellos eine wichtige Rolle spielten. Diese Beziehungen zwischen der französischen Musik der Jahre 1550–1590 und den Airs Dowlands bedürfen noch der detaillierten Untersuchung. — Dem Generalthema des Colloquiums kommt dann André Verc'haly in seinem Referat „*Poésie et air de cour en France jusqu'à 1620*“ wieder näher. Er gibt einen Überblick über das Material, untersucht die Texte auf Strophenbau, Silbenzahl der Verse und Reimtechnik, behandelt die literarischen Themen und wendet sich dann der musikalischen Einkleidung der Gedichte

zu. Dieser Abschnitt, „*Mètre et expression*“, versucht in knappster Form nicht nur über die Beziehungen zwischen poetischem und musikalischem Metrum sowie zwischen Wort und musikalischem Ausdruck, sondern auch über Satztechnik, Stil und dergleichen Auskunft zu geben. — Jacques Chailley behandelt eine vielfach erörterte Frage, indem er sich mit „*Esprit et technique du chromatisme de la Renaissance*“ auseinandersetzt. Nachdem er die mittelalterliche Chromatik als im Wesen mit dem, was besser als Alteration bezeichnet werde, identisch und daher — wie man hinzufügen könnte — als im Grunde „unchromatisch“ dargestellt hat, erkennt er in Vicentino den Theoretiker, der einen „*chromatisme de démonstration*“ vorbereite, d. h. eine Chromatik, die dem Musiker die Möglichkeit biete, die antike Chromatik in der neuen Musik zu demonstrieren, bis es dann, anscheinend bei Claude le Jeune zum ersten Male, zu einer wirklichen Adaptation des chromatischen Tetrachords komme. Über die verschiedenen terminologischen Epitheta, die Chailley der Chromatik der einzelnen Epochen zuweisen möchte, hier zu diskutieren, würde zu weit führen: er geht bis zur Zwölftonmusik, mit der sich seiner Ansicht nach der Kreis schließt, indem sich wieder ein „*chromatisme de démonstration*“ zeige. Diese wie die anderen Thesen des Referats bedürfen zweifellos noch einer eingehenden Durcharbeitung und Überprüfung, wie auch die Diskussion beweist, in der J. Jacquot das Fortleben des „*chromatisme de démonstration*“ bis ins 18. Jahrhundert verfolgen möchte. Die Antwort Chailleys, es komme immer darauf an, das, was der Komponist selber gewollt habe, von dem zu unterscheiden, was man a posteriori interpretieren könne, trifft nur insofern nicht den Nagel auf den Kopf, als eben das, was der Komponist selber — z. B. mit der Chromatik — gewollt hat, nicht immer feststeht. Daß ein Komponist sich expressis verbis über seine Kompositionsweise und ihre Tendenzen geäußert hat, ist leider sehr selten. Also bleibt uns nichts anderes übrig, als uns möglichst mit der res facta zu bescheiden und — wie es Chailley selber tut — durch Vergleich mit theoretischen Zeugnissen und mit den Werken der betreffenden Epoche zu einem Urteil zu kommen. — „*Poésie et musique dans les 'Magnificences' au mariage du duc de Joyeuse, Paris 1581*“, also eine Spezialfrage par excellence, macht Frances A. Yates zum Gegenstand eines ziemlich umfangreichen Referats, dem als Anhang noch das originale Programm der Hochzeitsfestlichkeiten beigegeben ist. Es gelingt der Verf., die Kompositionen zu einzelnen Stücken des Programms nachzuweisen, so daß nunmehr außer dem bekannten „*Ballet comique de la Reine*“ auch noch andere Werke zu identifizieren sind. — Über ein Thema aus seinen Forschungen spricht Federico Ghisi in einer knappen Studie „*L' 'Aria di Maggio' et le travestissement spirituel de la poésie musicale profane en Italie*“. Es ist ihm gelungen, in dem Codex Magl. XIX. 108 der Florentiner Biblioteca Nazionale, drei Stimmbüchern mit 21 Kompositionen, die weltlichen Urfassungen zu einigen Lauden zu entdecken. In der langen Diskussion wird die Frage der „*travestissements*“, also der geistlichen Kontrafakta, von allen möglichen Seiten beleuchtet, und fast jeder Diskussionsteilnehmer wartet mit Beispielen auf. Dabei ist wiederum zu beobachten, daß man von den zahlreichen Kontrafakta aus der Geschichte der deutschen lutherischen Kirchenmusik keine Notiz nimmt. R. Lebègue z. B. erzählt von calvinistischen Umdichtungen, die 1591 in einer Sammlung „*Uranie*“ erschienen sind, als ob es sich dabei um einen erstaunlichen Einzelfall auf protestantischer Seite handele. Und die „*christlich und moraliter gebesserten*“ deutschen Gassenhauer, Reutterliedlein, Bergreihen usw., die lange Jahre vor dieser Sammlung erschienen sind? Wenn man in einem Colloquium über Musik und Dichtung der Renaissance die deutsche Musik der Renaissance ignoriert, kommt man natürlich zu unentschuldbaren Fehlurteilen. Auch hier geht es — das sei nochmals ausdrücklich betont — nicht um Prioritätsfragen oder gar um nationale Eitelkeiten, sondern einzig und allein um die Erkenntnis der historischen Wahrheit. Ein so klassischer Fall von „*travestissements*“ wie die deutschen geistlichen Kontrafakta darf einem Gremium von Spezialforschern einfach nicht unbekannt sein. — Leo Schrade beschäftigt sich in seinem

Referat über „L' *Edipo Tiranno* d' Andrea Gabrieli et la renaissance de la tragédie grecque“ mit den Chören, die Andrea Gabrieli zu der ins Italienische übersetzten Tragödie des Sophokles komponiert hat und die bisher noch nie untersucht worden sind. Die Aufführung fand bekanntlich 1585 in Vicenza statt; die Gabriellischen Chöre sind 1588 bei Angelo Gardano in Venedig erschienen. (Wir besitzen heute leider nur fünf, in Padua und Wien verstreute, Stimmbücher von den sechs ursprünglichen.) Schrader sieht das charakteristische Merkmal der Stücke darin, daß sie streng syllabisch, Note gegen Note und rein harmonisch komponiert sind. Die Frage, ob diese Satztechnik nicht vielleicht von der Canzon villanesca beeinflusst sein könnte, verneint er, dagegen sieht er eher Verwandtschaft mit dem Dialog. — Interessante Einblicke in Werden und Wesen der Florentiner Camerata vermittelt das Referat „*Tragédie et comédie dans la Camerata Fiorentina*“ von Nino Pirrotta. Einzelheiten hier mitzuteilen, würde den Rahmen dieses Berichts sprengen, da man dann ein vollständiges Résumé der Studie geben müßte. So sei auf den für die Frühgeschichte der Oper aufschlußreichen Beitrag besonders hingewiesen. — Die spanische Musikgeschichte kommt mit Miguel Querol Gavalda zu Worte, der über „*Importance historique et nationale du romance*“ berichtet. Geschichte und Gattungen der spanischen Romanze werden behandelt, und eine lange Tabelle der erhaltenen Stücke, nach Gattungen gegliedert, ergänzt die Darstellung. Über einige nach Querols Ansicht für die mehrstimmige Romanze charakteristische Merkmale, wie z. B. über die Fermate auf der Ultima jedes Verses, entspinnt sich eine ausgedehnte Diskussion, in der die Rolle der Fermate oder Corona in der Musik des 14.—16. Jahrhunderts erörtert wird. — Ein anderes Thema aus der spanischen Musikgeschichte behandelt Suzanne Clercx-Lejeune; sie wagt sich auf ein gefährliches Gebiet, wie aus dem Titel „*L'Espagne du XVI^e siècle, source historique du génie héroïque de Monteverdi*“ zu ersehen ist. Das Referat stellt eine geistvolle Hypothese auf. Die Verfasserin setzt z. B. die Villanellen und Canzoni alla napoletana den Villancicos gleich, indem sie Neapel gleich Spanien setzt. Sie behauptet, Monteverdi habe von den Monodisten der Florentiner Camerata nichts übernommen, wohl aber von den — wie sie glaubt, „spanischen“ — schlichten rezitativischen Gesängen römischer Provenienz, und sie meint, Italien habe Monteverdi den heroischen Geist nicht vermitteln können, den die spanische Dichtung und Musik geatmet hätten. Daß eine solche Konzeption Widerspruch wecken muß, ist klar, und so entwickelt sich denn auch eine lebhaft diskutierte Diskussion, in der N. Pirrotta auf die Verwandtschaft Monteverdis mit Peri hinweist. Peri sei noch weitgehend unbekannt und unerforscht. Wenn man ihn näher kennen lerne, zeige er sich durchaus auch heroisch. Im übrigen sei der spanische Einfluß in Italien erst um 1620 in nennenswertem Maße wirksam geworden. J. A. Westrup bringt dann ein weiteres wichtiges Gegenargument, indem er betont, daß zwischen der Villanella — wenn man diese schon als spanisch beeinflusst ansehen wolle — und dem Monteverdischen Rezitativ nicht der geringste Zusammenhang bestehe. Man ist sich aber darin einig, daß man sowohl das italienische Madrigal als auch die spanischen und italienischen Liedformen eingehend untersuchen müsse, um zu der Hypothese des Referats endgültig Stellung nehmen zu können.

Eine Generaldiskussion schließt das Colloquium ab. Vorzüge und Mängel der Tagung werden gegeneinander abgewogen. Man muß es sich leider versagen, im Rahmen eines Berichts all die vielen klugen — optimistischen und skeptischen — Bemerkungen der Teilnehmer zu erwähnen und selber dazu Stellung zu nehmen. Was an besonders kritischen Punkten aufgefallen ist, konnte bereits eingangs und zu einigen Referaten erörtert werden. Zieht man das Fazit, so muß man auf einige sehr interessante und auf einige über die Spezialforschung hinaus wichtige Beiträge hinweisen. Man muß aber auch betonen, daß das ganze Colloquium offenbar von kollegialem und echt wissenschaftlichem Geist getragen war. Was ihm an Mängeln anhaftet, ist zum großen Teil durch die allzu enge Spezialisierung bedingt. Vielleicht wäre doch zu überlegen, ob man nicht zu weiteren Colloquiolen noch mehr Musikforscher

einladen sollte, die nicht nur Spezialisten für die Musik der Renaissance sind. Man war wohl doch etwas zu sehr unter sich, und die Neigung der Spezialisten, ihre Spezialprobleme gewissermaßen aus der Perspektive des Mikroskopierenden zu betrachten, hat ab und zu das Blickfeld über Gebühr eingeengt. Das soll nicht heißen, man solle in Zukunft derartige hochspezialisierte Forschungen nicht herausstellen. Man hat nur den Eindruck, es könne nichts schaden, wenn sich noch einige Forscher mehr beteiligt hätten, die — wenn man bei dem Bild des Mikroskops bleiben will — mit dem bloßen Auge des Nichtspezialisten sehen oder gar den Blick auch einmal vom behandelten „Fall“ weg auf größere musikgeschichtliche Zusammenhänge richten, über Epochen und nationale Grenzen hinweg, wie das glücklicherweise auch beim ersten Colloquium schon hin und wieder geschehen ist.

Mozartiana

Eine notwendige Berichtigung*

VON WILHELM VIRNEISEL, BERLIN

In „Die Musikforschung“ VIII, S. 74 ff., hat Erich H. Mueller von Asow den Versuch unternommen, die 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1937 in bezug auf die durch die Kriegereignisse veränderten Fundortangaben auf den neuesten Stand zu bringen, indem er eine Übersicht über die derzeitige Quellenlage, geordnet nach KV.-Nummern, gibt. Daß bei dieser Übersicht die durch die Verlagerungen der damaligen Preußischen Staatsbibliothek eingetretenen derzeitigen Veränderungen der Fundorte die Hauptrolle spielen, ist angesichts des Reichtums der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek an Mozart-Autographen selbstverständlich. Mueller von Asow hat nun verschiedene Stellen zu seiner Informierung bemüht, nur nicht diejenige, wo er zuverlässige Auskunft am ehesten hätte haben können, die Deutsche Staatsbibliothek. Da er das nicht getan hat, ist seine Übersicht selbstverständlich fehler- und lückenhaft. Es werden im folgenden deshalb zur weiteren Orientierung der Öffentlichkeit diejenigen KV.-Nummern angegeben, die bei Mueller von Asow fehlen und deren Autographe nachweisbar sind.

KV. 89a (73 ⁱ , 73 ^r): Autograph:	Berliner Handschriftensammlung bei der Univ.-Bibl. Tübingen
KV. 109 (74 ^e , Fragment): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 128: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 205 (173 ^a): Autograph:	} Berliner Handschriftensammlung bei der Univ.-Bibl. Tübingen
KV. 225 (241 ^b): Autograph:	
KV. 228 (515 ^b , Entwurf): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 366 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 367: Autograph:	} Berliner Handschriftensammlung bei der Univ.-Bibl. Tübingen
KV. 368: Autograph:	
KV. 384 (Akt II): Autograph:	
KV. 384 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 409 (383 ^f): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 442: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 446 (416 ^d): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 463 (448 ^e): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 469 Nr. 6: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.

* Vgl. auch die Berichtigung von E. H. Mueller von Asow, S. 384 (Schriftleitung).

KV. 489: Autograph:	Marburg, Westdeutsche Bibl.
KV. 492 (Akt I u. II): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 492 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 527 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 553 (Entwurf): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 579: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 585 Nr. 1—4: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 588 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 620 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 621 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 20 (323 ^a): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 23a (417 ^a Anhang): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 50 (526 ^a): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 72 (464 ^a): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 77 (385 ^m): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 80 (514 ^a): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 90 (580 ^b): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 98 ^a (386 ^b): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 98 ^b (371): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 109 ^c (424 ^b): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.

KV. 208 ist in der Mueller von Asowschen Übersicht zu streichen.

Besprechungen

Hans Joachim Moser: Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland. Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt 1953; 576 S. (mit 163 Notenbeispielen und zahlreichen Abbildungen).

Das encyclopädische, stofflich reiche Werk hat sich die Aufgabe gestellt, wissenschaftlich und kunstzieherisch zugleich, einen Leitfadens zu bieten für alle, die sich der ev. Kirchenmusik in Studium oder Ausübung widmen, sei es, daß sie in Geschichte und Werken ev. Kirchenmusik schon bewandert sind oder es werden wollen, sei es daß sie als „kunstgesinnte Christen“ überhaupt einen tieferen Einblick gewinnen wollen in (I. Teil) „Werden und Wandlungen“ eines der fruchtbarsten Bezirke ev. künstlerischen Schaffens. Es bedarf keines besonderen Wortes, daß der Autor zu solcher nun versuchten Zusammenschau der unter sich oft stark divergierenden und in sich sehr differenzierten Bereiche, nämlich der Kultur-, der Kirchen- und der Musikgeschichte, bedeutende Vorarbeit geleistet hat durch Spezialuntersuchungen monographischer Art (*Hofhaimer, Schütz, Bach*), stilgeschichtlicher Forschung (*Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*) oder musikgeschichtlicher, litur-

liturgischer und hymnologischer Übersicht (*Epochen der Musikgeschichte; Melodien der Lutherlieder* u. a.). Wenn man weiß, wie stark sich der Horizont der Musikwissenschaft nach rückwärts erweitert hat, in Kenntnis und Bewertung der spätmittelalterlichen Musik als wichtigsten Quellgebietes der ev. Kirchenmusik, und wenn man miterlebt, mit welcher intensiver Schöpfungs- und Wandlungskraft heute die ev. Kirchenmusik in zukunftsfrächtigen Ansätzen auf dem Plan ist, dann wird man ermesen können, welches Wagnis es ist, solchen Zeitraum und seine Gestaltenfülle in ein geschlossenes Ganzes zu fassen. Mosers eigene Begabung zur Formel, die Gewandtheit der Diktion und eine auch in trockenen Perioden nicht versagende, fast feuilletonistische Darstellungsmethoden (die sich selbst innerhalb der wissenschaftlichen Terminologie zahlreiche originelle Neubildungen erlaubt), lassen ihm fast durchweg eine flüssige Erzählungskunst gelingen, durch die sogar Werklisten, Zeittafeln und Strukturanalysen belebt und spannungsreich erläutert dastehen. Daß dieses Buch ein „Lesebuch“ im besten Sinne ist, darüber gibt es keinen Zweifel. Gedankliche Disziplin, thematische Aufgliederung, farbigste Stilistik, Einfühlungskraft in den „Geist der Zeiten“ und