

## Probleme der Händel-Überlieferung

von Jens Peter Larsen, Kopenhagen-Charlottenlund

Ausgangspunkt der hier vorgelegten Diskussion der Händel-Überlieferungsprobleme ist die 1972 als Band 7 der Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft erschienene Studie *Händels Direktionspartituren* („*Handexemplare*“) von Hans Dieter Clausen\*. Anlaß zu einer über den Rahmen einer normalen Buchbesprechung hinausgehenden, umfassenderen Prüfung der in dieser Studie untersuchten Probleme lag sowohl in dem für die Händel-Forschung zentralen und bedeutungsvollen Thema der Studie vor als in den außerhalb eines engen Kreises von Händel-Spezialisten wenig bekannten Umständen der Überlieferung, schließlich aber auch in einer gewissen Neigung des Verfassers, scheinbar definitive Resultate vorzulegen, auch wo eine gesicherte Basis nicht vorhanden ist. Die Überprüfung von einigen Momenten der Quellenbehandlung – wenn auch nur in begrenztem Umfang – hat mit dazu beigetragen, daß diese kritische Stellungnahme leider so spät erscheint.

Eine Tatsache steht am Anfang aller Forschung über die Probleme der Händel-Überlieferung: die Erhaltung eines überaus großen authentischen Quellenmaterials und, noch dazu, die Konzentration der überwiegenden Menge dieses Materials auf einige wenige öffentliche oder der Forschung offenstehende Bibliotheken und Sammlungen. Auffallend ist dabei der Bestand einer Anzahl umfassender Serien Händelscher Werke, teils annähernd vollständig, teils als Auswahl-Sammlungen. Von primärer Bedeutung sind hier zwei Serien: die große Reihe von Händel-Autographen, früher im Buckingham Palace, jetzt Eigentum der British Library, und die noch größere der sogenannten ‚Hand-Exemplare‘ (Direktions- und Cembalo-Partituren), jetzt in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. (Für beide Sammlungen gilt, daß einige wenige Bände, die in die betreffende Sammlung hineingehören sollten, irgendwie abgetrennt wurden und in verwandte Sammlungen hinübergewandert sind.) In der zweiten Linie stehen einige auf Händels Amanuensis J. Chr. Schmidt (Smith) sen. und einen Kreis von Mitarbeitern zurückgehende (sekundäre) Sammlungen von Händel-Partituren, wie die zwei sehr umfassenden Sammlungen in Cambridge (Barret-Lennard Collection, Fitzwilliam Museum) und in Manchester (der Hauptteil der früheren Aylesford Collection, aus dem Besitz von Newman Flower in die Henry Watson Music Library gekommen) sowie zwei Teil-Sammlungen in der British Library (Granville Collection und ‚Smith Collection‘).

Zur Funktion und Bedeutung von Exemplaren der einen oder anderen dieser Sammlungen vorläufig nur die folgenden Bemerkungen. Nach Abschluß eines Werks wurde das von Händel fertiggestellte Original-Manuskript (seit Anfang der 1720er Jahre) von Schmidt – in einigen wenigen Fällen in Zusammenarbeit mit einem seiner Mitarbeiter – in eine Direktions-Partitur umgesetzt; in diese bei den Aufführungen verwendete Partitur wurden Korrekturen und Änderungen eingetragen, nicht nur für die erste Spielzeit, sondern auch bei späteren Wiederaufnahmen, so daß dieses

\*Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. VIII, 281 S., 6 Taf., 16 Einzelblätter.

Manuskript – und nicht die Original-Handschrift – in jedem einzelnen Stadium (im Prinzip) die ‚Fassung letzter Hand‘ darstellt. Für die Herstellung einer heutigen kritischen Ausgabe sind deshalb beide Manuskripte als primäre Quellen aufzufassen.

Die weiteren großen Serien von Händel-Werken in London und Cambridge waren nicht für Aufführungszwecke bestimmt, sondern zum Aufstellen in Liebhabersammlungen. Im Gegensatz zu den Autographen und Direktions-Partituren, die überwiegend im kleineren Querquartformat (für das Notenpult des Cembalos) vorlagen, waren sie gewöhnlich in einem größeren oder kleineren Folioformat (für Bibliotheksregale). Nur die Kopien der ursprünglich für Charles Jennens bestimmten Aylesford-Sammlung (jetzt in Manchester) sind, wie die Autographe und Direktions-Partituren, überwiegend im Querquartformat, wie es scheinen könnte für Aufführungen bestimmt und zum großen Teil auch von ausgeschriebenen Stimmen begleitet; trotzdem zeigen aber weder Partituren noch Stimmen Spuren einer tatsächlichen Verwendung als Aufführungsmaterial. Auf die Bedeutung dieser vielen sekundären authentischen Kopien werden wir noch zurückkommen. Zuerst jedoch einige prinzipielle Bemerkungen.

Meistens stehen bei Untersuchungen zur Überlieferung der Werke eines Komponisten – neben Fragen der Textkritik – Fragen der Echtheit und Chronologie im Vordergrund. Das ist bei Händel nur selten der Fall. Wenn es auch, besonders bei den Jugendwerken, Fragen dieser Art geben kann, so sind wir über die Werke seiner reifen Jahre, besonders über die Opern und Oratorien, im allgemeinen so gut unterrichtet, daß solche Fragen kaum aufkommen. Dafür gibt es zwei spezielle Fragen, die (mehr oder weniger) in das Studium der Händel-Überlieferung hinüberleiten: die Frage des Parodie-Verfahrens als eines (periodenweise markanten) Moments seines Kompositionsprozesses (Händels ‚Entlehnungen‘) und die Frage der Wandlungen seiner Werke in dem Prozeß der wiederholten Aufführungen in zeitlichem Abstand und unter wechselnden Bedingungen.

Die Parodie- oder Entlehnungsfrage wendet sich nicht an die Händel-Überlieferung allein, sondern an die weit umfassendere Überlieferung von Musik, die als Vorlage für Händel gedient haben kann. Besonders charakteristisch ist hier ein Werk wie das angeblich von Erba komponierte, von Händel in großem Umfang ausgenützte *Magnificat*, dessen Überlieferung und Probleme schon von Chrysander eingehend zur Diskussion gestellt wurden. Aber im ganzen ist hier meistens weniger von Problemen der Überlieferung die Rede. Grundlegend ist die Feststellung der von Händel benutzten ‚Modelle‘, aber das zentrale Problem bleibt das kompositorische und schaffenspsychologische: die mannigfaltigen Formen einer Neugestaltung, die Händel in besonderer Weise gereizt haben muß<sup>1</sup>.

Eng verbunden mit der spezifischen Händel-Überlieferung ist dagegen das Problem der wechselnden Versionen, der ‚Mehrfassungen‘ von Händels eigenen

<sup>1</sup> Vgl. hierzu S. Taylor, *The Indebtedness of Handel to Works by other Composers* (1906); Neudruck Da Capo Press, New York 1979, mit Vorwort von J. P. Larsen, *Reflections on Handel's 'Borrowing' Practices*.



Werken, und zwar sowohl im großen als im kleinen. Die Umformungen von Opern und Oratorien können wohl zu einem gewissen Teil als eigene Revisionen, als ‚verbesserte‘ Fassungen gelten, aber zum weitaus größten Teil sind sie durch geänderte Aufführungsbedingungen, insonderheit durch den Wechsel von Gesangssolisten veranlaßt worden; auch können sie eine Reaktion auf einen weniger guten Erfolg widerspiegeln. Die Umformungen kommen in Änderungen recht verschiedener Art zum Ausdruck: in Streichung oder Kürzung von Rezitativen und Arien, im Einlegen neuer Arien (Chöre, Instrumentalsätze), im Ersetzen einer Arie durch eine ganz andere, vor allem aber in der Veränderung einer Arie, von der einfachen Transposition bis zur völligen Neuformung. Wie sehr die Überlieferung eines größeren Werks solche wechselnde Formen aufweist, hängt von verschiedenen Umständen ab, nicht zuletzt von der Zahl von Wiederaufnahmen mit neuer Besetzung. Die Änderungen wurden in verschiedener Weise vorgenommen. Hauptträger derselben war die Direktions-Partitur (das ‚Hand-Exemplar‘) und hier finden sich Streichungen, Überklebungen, Einlage-Arien u. a. m. Die Direktions-Partitur gibt uns eine Version des Werkes, die mit der letzten nach ihr geleiteten Aufführung übereinstimmen dürfte, und dazu in gewissem Umfang eine Vorstellung von der vorausgehenden Entwicklung. Sie ist immer eine Hauptquelle, aber ein vollständiges Bild aller Stadien des Werkes darf man von ihr nicht erwarten.

Schon die Gegenüberstellung der zwei primären Quellen führt uns in die Problematik der Händelschen Mehrfassungen. Zwei Stadien des betreffenden Werks liegen hinter den beiden Niederschriften desselben: die erste Konzeption und die letzte nach dieser Partitur geleitete Aufführung. Dennoch dürfen wir nicht einfach von Originalversion und Endfassung reden. Es scheint, als ob schon von Anfang an eine gewisse Labilität existiert hat; genau festlegen können wir kaum, inwieweit das Autograph die von Händel zuerst komponierte oder die in der Uraufführung gespielte Fassung darstellt. Und ebensowenig läßt sich mit voller Gewißheit sagen, ob die vorhandene Fassung im ‚Hand-Exemplar‘ in dieser Form Händels definitive Version ist. Drei Momente von Unsicherheit mischen sich in unsere Bemühungen um eine Klärung der Frage einer authentischen Fassung des Werks: 1. die notorisch wechselnde Form eines Werks im Laufe einander folgender Wiederaufnahmen; 2. die Unsicherheit in der Schätzung des Quellenwerts der Haupt- und Nebenquellen für die Beurteilung der Mehrfassungsfrage und 3. die Frage der Relevanz quellenkritischer Methoden, die als Mittel zur Analyse der vorliegenden Quellen dienen können. Wie sehr es dabei möglich ist, über Hypothesen und Vermutungen hinaus zu definitiven Entscheidungen oder jedenfalls zu einer klaren Abgrenzung zwischen Entscheidungen und Vermutungen zu gelangen, bleibt dann die letzte, zusammenfassende Frage.

### *1. Das Problem der Mehrfassungen*

‚Mehrfassungen eines Kunstwerks‘ ist ein vieldeutiger Begriff. Es kann dabei von einer Entwicklungsreihe die Rede sein, wie etwa von der Erstfassung (Entwurf), dem fertigen Kunstwerk und, in einem späteren Stadium, von einer geänderten, revidier-

ten Endfassung. Alle diese Fassungen dürfen als authentisch gelten; welche von ihnen später als die Hauptfassung aufgefaßt wird, ist im Grunde eine subjektive Entscheidung der Nachzeit. Es kann auch – besonders wohl in der Welt der Malerei – vorkommen, daß ein Künstler, fast wie von einem Motiv besessen, dasselbe Bild in immer neuer Ausformung malt, von einem starken inneren Kunstwillen getrieben. Hier wird man kaum von einer Entwicklung wie im ersten Fall reden; eher sind es Variationen eines Bildes. In Händels Mehrfassungen können beide Typen vorkommen, sowohl die durch spätere Überarbeitung entstandene Neufassung oder Endfassung wie die durch Wiederaufnahme eines älteren Stoffes charakterisierte Variation. Der Haupttypus Händelscher Mehrfassungen hat jedoch seinen Ausgangspunkt nicht im Kunstwerk selbst, sondern im Künstler. Der Wechsel von Solisten bei der Wiederaufnahme eines Werks führte, wie schon betont, zu Eingriffen in das Werk: Transpositionen, Umlegungen der Singstimme, Kürzungen u. a. m. Solche Änderungen, die für Händels Zeit selbstverständlich waren, können wohl zu einer Neuformung führen, die als eine Weiterentwicklung gelten muß, aber sie können auch oft den Eindruck erwecken, vorwiegend praktischen Zwecken gedient zu haben.

Es muß eine zentrale Aufgabe der Händelforschung sein, für jedes Werk, das in verschiedenen Fassungen vorliegt, herauszufinden, wie es in den wechselnden Stadien beschaffen war. Das Ziel einer solchen Feststellung ist ein rein objektives, wenn auch die Untersuchung und die Resultate oft nicht ganz objektiv bleiben können. Zu welchem Zweck die Änderungen vorgenommen wurden, kann oft ganz objektiv festgestellt werden, besonders wenn im Manuskript angegeben ist, für welchen Sänger eine neue Version gemacht wurde; aber für die Festlegung der Stadien der Komposition ist es nicht entscheidend, ob es möglich ist, die Zweckbestimmung der verschiedenen Versionen genau anzugeben. In welchem Umfang die Überlieferung eines Werks durch das Vorkommen von Mehrfassungen geprägt ist, hängt von verschiedenen Umständen ab, wie von der Zahl von Wiederaufnahmen und von dem Wechsel von Solisten; es gibt Werke ganz ohne Mehrfassungen, und es gibt andere mit einem Überfluß an Änderungen.

Eine naheliegende Frage ist die, ob es möglich ist, eine ‚Ausgabe letzter Hand‘, eine von Händel irgendwie als ‚definitive Version‘ betrachtete Form des Werks anzugeben. Aber diese Frage muß zweifellos im allgemeinen abgewiesen werden. Alles, was wir aus Händels Praxis zur Beantwortung dieser Frage ableiten können, scheint darauf hinzuweisen, daß er sich als Praktiker und Pragmatiker immer die Möglichkeit reservierte, neue Fassungen einzufügen, wenn er, nach einem Intervall, ein Werk wieder zur Aufführung brachte. Es ist in gewissem Umfang möglich, Fassungen von Arien als offenbar später wieder aufgegebene Gelegenheitsfassungen, etwa als Konzessionen an bestimmte Sänger, zu verstehen; aber oft werden wir zwei verschiedene Versionen einer Arie als gleichberechtigt anerkennen müssen, wenn auch vielleicht jeweils in verschiedener Umgebung. In der Nach-Händelschen Zeit hat man sich zu einem großen Teil auf bestimmte, unwandelbare Fassungen der Werke, besonders der Oratorien, festgelegt, aber Händels Aufführungen waren von



einer größeren Labilität geprägt, weil er ständig Neuformungen einführte. Welche Form eines Werks die ‚richtige‘ oder die ‚beste‘ ist, läßt sich kaum sagen, aber welche Formen als authentisch gelten dürfen, muß als eine zentrale Frage an die Forschung gelten<sup>2</sup>.

## 2. Zur Bewertung der Händel-Quellen

Da für die meisten Opern und Oratorien Händels sowohl das Original-Manuskript wie die Dirigier-Partitur (DP) zur Verfügung stehen, sollte es naheliegen, die Herstellung eines voll befriedigenden Urtextes als eine Aufgabe ohne schwer zu lösende Probleme anzusehen. Wie schon betont, ist dies aber für viele Werke nicht der Fall, ganz besonders in bezug auf das Problem der Mehrfassungen. Das hängt mit der Funktion und dem Charakter dieser beiden Manuskripte zusammen.

Seit den Tagen der Romantik hat man sich angewöhnt, ein Original-Manuskript mehr oder weniger als mit dem Kunstwerk selbst identisch anzusehen. Ein solches Manuskript kann aber verschiedene Funktionen und dementsprechend einen verschiedenen Charakter haben. Primär wird wohl meistens seine Funktion als Niederschrift des unmittelbar Geschaffenen hervortreten, aber daneben kann es auch mehr oder weniger direkt auf die Funktion als Druck-Manuskript zielen. Im Fall Händels ist das Original-Manuskript jedoch vor allem dadurch mitbestimmt, daß es als Basis nicht für eine gedruckte Ausgabe, sondern für eine Reinschrift der Komposition dienen sollte, die wiederum für Aufführungen die Funktion als authentische Form des Werks übernahm. Das hat auf den Charakter beider Manuskripte eingewirkt. Das oft in unglaublich kurzer Zeit entstandene Autograph wurde nach der ersten Niederschrift nicht systematisch revidiert, sondern blieb gewissermaßen eher eine abgeschlossene Erstfassung, während die zentrale Position als Basis-Manuskript an die nach ihm kopierte Direktions-Partitur überging. Das schließt wohl nicht aus, daß das Autograph gelegentlich neben der Direktions-Partitur als direkte Quelle für weitere Kopien ganzer Werke oder – eher – separater Teile von Werken benutzt worden sein mag. Aber da die Änderungen der Werke bei späteren Aufführungen grundsätzlich in die DP, nicht in das Autograph, eingetragen wurden, dürfte die Verwendung des Autographs als Vorlage für Kopien in einem späteren Stadium weniger naheliegend gewesen sein.

Es ist bekanntlich das Verdienst von zwei der bedeutendsten Händel-Forscher des 19. Jahrhunderts, Schoelcher und Chrysander, daß die große Serie der Direktions-Partituren („Hand-Exemplare“) fast komplett zusammengehalten wurde, seit über hundert Jahren in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Für Chrysander bildete diese Serie die primäre Quelle seiner Gesamtausgabe, wenn er natürlich (nach

<sup>2</sup> Clausen hat meine Absicht grundsätzlich falsch verstanden, wenn er sagt (S.38), ich habe meine *Messias*-Untersuchung durchgeführt, „um unter den verschiedenen Versionen, in denen Händel das Oratorium aufgeführt hat, die beste zu ermitteln“. Meine Aufgabe war primär eine möglichst objektive Klärung der Entwicklung der Mehrfassungen, nicht eine Wertschätzung.

Möglichkeit) auch weitgehend die damals im Buckingham Palace aufbewahrten Händel-Autographe benützte. Leider ist er nicht dazu gekommen, einen geplanten Revisionsbericht oder kritischen Katalog<sup>3</sup> auszuführen, der uns über seine Quellenbenutzung und Quellenbewertung informiert hätte. Gegen seine unverkennbare Vorliebe für die DP als Quelle ist öfters opponiert worden, besonders von englischer Seite, aber Chrysander war im Recht; eine Ausgabe nur mit den Autographen als Hauptquelle hätte zu viele ungelöste Probleme hinterlassen.

In meinem *Messias*-Buch<sup>4</sup> habe ich eine schematische Übersicht über die Serie der ‚Hand-Exemplare‘ von Händels Werken gegeben, mit knapper Angabe von Format, Wasserzeichen und Kopist jeder DP. Aber erst Clausens Studie (1972) legt eine ausführliche Beschreibung und Analyse der gesamten DP vor, als Einleitung zu einem Katalog, der in jedem Fall den Aufbau der Partitur von ‚Urbestand‘ und ‚Einfügungen‘ untersucht, und, mit Hilfe von Wasserzeichenregistrierung, die (oft vielen) Einschiebsel katalogisiert; an Hand einer Reihe weiterer Kriterien ist außerdem versucht worden, die Wandlungen des betreffenden Werks zeitlich genau festzulegen. Auf die verwendeten Methoden und die erlangten Resultate werden wir noch unten zurückkommen.

Für die Untersuchung der Frage der Mehrfassungen stellen die DP das wichtigste Material dar. Denn, wie schon betont, in diese Partituren wurden die Neufassungen eingetragen, die gelegentlich schon vor der ersten Aufführung, sonst im Laufe der Wiederholungen hinzukamen. Die Änderungen können in recht verschiedener Weise ausgeführt worden sein: als Streichungen oder Hinzufügungen, wobei Originalversion und Neufassung nebeneinander bestehen bleiben können; als Überklebungen, die eine Feststellung der vorgenommenen Änderung oft schwierig machen; oder (noch radikaler) als Einfügung einer Neufassung gleichzeitig mit der Herausnahme der früheren Fassung, wodurch eine Analyse der Entwicklung des Werkes auf dieser Grundlage allein unmöglich gemacht wird. Die Bewertung einer DP als Quelle zur Analyse der Entwicklung eines Werkes mündet deshalb in zwei wesentliche Fragen: 1. in welchem Umfang sind Zwischenstadien eines Werks noch in der DP erkennbar? und 2. inwieweit liegt es nahe, die Endfassung in der betreffenden DP als wirklich definitiv zu betrachten? Zur Klärung dieser Fragen liegt in der DP oft ein besonderes Hilfsmittel vor: die Angabe wechselnder Solisten als Vortragende einer bestimmten Arie, auf die wir ebenfalls unten zurückkommen.

Über die ‚Hand-Exemplare‘ der Hamburger Sammlung hinaus gibt es jedoch – wie schon angedeutet – eine große Anzahl weiterer Kopien, die auf J. Chr. Schmidt und seine Helfer zurückgehen. Ausnahmsweise kann es sich – wie im Fall der *Messias*-Kopie in Tenbury – um eine von den übrigen Direktions-Partituren irgendwie abgeschiedene Aufführungspartitur handeln; aber meistens liegen Abschriften vor, die als Liebhaber-Kopien entstanden sind, in erster Linie die großen Serien

<sup>3</sup> Clausen, S. 35.

<sup>4</sup> J. P. Larsen, *Handel's Messiah* (1957), S. 285–303.



(Aylesford, Granville, Lennard, ‚Smith Collection‘), aber auch viele einzelne Kopien in der British Library und anderen Bibliotheken<sup>5</sup>. Im Verhältnis zu den Autographen und DP müssen sie als sekundär gelten; für Fragen des musikalischen Textes haben sie im ganzen wenig Bedeutung. Aber für die Frage der Mehrfassungen können sie ohne Zweifel größere Beachtung verdienen. Gelegentlich können sie eine Fassung enthalten oder bestätigen, die in der DP entweder gänzlich fehlt oder nur durch eine Transpositionsanweisung angedeutet ist. Und auch wenn sie nichts von dieser Art enthalten, können sie möglicherweise zur Klärung der Frage der wechselnden Formen eines Werkes beitragen. Das ist jedenfalls bei dem *Messias* der Fall, bis jetzt dem einzigen Oratorium, für welches eine ausführliche Zusammenstellung der in den primären und sekundären authentischen Kopien vorliegenden Werkfassungen vorliegt<sup>6</sup>. Ungeachtet kleiner individueller Differenzen läßt sich eine deutliche Gruppierung der Quellen vornehmen, die jedenfalls vier Aufführungsstadien spiegelt (1742, 1743, 1745, 1749). Inwiefern ähnliche Zusammenstellungen zur Klärung der Entwicklungsstadien anderer Werke beitragen können, bedarf noch näherer Prüfung. Clausen, der selbst betont, daß Untersuchungen dieser Art noch fehlen, wagt es dennoch („wenn auch mit Vorbehalt“), verschiedene als Tatsachen verkleidete Hypothesen vorzuführen, die als Verallgemeinerungen ohne genügende Grundlage gelten müssen. Das gilt schon für die einleitende Betrachtung (ohne Vorbehalt): „Diese Sammlungen enthalten lediglich Kopien, die auf Veranlassung der betreffenden Sammler hergestellt wurden und deshalb auch in der Auswahl bestimmter Fassungen auf den Geschmack der Auftraggeber Rücksicht nehmen“ (S. 3). Für diese Hervorhebung der „Sammler-Wünsche“, die bei der ausführlicheren Besprechung von Kopien dieser Art (S. 53–56) mehrmals wiederholt wird, gibt es kaum irgendwelche Belege; nichts deutet darauf hin, daß der einzelne Sammler die Gelegenheit oder Möglichkeit hatte, sich sozusagen wie aus einer Menükarte die erwünschte Fassung zu bestellen. Watkins Shaw hat aufgrund eines eingehenden Vergleichs von Textfassungen für den *Messias* eine stemmatische Übersicht aufgestellt. Auf der Basis einer Anzahl von charakteristischen Varianten hat er die von der DP abhängigen und nicht-abhängigen Kopien ausgesondert. Diese Aufstellung hat zweifellos viel für sich, und besonders die Weiterführung der von der DP ausgehenden Textvarianten scheint unwiderleglich die nachgewiesene Abhängigkeit festzustellen. Aber es fragt sich vielleicht doch, ob die Zusammenhänge zwischen den Manuskripten etwas weniger schematisch zustandegekommen sind.

Für die Beurteilung der Händelschen Quellen, sowohl der Hand-Exemplare wie der genannten sekundären Kopien, ist es eine ganz wesentliche Frage, wie wir uns das Werden dieser vielen Kopien vorstellen sollen. Es gibt sozusagen drei Teilhaber an diesem Prozeß: Händel, Schmidt und eine Gruppe von weiteren Kopisten. Über ihre

<sup>5</sup> Larsen, S. 207–213; 285–303; 325; Clausen, S. 54–56.

<sup>6</sup> Larsen, S. 246–247; W. Shaw, *A Textual and Historical Companion to Handel's Messiah* (1965), Schedule A, S. 96.

gegenseitigen Beziehungen im Prozeß haben wir nur indirekte – aus den Manuskripten selbst hergeleitete – Informationen oder Vermutungen. Fest steht natürlich, daß Händel die Grundlage aller weiteren Exemplare, das Autograph, oft in sehr kurzer Zeit, fast wie in einem Zug zur Welt brachte. Das Autograph wurde Schmidt übergeben – vielleicht schon etappenweise während der Komposition –, und er hat in den weitaus meisten Fällen danach selbst die DP hergestellt, nur in einigen wenigen Fällen, besonders in den früheren Jahren, mit etwas Hilfe von einem Mitarbeiter. Auch die vielen Änderungen, die oft später in die DP eingetragen wurden, rühren meistens von Schmidt selbst her. Die sekundären Kopien, in erster Linie die großen Serien, wurden von ihm und einigen wenigen ausgewählten Mitarbeitern geschrieben (auf die wir noch zurückkommen): die Granville-Sammlung von Schmidt und ‚S5‘, nur wenige von ‚S1‘, die Lennard-Sammlung hauptsächlich von Schmidt, ‚S5‘, ‚S1‘ und ‚S9‘, die Aylesford-Sammlung ganz überwiegend von ‚S2‘, daneben von Schmidt und einigen wenigen weiteren Kopisten, endlich die ‚Smith collection‘ hauptsächlich von ‚S5‘ und ‚S10‘, wozu noch Schmidt, ‚S11‘ und ein paar weitere Kopisten kommen. Auf Schmidt kommen von allen diesen Kopien etwa 50, auf S1 etwa 20, auf S2 etwa 50, auf S5 etwa 50, auf S10 ungefähr 10; auf S9 kommen 6 und auf S3, S4, S11 und S12 nur je eine bis drei Kopien.

Als die zentrale Figur in diesen umfassenden Kopiativ-Aktivitäten ist ohne Zweifel Schmidt, nicht Händel anzusehen. Händel gegenüber war er vor allem für die Herstellung der Direktions-Partitur, für die Revision derselben durch fortlaufende Eintragung der späteren Änderungen und wohl auch für die Herstellung von Aufführungsmaterial verantwortlich, obwohl es denkbar ist, daß diese letzte Aufgabe ganz oder zum Teil – aber jedenfalls abgesehen von der Cembalo-Partitur – von einer für das Orchester oder das Theater arbeitenden Gruppe von Kopisten übernommen wurde. Neben dieser Tätigkeit hat er auch die als Geschäftsführer für Händels Aufführungen wahrgenommen, wie u. a. aus den erhaltenen Quittungen über die Ausgaben anlässlich der späten *Messias*-Aufführungen im Foundling Hospital Chapel hervorgeht<sup>7</sup>.

Die Herstellung der sekundären Kopien hat Schmidt wahrscheinlich nicht im Auftrag von Händel, sondern in Einverständnis mit ihm, aber in eigener Regie durchgeführt. In seinen frühen Jahren in England ist er gelegentlich als Verleger Händelscher Werke aufgetreten (*Klavier-Suiten* und *Radamisto* 1720, *Lotario* 1730). Als Hersteller und Verkäufer von Händel-Kopien (eigener und fremder Herstellung) wirkte er seit den 1730er Jahren ähnlich wie die ungefähr gleichzeitigen professionellen Kopistenfirmen in Wien, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied, daß diese bemüht waren, möglichst viele Abnehmer zu finden, während Schmidt anscheinend für einen sehr begrenzten Kreis von Liebhabern wirkte<sup>8</sup>. Für die von Schmidt betreuten Kopien dieser Art gilt nun, daß ihm erstens das originale authentische

<sup>7</sup> Siehe Faksimile, Larsen, S. 260/61.

<sup>8</sup> Vgl. W. Shaw, S. 73.



Quellenmaterial als Ausgangspunkt dienen konnte und daß er dazu über alle Wandlungen der Werke so genau unterrichtet war wie kein anderer. Bei der großen Labilität einiger Aufführungen mag es aber für ihn oft fraglich gewesen sein, in welcher Form er das Werk weitergeben solle: in der von Händel als Urfassung geprägten Form, in der Form der Uraufführung, in der zuletzt aufgeführten Fassung, vielleicht mit Änderungen, die nur aus Rücksicht auf bestimmte Solisten vorgenommen worden waren, oder in einer Form, die, ohne auf diese rein opportunistischen Änderungen zu achten, die voraussichtlich bleibenden Änderungen festhalten könne. Vielleicht fassen wir am besten die in den sekundären Kopien vorkommenden Versionen als die von Schmidt redigierten Fassungen der Werke auf, in denen versucht worden ist, die vorübergehenden Konzessionen an die Solisten zu eliminieren, um das Werk in einer für die Zeit der aktuellen Kopie möglichst gereinigten Form hervortreten zu lassen. Als Arbeitshypothese für eine umfassendere Untersuchung des Quellenwerts der sekundären Kopien darf dies vielleicht zu einer Klärung der Probleme der wechselnden Fassungen beitragen. Wir müssen uns vorstellen, daß das Kopieren nicht nur aufgrund vollständiger Partituren stattfand, sondern auch (nach Bedarf) unter Benützung separater Arien-Manuskripte von Varianten, die im Schmidtschen ‚Vorrat‘ vorhanden waren. (Eine klare Stemma-Aufstellung anzustreben wird in diesem Fall kaum Sinn haben.)

Zu den sekundären Quellen müssen auch die Druckausgaben gezählt werden. Auch in diesen finden sich gelegentlich Varianten, die als authentisch vermutet werden können und in den primären Quellen fehlen. Aber im ganzen müssen die gedruckten Versionen aus mehreren Gründen mit größerem Vorbehalt als die sekundären Kopien betrachtet werden. Sie sind nicht komplett, und sie sind, wenn auch (vermutlich) nach einer von Händel oder Schmidt gelieferten Vorlage hergestellt, kaum von dieser Seite weiter revidiert oder kontrolliert worden. Sie können in neuen Auflagen durch einige „*Additional songs*“ ergänzt werden und dadurch wohl über die Einführung neuer Versionen informieren, aber sie können kaum als eine primäre Informationsquelle gelten.

Eine wichtige, jedoch nicht unproblematische Art von Quellen bilden die Textbücher, die Händels Aufführungen begleiteten. Winton Dean gibt eine ausführliche Darstellung der Libretto-Aktivitäten in diesem Zusammenhang<sup>9</sup>. Er betont die Sorgfalt, die für die fortlaufende Revision des Textes verwendet wurde. „*As a rule the most scrupulous care was taken to keep the librettos of Handel's London performances accurate and up to date. This applies particularly to insertions and deletions, less so to changes of setting; for instance, if an air were reset as a recitative the fact might not be indicated since the words were already in the text.*“ Ein sehr charakteristisches Beispiel einer irreführenden Angabe dieser Art gibt Dean<sup>10</sup> aus dem Libretto zu *Samson*:

<sup>9</sup> W. Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (1959), S. 95–101; vgl. auch M. Knapp, *Probleme der Edition von Händels Opern*, *Händel-Jahrbuch* 1967/68, S. 113–123.

<sup>10</sup> Dean, S. 347f.

„Hamilton headed the last six lines of the oratorio ('Let the bright Seraphims . . . endless blaze of light') Grand Chorus, and Handel sketched 'Let the bright Seraphims' as a chorus. But when he composed the air, he forgot to alter the libretto. Tonson accordingly printed it as a chorus, and it appeared as such in all librettos until 1752.“ Gerade für die Klärung von Fragen bezüglich der Mehrfassungen dürfen die Libretti deshalb nicht als erstrangige Quellen gezählt werden. Und die Gefahr eines Festhaltens schon aufgegebener Fassungen in einem noch vorrätigen Libretto muß immer in Betracht gezogen werden. Eine umfassende Prüfung der Aussage der Libretti muß noch zu den vordringlichen Aufgaben der Händel-Forschung gezählt werden.

### 3. Methoden und Hilfsmittel zur Quellenprüfung

Bei der Untersuchung der Quellen zum Zweck einer möglichst objektiven Feststellung der wechselnden Stadien eines Werkes sind, wie schon oben angeführt, verschiedene Methoden und Untersuchungsweisen herangezogen worden. Drei Bereiche solcher Untersuchungen sollen hier besonders zur Diskussion gestellt werden: Papierqualitäten, Kopistenhandschriften und Solistenangaben. Als Hilfsmittel zur Händel-Dokumentation sind sie alle drei erstmals in meinem Buch *Handel's Messiah* (1957) einer systematischen Analyse unterworfen worden. Im Laufe der nachfolgenden Zeit wurde eine Reihe von Beiträgen zum Ausbau dieser Untersuchungen vorgelegt; der letzte und umfassendste ist das Buch von Clausen (1972), das besonders das Studium der Papierqualitäten weiter ausgebaut und zur Kopistenfrage auch Beiträge geliefert hat.

Von den drei hier hervorgehobenen Spezialfragen hat die der Papierqualitäten eine besonders auffällige Entwicklung durchlaufen. Ich hatte meine Registrierung der Händel-Manuskripte im British Museum (British Library), Fitzwilliam Museum (Lennard Collection) und in Hamburg hauptsächlich in den Jahren 1946–1950 durchgeführt, leider gerade unmittelbar vor dem Durchbruch der modernen Wasserzeichenforschung mit den Arbeiten von Heawood, Stevenson und anderen (1950 ff.). Auf die Auswirkungen dieser Forschungen auf das Gebiet der Musik hat Jan LaRue schon im Wiener Mozart-Kongreßbericht 1956 (1958) und im New Yorker Kongreßheft der *Acta musicologica* (1961) hingewiesen<sup>11</sup>, und für die Händel-Forschung hat Frederick Hudson in einem Referat im Haller Konferenzbericht 1959 (1961)<sup>12</sup> die neuen Methoden demonstriert. In einem speziellen Punkt hat James Hall ein wesentliches Indiz beigetragen. Aber erst in Clausens Buch konnten die Früchte dieser Entwicklung in der ausführlichen Beschreibung der Hamburger Sammlung voll geerntet werden. Merkwürdigerweise geschieht dies jedoch – abgesehen von einem

<sup>11</sup> Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956 (1958), S. 318–323; AMI XXXIII, 1961, S. 120–146.

<sup>12</sup> *Händel-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik*, Konferenzbericht 1959 (1961), S. 193–206.



Hinweis auf James Hall – ohne jede Erwähnung der auf diesem Gebiet seit 1950 stattgefundenen Entwicklung, nur unter Hinweis auf das *Handbuch der Wasserzeichenkunde* von Karl Theodor Weiss (hrsg. von Wisso Weiss, 1962). Wenn es dabei von meiner vor 1950 durchgeführten Wasserzeichen-Einteilung heißt, daß sie „für genauere Datierungen zu grob ist“, und „sich nicht zur genaueren Datierung der Papiere eignet“, so wäre es vielleicht doch angebracht gewesen, darauf hinzuweisen, daß die besagte „Grobheit“ einfach damit zusammenhängt, daß die verfeinerten Methoden der Wasserzeichenforschung eben erst nach der Durchführung meiner Arbeit hervortraten und mir also nicht zur Verfügung standen. Daß meine Einteilung der Wasserzeichen trotzdem für die Händel-Forschung eine nicht unwesentliche Pionierarbeit bedeutete, die bis heute an sich volle Gültigkeit hat und sogar auch von Clausen selbst als Grundlage seiner Einteilung benützt wird, läßt sich aus seiner Darstellung gewiß nicht herauslesen. Aber daß die durch Heawood u. a. durchgeführten Forschungen eine unschätzbare Erweiterung der Möglichkeiten der Wasserzeichenforschung bedeuten und daß Clausen diese Errungenschaften sehr geschickt ausgenützt hat, verdient natürlich volle Anerkennung. Zwei Entdeckungen der neueren Wasserzeichenforschung (seit etwa 1950) haben besonders zum Ausbau der Methoden der Papieruntersuchung beigetragen: 1. die Feststellung der Veränderung in recht kurzen Intervallen (zwei bis drei Jahren oder so) der für die Papierherstellung verwendeten Siebmuster, die zu einer Reihe von Varianten innerhalb desselben Grundzeichens führen können, und 2. die Erkenntnis der Zusammengehörigkeit von zwei Zeichen zu einem Wasserzeichenpaar. Ohne diese Verfeinerung der Methoden wären die von Clausen unternommenen chronologischen Bestimmungen einfach nicht möglich gewesen.

Eine Begrenzung des Aussagewertes von Wasserzeichen liegt bekanntlich darin, daß übriggebliebene Bögen sehr wohl zu einer späteren Zeit als die Hauptmasse des Papiers dieser Art mögen verwendet worden sein. Gerade für kurze Einfügungen – um die es sich ja bei diesen Fragen großenteils handelt – kommt die Benützung liegendegebliebener Restbestände an Notenpapier in Frage. Anderen Kriterien widersprechende Neudatierungen „aufgrund des Wasserzeichens“<sup>13</sup> mahnen deshalb zur Vorsicht. Eine untere Zeitgrenze läßt sich durch die Aussage der Wasserzeichen oft mit annähernder Sicherheit feststellen, eine obere aber nicht.

Neben der Registrierung der Wasserzeichen ist aber noch eine andere Art von Papierdokumentation in Clausens Buch mit Erfolg in Anwendung gebracht worden:

<sup>13</sup> Clausen, S.173. – Auch seine Bemerkungen über die Chronologie der Lennard- und der Granville-Sammlung dürften zu einseitig auf die Aussage gewisser Wasserzeichen gegründet sein. Wenn „fast alle bis dahin [1735] komponierten Opern Händels in ihr auf dem gleichen Papier geschrieben sind“ (Clausen, S.55), so weist das wohl deutlich darauf hin, daß die Erwerbung eines größeren Bestandes an Papier dieser Art nicht das gleichzeitige Entstehen aller dieser Kopien involviert; denn sonst müßten Schmidt und S1, über ihre sonstigen Verpflichtungen hinaus, in ganz kurzer Zeit jedenfalls 24 volle Partituren allein für diese Sammlung geschrieben haben.

die Feststellung der Lagenordnung in den Manuskripten<sup>14</sup>, die Zusammensetzung der ursprünglichen Handschrift aus ‚Binionen‘ (zweimal gefaltete Bögen mit vier Blättern) und ‚Unios‘ (einmal gefaltet mit zwei Blättern), und die Änderungen, die aus ‚Einfügungen‘ oder aus der Entfernung von Blättern in ‚Lücken‘ resultieren. In seinem Katalog der Partituren der Hamburger Sammlung ist bei jedem Werk eine Übersicht der Lageneinteilung gegeben worden, für jeden Akt mit Angabe der Zusammensetzung, des Urbestands (‚U‘) und der Einfügungen (‚E‘), und anschließend folgt eine Liste der in den U- und E-Teilen verwendeten Wasserzeichen. Es ist hier eine sehr umfassende Quellenuntersuchung geleistet worden, und sie wird zweifellos dazu beitragen können, die Einfügungen auf objektiver Basis auszuscheiden. Ich kann mich jedoch von dem Eindruck nicht ganz frei machen, daß hier zum Teil eine als Selbstzweck durchgeführte Untersuchung vorliegt, deren Resultate wohl mit anderen Mitteln gewonnene Erkenntnisse bestätigen können, aber vielleicht doch nicht ganz als die definitiven Lösungen gelten dürften, als die sie nach der Aufstellung des Katalogs hervortreten scheinen. Zu den fraglichen Punkten scheint z. B. die der Länge der angegebenen Lücken zu gehören; es ist nicht klar, wie eigentlich die präzisen Angaben der Länge der Lücken zustande gekommen sind.

Wenden wir uns von den Fragen der Papierqualitäten zu dem zweiten der erwähnten Problemkreise, zu den Fragen der Kopistenhandschriften, so kommen wir auf weniger sicheren Boden. Eine ganz objektive, systematische Untersuchungsmethode, wie im Falle der Wasserzeichen, gibt es hier nicht, wohl aber einen Weg zur Entwicklung des Unterscheidungsvermögens durch Vergleich charakteristischer Einzelheiten. Bei voller Vertrautheit mit den in Frage kommenden Handschriften – einschließlich eines umfassenden Vergleichsmaterials – wird man oft mit annähernder Sicherheit den Schreiber einer Kopie feststellen können, aber ein Moment der Interpretation bleibt immer dabei, wenn auch der Kenner vielfach fast unfehlbare Entscheidungen treffen kann. Es gehört eben eine ausgesprochene Kennerschaft, eine lange und umfassende Vertrautheit mit dem Material und seinen Problemen dazu, um in diesen Fragen einigermaßen sichergehen zu können.

Die Probleme der Händel-Kopien hängen vor allem mit zwei Umständen zusammen: 1. mit der schon erwähnten großen Fülle von Handschriften aus Händels nächster Umgebung und 2. mit der Stellung und den Aktivitäten von Händels führendem Mitarbeiter auf diesem Gebiet, Johann Christoph Schmidt (Smith) sen.

Die Auffassung der Rolle Schmidts als Hersteller und Vermittler von Kopien hat eine Reihe von Stadien durchlaufen. Ausgangspunkt der Informationen über Schmidt in der Händel-Literatur bildet der kurze Passus in den *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith*<sup>15</sup>: „When Handel arrived at Anspach in 1716, he [J. C. Schmidt] renewed an acquaintance which had commenced at Halle, and soon

<sup>14</sup> Clausen, S. 40 ff.

<sup>15</sup> *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith* (1799), Neudruck Da Capo Press, New York 1979, S. 37.



became so captivated with that great master's powers, that he left his wife and children in Germany, and accompanied Handel to England, where he regulated the expences of his public performance, and filled the office of treasurer with great exactness and fidelity.“ Von Schmidts Wirken als Kopist ist hier keine Rede, nur von seiner Funktion als ‚Geschäftsführer‘ Händels. Die Zeitangabe 1716 oder, wenn Schmidt Händel „nach England begleitete“, Anfang 1717 ist meistens von späteren Biographen festgehalten worden; Chrysander<sup>16</sup> läßt ihn jedoch erst „im Jahre 1719“ mit Händel nach England gehen, was auch in James Halls Artikel *Schmidt* in *MGG*<sup>17</sup> angegeben wird, in beiden Fällen jedoch ohne Quellenverweis. Händels Reisen nach Deutschland 1716/17 und 1719 lassen jede der beiden Angaben als eine Möglichkeit gelten. Die Bemerkung über die „erneute Bekanntschaft“ würde auf eine erste Begegnung 1716 und ein Mitreisen Schmidts nach einem zweiten Besuch 1719 sehr gut passen, da der Verweis auf eine gemeinsame Vorzeit in Halle – bei Chrysander und anderen: als „Universitätsfreunde“ – nach Sasses dokumentarischem Nachweis als unhaltbar gelten muß<sup>18</sup>. Auch scheint es viel mehr für sich zu haben, daß Händel im Zuge seiner Vorbereitungen für das großangelegte neue Opernunternehmen 1719 einen Helfer brauchen konnte als 1716/17, wo es schwerfällt, die Veranlassung eines solchen Engagements zu erkennen. Belegen läßt sich Schmidts Wirksamkeit in London erst durch die Ausgabe von *Radamisto* (1721), wo er als Mitverleger zeichnet<sup>19</sup>. Auf das frühere Datum 1716 könnte andererseits Sasses Prüfung der Ansbacher Quellen hinweisen, die Schmidt als Steuerzahler nur bis 1715 anführen. Mit W. C. Smith müssen wir wohl deshalb konkludieren, daß die Zeit seiner Ankunft in London unsicher ist, „somewhere between 1716 and 1719“<sup>20</sup>. Dagegen scheint es festzustehen, daß er tatsächlich als ‚Geschäftsführer‘, nicht als Kopist von Händel engagiert wurde.

Schmidts Funktion als Kopist wurde von der älteren Händel-Forschung als eine Seite seiner Arbeit als Händels „*Amanuensis*“ hingenommen, ohne daß man sich von dem Umfang der geleisteten Arbeit oder von der möglichen Verteilung der vielen Kopien auf mehrere Hände klare Vorstellungen gemacht zu haben scheint. In Chrysanders Vorwort zum ersten Band seiner Händel-Ausgabe, der *Susanna* (datiert „October 16th, 1858“), werden als Besitz der königlich englischen Familie, neben den Autographen, „the beautiful copies of the oratorios taken by Handel's amanuensis, John Christopher Smith“ angeführt; es ergibt sich aus dem Zusammenhang, daß hier von der ‚Smith Collection‘ die Rede ist, die früher in Schmidts Besitz war, aber nur zum kleineren Teil von ihm geschrieben worden ist. Weiter wird auf „the *Handelian*

<sup>16</sup> Chrysander, *G. F. Händel*, I (1858), S. 455.

<sup>17</sup> *MGG*, Bd. 12 (1965), Sp. 796f.

<sup>18</sup> K. Sasse, *Neue Daten zu Johann Christoph Schmidt*, *Händel-Jahrbuch* 1957, S. 115–125.

<sup>19</sup> James Halls Nachweis seiner Londoner Wohnungen (John Christopher Smith, *His Residence in London*, *Händel-Jahrbuch* 1957, S. 133–137) ist auf Protokolle gegründet, die erst 1722 anfangen und hier also versagen.

<sup>20</sup> W. C. Smith, *A Handelian's Notebook* (1965), S. 32.

*manuscripts, which, by some now forgotten circumstance, came into the hands of Lord Fitzwilliam*“ verwiesen, d. h. auf die Fragmente, nicht die Lennard Collection. Endlich wird von der damals eben aufgetauchten Sammlung der ‚Hand-Exemplare‘ berichtet; sie werden als Direktions-Partituren besprochen und auf Schmidts Nachkommen zurückgeführt, aber die Kopistenfrage wird nicht weiter berührt. Im weiteren Verlauf der Ausgabe hat Chrysander bekanntlich keine Revisionsberichte von Bedeutung vorgelegt. Im letzten Band der Händel-Ausgabe (1902), der den *Messias* enthält, gibt Seiffert, der nach Chrysanders Tod den Band fertiggestellt hat, im Vorwort eine Übersicht der Quellen. Es wird hier, nach Chrysander, richtig festgestellt, daß die nach Händels Tod dem Foundling Hospital übergebene Kopie nicht von Schmidt geschrieben worden ist; aber die sogenannte ‚Goldschmidt-Kopie‘ wird – neben den beiden Direktions-Partituren – den Schmidt-Kopien zugerechnet, obwohl sie von zwei anderen hervorragenden Händel-Kopisten (S1 und S5) herrührt. Im wenig später erschienenen Katalog der Musikmanuskripte des British Museum<sup>21</sup> findet sich wieder eine Reihe von Manuskripten, die zu Unrecht, mit oder ohne Vorbehalt, als Schmidt-Kopien bezeichnet werden. Noch in der bekannten Händel-Biographie von Newman Flower<sup>22</sup> findet man eine sehr summarische Angabe wie die folgende<sup>23</sup>: „*The Smiths, father and son, appear to have made three copies of all Handel’s music. A portion of one set is divided between the British Museum and the Fitzwilliam Museum at Cambridge; a number of copies of the second set, containing Handel’s pencilled corrections, are at the Hamburg Museum. The third set, the most complete, was given to the first Earl of Aylesford by Jennens . . .*“. Die erste der hier genannten drei Gruppen muß vermutlich als eine Zusammenfassung der beiden Sammlungen ‚Smith Collection‘ und ‚Lennard Collection‘ aufgefaßt werden, die mit den beiden anderen Sammlungen zusammen über 350 Partituren (Direktions- und Cembalopartituren) nebst einer großen Zahl von Stimmen umfassen. Es ist verständlich, daß Newman Flower, wohl um dem Vater Schmidt die Arbeit zu erleichtern, ihm seinen Sohn, Schmidt jun. (Smith), als Mitarbeiter zugesellt, aber leider fehlt jede Grundlage für diese Angabe.

Fast wie eine direkte Absage an diese Darstellung mutet die nüchterne kleine Zusammenfassung Barclay Squires im Vorwort zu seinem Katalog der königlichen Musiksammlung<sup>24</sup> an: „*It will probably be noticed that, in describing the various copies, no attempt has been made to ascribe them to either the elder or the younger Smith, as has been done somewhat arbitrarily in most catalogues of Handel manuscripts. It is impossible that the elder Smith can have written the enormous mass of copies with which he is usually credited, and a careful examination of the manuscripts in the Royal Music Library, and of the watermarks of the paper on which they are written,*

<sup>21</sup> A. Hughes-Hughes, *A Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, Vol. I (1906).

<sup>22</sup> N. Flower, *George Frideric Handel. His Personality and his Times* (1923).

<sup>23</sup> S. 122, Fußnote.

<sup>24</sup> British Museum, *Catalogue of the King’s Music Library*, by W. Barclay Squire, Part I, *The Handel Manuscripts* (1927).



*proves without doubt that they are the work of a number of copyists. As to the younger Smith, though it has been repeatedly stated that he acted as Handel's amanuensis, the matter seems very uncertain. The only accessible autograph of his – a score of his opera 'Issipile' (Ad. MS. 31,700) – though the handwriting has some resemblance to a few MSS. in the Royal Collection, cannot be said to prove decisively that any of them is in the younger Smith's handwriting. In the absence of definite evidence it has therefore been thought best to omit any attempted identification.*"

Als während meiner Studien über die *Messias*-Probleme die Frage der wechselnden Fassungen („*Changing versions*“) drängender wurde, trat auch die Kopistenfrage in den Vordergrund; und ich fand es notwendig, für die Zwecke meiner Arbeit eine Aufteilung der vielen Kopien zu versuchen. In erster Linie richtete sich mein Interesse auf eine Ausscheidung der Kopien von Schmidt sen. und eine Nachprüfung der Frage nach der Kopisten-Aktivität oder Nicht-Aktivität von Smith jr.; daneben wurde nach und nach auch das Vorkommen einer Anzahl von Helfern Schmidts als Kopisten – z. T. offenbar durch längere Perioden – eine primäre Frage. Wegen Smith jr. konnte ich Barclay Squires Vermutung ganz klar bestätigen; er hat gelegentlich eine transponierte Arie oder ähnliches eingefügt, aber in die Reihe der Händel-Kopisten gehört er nicht<sup>25</sup>.

Von Schmidt selbst konnte eine große Anzahl von Kopien als ‚echt‘ nachgewiesen werden, in Hamburg, in London, in Cambridge und anderswo. Seine Aktivität hat sich über eine sehr lange Zeit erstreckt, von seinen frühen Jahren in England bis nach Händels Tod. „*Surviving scores show his hand to be undoubtedly the dominating one, found in a very great number of copies and particularly in those used by Handel. That Smith is the Handel copyist is beyond dispute. The earliest of Smith's copies (from the period around 1720) reveal a slightly different picture from those made later. The handwriting is rather stiff and stylized, more 'copyist-like' than the majority of his manuscripts, and the title-pages at the beginnings and ends of acts are often furnished with ornaments in the baroque manner (Rinaldo and Pastor Fido [R.M. 19. d. 5 and e. 4] and Amadis [Hamb. 191]). A number of manuscripts, apparently from the early 1720's (Acis, Chandos Anthems 2 and 4–11, and Amadigi [Tenbury MS. 885, 881–83 and 884], Acis, Radamisto and Floridante [Hamb. 185, 231 and 209] and Muzio Scevola [R.M. 19. c.8]), show Smith's hand to be on its way towards the form known from so many of his copies, as found in the working copies from about 1722 onwards (Ottone, Flavio, Giul. Cesare [Hamb. 225, 208 and 210] etc.)*“<sup>26</sup>.

Drei Stadien von Schmidts Handschrift werden hier angenommen: eine erste, von einer gewissen Steifheit geprägte Form, eine zweite (Übergangs-)form und eine dritte, endgültige Form (mit gewissen, aber weniger hervortretenden Modifikationen durch etwa 40 Jahre). Die beiden ersten Stadien sind nur bis etwa 1721 nachzuwei-

<sup>25</sup> Dasselbe gilt natürlich auch für Charles Jennens, den Kompilator des *Messias*-Textes, obwohl ein Fragment eines Klavierauszuges des *Messias* ihm zugewiesen werden konnte.

<sup>26</sup> Larsen, S.262f.

sen; ab etwa 1722 steht die Form von Schmidts Handschrift fest, die in massenhaft vielen Manuskripten vorzufinden ist und sich in einer Reihe von charakteristischen Details (Schlüsselschreibung, Notenformen, Pausen u. a. m.) kundtut. Auf diese Frage werden wir noch zurückkommen.

Eine umfassendere und schwierigere Aufgabe bildete das Nachspüren und die Identifikation der Handschriften von Schmidts Helfern. Barclay Squire hatte festgestellt, daß Schmidt unmöglich alle die ihm im allgemeinen zugeschriebenen Kopien hätte herstellen können und daß die Manuskripte aus der königlichen Sammlung von einer Anzahl verschiedener Kopisten herrühren müssen. Aber über eine zusammenarbeitende Gruppe oder Helfer Schmidts gab es keine Informationen. Aus einer fast unüberschaubaren Masse individueller Handschriften konnte ich jedoch langsam eine enger begrenzte Gruppe ausscheiden. Für die Schreiber dieser Gruppe waren zwei Momente charakteristisch: sie haben erstens meistens eine recht große Anzahl von Kopien geschrieben, zum Teil so viele, daß sie als Händel-Kopisten eine lange Zeit tätig gewesen sein müssen, und sie haben zweitens im Umkreis von Schmidt gewirkt und zum großen Teil nachweisbar direkt mit ihm zusammengearbeitet. Belege dafür gibt es in verschiedener Weise: in Kopien, die zwischen Schmidt und gewissen Kopisten aufgeteilt worden sind, so daß jeder einen Teil geschrieben hat oder so, daß sie sich im Laufe des Schreibens mehrmals ablösten; in Kopien, in denen der musikalische Text von einem anderen Kopisten, die Worte aber (gänzlich oder teilweise) von Schmidt geschrieben worden sind.

Von 60 bis 70 von mir registrierten Kopisten habe ich (nach langen Überlegungen) eine Gruppe von 13 Kopisten ausgeschieden, die ich als ‚Schmidt-Gruppe‘ (‚*Smith circle*‘) bezeichnete. Ich habe sie nicht als ‚Händel-Gruppe‘ bezeichnet, nicht nur weil diese Bezeichnung nicht prägnant genug wäre, sondern vor allem weil sie zweifellos eben als Mitarbeiterkreis von Schmidt, nicht von Händel aufzufassen ist. Von James Hall, der auf die Lebensumstände Schmidts neues Licht geworfen hat, wurde hervorgehoben, daß *„die Smiths, wie aus dem Wortlaut des kürzlich von uns gefundenen Testaments hervorgeht, in keiner Weise Angestellte des Komponisten waren, sondern eher Geschäftsfreunde, die, wie Sir Newman in der oben zitierten Fußnote hinzufügt, wahrscheinlich andere Kopisten beschäftigten, um ihre eigene Arbeit zu ergänzen“*<sup>27</sup>. Wir müssen uns zweifellos Schmidt als ihren Chef vorstellen, der auch selbst kopiert hat, für den aber die anderen Kopisten Angestellte waren. Für Händel ist Schmidt derjenige gewesen, dem er seine Manuskripte zur weiteren Behandlung übergab; mit den anderen Kopisten hat er wahrscheinlich wenig direkten Kontakt gehabt.

Von den Kopisten der Schmidt-Gruppe sind einige wenige Hauptmitarbeiter gewesen, die eine langjährige ständige Verbindung mit Schmidt gehabt haben müssen; in erster Linie die von mir als S1, S2 und S5 bezeichneten. Während Schmidt selbst tatsächlich etwa 130 Bände schrieb (und an vielen anderen in kleinerem oder

<sup>27</sup> Händel-Jahrbuch 1957, S.127.



größerem Umfang mitwirkte), hat S5 über 60, S2 jedenfalls 55 (samt vielen Stimmen) und S1 wenigstens 25 kopiert (und dazu, wie Schmidt, an vielen anderen mitgewirkt). Als sekundäre Kopisten kommen in Betracht: S3, S4, S9, S10 und S13, die alle je fünf bis zehn Bände kopiert haben, während S6, S8, S11 und S12 nur je einen bis drei Bände besorgt haben und S7 nur zwei Teile (abwechselnd mit Schmidt), aber (als einziger von der Gruppe) keinen vollständigen Band allein geschrieben hat. Daß auch andere Kopisten gelegentlich für Schmidt kopiert haben, aber mehr zufällig, geht wohl aus der folgenden Bemerkung klar hervor: „*In addition to the copyists we have defined as belonging to the Smith circle, the Handel copies in the collections examined reveal a large number of other copyists, who only on occasion copied for Handel, for Smith or for themselves*“<sup>28</sup>.

Die Zeit der Wirksamkeit dieser Schreiber als Händel-Kopisten habe ich wie folgt angegeben<sup>29</sup>: Schmidt ca. 1720 (?)–ca. 1760; S1 die 1730er Jahre und später; S2 die 1730er Jahre<sup>30</sup>, S3 und S4 ungefähr wie S1 und S2; S5 die 1740er bis in die 1760er Jahre; S9 und S13 ca. 1760 und S10 1766–1770; die anderen Kopisten (S6, S7, S8, S11 und S12) haben so wenige Kopien geschrieben, daß eine Datierung kaum viel aussagt, aber jedenfalls S11 scheint auch zu den späten Kopisten aus den 1760er Jahren zu gehören. Es mag vielleicht befremden, daß einige Kopisten aus den 1760er Jahren (nicht die Hauptkopisten) hier mitgezählt sind. Das hat wieder damit zu tun, daß sie nicht als Händel-, sondern als Schmidt-Angestellte gelten müssen. Nach Händels Tod (1759) konnten natürlich keine neuen authentischen ‚Mehrfassungen‘ und keine Händelsche, nur Smithsche ‚Hand-Exemplare‘ entstehen. Aber die von der Kopistengruppe um Schmidt und, nach seinem Tod 1763, um seinen Sohn, John Christoph Smith jr., angefertigten Kopien müssen in zwei Beziehungen dennoch anderen Kopien oder Drucken aus derselben Zeit vorangestellt werden: als Grundlage standen für sie noch immer die eigene Sammlung Händels und, wie noch zu Händels Lebzeiten, die Erfahrung der besten Kenner von Händels Aufführungstraditionen, der beiden J.C. Schmidt (Smith), zur Verfügung.

Die hier dargestellte Einteilung und Identifizierung der Kopisten des „*Smith circle*“ ist im allgemeinen von der späteren Händel-Forschung als Grundlage der Beschreibung von Händel-Manuskripten übernommen worden<sup>31</sup>. Clausen hat jedoch auch hier gerne als Reformator auftreten wollen. Seine Ausführungen sind aber leider in mehrerer Hinsicht recht irreführend. Er hat schon meine prinzipielle Einteilung nicht verstanden oder jedenfalls falsch wiedergegeben. „*Larsens Einteilung der Kopisten in solche, die im Auftrage Johann Christoph Schmidts sen. arbeiteten (Siglen S1 bis S12) und Kopisten von sekundärer Bedeutung (Siglen nach den Sammlungen, in denen sie*

<sup>28</sup> Larsen, S. 273.

<sup>29</sup> Larsen, S. 286.

<sup>30</sup> Aufgrund der mir damals nicht zugänglichen Aylesford-Mss.: jedenfalls bis 1748.

<sup>31</sup> So z. B. W. Shaw, S. 54: „*This classification deserves to become standard and I adopt it in Chapter III below with full acknowledgement.*“

nachgewiesen sind) ist jedoch ungenau: Auch Larsens Hb 1 und Hb 2 haben nämlich eng mit Schmidt zusammengearbeitet, während dies für S6, S8 und S13 nicht zu beweisen und für S10 und S12 unwahrscheinlich ist“<sup>32</sup>. Es geht aus meinem Durchgang der einzelnen Kopisten<sup>33</sup> ganz klar hervor, daß – wie schon oben betont – nur drei Kopisten wirklich „eng mit Schmidt zusammengearbeitet haben“ (S1, S2 und S5), während die anderen im Auftrag und unter Leitung von Schmidt – und noch einige Jahre nach seinem Tod unter der von Schmidt jr. – aufgrund der Handexemplare und Autographen in verschiedenem Umfang Kopien hergestellt haben. Als Beispiel eines „eng mit Schmidt zusammenarbeitenden“ Kopisten will Clausen Hb 2 ansehen. Seine bis jetzt bekannte Zusammenarbeit mit Schmidt besteht aber nur darin, daß er von der Cembalo-Partitur zu *Partenope* (ca. 1730) die sieben ersten Seiten geschrieben hat; und dann wurde er offenbar definitiv verabschiedet! Der Unterschied zwischen den Kopisten mit den Siglen S1–S13 und den anderen ist bei mir zwar kein absoluter, wie Clausen postuliert; ich habe mit Siglen nach Bibliotheken, wie schon angeführt, solche gekennzeichnet, „die nur gelegentlich für Händel, für Schmidt oder für sich selbst kopiert haben“. Aber zum ‚Schmidt-Kreise‘ habe ich nur die Kopisten gezählt, die in etwas größerem Umfang kopiert und meistens eine Anzahl von Bänden selbständig durchgeführt, nicht aber – wie Hb 2 und andere ‚Clausen-Kopisten‘ – nur ganz gelegentlich einige wenige Seiten geschrieben haben.

Eine Anzahl solcher ‚Aushilfe-Kopisten‘, die gelegentlich einige wenige Seiten zur Einfügung in eine von anderen geschriebene Kopie beigetragen haben, dienen Clausen als Grundlage seiner Aufstellung eines neuen Kopistenverzeichnisses. „Eine erneute Untersuchung anlässlich der vorliegenden Arbeit hat ergeben, daß über die von Larsen festgestellten Kopisten hinaus weitere Schreiber an den Handexemplaren und ihren Einfügungen mitgewirkt haben. Für diese Kopisten wurden die Bezeichnungen H1 bis H12 eingeführt, für die übrigen Larsens Siglen übernommen“<sup>34</sup>. Als Anhang II folgt<sup>35</sup> eine Übersicht der erwähnten Kopisten, aus der hervorgeht, daß es sich meistens um sehr begrenzte Belege für das Wirken dieser Kopisten handelt; genaue Angaben werden jedoch nicht gegeben und sind auch in dem Hauptkatalog der ‚Hand-Exemplare‘ (S.91–248) oft nur durch fleißiges Suchen oder gar nicht zu finden. Es muß dazu noch festgestellt werden, daß ihre Aktivitäten zum großen Teil mit der Herstellung von Pasticcios oder von Cembalo-Partituren, nicht von eigentlichen Händel-Partituren verbunden sind. Eine kurzgefaßte Übersicht wird die Sache klären.

Ganz am Rande stehen die folgenden Kopisten: H2 (zwei Seiten in *Acis*); H4 (zwei Seiten in *Rodelinda* und eine Seite in *Tamerlano*; dazu einige Seiten in *Elpidia*, einem Pasticcio mit sechs bis sieben verschiedenen Schreibern); H5 (sechs Seiten in *Alessandro*; ebenfalls in *Elpidia* zu finden); H7 (nur Pasticcio-Arbeit in *Ormisda*);

<sup>32</sup> Clausen, S.47.

<sup>33</sup> Larsen, S.262 ff.

<sup>34</sup> Clausen, S.47.

<sup>35</sup> Clausen, S.269f.



H10 (zwei Seiten in *Hercules*). – Diesen ‚Aushilfe-Kopisten‘ könnte übrigens noch eine weitere Anzahl hinzugefügt werden, die nicht durch Sigel, sondern nur durch einen Hinweis wie „ein weiterer Schreiber“ oder ähnliches angegeben sind (*Belsazzar*, *Elpidia*, *Occasional Oratorio*, *Samson*, *Sosarme*, *Tolomeo*).

Etwas mehr Aufmerksamkeit verdienen die folgenden Kopisten (wenn sie auch im ganzen ebenfalls als Aushilfe-Kopisten anzusehen sind): H6, identisch mit H9 (sechs Seiten in *Scipione*, eine Seite in *Tolomeo*, vier Seiten Cembalo-Partitur *Ezio*, dazu aber fast die ganze Cembalo-Partitur zu *Il Parnasso in Festa*); H8 (102 Seiten der Cembalo-Partitur *Sosarme*); H11, identisch mit H12 (späte Einfügungen in *Solomon* [vier Seiten], *Joseph* [zwei Seiten], *Saul* [zwei Seiten], *Theodora* [elf Seiten], vor allem aber im *Occasional Oratorio* acht Einfügungen, in allem ca. 60 Seiten).

Noch etwas stärker vertreten ist Hb 1. Er kopierte den dritten Akt der DP von *Lotario* und wesentliche Teile der Cembalo-Partitur zu *Rinaldo*; daneben kommen kleine Ergänzungen seiner Hand in *Tolomeo* (sechs Seiten) und in der Cembalo-Partitur zu *Poro* (16 Seiten) vor, und ferner hat er Anteil an Kopien von Pasticcios (*Lucio Papirio*, *Ormisdà*, *Venceslao*). In einigen Fällen könnte es auch aussehen, als ob er eine Funktion als ‚Ausfüller‘ ausgeübt hat, daß er eine ergänzende Verdeutlichung der Notenköpfe usw. durchführte, um den Notentext für die praktische Verwendung auszubessern. Das bleibt aber noch näher zu kontrollieren.

Mit den beiden noch ausstehenden Kopisten, H1 und H3, rückt aber die Frage des Anfangs von Schmidts Kopistentätigkeit wieder in den Vordergrund. Wie oben erwähnt, hatte ich in den frühen Kopien drei Stadien von Schmidts Handschrift angenommen: ein etwas ‚barock‘ anmutendes, ein Übergangsstadium und den ‚fertigen‘ Schmidt ab etwa 1722. Als Beispiel des Übergangsstils habe ich ein Faksimilebeispiel von *Radamisto* angeführt<sup>36</sup> und überhaupt die von den beiden Kopisten H1 und H3 geschriebenen Teile (H1: *Radamisto*, *Muzio Scevola*, sechs Seiten von *Floridante* und 40 Seiten von *Tamerlano*; H3: *Acis* Bl. 26–61 und Bl. 81 – 228, 40 Seiten von *Flavio* und eine Seite von *Floridante*) als Belege des Übergangsstils bei Schmidt aufgefaßt. Besonders die Schreibweise von H1 steht in vieler Hinsicht der von Schmidt sehr nahe; eigentümlich ist ihm nur die Tendenz zu einer schrägen Haltung, einer Art ‚Kursivschrift‘, während H3 sich stärker vom (späteren) Schmidt unterscheidet. Ich muß aber jetzt mit Clausen darin übereinstimmen, daß hier wahrscheinlich zwei Nebenkopisten, nicht Frühstadien von Schmidts Handschrift, vorliegen. Für H3 geht dies aus dem Wechsel der Hände von Schmidt und von H3 in *Acis* (MA 996) hervor; bei H1 stehen die letzten 40 Seiten von *Tamerlano* in seiner Hand den vorausgehenden Teilen der Kopie in Schmidts Hand gegenüber. Wenn aber die Kopien von *Radamisto* (1719/20) und *Muzio Scevola* (1720/21) von H1, nicht von Schmidt herrühren, so muß die Frage aufkommen, wann überhaupt Schmidt zu kopieren angefangen hat. Und hier muß vor Clausens Darstellung gewarnt werden, die dazu neigt, ein Wissen vorzutäuschen, das wir nicht haben.

<sup>36</sup> Larsen, S.308.

Für die angeblich von Schmidt geschriebenen Kopien von Werken, die vor seinem Kommen nach England datieren, hat Clausen eine neue Bezeichnung erfunden: „Archiv-Partituren“ (*Rinaldo*, *Amadigi*, *Il Pastor Fido*, *Acis*); es heißt z. B. über die Kopie von *Il Pastor Fido*<sup>37</sup>: „Händel ließ sich diese Part. um 1717, bald nach der Ankunft J. Chr. Schmidts in England, schreiben. Aus den Plan. f. die Auff. v. 1733/34 geht hervor, daß er sie wenigstens bis dahin als seine Archivpart. aufbewahrte.“ Es ist hier von einer gefährlichen Tendenz in Clausens Buch die Rede. Einer Aussage wie der hier zitierten wird der Leser wohl entnehmen, daß es sich dokumentarisch nachweisen läßt, daß die betreffende Kopie von Schmidt (um) 1717 in England geschrieben wurde. Wie schon oben festgestellt, wissen wir aber nicht einmal, ob Schmidt schon 1717 oder erst 1719 nach England kam. Clausens Formulierung ist für die Darstellungsweise seines Buches typisch: in überaus vielen Fällen treten ähnliche Formulierungen auf, die in der Form eines Tatsachenberichtes eine rückschließende Betrachtung verbergen oder, anders ausgedrückt, wo ein ‚so war es‘ in Wirklichkeit als ein ‚so muß es (nach Ermessen des Autors) vor sich gegangen sein‘ zu lesen ist. Trotz der ganz konkreten Angabe Clausens wissen wir nicht, wann diese Kopien (RM 19 d5, *Rinaldo*; RM 19 e4, *Il Pastor Fido*, und MA 1003, *Amadigi*) geschrieben wurden, und es darf jetzt auch als fraglich gelten, von wem sie geschrieben worden sind. Meine frühere – auch von Clausen übernommene – Erklärung, daß hier ein Schmidt-Frühstadium vorliegt, scheint mir jetzt kaum haltbar. Eher liegen hier Partituren vor, die tatsächlich vor Schmidts Auftreten in London entstanden sind.

Ich möchte hier auf einige Informationen von Terence Best hinweisen, die er mir schon vor Jahren freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. In der Sammlung des Earl of Malmesbury befinden sich u. a. einige frühe Händel-Kopien aus dem Besitz einer Elizabeth Legh, die auch Kopistennamen anführen. In einer Partitur von *Il Pastor Fido* ist von ihr eingetragen: „Elizabeth Legh 1716“ und „Transcribed by Mr Newman, Febr 1715“; in einer *Teseo*-Partitur heißt es ganz ähnlich: „Elizabeth Legh her Book 1717“ und „Transcribed by Mr Linike June 1717“. In dem Newman-Manuskript findet sich derselbe eckige C-Schlüssel wie in der eben besprochenen „Archiv-Partitur“. Ich zitiere aus dem Kommentar von Mr. Best: „If Larsen and Clausen are correct in attributing to Smith these early MS copies with their various distinctive clefs and rests, then the Legh keyboard MS, pages 1–109, and the ‘Teseo’ score are by Smith, whatever part Linike may have had in the latter. If these authorities are not right, then the ‘early Smith’ could be Linike“. Ich glaube, diese Informationen legen es nahe, die von mir ursprünglich als Frühstadien von Schmidts Kopiaturen aufgefaßten Abschriften als Arbeiten englischer Kopisten anzusehen; ob dabei andere Kopisten als die von Best angegebenen in Frage kommen, bedarf noch näherer Untersuchung. Das wird wohl zu der Annahme führen müssen, daß Schmidt, der zuerst (vermutlich ab 1719) als Geschäftsführer und gelegentlich auch als Verleger beschäftigt war, erst ab 1721/22 (*Floridante*, zweite DP zu *Radamisto*) als Kopist und (später) als Leiter einer Kopisten-Gruppe angefangen hat.

<sup>37</sup> Clausen, S. 196.



Ich möchte ganz kurz zusammenfassen. Im Gegensatz zu Clausens sorgfältiger und genauer Untersuchung der Papierqualitäten wirkt seine Aufstellung von zwölf ‚neuen‘ Kopisten (und seine Bemerkungen zur Kopistenfrage überhaupt) mißverständlich und irreführend. In zwei Fällen hat er klar zusammengehörige Kopien als von zwei verschiedenen Kopisten herrührend angegeben. Die Zahl von zwölf (zehn) angeblich mit Schmidt „eng zusammenarbeitenden“ Kopisten ist nur dadurch erreicht worden, daß Aushilfs-Kopisten mit ganz wenigen Seiten Kopiaturn den festen Kopisten Händels (Schmidts) mit Tausenden von Seiten gleichgestellt werden und daß auch die Arbeit (hauptsächlich oder ausschließlich) an den inferioreren Pasticcio-Kopien als vollwertig anerkannt wird. Während Clausen bei der Bogen-Einteilung und Wasserzeichenbeschreibung ganz genaue Angaben bringt, zieht er bei den Kopistenangaben unpräzise Formulierungen vor, wie diese: „Sm, S1 u. Hb1 in enger Zusammenarbeit“, auch wo die Rolle von Hb1 im Vergleich zu Sm und S1 ganz untergeordnet ist und übrigens leicht hätte genau angegeben werden können (*Lucio Papirio, Venceslao*). Ein positiver Beitrag zur Kopistenfrage ist jedoch die Erkenntnis der ‚Kursivschrift‘ in einigen wenigen Kopien aus der Zeit um 1720 als einer selbständigen Kopistenhandschrift (H1) anstatt eines Frühstadiums von Schmidts Handschrift. In Verbindung mit den zitierten Informationen von Terence Best scheint dies eine geänderte Auffassung von Schmidts frühen Aktivitäten nahelegen und den Anfang seiner Kopistentätigkeit auf 1721/22 zu verschieben.

Als ein drittes Hilfsmittel zur Händel-Dokumentation wurden oben die Solistenangaben erwähnt, die sich in vielen Händelschen Direktions-Partituren von Oratorien und ähnlichen Werken finden. Auch in einigen Autographen von Werken dieser Art finden sich entsprechende Angaben, jedoch in weit kleinerem Umfang. Diese Angaben sind oft wertvoll als selbständige Informationen oder als Bestätigung von Informationen aus anderen Quellen. Gewisse Beschränkungen ihres Quellenwertes liegen jedoch auf der Hand. 1. Wenn Händel selbst bei einer Arie einen Sänger anführt, so wird diese Angabe allein kaum sagen können, ob der betreffende Sänger tatsächlich die Arie gesungen hat oder nur von Händel dafür in Aussicht genommen wurde. 2. Wenn von einem Sänger die Rede ist, der durch viele Jahre Händels Ensemble angehörte, kann es schwerfallen zu bestimmen, wann innerhalb dieser Zeitspanne die für ihn bestimmte Variante zur Ausführung kam. 3. Die Solistenangaben rühren nicht nur von Händel selbst, sondern auch von Schmidt und von anderen Kopisten oder Benutzern der Partitur her. Es kann dabei schwierig sein festzustellen, ob die Eintragung aus einer Aufführung in Händels Zeit, vielleicht aus der Zeit seiner Blindheit, wo er kaum selbst Namen hinzufügen konnte, oder erst aus der Zeit nach seinem Tode stammt, aber die meisten Probleme dieser Art dürften heute geklärt worden sein.

Trotz dieser Einschränkungen kann die Analyse der Solistenangaben oft wertvolle Informationen beitragen. In besonderem Maße gilt dies für ein Werk wie den *Messias*, in welchem die Arien nicht an Personen gebunden sind, sondern frei ausgewechselt werden können. Wir haben es hier mit mehreren Ensembles zu tun, die sich klar

voneinander abheben, wie dem Ensemble der Uraufführung in Dublin 1742, dem ersten Londoner Ensemble von 1743, dem Ensemble von 1749, abgesehen von einigen Sängern, die nur vorübergehend darin gesungen haben. So konnten die Veränderungen verschiedener Stücke durch Solistennamen allein chronologisch genau fixiert werden<sup>38</sup>.

Seit langer Zeit hat man in der Bundesrepublik Deutschland nur wenig Händel-Forschung getrieben. Um so mehr ist Clausens Buch als ein umfassender Beitrag zur Händel-Dokumentation zu begrüßen. Daß hier eine sehr fleißige Arbeit geleistet wurde, ist unverkennbar. Während seine Vorgänger auf ebensoviel Seiten nur ein Werk von Händel (*Messias*) dargestellt haben, hat er in seinem Katalog fast alle Werke Händels dokumentarisch analysiert. Das ist gewiß eine Leistung, und wer sich sein subtiles System einer Beschreibung ganz aneignet, wird eine Fülle von Informationen aus seinem Katalog herausholen können. Aber je länger man damit arbeitet, desto stärker macht sich die Frage geltend: wie sehr kann man sich auf diese Informationen verlassen? Ist es wirklich möglich gewesen, diese große Fülle von Detailangaben zu überprüfen? Sind sie aus den maßgebenden Quellen geholt, und hat eine grundsätzliche Bewertung der Quellen stattgefunden?

Als Hauptproblem der Erforschung der Händel-Überlieferung haben wir die Frage der Versionen angegeben, d.h. einerseits die Feststellung der Wandlungen eines Werkes in Verbindung mit den sich ablösenden Wiederaufführungen und andererseits, aufgrund dieser Feststellung, das (vielleicht unlösbare) Problem einer ‚definitiven‘ Fassung. Für die Untersuchung dieser Probleme kommen in erster Linie nicht die Autographe, sondern eben die ‚Hand-Exemplare‘, die von Clausen primär beachteten Direktions-Partituren in Betracht. Es ist jedoch seine Ambition, nicht bloß die Aussage der Direktions-Partituren festzustellen. Er will vielmehr tatsächlich für jedes Werk die wechselnden Stadien festlegen; und um dies zu verwirklichen, nützt er eine Reihe weiterer Quellen aus. Den Informationen, die durch Untersuchung der Papierlagen-Ordnung, Wasserzeichen, Kopistenhandschriften und Solistenangaben im ‚Hand-Exemplar‘ zu gewinnen sind, fügt er andere, für die Chronologie der wechselnden Versionen besonders aus den Libretti gewonnene oder von Winton Dean übernommene Angaben hinzu. Die Libretti werden dabei im ganzen als erstrangige Quellen betrachtet, ungeachtet ihres meistens ungeklärten Quellenwertes. Winton Dean wird gewöhnlich ohne Vorbehalt akzeptiert; gelegentlich wird aber auch von seinen Angaben Abstand genommen.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu Larsen, S.216–259; Shaw, S.109–121. – Etwas überraschend schreibt Clausen dazu (S.39): „Shaws Schlüssel zur Geschichte des Messiah sind die Veränderungen im Ensemble der Aufführungen unter der Leitung des Komponisten. Dabei stützt er sich vor allem auf die Sängernamen in den Handexemplaren. Seine Methode konnte in der vorliegenden Arbeit in ähnlichen Fällen übernommen werden.“ Demgegenüber muß ich darauf hinweisen, daß nicht nur diese ‚Methode‘, sondern auch alle die möglichen Resultate ihrer Verwendung auf die Direktions-Partitur des *Messias* in Tenbury schon in meinem *Messias*-Buch von 1957, nicht erst bei Shaw 1965 zu finden sind. Wenn Clausen mein Buch gelesen hat – was wohl eigentlich anzunehmen wäre –, muß er sehr oberflächlich gelesen haben.



Auf die sekundären Kopien, die in den Quellenuntersuchungen zur Frage der *Messias*-Versionen (Larsen, Shaw) eine wesentliche Rolle spielen, wird hier kein besonderer Wert gelegt. Zwei ganz verschiedene Charakterisierungen ihrer Eigenart treten auf. Clausen nimmt an, sie seien einerseits vom Geschmack ihrer Besteller geprägt<sup>39</sup>, andererseits z.T. untereinander verbunden<sup>40</sup> und übrigens durch die „Faustregel der Kopisten“ bestimmt, immer die älteste von zwei oder mehreren Fassungen zu kopieren<sup>41</sup>. Wie schon früher betont, dürften weder der angenommene Einfluß des Auftraggebers auf die Gestaltung einer Kopie noch die postulierte „Faustregel der Kopisten“ stichhaltig sein. „Wurde ein Werk häufig revidiert“, heißt es weiter, „so stimmen kaum zwei seiner Kopien überein. Wessen Anweisungen hier die Kopisten folgten, dürfte kaum zu ermitteln sein.“ Auch das stimmt nicht. Sofern es sich um Kopien von Schmidt und dem Kreis um ihn handelt, kann kaum bezweifelt werden, daß Schmidt die Anweisungen gab, die für die anderen Kopisten maßgebend waren. In der Händel-Überlieferung muß Schmidt neben Händel – in gewisser Weise sogar mehr als Händel – als zentrale Figur gelten. Er hat keine Faustregeln benötigt, aber er hat wahrscheinlich grundsätzlich die Versionen weniger berücksichtigt, die als Konzessionen an bestimmte Solisten eingeführt waren, und das führt in vielen Fällen zweifellos auf eine ältere Fassung. Die von ihm überwachten Kopien – d.h. jedenfalls alle (oder die meisten) Kopien der großen Serien (Aylesford, Granville, Lennard) – werden vermutlich einerseits als indirekte Reflexionen wechselnder Aufführungsstadien, andererseits aber auch als von Schmidt von ‚zufälligen‘ Änderungen gereinigte Fassungen aufzufassen sein. Wie die Libretti müssen auch die sekundären (authentischen) Kopien als Quellen kritisch geprüft werden, aber kraft ihrer Zurückführung auf Schmidt und seine Mitarbeiter dürfen sie zweifellos zu den wesentlichen Quellen gezählt werden.

Es muß abschließend nochmals vor einer gefährlichen Tendenz in der Darstellung Clausens gewarnt werden (die vielleicht etwas als eine modische Erscheinung zu gelten hat): vor dem Aufheben der Grenze zwischen gesichertem Wissen und hypothetischen Vermutungen. In zahlreichen Fällen finden sich Formulierungen, die den Eindruck erwecken müssen, daß hier klare Tatsachen vorgelegt werden, nicht Annahmen und Hypothesen. Ein paar Beispiele dürften genügen.

Außer der oben erwähnten Bezeichnung „*Archiv-Partitur*“ hat Clausen noch eine andere, ähnliche Angabe: „*Ur-Handexemplar*“, erfunden. Auch dieser Terminus ist nicht zu empfehlen; einerseits weil „*Hand-Exemplar*“ normalerweise ein Exemplar meint, das in Aufführungen verwendet wurde und oft irgendwie Wissen über die Aufführungsumstände vermitteln kann, während hier von ‚Erst-Fassungen‘ die Rede ist, die vor der Aufführung ersetzt wurden, andererseits weil die Benennung „*Hand-Exemplar*“ eine vollständige Partitur vermuten läßt, während es sich hier nur in einem

<sup>39</sup> Clausen, S. 3, 54.

<sup>40</sup> Clausen, S. 55.

<sup>41</sup> Clausen, S. 56.

Fall (*Rinaldo*) um eine komplette Partitur, in den wenigen anderen (*Ariodante*, *Floridante*) nur um einen Teil des ersten Akts handelt. Außer diesen drei „Ur-Handexemplaren“ ist jedoch noch einmal von einem „Ur-Handexemplar“ die Rede (*Giulio Cesare*). Aufgrund von zwei Blättern im Handexemplar konstruiert Clausen ein verschollenes (komplettes?) Handexemplar<sup>42</sup>: „Die DP ist nach der Vorlage eines Ur-HE geschrieben, das bis auf zwei Blätter (heute als f. 85 u. 86 in das Aut. der Oper gebunden) offenbar verschollen ist.“ Und von einem Vertauschen der Bögen im Ur-HE wird dann weiter gesprochen.

Ein besonders charakteristisches Beispiel schneller und weitgehender Folgerungen aus einem wenig tragfähigen Material zeigt eine Beschreibung von Händels Arbeitsweise, ausgehend vom Autograph des *Samson*<sup>43</sup>. „Dabei ist es oft nützlich zu wissen, daß Händel sich die Komposition größerer Werke folgendermaßen einteilte: Zunächst schrieb er von den Rezitativen nur den Text und von Arien, Duetten und Chören den Baß und eine vokale oder instrumentale Melodienstimme, dann ergänzte er die fehlenden Mittelstimmen auf den dafür freigelassenen Systemen, und schließlich vertonte er die Rezitative. Diese Reihenfolge ist selbstverständlich nur noch dort zu erkennen, wo unvorhergesehene Ereignisse den normalen Fortgang der Arbeit gestört haben, wie z. B. am Autograph des ‚Samson‘. Hier nämlich unterbrach Händel die Komposition, weil sich herausgestellt hatte, daß er das Oratorium in der nächsten Saison nicht würde aufführen können. [Fußnote Clausens dazu: Während seiner Arbeit am ‚Samson‘ im September und Oktober 1741 muß ihn die Einladung nach Dublin erreicht haben.] Als Händel ein Jahr später in der Komposition fortfuhr (etc.).“

Hier ist zuerst von einer (anscheinend) allgemeinen Arbeitsweise Händels bei größeren Werken die Rede. Als einziger Beleg wird *Samson* angeführt. Händel soll angeblich die Komposition unterbrochen haben, weil er während der Arbeit die Einladung nach Dublin bekommen habe. Aber Händel hat tatsächlich sein Werk zu Ende geführt und am Ende notiert: „*Fine dell' Oratorio. London. G. F. Handel. Octobr 29. 1741*“. Daß er, als er es ein Jahr später für die Aufführung vorbereitete, noch eine Reihe von Änderungen machte und den Schluß erweiterte, ist ja für ihn charakteristisch und wird durch Clausens Auslegung falsch ausgedrückt. Auch die Angabe, daß er erst so spät die Einladung nach Dublin bekam, kann kaum stimmen und ist reine Vermutung ad hoc („muß ihn die Einladung nach Dublin erreicht haben.“) Seit Horatio Townsend<sup>44</sup> ist von irischer Seite festgehalten worden, daß der *Messias* nicht nur in Dublin zuerst aufgeführt, sondern für die betreffenden wohltätigen Institutionen dortselbst komponiert wurde, wie in einer Mitteilung in *Faulkner's Journal* 1742 zuerst angeführt. Aus diesem und anderen Gründen müssen die Verhandlungen zwischen Händel und Dublin auf eine frühere Zeit, nicht erst auf September–Oktober zurückgehen. Das hätte ihm gewiß nicht genügend Zeit gegeben, die Anfang

<sup>42</sup> Clausen, S. 151.

<sup>43</sup> Clausen, S. 68.

<sup>44</sup> H. Townsend, *An Account of the Visit of Handel to Dublin* (1852), S. 29ff.



November angetretene Reise nach Dublin vorzubereiten. Vielleicht ist die von Clausen beschriebene Kompositionsweise für Händel – in größerem oder kleinerem Umfang – charakteristisch, aber weder bietet das einzige Beispiel dafür, der Sonderfall *Samson*, eine genügende Grundlage, noch darf die vorgelegte Argumentation als Beweisführung gelten.

Clausens Buch ist ein bemerkenswerter Beitrag zum Studium der Händel-Überlieferung. Er hat ein sehr umfassendes Material durchgearbeitet und eine erstaunliche Fülle von Informationen gesammelt; und er hat dadurch gewiß zur Klärung der Wandlungen von Händels Werken beigetragen. Aber es bleibt eine fundamentale Schwäche seiner Arbeit, daß seine Hypothesen und Vermutungen nicht klar genug als solche hervortreten, sondern oft den Eindruck einer problemlosen Klarheit vortäuschen, obwohl eine sichere Basis nicht vorhanden ist. Die Arbeit ist primär ein Buch für Händel-Spezialisten, einerseits weil vermutlich nur diese sich die Mühe machen werden, sich das subtile System des Katalogs anzueignen (und überhaupt sich für die Fülle der Informationen zu begeistern) und andererseits, weil eine kritische Haltung notwendig ist, um zwischen Tatsachen und Vermutungen unterscheiden zu können. Als Handbuch für Nicht-Spezialisten wird es kaum zu empfehlen sein.

## Die Lais im Roman de Fauvel

von Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Der *Roman de Fauvel* ist eine bittere Attacke gegen die Kirche und die allgemeine Zeitmoral, geschrieben in Paris von dem königlichen Sekretär Gervais du Bus. Die zwei Teile dieser allegorischen Dichtung, verfaßt in den Jahren 1310 und 1314, sind in mehreren Manuskripten erhalten, aber nur ein einziges Manuskript, Paris, Bibl. nat. fr. 146, das 1316 geschrieben wurde, enthält musikalische Zusätze; sie wurden älteren Vorlagen entnommen und oft ein wenig abgeändert, so daß sie sich dem Text besser anpassen; einige wurden neu komponiert von einem zweiten Pariser, Chaillou de Pesstain.

Es gibt 167 musikalische Stücke, deren Länge von wenigen Takten oder Phrasen bis zu mehreren Seiten reicht<sup>1</sup>. Die polyphonen Kompositionen darunter wurden in einer guten Ausgabe von Leo Schrade vorgelegt<sup>2</sup>, aber das monophone Repertoire ist bisher nur in einer ungenügenden Weise durch eine Dissertation behandelt worden, in

<sup>1</sup> Für einen Refrain existiert keine Musik; einem Conductus (Prose) fehlt der Großteil der Musik; und die Noten einer Doppelmotette wurden ausgelassen.

<sup>2</sup> S. *Polyphonic Music of the 14th Century I*, hrsg. von L. Schrade, Monaco 1956.

der die Melodien sehr fehlerhaft übertragen wurden<sup>3</sup>. Unter den vielen einstimmigen Stücken des *Romans* finden sich mehrere, deren Form die des Lais ist; d.h., sie bestehen jeweils aus einer Reihe von Abschnitten oder Strophen verschiedener Länge und Form, von denen einige oder alle sofort in ihrer Gänze oder in kleinen Unterabschnitten ein- oder mehrmals wiederholt werden. Vier dieser Lieder haben französische Texte und fünf sind lateinisch<sup>4</sup>. Diesen Kompositionen sind einige Züge gemeinsam, die der Gegenstand der vorliegenden Studie sein sollen.

Ein Folio am Anfang des Manuskripts enthält ein Verzeichnis der musikalischen Einschiebsel und teilt sie in fünf Gruppen ein: a) Doppel- und Tripel-motetten; b) zweistimmige Motetten; c) Prosen und Lais; d) Rondeaux, Balladen und Chanson-Refrains; e) Allelujas, Antiphonen, Responde, Hymnen und Versetten.

Dieses Inhaltsverzeichnis ist keineswegs fehlerlos. Mehrere Stücke wurden übersehen, viele sind falsch zitiert, orthographisch fehlerhaft oder falsch eingereiht. Unter den „*Prosen und Lais*“ findet man zwei Motettenstimmen und einen Tropus; drei zweistimmige Sololieder, zwei davon conductusartig, erscheinen unter den zweistimmigen Motetten; obwohl unter d) „*Refrains*“ angeführt werden sollten, fehlen alle 37 „*Refrains*“ und „*Sottes chansons*“ im Inhaltsverzeichnis<sup>5</sup>.

Hier ist die dritte Rubrik von Interesse, die „*Prosen und Lais*“. Von den 27 Stücken, die angeführt werden, haben drei französische Texte; alle anderen sind lateinisch. Wie schon bemerkt, sind zwei der letzteren Einzelstimmen lateinischer Motetten, und eines ist eine Trope. Ein vierter Titel ist durchgestrichen und in Rubrik d) eingeschoben, anscheinend, weil das Lied eine aab-Form hat; aber andererseits haben vier weitere Stücke, die unter den lateinischen Prosen verzeichnet sind, dieselbe Form. Während diese Tatsachen die Zahl der Prosen und Lais unter c) um vier verringern, sind acht Stücke, die hierher gehören, ausgelassen worden, nämlich drei lateinische (von denen eines in anderen Manuskripten als Teil eines hier verzeichneten, separat erscheinenden Werkes auftritt) und ein französischer Lai, der anscheinend nachgetragen wurde; das durchgestrichene Lied muß auch hier mitgezählt werden; endlich gehören drei Stücke, die unter den Allelujas, also in Rubrik e) genannt sind, hierher, wie ihre metrische und gereimte Dichtungsweise bezeugt. Daher ist die Gesamtzahl der Werke, die korrekterweise unter c) erscheinen sollte,  $27 - 4 + 8 = 31$ .

<sup>3</sup> Siehe G. A. Harrison, *The Monophonic Music in the Roman de Fauvel*, Dissertation, Stanford University 1963. Eine Gesamtausgabe des einstimmigen *Fauvel*-Repertoires wird von G. A. Anderson angekündigt.

<sup>4</sup> Wir wollen hier nicht weiter auf den Disput eingehen, ob solche lateinischen Werke nun als Lais oder als weltliche Sequenzen angesprochen werden sollen. Diese Diskussion ist recht fruchtlos und ändert nichts am Tatbestand, daß mehrere andere Conductus in gleicher Weise formuliert sind.

<sup>5</sup> Die korrigierten Zahlen unter den fünf Rubriken sind die folgenden: a) 24; b) 10; c) 32 und zwei Motettenstimmen; d) 11 und 37 „*Refrains*“ und „*Sottes chansons*“; e) 51.



Die meisten dieser 31 Werke sind Conductus und viele von ihnen sind in der gleichen Form oder mit weiteren Stimmen (ohne die kurzen Zusätze, die sie inhaltlich zum *Roman* in Beziehung setzen) auch im Manuskript F und einigen anderen Manuskripten erhalten (s. Tafel 1, S. 178).

Alle 31 Kompositionen sind im *Roman* einstimmig. Ihre musikalische Struktur ist meistens die durchkomponierte Strophe, in einigen Fällen zwei oder drei solche Strophen; einige davon oder alle werden zu neuem Text wiederholt, wie z. B. im Conductus (Prose) „*Vehemens indignacio*“ (fol. 8), dessen fünf Strophen den Melodien A A B B C zugeordnet sind, oder im Lied „*O labilis sortis*“ (fol. 11), dessen erste beiden Strophen zur selben Melodie gesungen werden und mit dem gleichen Refrain enden; ihnen folgt eine dritte Strophe mit neuer Musik. Aber, wie schon gesagt, finden sich hier auch fünf lateinische Lieder in einer aab-Form, die viele Trouvèrelieder aufweisen, alle mit b-Teilen, die viel länger sind als die a-Teile. Schließlich haben die vier französischen Werke und fünf der lateinischen Lai-Struktur. Es sind diese neun Stücke, die den Gegenstand dieser Studie bilden.

Nur die beiden kürzesten dieser Lieder sind mit Sequenzen verwandt, nämlich „*In hac valle miserie*“ (fol. 33v), das außer einigen sich auf den *Roman* beziehenden Textvarianten aus zwei Doppelversikeln einer Sequenz des Adam de St. Victor besteht, und „*Virgines egregie*“ (fol. 37), das fünf kurze Doppelversikel einer anderen Sequenz enthält (s. unten, Tafel 2, S. 179)<sup>6</sup>. Andererseits ist einer der lateinischen Lais, „*Veritas, equitas*“ (fol. 22–23), ein Kontrafakt des provenzalischen *Lais Markiol*, welcher schon ein Jahrhundert vor dem *Roman* nicht nur für dieses, sondern auch für ein französisches Kontrafakt herangezogen wurde. Dieser Lai sowie die anderen sechs bestehen alle aus sechs oder mehr und meist längeren Abschnitten, viele davon sind lang genug, um als Strophen angesehen zu werden. In jedem dieser Werke werden manche Abschnitte mehr als einmal wiederholt, und die meisten enthalten auch Abschnitte ohne Repetition. Viele dieser Abschnitte sind überdies auch selbst im Sinne der Schemata aab, aba oder sonstwie geformt. Während die zwei sequenzverwandten Stücke durchwegs je einen einzigen rhythmischen Modus verwenden, nämlich Modus fünf und eins, sind die anderen, mit Ausnahme des kürzesten, durch eine vielgestaltige rhythmische Differenzierung charakterisiert.

Die zwei sequenzverwandten Stücke weisen keine Züge auf, die einer langen Analyse bedürfen; aber die Beziehungen unter den Abschnitten des längeren und die innere Gliederung von vier seiner fünf Abschnitte produzieren eine sehr anmutige Melodie. Die anderen sieben Lais enthalten andererseits viele interessante Details. Die meisten sind schon in der Literatur besprochen worden, doch meist mit Bezug auf ihre Texte. In den folgenden Bemerkungen wird auf diese Diskussionen und Ausgaben von Pierre Aubry und Alfred Jeanroy, Hans Spanke, Friedrich Gennrich,

<sup>6</sup> Interessanterweise endet das Lied im *Roman* vor dem letzten Doppelversikel der Sequenz, in dem die Reime aufgegeben werden.

Jean Maillard, Gilbert Reaney und Gregory A. Harrison mehrfach hinzuweisen sein<sup>7</sup>. Tafel 2, S. 179, bringt einen Katalog dieser neun Werke<sup>8</sup>.

Es mag wohl erwähnt werden, daß drei weitere Werke im *Roman de Fauvel* dem Lai verwandte Strukturen haben. Alle drei sind identisch mit Conductus im Manuskript F: „*Clavus pungens*“ (fol.5) ist in F der Tenor eines zweistimmigen Werkes (fol.358); „*Quo me vertam*“ (fol.6) und „*Vehemens indignacio*“ (fol.8) sind auch in F einstimmig (fol.426v und 433). Alle drei Stücke haben mehrere Strophen, das erste und dritte je drei und das zweite zwei. Die meisten dieser Strophen erscheinen in F mit einer einzigen Textstrophe, während im *Roman* Gegenstrophen hinzugefügt wurden, so daß die drei Lieder die folgenden Formen aufweisen: A A B B C, A A B B und A A B B C. Aber alle drei zeigen deutlich, daß sie vom Conductus herkommen: Die Strophen sind viel länger als Laiabschnitte; sie sind alle durchkomponiert, haben also keine innere Gliederung, und die ersten zwei Werke enthalten überdies melismatische Caudae.

#### *Aufführungspraxis*

Eine Stelle im *Roman du roi Horn*<sup>9</sup> scheint die Aufführungspraxis der Lais zu beschreiben: Zuerst spielt ein Mädchen einen Lai auf einer Harfe; man muß wohl annehmen, daß hier „*Lai*“ nur Lied bedeutet, vielleicht, aber nicht notwendigerweise eines mit mehreren Abschnitten. Dann schlägt ihre Schwester vor, den Lai von König Horn und seiner Geliebten zu singen. Sie nimmt die Harfe, um die Gesellschaft zu unterhalten, stimmt sie, begibt sich damit auf ein Podium und beginnt die Geschichte und die „*Note*“, wie die Melodie nun bezeichnet wird. Eine andere Person nimmt dann das Instrument und die Anwesenden „*lauschen der ‚Note‘ des Lais, welchen sie vortrug*“. Danach nimmt jede der Personen im Raum abwechselnd die Harfe in die Hand und spielt etwas darauf, anscheinend ohne zu singen. Zumindest einer benützt das Instrument, um die Melodie zu harmonisieren, „*organer*“, so daß die Klänge den himmlischen Harmonien, „*armonie del ciel*“, nahekommen. Diese Stelle scheint anzuzeigen, daß die Ausdrücke „*Lai*“ und „*Note*“ fast dasselbe bedeuten, daß der erstere sich möglicherweise mehr auf den Text bezieht, der letztere mehr auf die Melodie; aber keiner der beiden scheint irgendetwas mit Struktur zu tun zu haben. Diese Stelle kann daher nur als eine allgemeine Beschreibung der Aufführungspraxis

<sup>7</sup> Vgl. A. Jeanroy, P. Aubry & L. Brandin, *Lais et Descorts du XIIIe siècle*, Paris 1901, S.3–69; H. Spanke, *Sequenz und Lai*, in: *Studi medievali* 11 (1938), S.37–68; Fr. Gennrich, *Zwei altfranzösische Lais*, in: *Studi medievali* 15 (1942), S.4–12; J. Maillard, *Evolution et esthétique du lai lyrique*, Université de Paris, Centre de documentation universitaire 1961, S.320–335; G. Reaney, *The Lais of Guillaume de Machaut and Their Background*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 82 (1955–56), S.15–32; G. A. Harrison, s. Fußnote 3.

<sup>8</sup> Reaney, *op. cit.*, S. 21, schreibt nicht ganz korrekt über die französischen Lais Nr. 2, 3, 5 und 8 (s. Tafel 2), daß „zwei Lais 12 Strophen haben, . . . einer 14 und einer . . . 9“.

<sup>9</sup> Über diesen *Roman* s. F.J. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Laiche*, Heidelberg 1841, S.464f.; auch zitiert von Reaney, *op. cit.*, S. 20.



von mittelalterlichen Liedern angesehen werden. Es ist interessant zu bemerken, daß die Geschichte, die hier besungen wird, die Geschichte von König Horn, mit der Bretagne verbunden ist, einer Provinz, die manchmal als der Entstehungsort des Lais angesehen wird<sup>10</sup>.

### *Notation und Rhythmus*

Acht der Lais, die in Tafel 2 angeführt sind, sind mensural notiert. Nur die kurze Sequenz Nr. 7 erscheint in einer ungemessenen, neuneumatischen Schrift, die am besten in isochronischer Weise den Silben zugeordnet werden kann; sie steht also im 5. rhythmischen Modus. Nr. 9, die zweite Sequenz, verläuft durchwegs im 1. Modus. Beide Lieder weisen einen steten  $\frac{6}{8}$ -Takt auf. In der Tat ist ein strenger metrischer Rhythmus in der Poesie sowohl wie in der Musik der Lais überall deutlich ausgedrückt. In modernen Übertragungen sind daher Taktstriche durchaus notwendig, aber ebenso alternierende  $\frac{6}{8}$ - und  $\frac{9}{8}$ -Takte. Andererseits gibt es häufig Unregelmäßigkeiten in den anderen sieben Lais: verlängerte Silben und verschiedene Mischungen der Modi, die schon lange vor der Fauvel-Zeit üblich waren.

Der kürzeste der echten Lais, Nr. 6 der Liste, benützt nochmals nur den 1. Modus, aber führt hie und da „*longae perfectae*“ ein; in allen Abschnitten außer im unwiederholten letzten gibt es überdies  $\frac{9}{8}$ -Takte. Je länger ein Werk, desto größer ist die Variabilität der Rhythmen. In Nr. 3 verwenden die zehn Abschnitte vier Modi: 3, 2, 1, 2, 1, 4–2, 2, 2, 2, 3+1<sup>11</sup>. Der erste Abschnitt von Nr. 8 hat aab-Form und benützt Modus 2+6+1 in den a-Segmenten und Modus 1+6 im b-Segment; darauf folgen Abschnitte in den Modi 2, 1 mit Auftakt, 6+1, 1(+2), 1 mit Auftakt, 4(+1), 3+1+4, 1, 1+6, 6+2 und 2+6+1.

Die übrigen Lais zeigen eine ähnliche Vielfalt der Rhythmen. In Nr. 5, wo die Modi 2 und 5 alternieren und viele Unregelmäßigkeiten einen lebendigen Rhythmus hervorbringen, tauchen zwei eigenartige Notensymbole auf: In den Abschnitten 3 und 7 hört man den Rhythmus | $\downarrow$   $\uparrow$   $\downarrow$   $\uparrow$  |, und in den Abschnitten 6, 7, 10 und 11 werden einzelne Longae, die zu einzelnen Silben gehören, mehrmals in drei Breves gleicher Tonhöhe aufgelöst<sup>12</sup>. Charakteristisch für Nr. 4 sind der Wechsel der Modi 1, 2, 5 und 1 mit Auftakt sowie viele  $\frac{9}{8}$ -Takte, während Nr. 1 fast durchweg im Modus 1 mit oder ohne Auftakt verläuft; nur der Schluß-Abschnitt geht zu einem variierten 5. Modus über. Dieses Stück hat auch im allgemeinen kürzere Abschnitte als die anderen langen Lais.



Nur selten benötigt man Korrekturen der Mensuralnotation; aber gelegentlich erheben sich Zweifel über die Transkription von Ligaturen, die nicht immer sorgfältig

<sup>10</sup> Siehe Jeanroy, *op. cit.*, S. xivff.

<sup>11</sup> Reaney, *op. cit.*, S. 21, hat nicht Recht, wenn er schreibt, daß „alle rhythmischen Modi mit Ausnahme des vierten ihren Platz in diesen Stücken finden“.

<sup>12</sup> Reaney, *op. cit.*, S. 23, glaubt ohne weiteren Grund, daß diese Notationsweise auf „die Teilnahme eines Instruments“ schließen lasse.

notiert sind. Manchmal scheint des Kopisten Aufmerksamkeit nachgelassen zu haben; dann helfen gewöhnlich Parallelphrasen, um die Sache aufzuklären. So wird z. B. ein Vorzeichen, das in einer Passage fehlt, zuweilen in ihrer Wiederholung eingefügt; oder, was eine Longa oder Brevis sein soll, wird auf diese Weise bestimmt. Ein gutes Beispiel einer so angedeuteten Korrektur kommt in Nr. 4 vor: „*Veritas, equitas*“ beginnt mit einem Abschnitt von dreimal zehn Versen, dessen erste acht Verse, durchweg dreisilbige trochäische Monometra, scheinbar alle in Longae zu singen sind. Aber der letzte Abschnitt notiert die gleiche Melodie in dem besseren Rhythmus des ersten Modus. Während Friedrich Gennrich, der übrigens diesen Unterschied bespricht, alle acht Verse in Longae überträgt, wählt Luther Dittmer einen Kompromiß und verwendet diesen Rhythmus nur für die ersten drei Verse und fährt dann mit dem ersten Modus fort<sup>13</sup>. Möglicherweise sollen aber alle acht Phrasen in diesem Modus gelesen werden, eben so wie der letzte Abschnitt. Andererseits findet die mehrfache Möglichkeit der Interpretation, die hier involviert sein mag, ihr Gegenstück in Stellen wie Abschnitt 7 von Nr. 4, wo ein  $\flat$  in einem Manuskript einem Auflösungszeichen in anderen widerspricht.

Verzierungen, d. h. Ligaturen für einzelne Silben, sind hier überall sehr einfach. Viele Longae werden in Figuren wie  oder  aufgelöst, manchmal auch durch vier Sechzehntelnoten ersetzt. Breves werden oft in zwei Sechzehntel geteilt, Triolen kommen nur in Nr. 3, Abschnitt 6, vor. Der einzige Lai, der mit einer längeren Kadenz endet, ist Nr. 1. Ähnliche Kadenzen trifft man sonst auch hie und da an: in Nr. 1, Abschnitt 5, in Nr. 5, Abschnitt 6 und 10 und innerhalb von Nr. 5, Abschnitt 11.

In modernen Ausgaben muß die Formulierung dieser Werke in klar umrissenen Abschnitten deutlich vorgelegt werden. Obwohl im Manuskript alle Werke komplett notiert sind, ohne Anzeichen für Wiederholungen oder Endungen der Abschnitte, bezeugen doch Großbuchstaben ihren jeweiligen Beginn. In entsprechender Weise müssen in modernen Editionen Wiederholungszeichen angebracht werden, um die Form klar vorzustellen.

### *Melodie und Modalität*

Der Ambitus dieser Lieder ist der allgemein übliche des 13. und 14. Jahrhunderts, nämlich die guidonische Skala. Aber die große Länge der Stücke und die deshalb nötige Abwechslung führt mehrmals zu einem recht weiten Umfang. Alle neun Melodien ereignen sich zwischen *G* und *b<sup>1</sup>*. Zwei Lieder, Nr. 6 und 9, benützen den kleinen Umfang einer None, zwei weitere, Nr. 4 und 7, den einer Undezime – alles Stücke einer älteren Stilschicht. Die anderen fünf Lais haben den Ambitus einer Duodezime in Nr. 8, einer Tredezime in Nr. 1, 2 und 5 und sogar einer Quatuordezime in Nr. 3 – das einzige Stück, das bis zum *G*-gamma-ut hinunterreicht. Solch große Umfänge sind für Sänger schwer zu bewältigen. Da kein einziger Abschnitt dieses

<sup>13</sup> Siehe Gennrich, *op. cit.*, S. 4, bzw. L. A. Dittmer, *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame-Musik*, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, N. Y., 1959, S. 241.



Liedes den Umfang einer Undezime überschreitet, kann man möglicherweise daran denken, daß vielleicht mehrere Sänger die verschiedenen Abschnitte übernahmen. Die Texte unterstützen aber diese Annahme sicherlich nicht.

Eine gewöhnlich schrittweise Melodie ist typisch für alle Lais, ob sie nun frühere oder spätere Kompositionen sind. Diese Art der Melodiegestaltung wird nur hie und da von Quarten oder größeren Sprüngen unterbrochen. Die fünf lateinischen Stücke, besonders Nr. 1, scheinen mehr zu Sprüngen zu tendieren, aber Sprünge, die größer als eine Quinte sind, findet man fast nur zwischen Noten, die durch eine Pause voneinander getrennt sind. In der Tat kommen solche innerhalb von Abschnitten nur in Nr. 4 vor. Abgesehen von dem kurzen Stück Nr. 7, enthalten aber alle Gesänge Oktaven- oder Septimensprünge zwischen einem Abschnitt und dem nächsten, besonders oft Nr. 3 und 4. Kann man diese Intervalle als eine Bestätigung der Annahme ansehen, daß die Lais durch mehrere Sänger aufgeführt wurden?

Pierre Aubry unterschied zwei melodische Typen im Lais des 13. Jahrhunderts<sup>14</sup>. Die eine, sorgfältiger gearbeitet und von bekannten Trouvères komponiert, ist normalerweise voll notiert, hat viele Ornamente und zeigt eine wohlgeplante Struktur. Der andere Typ ist einfach, unverziert, anonym und nur teilweise notiert, d.h. er zeichnet nur den Text auf, wo die Melodie vermutlich wiederholt wird. Im *Roman de Fauvel* sind alle Lais völlig notiert, aber alle sind anonym im Manuskript, obwohl drei Gedichte als Werke von Philippe le Chancelier bekannt sind und eines von Adam de St. Victor stammt. Wenn man ein oder zwei als dem zweiten Typ angehörig ansehen wollte, würde man sich wohl zu den sequenzverwandten Lais Nr. 7 und 9 wenden. Als Teil eines Werkes von Adam de St. Victor stammt Nr. 7 auch aus jener Zeit, der Jeanroy und Aubry die Entstehung des französischen Lais zuweisen, nämlich aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts.

Die Verwendung der Kirchentönen in den Melodien dieser Werke beseitigt jeden Zweifel an der langen Zeit, welche über ihrer Komposition verfloß. Einige von ihnen, Nr. 3, 6, 7 und 9, verlaufen gänzlich in ein und demselben Modus, nämlich im VI. (und V., um eine Quarte hinuntertransponiert), im VII., um eine Quinte hinabtransponiert, im VIII. und VII. sowie im I. Modus. Die anderen modulieren: Nr. 1 steht zwar meist in Modus I, wendet sich aber in je zwei Abschnitten zu Modus II und V; es kann nichtsdestoweniger mit den vorgenannten vier Stücken in modaler Hinsicht dem späten 12. oder frühen 13. Jahrhundert zugezählt werden. Nr. 4, das Kontrafakt des *Lai Markiol*, und Nr. 5 und 8 wandern durch viele Modi und verwenden fast in jedem Abschnitt einen neuen Modus. Dieses kaleidoskopartige Verfahren wird wohl auf die späteren drei Viertel des 13. Jahrhunderts hinweisen. Man findet es wieder in Machauts Lais. Nr. 2 schließlich kann überhaupt nicht modalen Begriffen untergeordnet werden. In diesem Stück findet man neben allen natürlichen Tönen auch *B*, *Es*, *Fis*, *Cis* und *Gis*, also alle zwölf Töne der Oktave, und viele davon nahe beieinander. Diese Komposition gehört sicher ins frühe 14. Jahrhundert.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, S. xiiff.

## Form

Die interessanteste Seite der *Fauvel*-Lais ist unbestreitbar ihre Struktur. Diese bietet ungemein viel Verschiedenes und Geistreiches, das weder in früheren noch in späteren Lais zu finden ist. Eine schematische Darstellung jedes der neun Werke, von kurzen Bemerkungen begleitet, wird einer klaren Analyse am besten dienen. In diesen schematischen Analysen werden die folgenden Symbole benützt:

Die obere Zeile stellt die poetische Form dar, die untere Zeile die musikalische.

Die Buchstaben der oberen Zeile beziehen sich auf die Reimsilben; hochgestellte Indexzahlen zeigen ähnliche anstatt identische Reime an, z. B.  $e^1$  und  $a^1$ .

Die Ziffern in Klammern, die den Buchstaben folgen, zählen die Silben im Vers vom ersten bis zum letzten Akzent; Gedankenstriche vor und nach den Ziffern deuten Anakrusen oder weibliche Endungen an, und tiefgestellte Indexzahlen geben die Zahl der Akzenté im Vers an. Daher bedeutet  $-7_4-$  ein jambisches Dimetrum mit weiblichem Ende und  $7_3$  ein daktylisches Trimetrum, d. h.  $- / - / - / - / -$  bzw.  $/ - - / - -$ . Die Versstruktur bleibt immer in Kraft, bis eine neue eingeführt wird.

In der unteren Zeile stehen Großbuchstaben für lange Phrasen, deren innere Struktur durch eingeklammerte Kleinbuchstaben angegeben wird – alles immer mit Versteilen koordiniert.

Hochgestellte Indexzahlen beziehen sich auf leichte Varianten wie *ouvert*- und *close*-Endungen; tiefgestellte Indexzahlen zeigen Transpositionen an, meist in Sequenzen.

Nr. 1: „*Inter membra singula*“

- I. [a(7<sub>4</sub>) b c] x 2  
 A A
- II. d(7<sub>4</sub>) d e(-5-) f(7<sub>4</sub>) f e(-5-)  
 B B
- III. c(-7<sub>4</sub>) c g(-5-) h(-7<sub>4</sub>) h g(-5-)  
 C C
- IV. i(7<sub>4</sub>-) i j j k(7<sub>4</sub>) k i(7<sub>4</sub>-) l l m m n(7<sub>4</sub>) n l(7<sub>4</sub>-)  
 D D
- V. i(7<sub>4</sub>-) i i o o o o i  
 E E
- VI. p(7<sub>4</sub>-) p q q r r  
 P(f f f<sup>1</sup>)
- VII. s(7+3) s t(7<sub>4</sub>-) u(7+3) u t(7<sub>4</sub>-)  
 G G
- VIII. v(3+3) v w(7<sub>4</sub>) x(3+3) x w(7<sub>4</sub>)  
 H H
- IX. [y(7<sub>4</sub>) z(5-)] x. 2  
 I I



- X. A(-7<sub>4</sub>) A(5+3) B(-5-) c(-7<sub>4</sub>) c(5+3) B9-5-)  
 J J
- XI. C(-7<sub>4</sub>) D C D c E E c c D F F c c D  
 K K K
- XII. G(-7<sub>4</sub>) G H [E E H] x 2  
 L L L
- XIII. k(-7<sub>4</sub>) k D I I D  
 M M
- XIV. J(-7<sub>4</sub>) G K J G K  
 N N
- XV. d(-7<sub>4</sub>) K d K s D s s D s  
 O O
- XVI. [L(-7<sub>4</sub>) c] x 2  
 P P<sup>1</sup>

In diesem Werk ändern sich in allen Abschnitten, außer im 1., 9., 14., 16. und in den letzten zwei Segmenten des 12., die Reimsilben, wenn die Melodie wiederholt wird, in besonders anziehender Weise in Abschnitt 5. In den Abschnitten 11 und 15 wird sogar auch die Versordnung geändert.

Nr. 2: „*Talant que j'ai*“

- I. [a(7<sub>4</sub>) a a b(-3) b(7<sub>4</sub>) a(-3) a(7<sub>4</sub>) b(-3) b(7<sub>4</sub>) a(-3)] x 2  
 A A
- II. [c(3-) c c(7-) b(3)] x 4  
 B B<sup>1</sup> B B<sup>1</sup>
- III. [d(7<sub>4</sub>) d e(7<sub>4</sub>-) e] x 4  
 C C C C
- IV. [f(7<sub>4</sub>-) f f g(5-)] x 4  
 D D<sup>1</sup> D D<sup>1</sup>
- V. [h(7<sub>4</sub>-) b(5)] x 8  
 E E<sup>1</sup> E E<sup>1</sup> E E<sup>1</sup> E E<sup>1</sup>
- VI. [i(-3) i i i(-7)] x 4  
 F
- VII. [e(5-) e j(5) e] x 4  
 G G G G
- VIII. [k(5) k k(7<sub>4</sub>) k(5)] x 4  
 H H<sup>1</sup> H H<sup>1</sup>
- IX. [p(-3) b b l(-5-)] x 4  
 I I I I
- X. [m(3) m m m(7<sub>4</sub>)] x 4  
 J





nicht jeweils eine Textzeile, sondern benützen die ganze Sequenz als eine einzige Phrase. In der Tat sind, zwei dreigliedrige Sequenzen ausgenommen, alle diese Sequenzen nur zweigliedrig.

Nr. 3: „*Je qui poair seule ai*“

- I. [a(10<sub>4</sub>) b] x 2  
       A                  A
- II. c(7<sub>4</sub>-) c d c a(7<sub>4</sub>) d(7<sub>4</sub>-) d d d a(7<sub>4</sub>)  
       B(b      b c)      B(b      b c)
- III. e(7<sub>4</sub>-) e e e f f f f  
       C                  C
- IV. g(7<sub>4</sub>) h g h i j i j  
       D          D<sup>1</sup>      D D<sup>1</sup>
- V. [c(7<sub>4</sub>-) c k] x 2  
       E                  E
- VI. [l(3+4-) l(7<sub>4</sub>)] x 4  
       F                  F F F
- VII. [k(7<sub>4</sub>) k] x 2  
       G                  G
- VIII. [m(7<sub>4</sub>) f(5-)] x 4  
       H                  H H H
- IX. [d(7<sub>4</sub>-) d] x 2  
       I                  I
- X. n(4+3-) o(3-) n<sup>1</sup>(7<sub>4</sub>-) o(3+3-)  
       J

Die Reim- und Versstruktur in diesem Stück ist ähnlich der des ersten Lais, doch in den meisten Abschnitten regelmäßiger. Mit den durchgehend zweiteiligen Abschnitten nähert sich die musikalische Formulierung der von Nr. 2. Die Abschnitte 3 und 5 benützen wieder lange Sequenzen, in beiden Fällen mit leichten Varianten. Beide Sequenzen verwenden überdies dasselbe Motiv. Die erste hat sechs Glieder, führt *B* und *Fis* ein und endet mit einer Abschlußphrase; die zweite Sequenz hat fünf Glieder nebst einer Abschlußphrase.

Nr. 4: „*Veritas, equitas*“

- I. [a(3) a a b a a a b a(-3) b] x 3  
       A                                  A A
- II. [c(-3) c d c c c d<sup>1</sup> c c(-7)] x 3  
       B                                  B B

- III.  $\begin{matrix} [e(5) \bullet \bullet e(-5)] & \times 2 & e(5) \bullet \bullet \bullet \\ c & c & c^1 \end{matrix}$
- IV.  $\begin{matrix} d(5) f(-5-) [d(5) d f(-5-)] & \times 3 \\ D(d & \bullet & e e) \end{matrix}$
- V.  $\begin{matrix} [g(3-) g h(5-)] & \times 2 & \{ [g(3-) g h(5-)] & \times 2 \} & \times 3 \\ E & F & F & F \end{matrix}$
- VI.  $\begin{matrix} [d(7_4) i(4_3-)] & \times 3 & [d(-5) d(-3) d d(3+3) d(5) i(5-)] & \times 3 \\ G & G G H & & H H \end{matrix}$
- VII.  $\begin{matrix} [c(5) c c j(3) j c(5) i(5-)] & \times 3 \\ I & & I I \end{matrix}$
- VIII.  $\begin{matrix} [k(3-) k l(5-)] & \times 2 & [m(3-) m l(5-)] & \times 2 \\ J & & J \end{matrix}$
- IX.  $\begin{matrix} f(3-) f n(5-) f(3-) f n n(5-) & o(3-) f n(5-) o(3-) f n n(5-) \\ K & & K \\ & p(3-) f n(5-) p^1(3-) f n n(6-) \\ & K^1 \end{matrix}$
- X.  $\begin{matrix} e(3+3) e e e \\ L(k \quad k l l) \end{matrix}$
- XI.  $\begin{matrix} \{ [e(7_4) q(5-)] & \times 2 \} & \times 2 & e(7_4) q(5-) \\ M(m & & m & n) \end{matrix}$
- XII.  $\begin{matrix} a(3+3) a a(3) a a(3+3) b(-3) b a \\ A^1(A & & & x) \end{matrix}$

Auch dieses Werk hat eine kunstvolle Struktur. Es ist ein Kontrafakt eines provenzalischen Liedes, geschrieben von Philippe le Chancelier, nach Gennrich 1228<sup>15</sup>. Die Faktur zeigt mehrere Züge, die für frühe Lais charakteristisch sind<sup>16</sup>: Die Melodie enthält mehrere nicht wiederholte Abschnitte; viele andere werden dreimal gebracht; der letzte Abschnitt benützt die Reime und die Melodie des ersten; es gibt keine Sequenzen, aber eine sofortige Phrasenrepetition findet man in Abschnitt 11. Einige interessante Unregelmäßigkeiten tauchen in den Abschnitten 4, 11 und 12 auf, die alle neben repetierten Phrasen auch einmaliges Melodiematerial bringen. Besonders auffallend ist, daß im Abschnitt 11 die letzten zwei Verse textlich dem regelmäßigen Versschema angehören und leicht zur selben Melodie hätten gesungen werden können wie die vorhergehenden zwei Doppelphrasen. In ähnlicher Weise hätten in Abschnitt 4 zwei der drei melodischen „e“ Phrasen anstatt der alleinstehenden Doppelphrase „d“ gesungen werden können. Andererseits versieht eine einzelstehende Phrase den Schlußabschnitt mit einer kurzen kadenzartigen Coda.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, S. 33 ff.

<sup>16</sup> Das französische Kontrafakt erscheint in der Jeanroy-Aubry-Ausgabe als Nr. 16.



## Nr. 5: „Pour recouvrer alegiance“

- I.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{[a(7}_4\text{-) b(5)] x 2} \\ \text{A(a} \quad \text{a}^1 \text{ b)} \\ \text{b(7}_4\text{) a(7}_4\text{-) b(3)} \end{array} \right\} \text{x 2} \quad \text{A}$
- II.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{[c(-7}_4\text{) c d(-5-)] x 2} \\ \text{B} \quad \text{B} \end{array} \right\} \text{x 2}$
- III.  $\left[ \begin{array}{l} \text{e(-7}_4\text{) e} \\ \text{C} \quad \text{C}^1 \end{array} \right] \text{x 2}$
- IV.  $\left[ \begin{array}{l} \text{e}^1\text{(-7}_4\text{) e}^1 \\ \text{D} \quad \text{D} \end{array} \right] \text{x 2}$
- V.  $\left[ \begin{array}{l} \text{f(-7}_4\text{) f(-3)] x 4} \\ \text{E} \quad \text{E}^1 \text{ E E}^1 \end{array} \right]$
- VI.  $\left[ \begin{array}{l} \text{g(-7}_4\text{) g(-3) g g h(-5-)] x 4} \\ \text{F} \quad \text{F}^1 \text{ F F}^1 \end{array} \right]$
- VII.  $\left[ \begin{array}{l} \text{i(-7}_4\text{) i i f}^1\text{(-3) f}^1\text{(-7) i(-3) i(-7) f}^1\text{(-3) f}^1\text{(-7) i(-3)] x 2} \\ \text{G} \quad \text{G} \end{array} \right]$
- VIII.  $\left[ \begin{array}{l} \text{j(-7}_4\text{) k] x 4} \\ \text{H} \quad \text{H}^1 \text{ H H}^1 \end{array} \right]$
- IX.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{[g}^1\text{(-7}_4\text{) g}^1\text{(-3) g}^1] x 2} \\ \text{I} \quad \text{I}^1 \text{ I I}^1 \end{array} \right\} \text{x 4}$
- X.  $\left[ \begin{array}{l} \text{l(-5) l l m(-5-)] x 2} \\ \text{J} \quad \text{J}^1 \end{array} \right]$
- XI.  $\left[ \begin{array}{l} \text{m(-5-) m m l(-5)] x 2} \\ \text{K} \quad \text{K} \end{array} \right]$
- XII.  $\left[ \begin{array}{l} \text{n(-7}_4\text{-) n l}^1\text{(-3)] x 4} \\ \text{L} \quad \text{L}^1 \text{ L L}^1 \end{array} \right]$
- XIII. = I.

In diesem Werk ziehen kurze Melismen in den Abschnitten 6, 10 und 11 die Aufmerksamkeit auf sich. Weitere wichtige Züge sind die durchwegs zweiteilige Anlage und die einmalige Aufnahme der aab-Melodie des ersten Abschnittes am Ende.

## Nr. 6: „Fauvel, cogita“

- I.  $\left[ \begin{array}{l} \text{a(5) b(-3) c(-3-)] x 2} \\ \text{A(a} \quad \text{a}^1 \text{ b} \quad \text{a(5) b(-3) c(-3-)} \\ \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad \text{a}^1 \text{ l)} \end{array} \right]$
- II.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{[d(3) b(-3) c(-3-)] x 2} \\ \text{B} \quad \text{B} \end{array} \right\} \text{x 2}$

- III. e(5) e(-3) c(-1-) f(5) f(-3) c(-3-)  
 C  
                   e(5) e(-3) g(-1-) f(5-) f(-3) g(-1-)  
                   c<sup>1</sup>
- IV. [h(3) i(-3) d(-3-)] x 2  
 B
- V. [a(5) c(-5-)] x 2    [j(5) c(-5-)] x 2  
 D                            D<sup>1</sup>
- VI. c(5-) c c k(6) k(7<sub>4</sub>) k c(5-) l(7<sub>4</sub>) l c(5-) c(8-)  
 E

Eine weitere Binnenformulierung wird hier im 1. Abschnitt verwendet: die Rundbarform aaba. Unregelmäßige Versstruktur in Abschnitt 3 führt zu bedeutenden Änderungen in der Wiederholung der Melodie; ähnlich unregelmäßig ist der unrepetierete Schlußabschnitt. Diese Züge könnten zur Annahme führen, daß wir es hier mit einem zweitrangigen Dichter zu tun haben, wenn es nicht bekannt wäre, daß der Autor Philippe le Chancelier war. Ein sehr ungewöhnlicher Zug ist die Wiederaufnahme der Melodie von Abschnitt 2 in Abschnitt 4, zudem zu teilweise neuen Reimen, so daß die Abschnitte 2–4 in der Form A A B B' A erscheinen.

Nr. 7: „In hac valle miserie“

- I. [a(-7<sub>4</sub>) a] x 2  
 A                    A
- II. [b(-7<sub>4</sub>) b] x 2  
 B                    B

Kein weiterer Kommentar ist hier nötig.

Nr. 8: „En ce dous temps“

- I. { [a(6+<sup>-6</sup><sub>-5</sub>) a] x 2    b(6+-5) a(6-+6) b(6+-5) } x 2  
 A(a        b)    A    B(c        b<sup>1</sup>        c<sup>1</sup>)                    A A B
- II. c(6+6 c d(<sup>6</sup><sub>6-</sub>+6) d    c c  
 C                    D(d        d<sup>1</sup>)    C
- III. [f(<sup>-5</sup><sub>-5-</sub>+5) f f g(<sup>-5</sup><sub>-5-</sub>+5-) g g] x 2  
 E(e                    e)                    E
- IV. h(<sup>6</sup><sub>6-</sub>+6-) h h h i i    h h h h i i h h h h  
 F(f                    f<sub>1</sub> f<sub>2</sub> g) G(h g<sup>1</sup>)    F                    G    F
- V. j(<sup>6</sup><sub>6-</sub>+6) j j [k(<sup>6</sup><sub>6-</sub>+5) k] x 2    j j j  
 H(i                    i<sub>1</sub> j) I                    I    H



- VI.  $l(-5-+-5) m m l \quad l m m l$   
 $J(k \quad l m k \quad n m l n)$
- VII.  $\{[n(6+6-) c] \quad x 2\}$   
 $K(o o^1_1 o_2 p) \quad K^1(o o^1_1 o_2 p^1) \quad K K^1$
- VIII.  $[o(6-+6-)] x 6$   
 $L(o \quad o_1 o_2 o_3 o_3 o_5)$
- IX.  $p(6+-5-) p p \quad q \quad q \quad p p \quad q q q$   
 $M(p \quad q q^1) \quad M^1(p^1 q^1) \quad M^1 \quad M$
- X.  $c^1(6+-5) c^1 c^1 \quad f^1 \quad f^1 \quad c^1 c^1 c^1$   
 $N(r \quad r_1 r^1_2) \quad N^1(r^2_3 r^3_4) \quad N$
- XI.  $a^1(6-+-5) a a r r r$   
 $o$
- XII.  $\{[s(6-+6) s] \quad x 2 \quad s a^2 s a^2\} x 2$   
 $P \quad P \quad R \quad R^1 \quad P P R R^2$

Dies ist strukturell wie auch rhythmisch der kunstreichste der neun Lais. Fünf Abschnitte enthalten lange Sequenzen: 4 und 7 schließen mit vier- bzw. dreigliedrigen Sequenzen und Codae; die Abschnitte 9 und 10 verwenden variierte Sequenzen; und im 8. Abschnitt geben sechs Reimzeilen Anlaß zu einer exakten sechsgliedrigen Sequenz. Der 1. Abschnitt hat die Form aab, ist aber auch innerhalb dieser Segmente in einer interessanten Weise mittels Repetitionen durchgestaltet, so daß die a- und b-Segmente miteinander verbunden sind. Die Abschnitte 3 und 12 haben eine zweiteilige Gliederung; der erste hat eine einfache aa-Form wie der Text, während der andere eine wiederholte aabb'-Form hat. Besonders ungewöhnlich ist die Rondoform im 4. Abschnitt, wo überdies die alternierenden Elemente melodisch verwandt sind. Mehrere Abschnitte haben aba-Formen, nämlich 2, 5, 9 und 10; aber in der inneren Gestaltung sind sie alle verschieden. In zwei dieser vier Abschnitte ist nur entweder das a- oder das b-Segment innerlich gestaltet, während in den anderen zwei beide Segmente so behandelt und auch miteinander verbunden sind. Die kunstreiche Formulierung des 9. Abschnitts ist der des 5. Abschnitts von Nr. 1 ähnlich. In den Abschnitten 5 und 10 geht die Versstruktur parallel mit der musikalischen Form, aber nicht in den anderen.

In gleicher Weise wird das aaabbb-Reimschema im 3. Abschnitt zu einer wiederholten Melodie gesungen, während die ähnliche Textform in Abschnitt 11 von sechs verschiedenen Phrasen begleitet wird. Auch Abschnitt 7 ist sehr interessant: Zwei lange Textzeilen ohne Reim werden zu einer wiederholten Gruppe von vier kurzen Melodiephrasen gesungen, von denen zwei die erste Phrase variieren und bzw. oder transponieren. Aber der beste Beweis dafür, daß die Vers- und Reimstruktur nicht notwendigerweise eine parallele Melodie-Formulierung hervorruft, wird von Abschnitt 6 erbracht. Hier wurden zwei anscheinend identische Strophen mit dem

Reimschema abba zu einer Melodie gesetzt, die aus vier Phrasen besteht; jede wird zweimal gebracht, aber in einer von der Textstruktur unabhängigen Folge:

Text: a-b-b-a a-b-b-a

Melodie: a-b-c-a d-c-b-d

Diese vielen feinen Züge deuten auf das späte Datum dieser Komposition hin; dieser Eindruck wird beträchtlich durch die vielen Akzidentien, *B* und *H*, *Fis* und *F*, bestärkt (s. oben unter „Melodie und Modalität“, S. 166 ff.).

Nr. 9: „*Virgines egregie*“

- I. [a(7<sub>4</sub>) b(5-) a(7<sub>4</sub>) b(5-)] x 2  
 A(a b a<sup>1</sup> b<sup>1</sup>) A
- II. c(7<sub>4</sub>) d(5-) c(7<sub>4</sub>) d(5-) e(7<sub>4</sub>) d(5-) e(7<sub>4</sub>) d(5-)  
 B (a<sup>2</sup> c) B
- III. [a(7<sub>4</sub>) f(5-) a(7<sub>4</sub>) f(5-)] x 2  
 C(d x d<sub>1</sub> b<sup>2</sup>) C
- IV. g(7<sub>4</sub>) g h(5-) i(7<sub>4</sub>) i h(5-)  
 D(e e c) D
- V. i(7<sub>4</sub>) i j(5-) k(7<sub>4</sub>) k j(5-)  
 E(e<sup>1</sup> e<sup>1</sup>y) E

Diese fünf Doppelversikel bieten zwei zweiteilige und drei Bar-Formen, alle sind sehr kurz. Alle Abschnitte werden nur einmal wiederholt. Hübsche Züge sind die Verwendung a) der gleichen Schlußphrase in den Abschnitten 2 und 4, b) die nahezu identische zweite Schlußphrase in den Abschnitten 1 und 3 sowie c) die mit Ausnahme des ersten Tones identische Anfangsphrase in den letzten zwei Abschnitten. Diese verschiedenen Beziehungen zwischen allen Abschnitten geben dem Stück eine besonders ansprechende organische Melodie.

\*

Es wird von Nutzen sein, die verschiedenen Aspekte, die in den *Fauvel*-Lais beobachtet werden konnten, kurz zusammenzufassen. In Spankes Analysen der von Jeanroy und Aubry veröffentlichten Lais werden die Lieder folgendermaßen eingeteilt: Lieder, die a) zweiteilige Form in allen Abschnitten haben; die b) vierteilige sowohl wie unrepetierete Abschnitte enthalten; die c) freiere Arrangements benützen, die auf der Wiederholung kurzer Segmente basieren; und die d) nicht mit der Wiederholung ganzer Abschnitte arbeiten, aber vielfache Repetitionen einzelner Phrasen verwenden und in dieser Beziehung mit Peter Abälards *Planctus* verwandt sind. Unter den neun *Fauvel*-Lais sind nur die ersten drei Gruppen vertreten. Diese Tatsache scheint darauf hinzudeuten, daß der vierte Typus ein sehr früher ist. Die streng zweiteilige Form ist auch nicht typisch für unsere Gruppe und findet sich nur in den zwei frühen, sequenzverwandten Stücken, obwohl sie später von Machaut zur



Regel erhoben wurde. Nr. 5 steht diesem Typ auch nahe; aber hier hat ein Abschnitt auch eine innere Organisation. Die übrigen Lieder enthalten nicht nur derartige innerlich gegliederte Abschnitte, sondern auch solche mit mehreren Wiederholungen oder solche ohne Wiederholungen. Sie gehören somit zu Spankes Gruppe c.

Was in den *Fauvel*-Lais strukturell neu ist, ist die häufige Binnengliederung der Abschnitte, die man nur selten in frühen Lais findet. Die aab-Form kommt in Abschnitten von Nr. 3, 4, 5, 8 und 9 vor; aaba erscheint in Nr. 6; aba und ababa findet man in Nr. 8; aabb in Nr. 4 und 8; und abab in Nr. 9. Ein weiteres wichtiges Element, das nur selten und bescheiden im frühen Repertoire auftritt, ist die melodische Sequenz, die in Nr. 2, 3 und 8 Anwendung findet. Schließlich ist das häufige Erscheinen von Akzidentien in Nr. 2 und 8 auffallend.

In frühen Lais werden Reime nur sehr selten geändert, wenn die Melodie repetiert wird. Nur in vier von neunzehn Stücken, die Spanke unter seinen ersten drei Gruppen anführt, geschieht dies: je einmal in Nr. 25 und 26 und zweimal in Nr. 29; Nr. 30 ist ganz außergewöhnlich, weil drei der vier wiederholenden Abschnitte so formuliert sind, aber dies ist anscheinend auch das einzige englische Stück unter allen Lais. Unter den *Fauvel*-Lais trifft man diese Technik in drei Abschnitten von Nr. 1 an, in je zwei von Nr. 4 und 6 und in einem von Nr. 8. Mag die diesbezügliche Ähnlichkeit zwischen Jeanroy-Aubrys Lai Nr. 30, die nur im Ms. Brit. Lib. Arundel 248 überliefert ist, und der *Fauvel*-Lai Nr. 1, welcher auch in den Mss. LoB und StV auftritt<sup>17</sup>, die beide Verbindungen zu England und bzw. oder zur Provinz Frankreichs haben, auf einen englischen Autor der letzteren hinweisen? Aber dieselbe Technik findet auch in Nr. 4 und 6 Anwendung, und diese beiden Gedichte stammen von Philippe le Chancelier. In Nr. 8 tritt sowohl dieses als auch ein umgekehrtes Verfahren zutage; hier wird nämlich ein repetierendes Versschema von verschiedener Musik begleitet. Hie und da führt auch Machaut in seinen Lais eine neue Reimsilbe ein, wo ein Melodieabschnitt wiederholt wird; aber typischerweise verfolgen dort die meisten Abschnitte einen einzigen Reimlaut, sehr im Unterschied zu dem, was man im *Roman de Fauvel* vorfindet.

Es scheint daher, daß die *Fauvel*-Lais ein besonderes Repertoire darstellen, welches, obwohl es sich über eine lange Periode erstreckt, sich deutlich sowohl vom früheren Lai-Repertoire als auch von dem Machauts abhebt.

## TAFEL 1

### *Fauvel* Conductus (Prosen)<sup>a</sup>

1. Fol. 2: *Heu quo progreditur*<sup>b</sup>; erhalten auch in F fol. 350v (a 2, Tenor identisch); OxfRawl fol. 7 (nur Text); OxfAdd fol. 126 (nur Text).
2. Fol. 3v: *O varium fortune lubricum*; erhalten auch in F fol. 351v (a 2, Tenor identisch); CarmBur fol. 47v (Neumen); OxfRawl fol. 12 (nur Text); zitiert (V. 1–4) in Oxford, Digby 166. Vom gleichen Dichter wie Nr. 12?

<sup>17</sup> Siehe Tafel 2, Fußnote f (S. 179) für die Sigeln.

3. Fol.3v: *Virtus moritur*; erhalten auch in F fol.322r–v (a 2, Tenor identisch); OxfAdd fol.126 (nur Text).
4. Fol.4v: *Floret fex Favellea*; erhalten, mit dem Text „*Redit etas aurea*“, auch in F fol.318v–319 und W1 fol.101v (a 2, Tenor identisch nur für V.1–9); OxfRawl fol.8v (nur Text). Form: A–A–B.
5. Fol.4v: *Vanitas vanitatum*; erhalten auch in F fol.423r–v; Da 2777 fol.4 (nur Text); OxfAdd fol.62 (nur Text); von Philippe le Chancelier.
6. Fol.5: *Clavus pungens acumine*; erhalten auch in F fol.358–359v (a 2, Tenor identisch). form: AA–BB–C (in F: A–B–C).
7. Fol.5: *In precio precium*; erhalten auch in F fol.227r–v (a 3, Tenor identisch).
8. Fol.6: *Presum, prees*. 5 Strophen.
9. Fol.6: *Christus assistens*; erhalten auch in F fol.435v, Da 2777 fol.4v (nur Text); München 3812 fol.135 (nur Text). 4 Strophen; von Philippe le Chancelier.
10. Fol.6: *Quo me vertam*; erhalten auch in F fol.426v–427r(–v); Da 2777 fol.3v (nur Text). Form AA–BB (in F: AA–BB–C); von Philippe le Chancelier.
11. Fol.7v: *Omni pene curie*; erhalten auch in F fol.353 (a 2, Tenor identisch); W2 fol.144v (a 2, ohne Noten); OxfRawl fol.10v (nur Text), Paris 1544 fol.86v (nur Text). Form: A–A–B; von Gautier de Châtillon.
12. Fol.7v: *Nulli beneficium* (s. Nr. 14); erhalten auch in F fol.334, W1 fol.108v–109, Ma fol.63r–v (alle a 2, Tenor identisch); CarmBur fol.6 (nur Text); OxfAdd fol.63 (nur Text); Madrid, Escorial Q III 18 fol.178v (nur Text), von Philippe le Chancelier.
13. Fol.7v: *Rex et sacerdos*; erhalten auch in F fol.435v–436 (3 Strophen), Da 2777 fol.4 (nur Text); von Philippe le Chancelier.
14. Fol.7v: *Cui magis committitur*<sup>b</sup>; erhalten auch als C-Teil von Nr.12 in allen anderen Mss. 2 Strophen.
15. Fol.8: *Vehemens indignacio*<sup>b</sup>; erhalten auch in F fol.433; OxfAdd fol.128 (nur Text). Form AA–BB–CC (in F, OxfAdd: A–B–C); verwandt mit SR 361?
- (15a. Fol.9: Motettenstimme.)
16. Fol.11: *O labilis sortis*; erhalten auch in F fol.427v–428 (der gleiche Text mit anderer Melodie), Da 2777 (nur Text). Form. A(a + Refrain)–A–B (in F: AA–BB–C); von Philippe le Chancelier.
- (16a. Fol. 12r–v: Motettenstimme.)
17. Fol. 14–15: Lai<sup>c</sup>
18. Fol. 17–18v: Lai<sup>c</sup>.
19. Fol. 19r–v: Lai<sup>c</sup>
20. Fol. 22–23: Lai<sup>c</sup>.
21. Fol. 28bis–28ter v: Lai<sup>b,c</sup>.
22. Fol.29: *Vade retro, Sathana*; erhalten auch in F fol.416v–417 (der gleiche Text mit anderer Melodie); Da 2777 (nur Text); CarmBur fol.83 (nur Text), OxfAdd fol.63 (nur Text); Madrid, Escorial Q III 18 fol.178v (nur Text); von Philippe le Chancelier.
23. Fol.29: Lai<sup>c</sup>.
24. Fol.29v: *Falvelle qui iam moreris*<sup>d</sup>; erhalten auch in F fol.428v (der gleiche Text mit anderer Melodie); Da 2777 fol.4 (nur Text). Form: A(a–a–b)–A–A (in F: AAA–BBB); von Philippe le Chancelier.
25. Fol.30v: *Gaudet Favellus nimium*.
26. Fol.30v: *Iste locus*<sup>e</sup>.



27. Fol. 33v:	Lai <sup>c</sup> .
(27a. Fol. 33v:	<i>Familiam custodi</i> ; Trope.)
28. Fol. 34v–36v:	Lai <sup>c</sup> .
29. Fol. 37:	Lai <sup>c</sup> .
30. Fol. 39v:	<i>Virgineus sensus</i> <sup>e</sup> .
31. Fol. 41v:	<i>Plebs fidelis</i> <sup>e</sup> .

a) Abkürzungen: CarmBur: München, Bayer. Staatsbibl., clm 4660; Da 2777: Darmstadt, Hess. Landesbibl., 2777; F: Florenz, Bibl. Med. Laur., Plut. 29,1; Ma: Madrid, Bibl. nac., 20486; München 3812: München, Bayer. Staatsbibl., clm 3812; OxfAdd: Oxford, Bodl. Libr., Add. A 44; OxfRawl: Oxford, Bodl. Libr., Rawlinson C 510; Paris 1544: Paris, Bibl. nat., nouv. acq. lat. 1544; SR: Hans Spanke: *Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes* (Leiden 1955); W1: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., 677; W2: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., 1206.

b) Nicht im Inhaltsverzeichnis angeführt.

c) S. Tafel 2.

d) Hier durchgestrichen und unter den Rondeaux etc. angeführt.

e) Unter den Alleluja etc. angeführt.

## TAFEL 2

### Die *Fauvel*-Lais<sup>f</sup>

- I. *Inter membra singula*, fol. 14–15: 16 Abschnitte; erhalten auch in StV fol. 255v–258; LoB fol. 12–19v; PrK fol. 38r–v (nur Text); von Philippe le Chancelier.
- II. *Talant que j'ai*, fol. 17–18v: 14 Abschnitte.
- III. *Je qui poair*, fol. 19r–v: 10 Abschnitte.
- IV. *Veritas, equitas*, fol. 22–23: 12 Abschnitte; erhalten auch in F fol. 440v–442v; LoB fol. 28v–36; Paris 1251 fol. 105 (nur Text); PrK fol. 38v (nur Text); von Philippe le Chancelier. Kontrafakt des provenzalischen *Li Lais Markiol* („*Gent menais quan dechais*“), erhalten in R fol. 212–213; N fol. 72–73v. Das französische Kontrafakt „*Flors ne glais*“ ist erhalten in: MuA fol. 1r–v (Anfang verloren); N fol. 73v–74 (nur Text); Paris 2193 fol. 10v–11 (nur Text).
- V. *Pour recouvrer alegiance*, fol. 28bis–28ter v: 13 Abschnitte.
- VI. *Fauvel, cogita*, fol. 29: 6 Abschnitte. Abschnitte 1–5 (beginnend „*O mens, cogita*“) erhalten auch in F fol. 438v; LoB fol. 20v–22v; PrK fol. 38 (nur Text); von Philippe le Chancelier.
- VII. *In hac valle miserie*, fol. 33v: 2 Abschnitte = Adam de St. Victor, Sequenz Nr. 44, Doppelversikel 2–3.
- VIII. *En ce dous temps*, fol. 34v–36v: 12 Abschnitte.
- IX. *Virgines egregie*, fol. 37: 5 Abschnitte = die in vielen Mss. mit mehreren Melodien überlieferte Sequenz ohne den letzten Doppelversikel; s. z. B. *Le Prosaire de la Sainte-Chapelle, Manuscrit du Chapitre de St. Nicolas de Bari* (Monumenta Musicae Sacrae, Band 1, Macon 1962), fol. 288f.

f) Abkürzungen: F: Florenz, Bibl. Med. Laur., Plut. 29,1; LoB: London, Brit. Libr., Egerton 274; MuA: München, Bayer. Staatsbibl., gallo-rom. 42 + Paris, Bibl. nat., Vma. 1446; N: Paris, Bibl. nat., fr. 12615; Paris 1251: Paris, Bibl. nat., lat. 1251; Paris 2193: Paris, Bibl. nat., fr. 2193; PrK: Prag, Tschech. Staatsbibl., Kap. N 8; R: Paris, Bibl. nat., fr. 844; StV: Paris, Bibl. nat., lat. 15139.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Bemerkungen zu Isaacs Motette „*Ave ancilla trinitatis*“ und Senfls Lied „*Wohlauf, wohlauf*“

von Anthony M. Cummings, Princeton, New Jersey

Von den Werken in der Florentiner Handschrift II. I. 232 (olim Magl. XIX. 58) der Biblioteca nazionale centrale in Florenz enthalten mehrere Hinweise auf den Lebenslauf ihrer Verfasser und auf die Schirmherrschaft, unter der sie arbeiteten. Isaacs Motette „*Que est ista*“ verweist z. B. auf die Verbindung zum kaiserlichen Hof, insofern das Werk einige typisch deutsche Merkmale besitzt. Es handelt sich um die polyphone Vertonung eines liturgischen Responsoriums mit der üblichen Aufteilung in das Responsorium selbst, die Repetitio und den Vers. Der gereimt-metrische Tropus zur Repetitio, der die *secunda pars* der Motette bildet, geht ausschließlich auf spätmittelalterliche Handschriften deutscher Provenienz zurück<sup>1</sup>. Abgesehen von ihrem Auftreten in der Florentiner Handschrift erscheint die Motette nur in nordeuropäischen Quellen, nämlich in der Orgeltabulatur MS 530 der Stiftsbibliothek St. Gallen und in der Handschrift MS 1/D/505 (olim Annaberg 1248) der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Darüber hinaus zeigt die Vertonung des gleichen Textes durch Balthasar Resinarius, Isaacs Schüler an der Wiener Hofkapelle, merkliche Anlehnungen an Isaacs Fassung, was die Großform und die Gewinnung der Imitationsmotive aus der gregorianischen Vorlage angeht<sup>2</sup>.

Ein auffälligeres Beispiel bildet Isaacs „*Ave ancilla trinitatis*“, da es eindeutige Beziehungen zu einem Ludwig Senfl zugeschriebenen Werk aufweist. Als vierstimmige Vokalmotette ist „*Ave ancilla trinitatis*“ ein Unikum der Florentiner Handschrift II. I. 232, doch enthält die Handschrift St. Gallen 530 eine Fassung für Tasteninstrumente.

Die Motette verwendet ein nicht-liturgisches, erbauliches Gedicht zu Ehren der Jungfrau Maria. In der Mehrzahl gliedern sich die Texte der Florentiner Handschrift in klar erkennbare liturgische Gruppen, so daß das Repertoire sich im großen und ganzen zu liturgischer Verwendung eignet. Damit spiegelt es die traditionell körperschaftliche und öffentliche Tendenz

<sup>1</sup> Laut M. Just, *Studien zu Heinrich Isaacs Motetten*, 2 Bde. (Diss. Tübingen 1960), II *Werkverzeichnis, Motetten*, dient der Text als Responsorium und Vers für das Fest Mariae Himmelfahrt. Die Quelle für seine liturgische Zuschreibung ist C. Marbach, *Carmina scripturarum* (Hildesheim 1963). Zum Tropus der Repetitio, siehe H. Hofmann-Brandt, *Die Tropen zu den Responsorien des Officiums*, 2 Bde. (Diss. Erlangen-Nürnberg 1971), I, S. 48, und II, S. 138, Nr. 694.

<sup>2</sup> Zu Resinarius' Schülerverhältnis zu Isaac siehe L. Cuyler, *The Emperor Maximilian I and Music* (New York 1973). Das Werk wurde von I.-M. Schröder herausgegeben in: Balthasar Resinarius, *Responsorium Numero Octaginta, II De sanctis, et illorum in Christum fide et cruce* (= Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545, Band 2) in *Praktischer Neuausgabe II* (Kassel und Basel 1957), S. 79–83. Die Isaacmotette ist nicht veröffentlicht.



florentinischer Religionsübung wider<sup>3</sup>. Die kleine, aber ausgeprägte Gruppe erbaulicher Stücke in II. I. 232 belegt hingegen das bis ins 16. Jahrhundert dauernde Fortleben mittelalterlicher geistlicher Texte, die auf intimere Formen des religiösen Ausdrucks verweisen. Solche Andachtspflege durchdrang das kulturelle Leben Europas im 14. und 15. Jahrhundert, und die Texte in II. I. 232 tragen damit eine lange, im hohen Mittelalter beginnende Tradition geistlicher Lyrik weiter.

Auf künstlerischem und literarischem Gebiet war die Marienverehrung ein außerordentlich fruchtbarer Zweig spätmittelalterlicher Frömmigkeit; sie brachte einen reichen Schatz liturgischer und erbaulicher Lyrik hervor. Indem das Repertoire des Manuskripts der liturgischen wie der privaten Marienverehrung den Vorrang einräumt, verkörpert es die typische Haltung seiner Zeit. Ein gutes Drittel der Motetten sind für Marienfeste geeignet. Zwar sind die meisten dieser Texte liturgischen Ursprungs, doch beweist das nichts weiter, als daß die Kirche ihnen die besondere Ehre erwies, ihre Verwendung in vorgeschriebenen liturgischen Zusammenhängen zu sanktionieren. Das „*Stabat mater*“ von Josquin (II. I. 232, Nr. 5) und insbesondere die Schlußantiphonen der Komplet (II. I. 232, Nr. 24, 39, 42 und 64) sind stilistisch und inhaltlich von Tausenden anderer Gedichte, die nie die volle Anerkennung liturgischer Autorität fanden, nicht zu unterscheiden.

Bei der Motette „*Ave ancilla trinitatis*“ handelt es sich um einen der zwei Marien Texte, die deutlichere Verbindungen zur Tradition mittelalterlicher Volksfrömmigkeit aufweisen. Sie gehen ausschließlich auf Stundenbücher zurück, auf jene spätmittelalterlichen Textsammlungen, die sämtliche Bemühungen, die private geistliche Andacht und den Mariendienst in ein geordnetes System zu bringen, krönend beschließen. Das Stundenbuch entwickelte sich aus dem Psalter zu einem unabhängigen, paraliturgischen, in Inhalt und Ausstattung höchst individuellen Sammelwerk<sup>4</sup>. Es ist Ausdruck der Welle frommer Andacht, die das späte Mittelalter ergriff und von Richard William Southern als die „*hektische Frömmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*“ charakterisiert wurde<sup>5</sup>.

Im gesamten Repertoire der Florentiner Handschrift kommen diese innigeren Formen der Andacht nirgendwo deutlicher zum Vorschein als in Isaacs ausdrucksvoller Vertonung von „*Ave ancilla trinitatis*“. In diesem gereimten, metrischen, dreistrophigen Huldigungsgedicht an die Jungfrau Maria setzt jede Zeile mit dem Gruß „*Ave*“ ein und zählt die verschiedenen persönlichen Attribute der Muttergottes auf. Dazu fügt sich, daß das Gedicht mit Bernhard von Clairvaux, dem Zisterzienserabt aus dem 12. Jahrhundert in Verbindung gebracht wird, der ja für die Verbreitung der zeittypischen, neuen Formen inniger, persönlicher Spiritualität

<sup>3</sup> Siehe z. B. G. Brucker, *Renaissance Florence* (New York 1969), S. 211, und Fr. Oakley, *The Medieval Experience* (New York 1974), S. 181.

<sup>4</sup> R. W. Southern, *The Making of the Middle Ages* (New Haven 1953), S. 234. Meine Darstellung der spätmittelalterlichen Religiosität basiert auf Arbeiten von Southern, Oakley und E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 2 Bde. (Cambridge 1953), I, S. 21–50; sowie auf drei wichtigen Arbeiten von G. Constable, *Twelfth-Century Spirituality and the Late Middle Ages*, in: *Medieval and Renaissance Studies, Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*, Sommer 1969 (Chapel Hill 1971), S. 27–60; *Libellus de diversis ordinibus et professionibus qui sunt in ecclesia*, hrsg. von G. Constable und B. Smith (Oxford 1972), S. xxvi; *The Popularity of Twelfth-Century Spiritual Writers in the Late Middle Ages*, in: *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, hrsg. von A. Molho und J. A. Tedeschi (Florenz 1971), S. 3–28. Die letzte dieser Arbeiten beleuchtet die bis ins 16. Jahrhundert reichende Beliebtheit hochmittelalterlicher geistlicher Texte. Siehe auch P. O. Kristeller, *Lay Religious Traditions and Florentine Platonism*, in: *Studies in Renaissance Thought and Letters* (Rom 1956), S. 99–122.

<sup>5</sup> Siehe Panofsky, S. 27.

verantwortlich war<sup>6</sup>. Die Beliebtheit des Gedichts läßt sich daraus ersehen, daß es in zahlreichen Stundenbüchern unter der Überschrift „*Salutatio ad Mariam Virginem*“ oder als Votivantiphon „*de beata Maria*“ erscheint<sup>7</sup>.

Isaacs Vertonung verstärkt den gefühlsmäßig-andächtigen Charakter des Textes durch fein gearbeitete rhythmische Terrassierungen und die eindrucksvolle Gegenüberstellung von blockhaften Akkordfolgen im Dreiertakt mit durchsichtigeren, imitatorischen Passagen im Zweiertakt.

Was könnte der Ausstrahlung von Isaacs Musik ein besseres Zeugnis ausstellen als die weltliche Kontrafaktur, die sie später im 16. Jahrhundert anregte? Zwei zeitgenössische Quellen bewahren ein bekanntes weltliches Lied – in einer der beiden wird es Senfl zugeschrieben – mit dem Titel „*Wohlauf, wohlauf, Jung und Alt*“. Es beschreibt eine frühmorgendliche Jagd<sup>8</sup>. Wer der Komponist dieses weltlichen Werkes auch sein mag – und die Autorschaft bleibt fraglich –, jedenfalls ist bisher anscheinend nicht bemerkt worden, daß das Lied nichts weiter als das weltliche Kontrafaktum von Isaacs Motette „*Ave ancilla trinitatis*“ ist. Die Vokalstimmen sind zwar an wenigen Stellen vermutlich aufgrund des neuen Textes leicht umgearbeitet worden, aber man kann sich der Einsicht nicht verschließen, daß Senfl oder ein anderer, anonymen Komponist kaum darüber hinausging, der Isaacschen Musik ein deutsches Gedicht zu unterlegen.

Eine letzte Erwägung ist diesbezüglich noch am Platze: die Herausgeber von Senfls *Sämtlichen Werken* haben durchaus Recht, wenn sie den ausgeprägt weltlichen Charakter von Lied und Text betonen. Es steht außer Frage, daß seine Musik zwei grundverschiedene Texte gleich gut darbieten konnte.

(Übersetzung von Traute M. Marshall)

<sup>6</sup> Siehe die Textedition in: M. Just, *Studien, II Werkverzeichnis, Motetten*. Eine Übersetzung liefert H. Hewitt in: Ottaviano Petrucci, *Canti B, Numero cinquanta*, Venedig 1502 = *Monuments of Renaissance Music II* (Chicago 1967). Zur Verbindung des Textes mit Bernhard von Clairvaux siehe *Horae Eboracenses, The Prymer or Hours of the Blessed Virgin Mary, According to the Use of the Illustrious Church of York*, in: *The Publications of the Surtees Society CXXXII* (London 1920), S. 137.

<sup>7</sup> Siehe V. Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 3 Bde. (Paris 1927), Nr. 122, 171, 181, 196, 279.

<sup>8</sup> Isaacs Motette ist nicht veröffentlicht; vgl. die bibliographische Information in: M. Just, *Studien, II Werkverzeichnis, Motetten*. Senfls Lied erscheint in den *Sämtlichen Werken VI* (Wolfenbüttel und Zürich 1961), S. 48–51 mit Bemerkungen auf S. 93–97, 100 und 110, sowie in: G. Forster, *Frische Teutsche Liedlein (1539–1556), Zweiter Teil (1540)* = *Das Erbe deutscher Musik 60* (Wolfenbüttel und Zürich 1969), S. 44–49, mit Bemerkungen auf S. 122–126 und 129. Zur Heidelberger Quelle von Senfls Lied siehe die Eintragung in *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400–1550, I* = *Renaissance Manuscript Studies I* (ohne Verlagsangabe, 1979).

## Eine deutsche Orgeltabulatur des siebzehnten Jahrhunderts im Besitz der University of Michigan

von Robert B. Lynn, Houston, Texas

Eine deutsche Orgeltabulatur in der Graduate Library der University of Michigan in Ann Arbor (Siglum M2.1.T12) blieb bemerkenswerterweise in der internationalen Literatur unbekannt, bis sie aus Versehen in RISM, Band B VII, unter dem Titel *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, zusammengestellt von Wolfgang Boetticher (hier künftig als RISM B VII bezeichnet)<sup>1</sup>, aufgenommen wurde. Die Tabulatur war das Thema einer Dissertation von Robert E. Smith, die sich hauptsächlich mit dem musikalischen Stil der darin enthaltenen Werke befaßte<sup>2</sup>. Die Tabulatur ist kurz in dem Katalog *Medieval and Renaissance Music Manuscripts Exhibition*, Januar und Februar 1953, des Toledo (Ohio) Museum of Art beschrieben worden.

Das Manuskript wurde am 18. Oktober 1949 von der University of Michigan von Sotheby and Co. in London für £ 20 beim Verkauf des musikalischen Teils der Bibliothek des Barons Horace de Landau erworben<sup>3</sup>.

Der Baron, 1824 in Brody in der Ukraine geboren<sup>4</sup>, stieg zu einer hohen Position im Bankinstitut der Rothschild-Familie auf, stand dessen Niederlassung in Turin vor und wurde der Privatbankier von König Viktor Emanuel. Er war ein Kunst- und Literaturliebhaber und erwarb 1864 die Villa „alla Pietra“ außerhalb von Florenz, welche er mit einer herrlichen Sammlung von Gemälden, Büchern, Manuskripten und anderen Kunstgegenständen anfüllte. 1885 und 1890 gab er einen Katalog seiner Bibliothek heraus, welcher viele musikalische Schätze, nicht aber die Tabulatur, die hier behandelt wird, verzeichnete<sup>5</sup>. Nach seinem Tod im Jahr 1903 fürchtete die italienische Regierung, daß die Sammlung zerstreut werden würde, aber die *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* berichtete 1933, daß die kostbare Sammlung von der Erbin J. Finaly erhalten und vergrößert werden würde<sup>6</sup>. Es ist nicht klar, wann und woher die Tabulatur in die Bibliothek des Barons gekommen ist.

Die folgende Bemerkung auf der Innenrückseite des Einbands identifiziert einen früheren Besitzer, vermutlich auch aus Italien, der das Buch wegen seines hohen Alters aufbewahrte: „Questo libro è conservato da me Fabricio Berti<sup>7</sup> per la sua antichità 1744.“ Berti schrieb auch seitwärts über f.173v: „Conservo questo lib[ro]“ und seinen Nachnamen auf die vordere

<sup>1</sup> München 1978, S. 7.

<sup>2</sup> *A Manuscript in German Keyboard Tablature in the Library of the University of Michigan*, 2 Bde., Master of Music Theory, University of Michigan, 1953.

<sup>3</sup> Sotheby & Co., *Catalogue of the Renowned Library of the Late Baron Horace de Landau . . . : The Second Portion, the Celebrated Musical Collection*, London 1949.

<sup>4</sup> So der Geburtsort in der *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Bd. 20, S. 491, aber nach der *London Times* (22. Januar 1904) ist er im jüdischen Quartier zu Odessa geboren.

<sup>5</sup> Im Widerspruch zum Verweis in RISM B VII, S. 7, auf den *Catalogue des Livres, Manuscrits, et imprimés composant la bibliothèque de M. Horace de Landau*, 2 Bde. (Florenz 1885, 1890), Bd. I, Nr. 286, enthält dieser Katalog keinen Hinweis auf die Tabulatur. Zur weiteren Auskunft über diese Sammlung vgl. Richard S. Hill, *Music from the Collection of Baron Horace de Landau*, *Library of Congress Quarterly Journal of Current Acquisitions*, Bd. 7, Nr. 4 (August 1950): 11–21.

<sup>6</sup> Loc. cit.

<sup>7</sup> Nicht „Bern“ wie in RISM B VII. Vgl. Inschrift „Questo libro è conservato . . .“ auf der Innenrückseite des Einbands.



Innenseite des Einbands. Es ist dem Autor dieser Abhandlung unmöglich gewesen, irgendwelche Hinweise über Signor Berti zu entdecken.

Das Manuskript gibt keine direkten Hinweise auf seinen Herkunftsort, enthält aber das Datum 1620 auf f.43r und das Datum 1556 sowie die Anfangsbuchstaben P.C.B. auf dem vorderen Einbanddeckel. Eine Untersuchung gedruckter Tabulaturen (nachfolgend beschrieben) zeigt, daß die Eintragungen der Musik in das gebundene Buch erst 1613 begonnen haben können. Die schwierige Frage, warum ein so sorgfältig gebundener Band mit unbeschriebenem Papier mehr als fünfzig Jahre unbenutzt liegen blieb, muß unbeantwortet bleiben.

Die nachstehende Beschreibung der Tabulatur ist im Sotheby-Katalog, der den Verkauf von Baron Landaus Bibliothek ankündigt, enthalten.

„408. *TABLATURE. A Collection of Pieces in Tablature, MANUSCRIPT on paper, 50 pp., the rest of the book blank, 16th Century pigskin decorated in blind, outer border formed by a roll containing medallion heads of Julius Caesar, Cicero, Ovid, and Virgil, with small coats-of-arms between, inner border composed of a roll containing smaller medallion heads, with vases and winged heads between, the upper cover lettered in gilt: P. C. B. 1556, gilt and gaufered edges. Oblong (190 mm. by 140 mm.) German. 16th–early 17th Century. The pieces include: „Ein Engelandises Intrada“, „Galliarda Englese“, „Danz Widemanni“, „Es flog ein kleines Waldvögelein Danz“, „Mentrio campai a 4 Horatio Vecchio“. These are followed by Fugues, Fantasias, and two Masses (the first dated 1620) in another hand.*

*The outer and inner rolls appear to be those described by Haebler, Rollen und Plattenstempel, I, p. 406, nos. 07 and 8, and attributed to Hans Schoeniger of Leipzig<sup>8</sup>.*

Das Vorwort des Auktionskatalogs beschreibt irrtümlich Nr.408 als ein Manuskript mit Lautenmusik.

Obgleich der Einband nicht völlig rechteckig ist, sind seine Maße im Durchschnitt 190x147 mm. Das äußere Rollenmuster, das 15x168 mm mißt, besteht aus Köpfen, die „*DIV IVLIVS*“, „*M T CICERO*“, „*OVIDIVS NASO*“, und „*VERGILIVS MARO*“ genannt und durch die Wappen von Sachsen (Rautenkrone), des Kurfürstentums Sachsen (gekreuzte Schwerter), einen Adler und einen Löwen getrennt werden. Die innere Rolle mißt 9x79 mm; ihr Muster besteht aus zwei kleineren Köpfen, die durch Vasen und ein geflügeltes Gesicht getrennt werden. Haeblers Beschreibung der im Sotheby-Katalog zitierten Muster lautet:

7. 176x15. 4 Köpfe und Wappen: *Div Julius-Sachsen-M. T. Cicero-Kur-Ovidius Naso-Adler-Vergilius Maro-Löwe.*

8. 135x11. 4 Köpfe, Blattwerk<sup>9</sup>.

Man kann daraus ersehen, daß die Ausmaße der Einbandrollen denen Haeblers in der Breite sehr nahe kommen, nicht aber in der Länge. Die Bestandteile der größeren Rollen stimmen überein, aber die der kleineren Rollen sind anders – zwei Köpfe anstatt vier. Man sieht auch, daß die Verzierung des Tabulatureinbands nicht das Jagdhorn, das Haebler als das Kennzeichen Hans Schoenigers erwähnt, enthält.

Haebler nennt auch ein anonymes Rollenmuster aus dem Jahre 1555, dem Jahr vor dem Datum des Tabulatureinbands, das dem des Einbands sehr ähnlich zu sein scheint<sup>10</sup>:

2. 180x15. 4 Köpfe, 4 Wappen: *Dius Julius--Sachsen--M T Cicero--Kur--Ovidius--Naso [sic]--Adler--Vergilius Maro--Löwe*

Der besondere Einband, der diese Rollen trägt, ist für einen in Wittenberg gedruckten Band von Luthers Werken benutzt und, laut Haebler, dort verwahrt worden. Dies ist kein

<sup>8</sup> Sotheby, *Catalogue*, S. 149.

<sup>9</sup> Leipzig 1928; Nachdruckauflage Wiesbaden 1968.

<sup>10</sup> *Ibid.*, S. 142.

überzeugender Beweis. Das nützlichste Beweisstück ist die Verbindung der Wappen mit Sachsen in dem größeren Rollenmuster, welches darauf hinweist (jedoch kaum beweist), daß das Buch in Sachsen oder für einen Sachsen hergestellt wurde.

Das Papier, aus dem das Buch hergestellt ist, ist einheitlichen Typs, mit Kettenlinien in 27-mm-Abständen und neun Rippenlinien je Zentimeter. Es hat ein Wasserzeichen in der Form eines Adlers mit einem überlagerten Schild, der den Buchstaben F trägt, welcher dem Entwurf Nr. 141 in Briquets *Les Filigranes*<sup>11</sup> sehr ähnlich ist. Briquet führt solche Wasserzeichen auf Hersteller in Frankfurt am Main zurück und dieses besondere Zeichen auf eine Zeichengruppe, die auf die Jahre 1544–69 datiert wird. Der Nachweis des Papiers und auch des Einbands ist nicht ganz überzeugend, und die beträchtliche Zeitlücke zwischen der Herstellung des Buchs und seiner ersten Benutzung reduziert den Wert dieser Ursprungsbestimmung.

Die Seiten des Manuskripts messen 184x138 mm. Es ist keine Originalnumerierung vorhanden, aber jedes zehnte Blatt von 50 bis einschließlich 170 und auch Blatt 173, hat in der oberen rechten Ecke der rectus-Seite eine moderne, mit Bleistift geschriebene Zahl. Nach dem letzten Blatt sind Stubben von ungefähr sechzehn Seiten, die ausgeschnitten worden sein müssen, bevor Berti auf f. 173v und auf die innere Rückseite des Einbands schrieb. Von den 173 Blättern enthalten f. 1r–19r und 20r–50r Musik; f. 50v–60r und 70v–75r enthalten nur Linien zur Abtrennung der Tabulaturssysteme; f. 19v, 60v–70r und 75v–173r sind leer. Die Untersuchung des musikalischen Inhalts zeigt, daß ein Blatt zwischen f. 6 und 7 verloren gegangen ist. Die Linien, welche die Tabulaturssysteme abtrennen, passen auf f. 6v und 7r nicht aneinander, wie sie es auf den anderen sich gegenüberliegenden Seiten tun, was die Möglichkeit ausschließt, daß das Stück von einem fehlerhaften Manuskript abgeschrieben wurde.

Die Tabulatur ist in zwei verschiedenen Handschriften geschrieben. Schreiber A, der eine ziemlich hastige, vorwärts gebeugte Schrift hat, hat die f. 1r–19r mit Tinte, die jetzt braun ist, geschrieben. Schreiber B hat f. 20r–36r mit dunkler schwarzer Tinte in einer sorgfältigen, aufrechten Schrift geschrieben. Er hat auch die deutschen poetischen Umschreibungen des Inhalts auf der vorderen Innenseite des Einbands und am unteren Ende von f. 36r eingefügt. Diese Inschriften sind schwieriger zu lesen als irgendeine der musikalischen Notationen<sup>12</sup>. Die Schrift von f. 36v–50r ist der der Seiten 20r–36r sehr ähnlich, lehnt sich aber etwas mehr vorwärts, was andeutet, daß diese letzten Seiten möglicherweise vom Schreiber B zu etwas späterer Zeit geschrieben worden sind.

Die Notation, die in der ganzen Tabulatur benutzt wurde, ist die der neuen deutschen Orgeltabulatur<sup>13</sup>, welche Buchstaben und zaunähnliche, rhythmische Markierungen benutzt. Jedes System läuft über zwei sich gegenüberliegende Seiten. Die ganze Tabulatur ist mit der Oktaveinteilung zwischen *b* und  $\bar{h}$  geschrieben. Diese Einteilung (anstatt zwischen *h* und  $\bar{c}$ ) ist für Tabulaturen aus Süddeutschland charakteristisch.

<sup>11</sup> C.M. Briquet, *Les Filigranes: Dictionnaire Historique des Marques du Papier dès leur Apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. A Facsimile of the 1907 Edition with Supplementary Material Contributed by a Number of Scholars, edited by Allan Stevenson. The New Briquet Jubilee Edition, General Editor J.S.B. Simmons. 4 Bde. (Amsterdam 1968).

<sup>12</sup> Ich möchte meinen Dank den Herren Professoren Edward Haymes von der University of Houston und Gottfried Scholz von der Wiener Hochschule für Musik für ihre Hilfe beim Entziffern dieser Passagen aussprechen. Ich möchte auch meinem Sohn, Michael Lynn, der mich zuerst auf diese Tabulatur aufmerksam machte, und Miss Harriet C. Jameson, Head, Dept. of Rare Books and Special Collections, University Library, University of Michigan, die mir einen Mikrofilm zum Studium und Zugang zum Manuskript zur persönlichen Untersuchung verschaffte, danken. Ich möchte auch meinen Dank der University of Houston für finanzielle Unterstützung meiner Forschung aussprechen.

<sup>13</sup> Nicht deutsche Lautentabulatur, wie RISM B VII berichtet.

Schreiber A zeigt verschiedene Eigenheiten in seiner geläufigen und im allgemeinen fehlerlosen Schrift. In einigen Fällen (z.B. f. 7v–8r) sind senkrechte Linien eingezeichnet, um den Zusammenklang von Tönen in verschiedenen Stimmen zu verdeutlichen, obgleich die Ausrichtung genau ist. Gelegentlich sind waagerechte Linien hinzugefügt (f. 8r, 9v), um anzuzeigen, daß ein Ton ausgehalten werden muß. Zwei Arten des kleinen *g* werden ohne Unterschied benutzt (*g* und *g*). Bindungen sind inkonsequent angezeigt, entweder durch einen Bogen über einem geraden Strich (f. 12v, 13v) oder nur durch einen waagerechten Strich (f. 16v). In einigen Fällen (f. 10r, 13v–14r), wo ein liegender Ton mit seinem vollen Wert notiert ist, wird trotzdem ein Bogenzeichen benutzt, um das Aushalten des Tons zu gewährleisten. Die deutschen und italienischen Titel der Stücke werden z.T. kursiv und z.T. wie ‚gedruckt‘ geschrieben.

Schreiber B hat ziemlich leserlich, aber oft ungenau geschrieben. Besonders in den ersten von ihm eingetragenen Stücken werden *c* und *e* verwechselt und gelegentlich in der höchsten Stimmlage korrigiert. Das Ausmaß der Fehler deutet an, daß er von einer deutschen Tabulatur abschrieb, bei der er Schwierigkeiten hatte, zwischen den beiden Buchstaben zu unterscheiden, und daß er nicht oder kaum wußte, wie die Musik klingt, die er abschrieb. Es gibt hier auch häufig offensichtliche Fehler in Rhythmus und Oktavenstellung. Schreiber B benutzt einen geraden Strich, um eine Bindung anzuzeigen, und große Buchstaben als Schlußbaßnoten, ganz gleich, ob die Tonlage in der tiefsten Oktave beabsichtigt ist. In der ersten Orgelmesse (f. 38r, 40r) gibt es zwei sehr außergewöhnliche Kadenztriller zwischen der siebten und sechsten Tonleiterstufe. Eine solch unwahrscheinliche Verzierung und zugleich das Ausbleiben der Verwechslung von *c* und *e* deuten an, daß Schreiber B diese Messe von Liniennotation und nicht von einer Tabulatur abgeschrieben hat. Die häufigen Fehler in der Oktavenstellung entsprechen der beschränkten musikalischen Einsicht von Schreiber B oder allgemeiner Nachlässigkeit. Falls die Orgelmesse in Liniennotation vorlag, wird italienischer Ursprung vermutet.

Die musikalischen Stücke der Tabulatur sind alle durch Titel bestimmt, aber nur drei der von Schreiber A eingetragenen werden auch einem Komponisten zugeschrieben. Diese Hinweise auf Haußmann, Widmann und Vecchi bieten jedoch Anhaltspunkte, durch die viele der Intavolierungen identifiziert werden können. Andere Komponisten, denen sich Stücke zuweisen lassen, sind Jacob Regnart<sup>14</sup> und Leonhard Lechner. Die von Schreiber A geschriebenen Werke werden im folgenden aufgeführt:

Folio	Titel	Ursprung; Bemerkungen
1r	<i>Dantz</i>	
1v–2r	<i>Proportio darauff</i> <i>Gar lese ist mir mein Hertz.</i> <i>Hausmañi</i>	Valentin Haußmann (zwischen 1611 und 1614 gestorben)
2v–3r	<i>Ein Engelendisch Intrada</i>	
3v–4r	<i>Ein schöner dantz</i> <i>Proportio</i>	
4v–5r	<i>Galliarda Englese</i>	
5v–6r	<i>Dantz Widemanni</i>	Erasmus Widmann (1572–1634), „ <i>Maria</i> “ aus <i>Musicalischer Tugendspiegel Gantz newer Gesäng . . . Darbey auch neue Dantz und Galliardten . . .</i> (Nürnberg 1613). Die Tabulatur gibt die äußeren Stimmen des Tanzes mit gelegentlicher Einfügung der inneren Stimmen. Dieser Tanz ist in moderner Ausgabe in: Erasmus Widmann, <i>Galliardten und Tänze</i> , ed. Horst Weber (Boppard 1959), erhältlich.

<sup>14</sup> Die Intavolierungen der Werke Regnarts sind nicht aufgeführt in: Walter Pass, *Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts (ca. 1540–1599)* (Wien 1969).



Folio	Titel	Ursprung; Bemerkungen
6v–7r	<i>Es flog ein kleines Waldvögelein. Dantz</i>	f.6v enthält die linke Seite des geradtaktigen Tanzes, während f.7r die rechte Seite der ungeradtaktigen Proportio ist. Der Vergleich der Abschrift der Seiten mit der Melodie, dargestellt in Ludwig Erk und Franz M. Böhme, <i>Deutscher Liederhort</i> (Leipzig 1894; Nachdruck Hildesheim 1963), Nr. 1653 (Bd. 3, S. 461) bestätigt diese Aussage. Böhme zitiert ein handschriftliches Tabulaturbuch aus Memmingen vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts als Quelle der Melodie.
7v–8r	<i>Gagliarda Chi passa p[er] Q[uesta] strada</i>	Die Melodie mag ursprünglich ein italienisches Straßenlied gewesen sein. Es ist in Serenaden von Filippo Duc, Alessandro Striggio und Orazio Vecchi enthalten, erstmals erschienen in Filippo Azzaiuolos <i>Il primo libro de Villotte alla Padoana</i> (Venedig 1557). Sie diente später als Grundlage für viele Instrumentalstücke. S. John Ward, ed., <i>The Dublin Virginal Manuscript, The Wellesley Edition No.3</i> ( <sup>2</sup> /1964), S.57f., betr. der Geschichte der Melodie und ihres Gebrauchs.
8v–9r	<i>Mentrio campai à 4 Horatio Vecchio</i>	Orazio Vecchi (ca. 1551–1605), <i>Canzonette di Oratio Vecchi da Modena Libro Primo</i> . . . (Venedig 1580) mit späteren Veröffentlichungen bis 1613. Die Tabulaturdarstellung ist eine Quarte tiefer transponiert unter Zufügung sehr leichter Kolorierungen.
9v–10r	<i>Son questi [i] crespi à 4</i>	Vecchi, <i>Canzonette . . . Libro Primo</i> . Die Tabulaturdarstellung ist eine Quarte tiefer transponiert unter Zufügung einer leichten Kolorierung.
10v–11r	<i>Chi mira gl'occhi à 4 Hor che io son gionto à 4</i>	Vecchi, <i>Canzonette . . . Libro Primo</i> Vecchi, <i>Canzonette di Oratio Vecchi da Modona Libro Secondo</i> . . . (Venedig 1580), mit späteren Erscheinungen bis 1602. Die Beliebtheit dieser Canzonetten in Deutschland zeigt sich daran, daß Valentin Haußmann eine Ausgabe von Vecchis erstem und zweitem Buch mit deutschem Text 1610 in Nürnberg herausbrachte.
11v–12r	<i>Venus du und dein Kind à 3</i>	Jacob Regnart (ca. 1540–1599), <i>Tricinia: Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen</i> (Nürnberg 1593).
12v–13r	<i>On dich muess geh mich aller freudenmassen. à 3</i>	Regnart, <i>Tricinia</i>
13v–14r	<i>Wann ich gedenck. à 3</i>	Regnart, <i>Tricinia</i>
14v–15r	<i>Nun bin ich einmal frey. à 3</i>	Regnart, <i>Tricinia</i>
15v–16r	<i>Von nöten ist dss ich. à 3 Kein grösser freud. à 3 Ach wehe mir ist durchshossen. à 3</i>	Regnart, <i>Tricinia</i> Regnart, <i>Tricinia</i> Regnart, <i>Tricinia</i>
16v–17r	<i>Die schön Atlantha à 3</i>	Leonhard Lechner (ca. 1550–1606), <i>Neue Teutsche Lieder zu drey Stimmen, Nach art der Welschen Villanellen gantz kurtzweilig zu singen . . .</i> (Nürnberg 1576), mit späteren Veröffentlichungen bis 1590.

Folio	Titel	Ursprung; Bemerkungen
	<i>Venus hat mich</i>	Valentin Haußmann, <i>Neue artige und liebliche Tänzze . . .</i> (Nürnberg 1599, 1602). Die Tabulatur gibt nur Cantus- und Bassusstimmen wieder. Der Nach Tanz ist völlig fortgelassen.
17v–18r	<i>Wer liebes orden reist</i> [?] <i>Von der fortun ward</i> [?]	Dies ist dieselbe Melodie, die von Sweelinck, Scheidt und Byrd als Grundlage für Variationen benutzt wurde. Laut Max Seiffert, in: Sweelinck, <i>Werken voor Orgel en Clavecimbel</i> (Amsterdam 1943), S. LXII, erscheint sie in Haußmanns <i>Venusgarten</i> , 1602, welcher dem Autor nicht zur Verfügung gestanden hat.
18v–19r	<i>Gern wolt ich singen</i> <i>Cupido was wills</i>	

Die Werke, die vom Schreiber B geschrieben wurden, werden durch das Gedicht am unteren Ende von f. 37r in zwei Gruppen eingeteilt. Das Gedicht weist darauf hin, daß die Fähigkeit, die linke Hand so gut wie die rechte zu benutzen, zum Spielen der „*Fantasia*“ (eine Fuge geht ihm unmittelbar voraus) genauso notwendig ist wie beim Fechten, Kämpfen oder Schwimmen.

*Dise Fantasia zaigt dir an  
dass mit der Zeit gibst einen  
So woll mit d[er] linckhen als d[er] rechten handt  
Wan du [e]ss recht ferst [führst] zu fechten.  
Nit allein mit fechten und schlagen  
Sonderen auch zu schwimen und paden.*

Der Vers auf der vorderen Innenseite des Einbands mag vom Schreiber B zur gleichen Zeit wie der auf f. 37r eingetragen worden sein, da er den Inhalt des Manuskripts bis zu dem Punkt zusammenfaßt, wenn auch in unklarer und fehlerhafter Weise.

*Wan man thut zusammen klauben  
6. Pöeten mit ihren tauben  
6. Componisten mit ihrem stugkhen  
6. Organisten mit ihren Muckhen [?],  
Und thuet sie sezen auff einen Karren,  
so fahren, anderhalb duzet N.[arren]  
Und bricht der Karren,  
so bleiben darnach Uberrieg achzehen N:[arren]  
Fuga mit der gerechten hand gemach,  
so kompt die Linckhe auch balt hernach  
Mache Concordantias Und Catenz [?] darneben,  
so mechst stu mit der Zeit ein Sackpfeiffer geben*

Die sechs Poeten, sechs Komponisten und sechs Organisten mit ihren Tauben, Stücken und Mücken [?] müssen irgendwie die fünfundzwanzig Tänze und Lieder, die von Schreiber A geschrieben wurden, darstellen, während die achtzehn Narren, die, nachdem der Karren zusammengebrochen ist, übrigbleiben, die achtzehn freien Orgelstücke, die von Schreiber B auf f. 21r–37r geschrieben wurden, meinen müssen.

Folio	Titel	Bemerkungen
20r	<i>Preambulum in f</i>	
20v–21r	<i>Aliud Preambulum in g</i> <i>Aliud Preambulum 6 Toni</i>	
21v–22r	<i>Preambulum 1 Toni</i>	„NB“ am unteren Ende von f. 21v zeigt die Fortsetzung von <i>Fuga 1 toni</i> von f. 23v–24r an.
22v–23r	<i>Fuga 1 toni</i>	
23v–24r	<i>Fantasia 2 toni</i>	
24v–25r	<i>Fuga 3 toni</i>	
25v–27r	<i>Fantasia 4 toni</i>	
27v–28r	<i>Fantasia 5 toni</i>	Der melodische Aufbau dieses Stücks ist dem fünften Psalmton ähnlich.
	<i>Fuga 6 toni</i>	
28v–29r	<i>Fuga 7 toni à 2</i>	
29v–30r	<i>Fuga 8 toni</i>	
30v–31r	<i>Fantasia 8 toni</i>	
31v–32r	<i>Fantasia 1 toni</i>	
32v–33r	<i>Fantasia 2 toni</i>	Die Baßlinie dieses Stücks verziert das traditionelle <i>passamezzo antico</i> -Modell.
33v–34r	<i>Fantasia 1 toni</i>	
34v–35r	<i>Quartus thonus à 2 sequitur</i>	
35v–36r	<i>Fuga</i>	

Die letzten geschriebenen Seiten der Tabulatur enthalten liturgische Versetten für Oster- und Marienmessen.

Folio	Titel und Inschriften
36v–37r	<i>Kyrie Paschale imum [primum]</i>
37v–38r	<i>Kyrie 2dum</i> <i>Christe</i>
38v–39r	<i>Kyrie Penultimum</i>
39v–40r	<i>Kyrie Ultimium</i>
40v–41r	<i>Sanctus Paschale</i> <i>Sanctus 2dum</i>
41v–42r	<i>Osanna</i>
42v–43r	<i>Agnus Dei Finis Anno 1620</i>
43v–44r	<i>Salve Sancta parens. Introitus 2di toni 1 Mahl ganz Werck</i>
44v–45r	<i>Gloria Patri. P. P. H. C.</i> <i>Kyrie De Beata Maria Virgine 1 ganz. P:P: Hoz [HO3?] PPC</i>
45v–46r	<i>Christe eleison 1 Mahl PPC</i> <i>Kyrie eleison. PPC. dss letst Kyrie</i>
46v–47r	<i>Et in terra pax hominibus Bonae Voluntatis 1 ganz</i> <i>Spiritus et alme orphanorum 2 PPHC</i>
47v–48r	<i>Qui tollis peccata mundi 3 PPC</i> <i>Tu solus Dominus 4</i> <i>Cum sancto spiritu 5 Ganz</i>
48v–49r	<i>Ave Regina caelorum. Christian Erbach Ganz</i>
49v–50r	<i>Patrem omnipotentem 1 Ganz [fragmentarisch]</i>





Die vom Schreiber A eingetragenen Tänze und Intavolierungen der Canzonetten und Villanellen enthalten viele Quint- und Oktavparallelen, was natürlich ein Merkmal des ländlichen Charakters dieser Stücke ist. In den von Schreiber B geschriebenen freien und liturgischen Stücken deutet die allgemeine Grobheit der Stimmführung auf einen Komponisten, einen Studenten oder Amateur, hin, der sein Handwerk nicht beherrschte. Somit sind die Stücke besonders interessant als seltene Beispiele eines breiten Spektrums des Musizierens, das, entfernt von den größeren Zentren, ohne die technische Vollendung der führenden Komponisten ausgekommen ist. Bescheidene Stücke wie diese spielten sicherlich eine wichtige Rolle im musikalischen Leben. Sie lassen uns das allgemeine Niveau musikalischer Tätigkeit erkennen und bieten zudem einen Anhaltspunkt zur Würdigung der höchsten Leistungen.

## Bio-bibliographische Bemerkungen zu Johann (Andreas) Amon

von Walter Lebermann, Bad Homburg

Johann Amon wurde bereits 1812 lexikographisch erfaßt. Im Artikel „*Ammon, J.*“ – diese Namensform war von der Imbault-Ausgabe seines Œuvre II<sup>me</sup> her bekannt – nennt Ernst Ludwig Gerber die wenigen bis 1801 gedruckten Werke, einschließlich des dem kunstsinnigen Herzog Carl August von Sachsen-Weimar gewidmeten Œuvre XV<sup>me</sup>, *TROIS QUATUORS concertans pour L'Alto, Violon, Viola & Violoncelle*. Gerber vermutet, wohl aus der Sicht von 1801, Amon sei ein „*Virtuose auf der Bratsche, für welches Instrument seine mehresten Werke geschrieben sind.*“ Über die Herkunft Amons informiert erstmals der vermutlich von Angehörigen des Verstorbenen initiierte Nekrolog im XXVII. Jahrgang (1825) der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung: danach wurde Johann Amon 1763 zu Bamberg geboren.

Im Nekrolog wird nur der Taufname Johann genannt und in der Tat: alle Schriftstücke, alle Musikhandschriften, seine gedruckten musikalischen Werke (ausgenommen die oben genannte Imbault-Ausgabe seines Œuvre II<sup>me</sup>) sowie das Impressum von Musikdrucken aus seiner Offizin tragen, soweit sie mir zu Gesicht gekommen sind, die Namenszeichen „*J. Amon*“, ausnahmsweise auch „*J. Amon*“. Erst 1835 nennt François-Joseph Fétis zum Taufnamen Johann den Vornamen Andreas: „*Amon, Jean-André*“. Er listet erstmals die wichtigsten musikalischen Werke auf, womit der als ausgezeichnete Compiler ausgewiesene Direktor des Brüsseler Conservatoire Royal de Musique einem Informationsbedürfnis mehr entgegenkam als der gleichzeitig lexikographisch tätige Gustav Schilling, Direktor der Stuttgarter Stöpelschen Musikschule.

Für das *MGG*-Supplement von 1973 hat nun Wolfgang Matthäus, der Bearbeiter des Artikels *Johann Andreas Amon*, ganz offensichtlich nicht den Versuch gemacht, die Geburtsdaten „*1763 zu Bamberg*“ zu verifizieren. Denn Matthäus hätte das Geburtsjahr parenthetisch in Frage stellen können, die Stadt Bamberg als Geburtsort jedoch kategorisch ausklammern müssen. Allzubald stellte sich nämlich heraus, daß an einem Träger des Namens Johann Amon in keiner der damaligen drei Bamberger Pfarreien – St. Gangolf, St. Martin und Unsere Liebe Frau (= Obere Pfarrei) – eine kirchliche Handlung vollzogen wurde.

Amon mußte also nach dem Empfang des Sakraments der Taufe nach Bamberg gekommen sein – er erhielt dort seine musikalische Ausbildung – er mußte aber auch die Stadt als

Jungeselle wieder verlassen haben. (Die Verkartung der Tauf-, Trau- und Sterbematrikel aller Bamberger Pfarreien durch den Berufsgenealogen Bruno Röttinger, heute im Besitz des Bamberger Stadtarchivs, bot bei diesen ersten Nachforschungen eine wertvolle Hilfe.)

Weitere Nachforschungen mußten jetzt auf das Gebiet des ehemaligen Kaiserlichen Hochstifts Bamberg mit einer Gesamtfläche von ca. 500 km<sup>2</sup> ausgedehnt werden. Die folgende Ausgangslage war gegeben:

1. der zum Taufnamen Johann posthum eingeführte Vorname Andreas mußte ausgeklammert,
2. beide Schreibweisen – Amon und Ammon – mußten berücksichtigt und
3. der Zeitraum der Taufe (Geburt) mußte von einem Jahr auf einen möglichst kleinen Zeitwert zurückgeführt werden.

Zu dieser Rückführung konnte die Sterbematrikel der katholischen Pfarrei Wallerstein mit dem Eintrag unter dem 29. März 1825 herangezogen werden: „D[omi]nus Joannes Amon Musices Director natus in Bamberg“. Darüber hinaus wurde das erreichte Lebensalter genannt mit 61 Jahren, 5 Monaten und 10 Tagen, so daß der Tauf-(Geburts-)tag endlich auf den 19. Oktober 1763 bezogen werden konnte – unter der Voraussetzung allerdings, daß die Angehörigen des Verstorbenen das Geburtsdatum richtig genannt haben. (Eine Konversion des Johann Amon von der evangelischen zur katholischen Konfession war von Anfang an auszuschließen.)

Nach mancher Fehleinschätzung und damit verbundenen Rückschlägen fanden sich in dichter Folge Amon-Nachweise im Südosten von Bamberg – beispielsweise in Kirchehrenbach und Weilersbach fünf Taufeinträge Johann Amon, leider aber nicht im gewünschten abgegrenzten Zeitraum – bis dann, keine drei Stunden Fußweg von Bamberg entfernt, in einem Dorf der Fränkischen Schweiz sich ein akzeptabler Nachweis anbot und zwar auf den Tag genau, wenn man dem Wallersteiner Geistlichen zugestehen will, daß er beim Nachrechnen des Lebensalters von Johann Amon den Sterbetag nicht mitgezählt hat: in den Matrikeln der katholischen Pfarrei Drosendorf am Eggerbach steht unter dem 18. Oktober 1763 der Taufeintrag des Joannes, Sohn des Hanns Ammon aus Drosendorf a. E. und seiner Ehegattin Anna Margareta. Als alleiniger Taufpate ist ein Hanns Kaller genannt. Bereits am 24. Januar 1763 wurden in der gleichen Pfarrkirche die Eltern getraut: Joannes (anstatt der Kurzform Hanns) Ammon aus Weigelshofen, Sohn des Joannes Ammon und seiner verstorbenen Ehegattin Cunigunda, mit Margareta verwitweten Weynmann aus Drosendorf a. E.

Soweit wir bisher sehen, wird der Schleier der Anonymität von J. Amons Mutter nicht gelüftet werden können. Desgleichen bietet sich in der ehemals Freien Reichsstadt Heilbronn, wohin J. Amon als Musikdirektor verpflichtet und wo er möglicherweise getraut wurde, kein Nachweis einer kirchlichen Handlung an: die Matrikel der Deutschordenskommande, in der nachnapoleonischen Zeit im Besitz des Katholischen Pfarramts St. Peter und Paul in Heilbronn, wurden 1944 vernichtet.

#### Werke mit Opuszahl

Opus	Titel	Verlag
1		
2	6 Duos (C, G, D, A, Es, B) für Violine und Viola	Imbault, Paris <sup>1</sup> (1791)
3		
4		

<sup>1</sup> Im Imbault-Katalog von 1792 thematisch angezeigt. Fétis nennt nur die von Janet & Cotelle, Paris noch vor 1814 von Imbault übernommene – und nachgedruckte? – Ausgabe. Die Ausgaben von Janet & Cotelle – nach Fétis: Œuvre 1 – und von Imbault Œuvre 2 habe ich nicht gesehen. RISM weist unter A 1012 nur den Nachdruck von J.J. Hummel, Berlin und Amsterdam, No. 1010 nach, welchen Eitner bereits kennt. Die in MGG zu dem Hummel-Nachdruck eingesetzte Jahreszahl 1785 entbehrt jeder Grundlage.



Opus Titel	Verlag
5	
6	
7 Trio in A-dur für Violine, Viola und Violoncello	Amon, Heilbronn <sup>2</sup> , No. 2 (1791) RISM A 991
8 3 Trios ( <i>e, A, Es</i> ) für Violine, Viola und Violoncello Bei Fétis genannt, Nachweis bei Eitner	Pleyel, Paris, No. 257 (1798) RISM A 992
9	
10 3 Sinfonien, Nr. 1 in <i>F</i> -dur Nr. 2 und 3 nicht erschienen	Amon, Heilbronn, No. 210 (1799) RISM A 967
10 1. Konzert für Viola in <i>A</i> -dur Frankfurter Staatsristretto: 27. Mai 1800 Bei Fétis genannt, Nachweis bei Eitner	Pleyel, Paris, No. 223 RISM A 971
11 3 Sonaten ( <i>D, G, B</i> ) für Klavier und Violine Bei Fétis genannt, Ausgabe André bei Eitner	Pleyel, Paris, No. 222 (1799) RISM A 998 André, Offenbach, No. 2707 (1809) RISM A 999 Lose, Kopenhagen RISM A 1000 und A 1001
12	
13	
14	
15 3 Quartette ( <i>B, Es, A</i> ) für Viola concertata, Violine, Viola und Violoncello Bei Fétis genannt, Nachweis bei Eitner	André, Offenbach, No. 1603 (1801) RISM A 980 Handschrift im Stift Einsiedeln (Schweiz)
16	
17	
18 3 Quartette ( <i>C, D, G</i> ) für Viola concertata, Violine, Viola und Violoncello Frankfurter Staatsristretto: 9. Mai 1803	Wöhler, Kassel, No. 65 RISM A 982 (inkomplett) <sup>3</sup> Handschrift in der Stadtbibliothek Norrköping (Schweden)
19 3 Sonaten ( <i>B, Es, A</i> ) für Klavier und Violine Frankfurter Staatsristretto: 20. August 1803 Nachweis bei Eitner	André, Offenbach, No. 1785 RISM A 1002

<sup>2</sup> Eine 1. Lieferung von insgesamt 12 Flötenquartetten ohne Opuszahl von Franz Christoph Neubauer, J. Amon, Heilbronn und Hoffmeister, Wien, No. 3 wurde in der Wiener Zeitung vom 15. Januar 1791 angezeigt. Eine Verlagsnummer 1 von J. Amon ist nicht bekannt geworden; vielmehr ist anzunehmen, daß sein Œuvre 7 mit der Verlagsnummer 2, 1791 veröffentlicht, ein Erstlingsversuch des Verlegers war. Dafür könnte die Tatsache sprechen, daß J. Amons Trio in *A*-dur in einer Reihe von 3 Trios – hier an 2. Stelle – sieben Jahre später von Pleyel in Paris mit der Opuszahl 8 veröffentlicht wurde.

<sup>3</sup> Die im Mailänder Conservatorio nachgewiesene Viola-principale-Stimme kann mit den Stimmen Violino, Viola [II.(hs)] und Violoncello – sie tragen die Plattenummer 65! – der nachgenannten Quintette op. 19 komplettiert werden.

Opus	Titel	Verlag
19	3 Quintette (C, D, G) für Flöte, Viola [I.(hs)], Violine, Viola [II.(hs)] und Violoncello – bearbeitet nach op.18 durch den Verleger. Flauto- und Viola-I-Stimmen haben die Verlagsnummer 65a	Wöhler, Kassel, No.65–65a RISM A 978
20	3 Quartette (F, F, f) für tiefes Horn in F, Violine, Viola und Violoncello Frankfurter Staatsristretto: 6. Oktober 1803 Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.1769 RISM A 983
21	26 Kadenzen für Flöte Frankfurter Staatsristretto: 13. Dezember 1803 Eitner nennt unter $\alpha$ . 21 fälschlich „ <i>Recueil de 38 Cadences ou points d'orgue faciles pour le clavecin</i> “	André, Offenbach, No.1789 und 2206
22	18 Kadenzen für Klavier Frankfurter Staatsristretto: 13. Dezember 1803 Bei Fétis genannt, Nachweis bei Eitner	André, Offenbach, No.1790 RISM A 1014 – mit falscher Plattennummer 1970
23		
24		
25	Sinfonie in C-dur „ <i>Au Sujet de la Fête célébrée à Heilbronn le 29. Juillet 1803</i> “ Frankfurter Staatsristretto: 25. August 1803	Amon, Heilbronn, No.275 RISM A 968
26	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.1890 (1804) RISM A 949
27		
28		
29		
30	Sinfonie in B-dur Frankfurter Staatsristretto: 15. März 1805 Bei Fétis genannt	Simrock, Bonn, No.435 RISM A 969
31		
32	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre Fétis nennt fälschlich $\alpha$ . 33	André, Offenbach, No.2082 (1805) RISM A 950
33	18 Kadenzen für Klavier „ <i>Suite de l'œuvre 22</i> “ Frankfurter Staatsristretto: 19. Juli 1805	André, Offenbach, No.2081 RISM A 1015
34	Konzert für Klavier in A-dur Frankfurter Staatsristretto: 19. Juli 1805, dort fälschlich $\alpha$ . 24. Fétis und Pazdirek nennen Ausgabe von Schott in Mainz, der 1818 Zulehner angekauft hat; Nachweis bei Eitner	K. Zulehner, Mainz, No.72 RISM A 972

Opus	Titel	Verlag
35	Thema in <i>F</i> -dur mit Variationen für Horn und Orchester Bei Fétis genannt	Simrock, Bonn (1805) Abschrift in UB Münster, Sammlung Rheda
36	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre Bei Fétis und Pazdirek genannt, Nachweis bei Eitner	Simrock, Bonn, No.454 (1805) RISM A 951
37		
38	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre	Gombart, Augsburg, No.452 (1806) RISM A 952
39	3 Quartette ( <i>G, F, A</i> ) für Flöte, Violine, Viola und Violoncello Bei Fétis genannt	Gombart, Augsburg, No.462 (1806) RISM A 984
40	6 <i>Pièces pour musique turque</i> Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.2233 (1806) RISM A 974
41	3 Lieder mit Klavier oder Gitarre Bei Pazdirek genannt	Simrock, Bonn, No.500 (1806) RISM A 953
42	3 Quartette ( <i>C, G, D</i> ) für Flöte, Violine, Viola und Violoncello Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.2285 (1806) RISM A 985
43	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.2250 (1806) RISM A 954
44	Konzert für Flöte in <i>G</i> -dur Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.2376 (1807) RISM A 973
45	3 Sonaten ( <i>F, Es, f</i> ) für Klavier, Violine und Violoncello	Ungedruckt! Handschrift in UB Frankfurt a.M.
46	Divertissement für Gitarre, Violine, Viola und Violoncello Bei RISM fälschlich $\alpha$ . 16, bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.2466 (1807) RISM A 981
47		
48	3 Sonaten ( <i>D, e, C</i> ) für Klavier, Flöte und Violoncello Fétis nennt die Ausgabe von Hug in Zürich, der 1818 Nägeli angekauft hat. Nachweis Nägeli bei Eitner	Nägeli, Zürich (1808) RISM A 993 Böhme, Hamburg RISM A 994 Rudolphus, Altona RISM A 995
49		
50	Thema in <i>C</i> -dur mit Variationen für Viola und Orchester Fétis nennt fälschlich „ <i>Six variations pour le violon avec orchestre</i> “ bei Hug, Zürich	André, Offenbach, No.2593 (1808) RISM A 976
51	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre Bei Fétis genannt	André, Offenbach
52	6 Walzer für Klavier 4händig und Gitarre Frankfurter Staatsristretto: 24. Februar 1809	André, Offenbach, No.2671 RISM A 1003
53	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.2968 (1810) RISM A 955



Opus	Titel	Verlag
54	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre Frankfurter Staatsristretto: 21. November 1809 Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No. 2774 RISM A 956
55	Sonate in C-dur für Klavier und Flöte Frankfurter Staatsristretto: 18. Mai 1810 Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No. 2824 und 3945
56	„Das Gebet des Herrn“ für eine Singstimme und Klavier	s.l., s.n. (= Amon, Heilbronn), No. 291 RISM A 964
57	7 <i>Pièces pour musique turque</i> „ <i>Suite de l'œuvre 40</i> “ Bei Fétis genannt, Nachweis bei Eitner	André, Offenbach, No. 3170 (1812) RISM A 975
58	3 Sonaten (c, f, A) für Klavier, Violine und Violoncello Bei Fétis und Pazdirek genannt, Nachweis bei Eitner. Nr. 1: RISM übernimmt eine falsch bestimmte Tonart!	Simrock, Bonn, No. 898 (1812) RISM A 996
59	Sonate in F-dur für Klavier und Flöte Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No. 3166 und 3946 (1812)
60	Sinfonie in Es-dur Fétis nennt Ausgabe von Schott in Mainz, der 1818 Zulehner angekauft hat. Nachweis bei Eitner	G. Zulehner, Eltville, No. 207 (1812) RISM A 970
61	6 Walzer für Klavier oder Gitarre	G. Zulehner, Eltville, No. 217 (1812)
62	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre Fétis und Pazdirek nennen Ausgabe von Schott in Mainz, der 1818 Zulehner angekauft hat.	G. Zulehner, Eltville, No. 219 (1812) RISM A 957
63	3 Sonaten (C, B, F) für Klavier Bei Fétis und Pazdirek genannt	Schott, Mainz, No. 647 (1813) RISM A 1017
64	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre Bei Fétis und Pazdirek genannt	Schott, Mainz, No. 725 (1814) RISM A 958
65	6 Walzer für Klavier	Simrock, Bonn (1814)
66	6 Walzer für Klavier und Violine	André, Offenbach, No. 3382 (1814)
67	Sonate in F-dur für Klavier 4händig Bei Fétis und Pazdirek genannt	Schott, Mainz, No. 790 (1815) RISM A 1018 Handschrift in Proske-Musikbiblio- thek, Regensburg
68	3 Sonatinen (C, G, F) für Klavier Bei Fétis und Pazdirek genannt	Simrock, Bonn, No. 1151 (1815) RISM A 1019
69	3 Sonaten (G, C, D) für Klavier und Gitarre Bei Fétis genannt, Nachweis bei Eitner	André, Offenbach, No. 3638 (1816)
70	Sonate in C-dur für Klavier Bei Fétis und Pazdirek genannt	Schott, Mainz, No. 758 (1815) RISM A 1021
71	Sonate in D-dur für Klavier und Flöte „ <i>Suite de l'œuvre 59</i> “ Bei Fétis genannt, Nachweis bei Eitner Bei RISM fälschlich: „ <i>Suite de l'œuvre 57</i> “	André, Offenbach, No. 3639 (1816) RISM A 1005

Opus	Titel	Verlag
72	12 <i>Pièces faciles</i> für Klavier Bei Fétis und Pazdirek genannt	Schott, Mainz, No.823 (1816) RISM A 1023
73	<i>Walse bavarois varié</i> für Klavier	Schott, Mainz, No.824 (1816) RISM A 1024
74		
75	6 Lieder Handschrift war im Besitz von Schott. Der Stich wurde am 31.Mai 1817 von Amon angemahnt.	Ungedruckt!
76	3 Sonaten ( <i>G, F, B</i> ) für Klavier, Violine und Violoncello Bei Fétis und Pazdirek genannt, Nachweis bei Eitner	Schott, Mainz, No.1060 (1817) RISM A 997
77	2 Sextette Handschrift war im Besitz von Schott. Der Stich wurde am 31.Mai 1817 von Amon angemahnt.	
78	<i>Air souabe varié</i> für Klavier Bei Fétis und Pazdirek genannt, Nachweis bei Eitner	Simrock, Bonn, No.1403 (1816) RISM A 1025
79		
80		
81		
82		
83	Sonate in <i>C</i> -dur für Klavier Amon hat Schott am 25.September 1819 6 Exemplare zugeschickt. Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.4687 (1819)
84	3 Streichquartette ( <i>Es, B, D</i> )	Ungedruckt! Handschrift in der Fürstlichen Bibliothek Harburg
84	Quartett in <i>D</i> -dur für Flöte, Violine, Viola und Violoncello Nachweis bei Eitner	André, Offenbach, No.4840 (1823) RISM A 986
85	Sonate in <i>F</i> -dur für Klavier und Horn Amon hat Schott am 25.September 1819 6 Exemplare zugeschickt.	Amon, Wallerstein (1819)
86		
87	5 Walzer für Klavier 4händig Amon hat Schott am 25.September 1819 6 Exemplare zugeschickt.	Amon, Wallerstein (1819) RISM A 1026
87	Messe in <i>B</i> -dur	Ungedruckt! Handschrift in der Fürstlichen Bibliothek Harburg
88	Sonate in <i>F</i> -dur für Klavier und Fagott Amon hat Schott am 25.September 1819 6 Exemplare zugeschickt. Nachweis bei Eitner	Amon, Wallerstein, No.31 (1819) RISM A 1006
89	9 Lieder mit Klavier oder Gitarre Bei Fétis genannt	Gombart, Augsburg, No.690 (1823) RISM A 959
90	3 Lieder	Amon, Wallerstein (1823)
91	<i>Air autrichien varié</i> für Klavier Bei Fétis genannt	Bachmann, Hannover (1824)

Opus	Titel	Verlag
92	3 Quartette ( <i>C, F, B</i> ) für Oboe, Violine, Viola und Violoncello Bei Fétis und Pazdirek genannt, Nachweis bei Eitner	Simrock, Bonn, No.2337 (1824) RISM A 987
92	3 Sonaten ( <i>C, F, B</i> ) für Klavier und Flöte Bei Fétis genannt	Bachmann, Hannover, No.210 (1824) RISM A 1008
93		
94		
95	Sonate in <i>Es</i> -dur für Harfe und Flöte Bei Fétis und Pazdirek genannt, Nachweis bei Eitner	Simrock, Bonn, No.1966 (1822) RISM A 1009
96	Sonate in <i>G</i> -dur für Klavier 4händig	Ungedruckt! Handschrift im Schott-Archiv
97		
98		
99	2 Sonaten ( <i>C, Es</i> ) für Klavier 4händig Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.4640 (1823)
100	Sonate in <i>B</i> -dur für Klavier 4händig	Simrock, Bonn, No.2004 (1823) RISM A 1027
101		
102	6 Lieder mit Klavier oder Gitarre	Amon, Wallerstein RISM A 960
103		
104		
105		
106	2 Quartette ( <i>B, Es</i> ) für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello Bei Fétis genannt, Nachweis bei Eitner	André, Offenbach, No.4839 (1824) RISM A 988
107		
108		
109	3 Quartette ( <i>F, E, E</i> ) für Horn, Violine, Viola und Violoncello Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.4841 (1824) RISM A 989
109	Quartett Nr.4 in <i>F</i> -dur für Oboe, Violine, Viola und Violoncello	André, Offenbach, No.4842 (1824)
110	Quintett in <i>D</i> -dur für Flöte, Horn, Violine, Viola und Violoncello; Kontrabaß ad lib. Fétis nennt unter $\alpha$ . 110 fälschlich 3 Quintette	André, Offenbach, No.4865 (1824) RISM A 979
111		
112		
113	3 Quartette ( <i>C, D, G</i> ) für Flöte, Violine, Viola und Violoncello	André, Offenbach, No.5072 (1825)
113	3 Streichquartette ( <i>B, C, G</i> ) Identisch mit den Flötenquartetten op.113, Nr.1 und 2 transponiert, Nr.3 original. Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.5073 (1825)
115	<i>Larghetto et 2 Thèmes variés</i> für Viola concertata, Violine, Viola und Violoncello Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No.4867 (1825)



Opus Titel	Verlag
116 <i>Thème connu varié</i> für Violine und Klavier Bei Fétis genannt	Bachmann, Hannover (1825)
117	
118 Quintett in <i>F</i> -dur für Flöte, Horn, Violine, Viola und Violoncello; Kontrabaß ad lib. Nachweis bei Eitner	André, Offenbach, No. 4869 (1825)
119 <i>Air varié</i> für Klavier 4händig	Bachmann, Hannover, No. 207 (1825) RISM A 1028
120	
121	
122 Sinfonie in <i>c</i> -moll	Ungedruckt! Handschrift im Schott-Archiv
123 3 Serenaden ( <i>C, A, F</i> ) für Klavier und Gitarre Bei Fétis genannt	André, Offenbach, No. 5075, 5076, 5077 (1825)

*Werke ohne Opuszahl (WoO)*

WoO 1 2. Konzert für Viola in <i>E</i> -dur	Handschrift in Privatbesitz. Abschrift im Notenarchiv des Bayerischen Rundfunks, Studio Nürnberg
WoO 2 <i>Variations agréables</i> für Flöte und Orchester	André, Offenbach, No. 5074 (1825)
WoO 3 4 <i>Angloises</i> für 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Violinen und Baß Bei Eitner nachgewiesen	Handschrift in der Bayerischen Staatsbibliothek München
WoO 4 Harmoniemusik für Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner	Handschrift in der Fürstlichen Bibliothek Harburg
WoO 5 2 Sextette ( <i>E, F</i> ) für Violine, Viola, Violoncello, 2 Hörner und Posaune	Handschrift in der Fürstlichen Bibliothek Harburg <sup>4</sup>
WoO 6 Sextett in <i>F</i> -dur für Flöte, Fagott, Violine, 2 Violon und Violoncello <sup>5</sup>	Wöhler, Kassel, No. 92 (1805) RISM A 977

<sup>4</sup> Amon nennt in seinem Brief an Schott vom 25. September 1819 ausdrücklich die beiden Hornsextette op. 77 – sie waren noch immer nicht erschienen! Das druckfertige Manuskript ist bei Schott nicht mehr nachzuweisen. Die überlieferte Handschrift aber – ohne Opuszahl, sie ist zweifellos identisch mit op. 77 – war im Nachlaß der beiden Wallersteiner Hornisten, der Brüder Zwierzina, und kam schließlich in die Fürstliche Bibliothek Wallerstein, heute Harburg. Auf der Handschrift nennt sich Amon noch „*Directeur de Musique à Heilbronn*“. Das druckfertige Manuskript seines op. 77 hatte er schon am 19. Dezember 1816 Schott eingereicht. In einem Brief vom 31. Mai 1817 aus Heilbronn gibt Amon der Hoffnung Ausdruck, er werde „*bis auf den 15 oder 16<sup>ten</sup> Juni in Wallerstein*“ etabliert sein.

Aus aufführungstechnischen Gründen sollte in den Sextetten die Posaune durch einen Kontrabaß ersetzt werden.

<sup>5</sup> Für das Fagott ist alternativ eine weitere Viola genannt mit dem Angebot einer ungewöhnlichen Besetzung: konzertierende Flöte und Viola zum Streichquartett (mit zwei Violon). Es ist jedoch bedauerlich, daß der Verleger nicht eine 6. Stimme im Altschlüssel stechen ließ; denn im Tenorschlüssel notierte solistische Partien des Fagotts sind heute für einen Violaspieler (fast) unleserlich. – Die in MGG mitgeteilte Opuszahl 29 entbehrt jeder Grundlage.

- |        |   |   |
|--------|---|---|
| WoO 7  | 3 Quartette ( <i>D, e, C</i> ) für Flöte, Violine, Viola und Violoncello <sup>6</sup><br>Frankfurter Staatsristretto:<br>7. Juli 1804 – Nachweis bei Eitner | Bureau des arts et d'industrie, Wien,<br>No. 304, 342 und 343<br>RISM A 990 |
| WoO 8  | Serenade für Flöte, 2 Hörner, Violine und Harfe<br>Nachweis bei Eitner  | Handschrift in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin – Verlust              |
| WoO 9  | 3 Sonaten ( <i>C, G, D</i> ) für Klavier und Flöte <sup>7</sup><br>Nachweis bei Eitner  | Wöhler, Kassel, No. 73 (1803)<br>RISM A 1010                                |
| WoO 10 | 2 Sonaten ( <i>C, G</i> ) für Klavier und Flöte oder Oboe <sup>8</sup>  | Simrock, Bonn, No. 2245 (1824)<br>RISM A 1007                               |
| WoO 11 | Singspiel <i>Sultan Wampum</i><br>K. Zulehner in Mainz bietet im Katalog von 1811 Aufführungsmaterial in Abschrift an                                       | Ungedruckt! Kein Nachweis   |
| WoO 12 | Krippenspiel <i>Vom Christkind bis zum neuen Jahr</i> für 4 Singstimmen und Orchester   | Handschrift in der Fürstlichen Bibliothek Harburg                           |
| WoO 13 | <i>De profundis clamavi</i> für 4 Singstimmen, Blechbläser und Orgel  | Handschrift in der Fürstlichen Bibliothek Harburg                           |
| WoO 14 | <i>Tantum ergo</i> für 4 Singstimmen, Orgel und Orchester   | Handschrift in der Fürstlichen Bibliothek Harburg                           |
| WoO 15 | 4 Walzer, 2 Ecossaisen und 1 Marsch für Klavier und Gitarre   | Simrock, Bonn, No. 946 (1814)<br>RISM A 1011                                |
| WoO 16 | Fränkischer Tanz für Klavier  | Amon, Heilbronn, No. 145<br>RISM A 1029                                     |
| WoO 17 | 12 Gesänge mit Klavier <sup>9</sup>   | André, Offenbach  |
| WoO 18 | <i>An den Tod</i> für 1 Singstimme mit Flöte und Klavier oder Gitarre<br>Bei Pazdirek genannt, Nachweis bei Eitner  | Simrock, Bonn, No. 449<br>RISM A 962  |
| WoO 19 | <i>Der Wachtelschlag</i> für 1 Singstimme und Klavier   | Böhme, Hamburg<br>RISM A 966  |

Aus Anthologien übernommene einzelne Lieder – RISM A 961, A 963 und A 965 – sowie eine Adaptierung von Ferdinand Fränzls Œuvre 9 – RISM A 1013 – wurden in das Werkverzeichnis nicht aufgenommen<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Keine der bei RISM unter A 990 nachgewiesenen Ausgaben trägt eine Opuszahl. Die in *MGG* mitgeteilte Opuszahl 27 entbehrt jeder Grundlage.

<sup>7</sup> Keine der bei RISM unter A 1010 nachgewiesenen Ausgaben trägt eine Opuszahl. Die in *MGG* mitgeteilte Opuszahl 20<sup>(1)</sup> entbehrt jeder Grundlage.

<sup>8</sup> Keine der bei RISM unter A 1007 nachgewiesenen Ausgaben trägt eine Opuszahl. Die in *MGG* mitgeteilte Opuszahl 101 entbehrt jeder Grundlage.

<sup>9</sup> Die Ausgabe von André habe ich nicht gesehen. Die in *MGG* mitgeteilte Opuszahl 82 bedarf der Überprüfung.

<sup>10</sup> Ohne die Mithilfe des Historischen Vereins Bamberg und dessen unermüdlichen Schriftführers sowie des Vorstands der Fürstlichen Bibliothek Harburg hätte der biographische Teil dieser Arbeit nicht abgeschlossen werden können. Diesen Herren sowie den Damen Friederike André (†), Margrit Thomas-André und Gertrud Marbach, die für den bibliographischen Teil Archivbestände der Verlagshäuser André und Schott zur Verfügung stellten beziehungsweise mit Auskünften großzügige Hilfe leisteten, ist der Verfasser zu Dank verpflichtet.

## Literatur

Johann Baptist Roppelt, *Historisch-topographische Beschreibung des kaiserlichen Hochstifts und Fürstenthums Bamberg*, Nürnberg 1801.

Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Band 1, Leipzig 1812.

François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Band 1, Brüssel 1835.

Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Band 1, Stuttgart 1835.

Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Band 1, Leipzig 1900.

Franz Pazdirek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Band 1, Wien 1904.

*Répertoire International des Sources Musicales: Einzeldrucke vor 1800*, Band 1, Kassel usw. 1971.

Wolfgang Matthäus, Art. *Amon, Johann Andreas*, in: MGG 15 (1973), Sp. 187ff.



---

## BERICHTE

---

### Deutsch-italienische Kolloquien in Bonn und Köln vom 13. bis 16. Mai 1980

von Martin Ruhnke, Erlangen

Daß die musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom die ihr gestellte Aufgabe, die Erforschung der deutsch-italienischen Musikbeziehungen zu betreiben und zu fördern, bisher in hervorragender Weise erfüllt hat, bezeugen schon die beiden Publikationsreihen *Analecta musicologica* und *Concentus musicus*. Darüber hinaus sind viele deutsche Musikwissenschaftler, wenn sie sich mit Problemen der italienischen Musikgeschichte befaßt haben, bei ihren Forschungen durch die Mitarbeiter der Abteilung unterstützt worden. Zur Erfüllung ihrer Aufgabe muß die Abteilung aber auch Kontakte zwischen deutschen und italienischen Musikforschern anregen und planmäßig fördern. Schon viermal wurden deutsch-italienische Kolloquien in Rom durchgeführt, zuletzt im März 1978 (vgl. *Mf* 1978, S. 324f.). Ein neuer Weg wurde jetzt zum erstenmal beschritten. Acht italienische Musikforscher konnten nach Deutschland eingeladen werden, um hier deutsche Forschungsinstitute kennenzulernen. In Bonn wurden das Beethoven-Haus und das Beethoven-Archiv besichtigt, in Köln das Haydn-Institut. In beiden Fällen übernahmen es dankenswerterweise die wissenschaftlichen Leiter der Institute, Martin Staehelin bzw. Georg Feder, die Gäste durch ihre Häuser zu führen und sie ausführlichst zu informieren über alle Einzelheiten ihrer Arbeit, über die Vorgeschichte, über die besonderen Probleme bei der Sammlung und Auswertung der Quellen und über den Stand der Editionsarbeiten.

An beiden Orten wurden außerdem Kolloquien durchgeführt, bei denen jeweils ein Mitarbeiter des Bonner bzw. Kölner Instituts, zwei italienische Kollegen und ein Mitarbeiter der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Referate hielten. Beim Bonner Kolloquium berichtete Sieghard Brandenburg über Probleme der Rekonstruktion und Interpretation des Petterschen Skizzenbuchs. In der lebhaften Diskussion kamen auch die besonderen Probleme, die sich bei der Edition von Skizzenbüchern stellen, zur Sprache. – Giorgio Pestelli behandelte in seinem Referat, ausgehend von Nottebohm, die Skizzen und Entwürfe zum ersten Thema von Beethovens Klavierkonzert op. 58. – Zwei Referate waren Problemen der Beethoven-Rezeption in Italien gewidmet. Giorgio Salvetti konzentrierte sich auf die Gattung des Streichquartetts und konnte nachweisen, daß in dem Prozeß, in dem das gerade geeinte Italien den Anschluß an die deutsche Instrumentalmusik zu gewinnen suchte, Beethovens Quartette den jüngeren italienischen Komponisten als Muster dienten. Während Salvetti sich im wesentlichen auf Konzertprogramme und Konzertkritiken aus Florenz und Mailand stützte, bot Wolfgang Witzenmann eine zusammenfassende Auswertung statistischer Erhebungen über die Programme öffentlicher Konzerte in Venedig, Triest, Bologna, Florenz, Rom und Neapel und konnte dabei einige eindeutige Entwicklungsschübe, aber auch Unterschiede bei den einzelnen Gattungen feststellen.

Beim Kölner Kolloquium referierte als Vertreter des Haydn-Instituts Günter Thomas über die verschiedenen Fassungen von Haydns Oper *Il mondo della luna*. Über seine bisher bekannten Forschungsergebnisse hinaus konnte er neue Erkenntnisse vermitteln anhand des wieder zugänglichen Teilautographs aus den Beständen der Berliner Staatsbibliothek. – Alberto Basso berichtete über eine Aufführung von Haydns *Armida*, die am 27. Dezember 1804 in Turin zur Ehrung des angeblich gestorbenen Meisters arrangiert wurde. Diese Nachricht hatte

sich also nicht erst im Januar 1805, sondern schon 1804 verbreitet. Anhand des Librettos dieser Aufführung konnten einige Unterschiede gegenüber der Originalfassung nachgewiesen werden. – In seinem Referat über die Sinfonie Nr. 104 ging es Renato di Benedetto um den Nachweis von thematischen Zusammenhängen, die er auf ein Urmotiv zurückführte. – Friedrich Lippmann verglich Haydns *La fedeltà premiata* mit Cimarosas *L'Infedeltà fedele* und stellte einerseits Unterschiede heraus, konnte aber auch auf zahlreiche überraschende thematische Parallelen hinweisen.

An beiden Kolloquien haben auch einige Fachkollegen der beiden örtlichen Universitäten teilgenommen und die Diskussionen bereichert. Darüber hinaus waren in Köln auch auswärtige Gäste anwesend, die aus Anlaß des Jubiläums des Haydn-Instituts nach Köln gekommen waren. Da das Kolloquium unmittelbar angrenzte an den Termin dieses Jubiläums, konnten die italienischen Teilnehmer am 16. Mai auch noch den offiziellen Festakt und das Festkonzert miterleben.

Das Deutsche Historische Institut in Rom hat diese neue Form der Kontaktpflege zwischen italienischen und deutschen Musikforschern ermöglicht. Dem Institut und seinem Direktor Reinhard Elze gebührt dafür Dank. Planung, Organisation und Durchführung dieser für alle Beteiligten anregenden und fruchtbaren Begegnung lagen in den bewährten Händen von Friedrich Lippmann.

## „Gegenwart und Vergangenheit des Musiktheaters“. Kolloquium in Brünn vom 29. September bis 2. Oktober 1980 von Wolfgang Ruf, Freiburg i. Br.

Unter den regelmäßig stattfindenden musikwissenschaftlichen Kolloquien nimmt das alljährliche, von Jiří Vysloužil umsichtig organisierte und geleitete Internationale Kolloquium in Brünn hinsichtlich der Aktualität der jeweiligen Thematik und der Begegnung von Wissenschaft und Praxis einen hervorragenden Platz ein. Bei der Tagung des Jahres 1980 widmeten sich Musik- und Theaterwissenschaftler, Musiker und Regisseure entwicklungsgeschichtlichen, terminologischen, librettistischen und regiepraktischen Fragen des Musiktheaters.

In der Einleitungssitzung präsentierte Georg Knepler (Berlin DDR) *Fakten und Theorien zu den Anfängen der Oper* und plädierte dafür, das problematische Wesen der Gattung von deren Ursprüngen her neu zu überdenken. Christoph-Hellmut Mahling (Saarbrücken) erörterte in einer gestrafften Tour d'horizon *Aspekte und Probleme der Opernforschung*. Jiří Vysloužil (Brünn) verfolgte den schwierigen Weg der tschechischen Oper von der ersten fremdbestimmten Produktion eines F.J. Miča bis hin zu den Begründern und Fortsetzern einer eigenständigen Nationaloper.

Mit der terminologischen und sachlichen Standortbestimmung des Begriffs Musiktheater befaßte sich ein von Jaroslav Volek (Prag) geleiteter Round table. Im Anschluß an Voleks Überlegungen zur Taxonomie künstlerischer Formen trat Jiří Fukač (Brünn) für die Etablierung eines Oberbegriffs ein, der dem musikalisch-theatralen Doppelcharakter der zu erfassenden Erscheinungen und dem konstitutiven Kriterium der figuralen Darstellung gerecht wird. Wolfgang Ruf (Freiburg i. Br.) schlug eine auch begrifflich zu dokumentierende Differenzierung zwischen primär partiturbezogenen und primär aufführungsorientierten Werken vor. Zdeněk Srna (Brünn) erläuterte das Verhältnis der Theaterwissenschaft zur Mischgattung der Oper. Werner Wolf (Leipzig) verfolgte die deutschen Opernbezeichnungen vom „Musicalischen Schau-Spiel“ des 17. Jahrhunderts bis zum „Musiktheaterstück“ der Gegenwart.

Die Einzelreferate umfaßten einen breiten Themenbereich von der altgriechischen Tragödie (Lukas Richter, Berlin DDR) und dem Musiktheater der Spätantike (Miroslav K. Černý, Prag) über die Barockoper Händels (Walther Siegmund-Schultze, Halle a. S.; Magdalena Manolova, Sofia) und Telemanns (Eitelfriedrich Thom, Blankenburg) bis hin zu Stockhausens intuitiver Musik (Peter Andraschke, Freiburg i. Br.). Mehrere Referate befaßten sich mit dem Verhältnis der Musik zum Drama und zur Szene. Carl Dahlhaus (Berlin West) hob in seiner Analyse der *Zeitstrukturen in der Oper* ab auf die dramaturgische Relevanz der wechselnden Diskrepanz zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit. Jaroslav Jiránek (Prag) bot in seinem (verlesenen) Referat Kriterien zur Analyse des Opernlibrettos. Auf die Spezifik des Singtextes und seine Wandlung unter dem Einfluß technischer Medien wies Rudolf Vonásek (Prag) hin. József Ujfalussy (Budapest) demonstrierte *Die Schichten der musikalischen Bühne in Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“*. Theo Hirsbrunner (Bern) berichtete über *Verwerfung und Wiederherstellung von Opernklischees* in Strawinskys Œuvre. Nadežda Mosusova (Belgrad) gab eine Übersicht über musikalische Realisationen von Gogols absurdem Theater. Sigrid Wiesmann (Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau) belegte Zusammenhänge zwischen avanciertem kompositorischen Stand heute und zunehmender Bedeutung der Literaturoper, während Susanne Vill (München) die neue Wendung zur Oper angesichts des seit dem frühen 20. Jahrhundert feststellbaren und noch bei Kagel nachwirkenden Trends zur Theatralisierung der Musik als Rückzug wertete. Als Zwang zu steten Grenzüberschreitungen beschrieb Gerd Rienäcker (Berlin DDR) die Chance der Oper in Zeiten des kulturellen Umbruchs.

Aspekte der frühen ost- und nordeuropäischen Operngeschichte behandelten Anna Szwejkowska (Krakau), Carsten E. Hatting (Kopenhagen), Jože Sivec (Ljubljana) und die Prager bzw. Brüner Wissenschaftler Tomislav Volek, Petr Vít, Jitka Brabcová, Marta Ottlová und Milan Pospíšil. Zur *Auffassung der Oper bei A. Rejcha* äußerte sich Zdeňka Pilková (Prag). Zeitgenössische Komponisten kamen in den Beiträgen von Barbara Długońska (Danzig) über P. Rytel und von Timo Mäkinen (Jyväskylä) über J. Kokkonen und A. Sallinen zur Sprache. Über die finnische Nationaloper *Pohjalaisia* von L. A. Madetoja referierte Kauko Karjalainen (Helsinki). Die Bedeutung der von O. Hostinsky, O. Zich und P. Bogatyrew u. a. repräsentierten tschechischen Musiktheatertheorie vergegenwärtigten die Referate von Rudolf Pečman, Bohuslav Beneš (beide Brünn) und Julius Hůlek (Prag). Führende Vertreter der modernen tschechischen Opernregie (F. Pujman, M. Wasserbauer, O. Zítek) wurden von Eva Herrmannová, Olga Janáčková (beide Prag) und von Václav Věžník (Brünn) vorgestellt. Ivan Poledňák (Prag) berichtete über Versuche, dem Operntheater ein sogenanntes kleines Theater mit nonartifizieller Musik entgegenzustellen.

Es wäre zu begrüßen, wenn der Kolloquiumsbericht mit der schier überbordenden Fülle aufschlußreicher Beiträge nicht allzu lange auf sich warten ließe.

## Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1980

von Bernd Sponheuer, Kiel

Vom 9. bis 12. Oktober fand in Kiel die Jahrestagung 1980 der Gesellschaft für Musikforschung statt. In Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel veranstaltete der Sonderforschungsbereich 17 (Skandinavien- und Ostseeraumforschung) der Deutschen Forschungsgemeinschaft ein Symposium zum Thema *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, an dessen Gelingen die wissenschaftliche Kooperation zwischen skandinavischen und deutschen Kollegen einen besonderen Anteil hatte.



Mag auch die Musik, wie Hegel argwöhnte, „bei den nordischen Völkern“ (zu denen er auch die Deutschen zählte) „ebensowenig als die Orangenbäume vollständig einheimisch geworden“ sein, so gab die Vielfalt der angesprochenen Themen doch Veranlassung zu einer substantiellen Erweiterung des Horizonts im Blick auf Umfang und Bedeutung eines spezifisch „nördlichen“ musikalischen Repertoires. Die komplementäre Gefahr einer bloß regionalen Borniertheit wurde andererseits vermieden durch eine Themenstellung, die mit den Kategorien *Gattung* und *Werk* auf zentrale Aspekte der Musikgeschichtsschreibung zielte.

Das Symposium begann mit grundsätzlichen Überlegungen zum *Gattungsbegriff in der Musik- und Literaturwissenschaft*. Zwei Probleme, denen sich die Referate von verschiedenen Seiten her näherten, bildeten den Kristallisationspunkt: die Divergenz zwischen einer begriffsrealistischen und einer nominalistischen Konzeption des Gattungsbegriffs und die damit zusammenhängende Dialektik von Allgemeinem und Besonderem im Verhältnis von Gattung und individuellem Werk. Unter der Diskussionsleitung von Stefan Kunze (Bern), der selber einleitend einige präzise Thesen beisteuerte, unternahm Carl Dahlhaus (Berlin) in seinem Beitrag *Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie als Oper* den Versuch einer Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem durch das Verfahren einer fortschreitenden Individualisierung von Gattungsbestimmungen. Das Hauptinteresse der Darstellung schien allerdings weniger generellen methodischen Erwägungen als dem besonderen Fall eines speziellen Kapitels aus der Ästhetik des Opernlibrettos zu gelten. Klaus-Detlef Müller (Kiel) skizzierte instruktiv den auch für die Musikwissenschaft relevanten Paradigmenwechsel im Gattungsverständnis der Literaturwissenschaft, und Wulf Arlt (Basel) exponierte *Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung*, um am Ende doch – allem Nominalismus zum Trotz – mit einem regelrechten Definitionsversuch des Begriffs *Gattung* zu überraschen.

Der zweite Themenbereich des Symposiums galt den *Gattungen der norddeutschen Musik des 17. Jahrhunderts*. Unter der Diskussionsleitung von Søren Sørensen (Aarhus) ging es hier weniger um terminologische oder ästhetische Fragen als um speziellere Probleme einzelner Gattungen, die im übrigen – als Gattungen – eher ungebrochen begriffsrealistisch aufgefaßt wurden. Werner Braun (Saarbrücken) sprach zur *Gattungsproblematik des Singballetts*, von dem musikalische Quellen leider nicht überliefert sind. Martin Ruhnke (Erlangen) exemplifizierte – vielleicht ein wenig zu materialreich – *Gattungsbedingte Unterschiede bei der Anwendung musikalisch-rhetorischer Figuren* vor allem im Vokalwerk Buxtehudes. Dietrich Kämper (Köln) handelte über die – wegen ihres gleichsam posthumen Weiterlebens bemerkenswerte – Gattung der *Kanzone in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts*, und Werner Breig (Wuppertal) gab eine perspektivenreiche Skizze des kompositionsgeschichtlichen Zusammenhangs zwischen dem *norddeutschen Orgelchoral* und *J. S. Bach*. In einem dritten Themenkomplex, der von Christoph-Hellmut Mahling (Saarbrücken) geleitet wurde, wandte man sich *Fragen der Gattungstheorie im 18. Jahrhundert* zu. Ingmar Bengtsson (Uppsala) untersuchte unter dem Titel *Instrumentale Gattungen im Schmelztiegel. Beispiel: Die Orchestermusik von Johan Helmich Roman (1694–1758)* das gattungstheoretische „no man's land“ der zwischen Sinfonie, Ouvertüre und Suite changierenden Werke dieses Komponisten. Niels Martin Jensen (Kopenhagen) dagegen hatte *Die italienische Triosonate und Buxtehude. Beobachtungen zu Gattungsnorm und Individualstil* zum Thema und akzentuierte insbesondere den Zusammenhang zwischen der Kompositionstechnik und dem vermuteten soziologischen Adressatenbezug der Buxtehudeschen opera. Arno Forchert (Detmold) schließlich entwarf in *Mattheson und die Kirchenmusik* ein differenziertes Bild der problematischen – zwischen Funktionalität und Kunstanspruch schwankenden – Situation der „Gattung“ Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Der „nordische Ton“ in *Lied, Klavierstück und Kammermusik des 19. Jahrhunderts* war der Gegenstand des vierten und letzten Themenkomplexes unter der Leitung Ludwig Finschers (Frankfurt/Main). Über ein erstaunlich frühes Exempel skandinavischer Haydn-Nachfolge auf

dem Gebiet der Kammermusik berichtete Ilkka Oramo (Helsinki) in seinem Beitrag *Erik Tulindberg und die Anfänge des Streichquartetts in Finnland*. Kann bei Tulindberg von „nordischem Ton“ noch keine Rede sein, so demonstrierte Finn Benestad (Oslo) in seinem Referat *Das norwegische Lied im 19. Jahrhundert – eine Skizze der soziopolitischen Voraussetzungen und der Bestrebungen nach einer nationalen Identität* dessen allmähliche Entwicklung, in der sich ästhetische und politische Motive ununterscheidbar miteinander verschränken. Friedhelm Krummacher (Kiel) schlug mit seinem Beitrag *Gattung und Werk: Bemerkungen zu Streichquartetten von Gade und Berwald* den Bogen zurück zum Generalthema des Symposions: in der kompositorischen Integration ästhetischer Ansprüche der Gattung Streichquartett – zu denen auch der auf Individualität des Werkes gehört – und eines „poetisch“ sublimierten „nordischen Tons“ zeigt sich der entwickelte Stand skandinavischer Kammermusik um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Das Symposion wurde sinnvoll ergänzt durch Konzertaufführungen selten gespielter Instrumental- und Vokalwerke norddeutscher und skandinavischer Komponisten (u. a. von Gades Chorballeade *Erlikönigs Tochter*). Eine Exkursion nach Schleswig bot Gelegenheit, den Bordesholmer Altar und Schloß Gottorf kennenzulernen. Und, last not least, eine veritable Neuigkeit in der Geschichte der Jahrestagungen: eine sehr zahlreich besuchte und sehr zustimmend aufgenommene Fête, die von den Studenten des Kieler Instituts veranstaltet wurde.

## Jacques-Offenbach-Symposion am 17./18. Oktober 1980 in Offenbach am Main

von Annegrit Laubenthal, Frankfurt a. M.

Zwei Tage konzentrierter Auseinandersetzung mit Jacques Offenbach können, das liegt am Thema, nur einen sehr heterogenen Gesamteindruck hinterlassen. Hierfür sind außer dem prinzipiell interdisziplinären Charakter seines Œuvres (dem die Zusammensetzung des Teilnehmerkreises Rechnung trug) dessen konstitutive Eigenschaften en détail verantwortlich. So wird oft gerade die scheinbare Harmlosigkeit der Kompositionen zum Problem, zumal von Anfang an die Frage nach parodistisch Gemeintem unumgänglich ist; überhaupt gerät die Interpretation permanent in die Lage, entscheiden zu müssen, was einmal als Ernst, was als Unernst gedacht war, wo Satire zur Utopie wird. Hinzu kommt der Mangel an Detailkenntnissen über das musikalische Ambiente des Komponisten, ohne die der Komplex Parodie und Operntradition unzugänglich bleibt; noch gravierender für die analytische Arbeit ist die vorherrschende Unklarheit über die Quellenlage. Auch die gängige, im Klischee von der turbulenten Heiterkeit festgefahrene Bühnenpraxis verstellt eher den Zugang: „*Offenbach wird mit Pomp zu Grabe getragen*“ (Rosenberg).

Die Leistung des von Winfried Kirsch geleiteten und vom Frankfurter Musikwissenschaftlichen Institut betreuten Symposions bestand demnach vor allem darin, diese Schwierigkeiten – deren Konstatierung den Tenor der einzelnen Beiträge bildete – zu differenzieren und Ansätze zu ihrer Bewältigung zu suchen. Am konkreten Detail unternahmen dies die Referenten: Wolf Rosenberg (*Politische und gesellschaftskritische Aspekte bei Offenbach*) mit Betonung der Problematik von Parodie und Ernsthaftigkeit sowie Anmerkungen zum komplexen Verhältnis von Moral und Fatalité; Volker Klotz (*Die Périchole zersingt: den Absolutismus in Politik und Liebe*), dessen Werkanalyse die an die Fortdauer geschichtlicher Momente gebundene Aktualität der Périchole als „*vagabundistische, plebejische Utopie*“ nachwies; Thomas Koebner (*Belle époque oder korrupte Welt? – Satire bei Offenbach*), der, ausgehend von der notorischen

Immoralität des Komponisten, ein umfassendes Bild der Relation Offenbachs zu Moral und Verhaltensnormen seiner Zeit entwarf und Gottfried R. Marschall (*Offenbach – Schöpfer oder Opfer eines Geschmacks?*) mit einer Skizzierung der Position des Komponisten im musikgeschichtlichen Kontext. Hans-Jörg Neuschäfer (*Die Mythenparodie in der „Belle Hélène“*) erörterte dann prinzipielle Aspekte der Offenbachschen Modifikationen antiker Stoffe; Peter Ackermann (*Eine Kapitulation. Zum Verhältnis Offenbach-Wagner*) gab eine ausführliche, rezeptionsgeschichtlich orientierte Dokumentation; Herbert Schneider (*Die musikalische Darstellung von Charakteren in Bühnenwerken Offenbachs*) definierte eine Fülle personalstilistischer Eigenheiten; Adelheid Coy (*Hedonismus in der Musik Jacques Offenbachs – ein untypisch-typisches Charakteristikum der Gattung*) widmete sich dem für Offenbach zentralen Thema der Vermittlung von „*intellektuellem und physischem Plaisir*“; Klaus Hortschansky (*Offenbachs Bemühen um die Große Oper: „Die Rheinnixen“*) erläuterte im Rahmen seiner Werkbetrachtung u. a. die Tradition des Feen-Sujets sowie Offenbachs Verfahren, eine Oper unter Verwendung zahlreicher, vielfach verwertbarer Versatzstücke zu schreiben; Klaus-Edgar Wichmann (*Offenbach auf der Deutschen Bühne*) berichtete von Möglichkeiten und Hindernissen einer Offenbach-Inszenierung; Leo Karl Gerhartz („*Ich habe nicht das Recht, auf das Publikum einen Dreimonatswechsel auszustellen . . .*“. *Einige Überlegungen zu den Schwierigkeiten von Offenbachs Opéra bouffe als aktuelle Theaterkunst*) schließlich formulierte Gründe und Lösungsvorschläge zum Problem des heutigen „*Mangels an Betroffenheit*“ gegenüber Offenbach<sup>1</sup>. Das Symposium fand statt innerhalb einer von der Stadt Offenbach mit Großzügigkeit durchgeführten Veranstaltungsreihe<sup>2</sup> *Offenbach in Offenbach – Hommage zum 100. Todestag von Jacques Offenbach* (3. Oktober bis 23. November 1980).

## Musikwissenschaft und Komposition der Musik im Dialog

von Veronika Gutmann, Basel

Unter diesem Titel veranstalteten die Universitäten Basel und Freiburg im Breisgau sowie die Musik-Akademie der Stadt Basel am 25. Oktober 1980 im Großen Saal der Musik-Akademie eine Diskussion: Im Gespräch mit Karlheinz Stockhausen fanden sich Wulf Arlt, Christoph von Blumröder, Friedhelm Döhl, Hans Heinrich Eggebrecht, Ernst Lichtenhahn, Hans Oesch und Albrecht Riethmüller.

Die Begegnung schloß sich an zwei unmittelbar vorausgegangene Veranstaltungen mit Karlheinz Stockhausen an: am 23. Oktober hielt Stockhausen einen Vortrag über *Die Kunst zu hören* und am 24. Oktober leitete er eine Aufführung eigener Werke durch das Ensemble Intercntemporain, Paris (veranstaltet vom Basler Kammerorchester). Der Versuch hatte sich zum Ziel gesetzt, die unterschiedlichen Haltungen des Komponisten wie des Wissenschaftlers in Rechnung zu stellen und dennoch den Dialog zu suchen. Besondere Schwerpunkte in der Auseinandersetzung der Wissenschaft mit den Kompositionen Stockhausens setzten etwa die Thematisierung der Funktion seiner Texte für die Produktion und Rezeption seiner Werke oder

<sup>1</sup> Eine Publikation der Referate und Diskussionsbeiträge ist geplant.

<sup>2</sup> Zu dieser Reihe gehörte u. a. eine breit angelegte Ausstellung „*Jacques Offenbach – Spiegel und Eulenspiegel seiner Zeit*“ (Veranstalter: Magistrat der Stadt Offenbach, Kulturamt; wissenschaftliche Einrichtung: Ronny Dietrich); ein Katalog liegt vor.



Beobachtungen zu seinem Schaffen der 70er Jahre und dessen Verhältnis zur früheren Arbeit der 50er und 60er Jahre. Zentral für die Nachmittagssitzung war der weitreichende Versuch Stockhausens, einen Ausblick auf die Kompositionstechnik der kommenden Jahre zu geben und damit den Blick in die Zukunft zu wagen.

Beide Sitzungen waren öffentlich zugänglich und wurden gegebenenfalls nach dem Publikum hin geöffnet. Der anregende Versuch wurde in einer Abendveranstaltung mit der eindrucklichen Darbietung der *Indianer-Lieder* aus *Alphabet für Liège* (1972) durch Helga Hamm-Albrecht und Karl O. Barkey abgerundet.

Die einzelnen Beiträge der Diskussionsteilnehmer, je mit ergänzenden Anmerkungen aus dem Rückblick, sowie die Diskussionen, teils vollständig, teils gekürzt, werden in einem der nächsten Bände der Basler Reihe *Forum musicologicum* veröffentlicht werden.

## Symposium „Der historische Haydn – heute“ im Rahmen der Kasseler Musiktage 30. Oktober bis 2. November 1980

von Werner Aderhold, Tübingen

Den diesjährigen Kasseler Musiktagen war ein wissenschaftliches Haydn-Symposium vorangestellt als Vorbereitung auf die ausschließlich Haydn gewidmeten Konzerte, die im engen Kontakt mit den Verantwortlichen oder Referenten des Symposions vorbereitet worden waren.

Unter der Leitung von Georg Feder und Ludwig Finscher fand ein breites Spektrum einzelner Fragen zum Werk Haydns, wie zur Problematik heutiger Aufführungspraxis für zwei Tage ein Forum der Erörterung, wie es sich dem „Liebhaber“ von Haydns Musik selten bieten dürfte. Wie bereits das Motto des Symposions andeuten mochte, ging ein großer Teil der Fragen auf Probleme heutiger Edition zurück oder ließ zumindest deren Auftrag als Grundmotiv für die Erörterung erkennen. In etwa halbstündigen Referaten wurden jeweils Sachverhalte aus dem Problemkreis einer Werkgattung ausgebreitet, die etwa aus unklarer oder interpretationsbedürftiger Quellenlage im Zusammenhang mit Aufführungsfragen zu erörtern waren. So ging es bei den Messen (Irmgard Becker-Glauch) um Abschnitte solistisch oder chorisch zu besetzender Vokalpartien, bei den Streichquartetten (James Webster, Eduard Melkus) u. a. um unzureichende Artikulationsangaben (angesichts der streicherspezifischen Not, für Stricharten, wo nicht gar klare Einzeichnungen, so doch Anhaltspunkte zu geben), bei Haydns Orchesterpartituren (Sonja Gerlach) um Besetzungsfragen im allgemeinen Kontext der Erforschung von Haydns eigenen Aufführungen, wie im besonderen um die Besetzung der Baßgruppe. Schließlich war auch Barry S. Brooks Beitrag zum frühen Œuvre des Streichtrios zunächst durch die simple Not des Herausgebers bestimmt, über 29 Haydn zugeschriebene Stücke (neben 21 als authentisch gesicherten) zu einem Urteil zu kommen; die dazu vorgeschlagenen oder bereits praktizierten analytischen Verfahren freilich schienen das bisweilen wohl sicher geglaubte „Festland“ des Editors zu verlassen und (auch für die Edition) neue analytische Dimensionen zu eröffnen. Andere Beiträge zielten von vornherein auf die Erforschung von Haydns Stilmerkmalen, wobei der historische Aspekt wiederum vor allem mit gattungsgeschichtlichem Interesse verfolgt wurde: über Haydns Tanzstücke (Günter Thomas), im Versuch zur Gruppierung innerhalb der frühen Ensemble-Divertimenti (Makoto Ohmiya) und etwa auch in der angeregten Diskussion über die Bühnenwirksamkeit der Opern Haydns, zu der Helmut Wirth Einleitendes sprach.

Dazu zählt sicher auch László Somfais Ansatz, die Klaviersonaten chronologisch, jedoch auch nach den jeweiligen Bestimmungen zu kategorisieren und von verschiedenen Modellen anhand ihrer verschiedenartigen Notierungsweise abzuleiten, sowie die Demonstration mit Haydnscher Klaviermusik auf alten und modernen Tasteninstrumenten (Horst Walter und Franzpeter Goebels).

Den Diskussionsleitern gebührt Dank, daß sie die Erörterungen mit Geschick an die einmal angeschnittenen Fragen banden. Gleichwohl bleibt anzumerken, daß allzu häufig die Öffnung auf den der zeitgerechten Interpretation eigenen Problembereich hin – schon der Fülle der Themen wegen – ausblieb oder, gerade begonnen, abgebrochen werden mußte, und zumal dem Podiumstisch vorbehalten blieb. Die angekündigten Interpretationsseminare (wir haben die meisten von deren Beiträgen oben bereits aufgeführt) wären für nicht wenige der Teilnehmer sicherlich denkbar gewesen als Arbeitsgruppen, in denen Virulent-Gewordenes praktisch hätte erprobt und analysiert werden können, ohne daß der Anspruch wissenschaftlicher Edition auch hier sogleich regulativ wirksam hätte sein müssen.

## Im Jahre 1980 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen\*

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Bochum, Bonn, Erlangen, Frankfurt a.M., Freiburg i.Br., Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

### 1980

**Berlin. Freie Universität.** Maria BIESOLD: Rudolf Kroneggers Wienerlieder. Ein Beitrag zur Erhaltung des Wienerlied-Begriffs. – Yoshio MATSUYAMA: Studien zur Nô-Musik. Eine Untersuchung des Stücks „Hagoromo“.

**Bern.** Peter ROSS: Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis. – Louis-Marc SUTER: La Polyrythmie dans la Musique de la Première Moitié du Vingtième Siècle.

**Bochum:** Erik FISCHER: Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert.

**Bonn.** Wolf BRETSCHNEIDER: Pädagogische Bedeutung und Funktion des deutschen Kirchenliedes zwischen Aufklärung und Restauration – dargestellt am Werk des Kaspar Anton von Mastiaux (1766–1828). – Carl FASSBENDER: Francesco Foggia (1604–1688). Beiträge zu seinem Leben und zu seinem Motettenschaffen. – Helmut LOOS: Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19./20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierauszugs. – Otto ZICKENHEINER: Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa solemnis von Ludwig van Beethoven.

**Erlangen.** Reinhold KUBIK: Georg Friedrich Händels „Rinaldo“.

\* Die Hochschulen der DDR melden ihre Dissertationen nur den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.

**Frankfurt.** Friedhelm BRUSNIAK: Der deutsche Musiker Conrad Rein (ca. 1475–1522). – Peter CAHN: Das Hoch'sche Konservatorium 1878–1978. – Hans JASKULSKY: Studien zu den Messen von Franz Schubert. – Jürgen LEUKEL: Puccinis Triptychon (Der Mantel, Schwester Angelica, Gianni Schicchi) und der italienische Verismo.

**Freiburg.** Carla Christine BAUER: Michel Blavets Flötenmusik. Eine Studie zur Entwicklung der französischen Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. – Werner NOTTER: Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners.

**Hamburg.** Dieter MÖLLER: Jean Cocteau und Igor Strawinsky. Untersuchungen zur Ästhetik und zu „Oedipus Rex“. – Nikolaus de PALÉZIEUX: Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. – Rainer WILKE: Brahms, Reger, Schönberg. Streichquartette. Motivisch-thematische Prozesse und formale Gestalt.

**Heidelberg.** Tilman SIEBER: Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien. – Hans Dieter VOSS: Arthur Honegger: Le Roi David. Ein Beitrag zur Geschichte und Problematik des Oratoriums im 20. Jahrhundert.

**Innsbruck.** Gabriele BUSCH: Studien zur Geschichte des Solotanzes im Mittelalter.

**Köln.** Bernd ENDERS: Studien zur Durchhörbarkeit und Intonationsbeurteilung von Akkorden. – Eckhardt van den HOOGEN: Die Orchesterwerke Franz Schrekers in ihrer Zeit. – Ansgar JERRENTROP: Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat. – Friend Robert OVERTON: Der Zink. Ikonographische Studien zu seiner Geschichte, Bauweise und Spieltechnik an Instrumenten in europäischen Museen. – Gretel SCHWÖRER: Die Mundorgel bei den La Hu in Nord-Thailand. Bauweise, Funktion und Musik. – Angelus SEIPT: César Francks symphonische Dichtungen. – Alfons WELLER: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik an St. Quirin in Neuss. – Demetre YANNOU: Die Geschichte der Musik (1715) von Bonnet und Bourdelot.

**Mainz.** Ulrich MAZUROWICZ: Das Streichduett mit Violine in Wien von ca. 1760 bis zum Tode Joseph Haydns.

**Marburg.** Ralf-Walter BECKER: Formprobleme in Liszts h-moll-Sonate. Untersuchungen zu Liszts Klaviermusik um 1850. – Franz-Josef TONDORF: Die Solovokalensembles in Wolfgang Amadeus Mozarts Opern: Melodik, Form und Stil.

**München.** Petra BOCKHOLDT: Die Lieder Mussorgskijs. Herkunft und Erscheinungsform. – Stefan MIKOREY: Klangfarbe und Komposition. Besetzung und musikalische Faktur in Werken für großes Orchester und Kammermusik von Berlioz, Strauss, Mahler, Debussy, Schönberg und Berg. – Klaus Peter RICHTER: Orgelchoral und instrumentaler Ensemblesatz. Studien zu Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bach.

**Münster.** Ulrich KÖPPEN: Franz Ludwig. Sein Leben als Musiker, Musikerzieher, Chordirigent, Musikschriftsteller und Komponist.

**Saarbrücken.** Bernhard APPEL: Schumanns Humoreske op. 20. – Raimund BARD: Untersuchungen zur motivischen Arbeit in Haydns sinfonischem Spätwerk. – Wenzeslaus MBA: L'influence de la musique religieuse européenne sur la musique religieuse des Beti ainsi que ses rapports avec la musique traditionnelle du peuple Beti du Cameroun. – Baldur MELCHIOR: Jakob Heinrich Lützel (1823–1899) und die Entwicklung des protestantischen Schul- und Kirchengesangswesens in der bayerischen Rheinpfalz, insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

**Wien.** Susanne ESCHWÉ: August Schmidt. Leben und Wirken. – Kornelia Maria KNOTIK: Musik und Religion im Zeitalter des Historismus. Franz Liszts Wende zum Oratorienschaffen als ästhetisches Problem. – Gerda KOPPENSTEINER: Klangfarbenetüde. Zum Bolero von Maurice Ravel. – Apostolos KOSTIOS: Dimitri Mitropoulos. – Thomas LEIBNITZ: Karl Navratil (1836–1914). Eine Studie zu Milieu und Stil musikalischer Tagesproduktion im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts. – Walburga LEITGEB: Studien zum italienischen Lied in



Wien zur Zeit der Klassik, 1750–1820. – Robert LINDELL: Studien zu den sechs- und siebenstimmigen Madrigalen von Filippo di Monte. – Peter SCHERF: Bildung und Umbildung tonaler Gestalten.

**Würzburg.** Reinhard WIESEND: Studien zur opera seria von Baldassare Galuppi.

**Zürich.** Markus RÖMER: Die schriftlichen und mündlichen Traditionen geistlicher Gesänge auf Korsika.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Miscellanea del Cinquantenario. Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik. Mailand: Edizioni Suvini Zerboni 1978. 233 S.*

Dieser Band publiziert mit doppelter Titelei eine Art Festschrift zum 50jährigen Verlagsjubiläum der „Edizioni Suvini Zerboni“, Mailand, sowie die Referate des Grazer Symposiums *Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik* von 1975.

Von den thematisch sehr weit gestreuten 14 Beiträgen zur Festschrift, für die die „direzione“ des Mailänder Verlages verantwortlich zeichnet, müssen die der Komponisten Bartolozzi (*Amalgami sonori strumentali*), Dallapiccola (*Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero*), Riccardo Malipiero (*Pensieri d'un tramonto d'estate*) und Petrassi (*Ateliers di pittori*) hervorgehoben werden. Ein im Faksimile recht schlecht publiziertes Skizzenblatt von Ligeti (*Un foglio degli schizzi della San Francisco Polyphony*) läßt gleichwohl noch erahnen, daß die Form des Werkes vor allem aus der Disposition der Tonhöhen resultiert.

In den zehn Referaten des Grazer Symposiums geht es weder um Charakteristika einer nationalen Komponierhaltung noch um die Erkenntnis und Beschreibung historischer Sachverhalte; vielmehr bilden Werke einzelner italienischer Komponisten den Ausgangspunkt teilweise maßloser Polemiken gegen bestimmte Richtungen innerhalb der neuen Musik oder gegen die neue Musik insgesamt.

Enrico Fubini (*Die Entwicklung der italienischen Musikwissenschaft nach 1945 unter dem Einfluß der zeitgenössischen Musik*) skizziert die Grundzüge eines Prozesses, in dem die italienische Musikkritik (Fubini schreibt über die Musikkritik, nicht über die Musikwissenschaft) den Anschluß an die neue Musik gefunden und den Kontakt zum

Publikum verloren habe; gegenwärtig gelinge es der Musikkritik nicht, ihre „pädagogische Aufgabe“ zu erfüllen. – Otto Kolleritsch (*Überlegungen zur italienischen Moderne*) beschreibt allzu undifferenziert den Neoklassizismus italienischer Komponisten der Strawinsky-Generation einerseits als „erfolgreiches Mittel“, mit dem einer Krise der italienischen Musik zwischen 1914 und 1918 „begegnet werden konnte“ und andererseits als ein von der nachfolgenden Avantgarde als „retardierend“ kritisierendes „Phänomen“ (Kolleritschs Meinung, mit den „Sprachelementen der Zwölftontechnik“ seien „die klassischen Modelle als Kontrollfunktion überflüssig geworden“, ist unstimmig). – Von einem zumindest latenten Einverständnis in der Ablehnung neoklassizistischer und serieller Verfahrensweisen geht Jürg Stenzl (*Altes im Neuen der italienischen Musik nach 1941*) aus, denn er sucht in apologetischer Absicht vor allem das, was Komponisten wie etwa Dallapiccola, Petrassi, G. Fr. Malipiero, Nono, Berio und Maderna vom Neoklassizismus und von der Darmstädter Schule selbst dort noch trennt, wo die übereinstimmenden Momente überwiegen. Er verkennt nicht nur den „Klangrealismus“ der außer-italienischen neoklassizistischen Komponisten, sondern auch den bedeutenden Einfluß italienischer Komponisten in Darmstadt. – Wolfgang Schreiber referiert über das Wort-Ton-Verhältnis in Werken von Nono, Berio, Busotti und Aldo Clementi.

Zwei Beiträge sind ausschließlich Dallapiccola gewidmet: Jacques Wildberger vergleicht Puccinis *Tosca* mit Dallapiccolas *Prigioniero*, während Volker Scherliess sich darum bemüht, Dallapiccolas „italianità“ zu klären, ein Versuch, der schon darum im Ansatz stecken bleibt, weil Scherliess die detaillierte satztechnische Analyse scheut. – Horst Weber gelingt es dagegen, die serielle

Struktur des Streichquartetts von Maderna mit Hilfe der Skizzen zu diesem Werk aufzudecken.

Der Komponist Roman Vlad (*Der Beitrag der italienischen Avantgarde zum neuen Musiktheater*) behandelt vor allem die Werke, die er nach eigenem Eingeständnis „liebt“ – glücklicherweise sind es fast alle neueren Werke. Die Komponisten Boris Porena (*Neue Musik: Parole oder gesellschaftliche Funktion?*) und Franco Evangelisti (*Die musikalische Rückentwicklung in der Avantgarde*) schreiben dagegen nur über das, was sie geradezu verachten: die neue Musik und ihre Institutionen. Während Porena der Musik die schöne Funktion geben will, „die positive Integration von Individuum und Gesellschaft einzuüben“, plädiert Evangelisti für eine neue Klangwelt, mit der die Menschheit endlich der gegenwärtigen „Steinzeit der Musik“ entwachse. – Die Anzahl der Druckfehler in dieser nachgerade schlampig herausgebrachten Publikation übersteigt jedes erträgliche Maß. (September 1980) Giselher Schubert

*Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 23. Band 1979. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ und Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1979. XVI, 263 S.

Dieser Band enthält im hymnologischen Teil im wesentlichen Beiträge, die aus textlicher Sicht bzw. unter dem Aspekt der Gesangbuchzusammenstellung von Interesse sind. In seinem Hauptbeitrag „Allmächtiger Herr der Heere . . .“. *Krieg und Frieden im Kirchenlied des 20. Jahrhunderts* untersucht Andreas die Aussage entsprechender Lieder in Soldaten- oder allgemeinen Gesangbüchern, die zu diesem Thema angeboten wurden und werden. Dabei ist gerade bei einer solchen Thematik entscheidend, was an historischen Liedern in einer veränderten geschichtlichen Situation zum Singen angeboten wird bzw. wurde. Vor 1914 fanden sich in Feld- und Militär-Gesangbüchern (von denen fast nur evangelische zur Verfügung stehen) Lieder aus der Zeit der Gegen-

reformation, des Dreißigjährigen Krieges, der Aufklärungszeit sowie patriotische Lieder des 19. Jahrhunderts. Die Aussage über den Sinn des Krieges ist in diesen Liedern theologisch widersprüchlich. War er für Paul Gerhardt eine Strafe Gottes, so wird er in den Liedern des vergangenen Jahrhunderts für Gott und Vaterland geführt. Zwischen 1918 und 1939 ist der Einfluß der Singbewegung spürbar; z.T. werden Lieder der nationalsozialistischen Ideologie entsprechend umgedichtet. Neue Lieder kommen hinzu wie R. A. Schröders *Heilig Vaterland in Gefahren* (das übrigens auch in allgemeinen Liederbüchern dieser Zeit häufig zu finden ist, G. S.). Hier vermißt man Vergleiche mit zeitgenössischen nichtkirchlichen Liedern, was den Säkularisierungsprozeß des Kirchenliedes bzw. die quasi religiöse Verbrämung politischer Lieder zeigen würde. Daß der Krieg als Glaubenskrieg unter dem Vorzeichen der sog. Deutschen Christen historische Elemente aufgreift, ist nur ein Aspekt. – Der Ansatz nach 1950 ist zwiespältig. „Offizielle“ Aussagen erfolgen durch alte Lieder, denen ergänzend einige neue hinzugefügt sind. Der Aufsatz ist aus der Vorbereitung für ein neues Militärgesangbuch hervorgegangen. Leider werden die Melodien nicht mit behandelt. Wie ergiebig das sein kann, wird an einer Stelle deutlich, wo Wittenberg auf ein Lied des 19. Jahrhunderts hinweist, daß nach der Melodie des Deutschlandliedes gesungen wurde. Waldtraut-Ingeborg Sauer-Geppert geht in ihrer Untersuchung des *Gesang- und Gebetbuchs für Soldaten* einen Schritt weiter, und befragt Kürzungen, Änderungen und Liedauswahl nach dem ästhetischen und theologischen Hintergrund. – Konrad Ameln beleuchtet Herders Tätigkeit als Gesangbuch-Herausgeber. Dabei wird deutlich, daß Herder kaum eigene Ideen verwirklichen konnte. Zunächst hatte er zwei Gesangbücher in einem neuen so in Übereinstimmung zu bringen, daß alle drei gebraucht werden konnten; 1795 ging es dann bei einer Reduzierung des Liedbestandes etwas besser, wenn auch nicht so, daß das Produkt seinen Vorstellungen entsprochen hätte. Dazu bringt Ameln eine Fülle von Dokumenten



im Wortlaut bei. – Hans-Bernhard Schönborn erläutert den Topos *Die Morgenröte. Eine Naturerscheinung in Literatur und Kirchenlied*, den er bis zur Antike zurückverfolgt und seit Ambrosius in christlicher Symbolik nachweist.

(September 1980) Gerhard Schuhmacher

*Beiträge zur Musikwissenschaft 17. Jahrgang–Doppelheft 2/3. Ernst Hermann Meyer zum 70. Geburtstag. Hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Berlin: Verlag Neue Musik 1975. S. 95–235.*

Das Ernst Hermann Meyer zum 70. Geburtstag gewidmete Heft enthält im Hauptteil sechs größere Arbeiten unterschiedlicher Thematik. Hans Gunter Hokes *Neue Studien zur „Kunst der Fuge“ BWV 1080* bringen das Werk in Zusammenhang mit Bachs Eintritt in die Mizlersche Sozietät. Nach den Statuten der Sozietät hatte Bach jährlich Arbeiten zur Förderung „*der Majestät der alten Musik*“ zu liefern. Aufgrund neuer archivalischer Belege hatte er zuvor die *Goldberg-Variationen* und das *Musikalische Opfer* eingereicht; die *Kunst der Fuge* wäre nach den Statuten sein letzter Pflichtbeitrag gewesen. Hoke erläutert detailliert die Statuten in bezug auf Bachs Arbeit, denen die *Kunst der Fuge* dadurch entspricht, daß sie „*der Ausübung nützlich ist und die praktische Musik fördert*“. Der Verfasser sieht in einigen Stellen, die trotz polyphoner Anlage homophon klingen, einen Vorgriff auf klassische Finales, im Werk als Ganzem eine Entwicklung im Hinblick auf die zyklisch gebundene Instrumentalmusik. In den philologischen Bemerkungen zu einer in Vorbereitung befindlichen Faksimile-Ausgabe sind auch Übersichten zum Berliner Autograph, Mus. ms. Bach P 200, sowie zur Originalausgabe enthalten.

Christian Kaden untersucht *Musikalische Kommunikationsprozesse und ihre Quellen* und sieht diese hier umfassend in soziokulturellen und musikkulturellen Umfeldern. Die Übermittlung ist vielgestaltig, die Auswertung (durch den jeweiligen Empfänger)

erfolgt durch Hierarchiebildung, d. h. durch Auswahl einiger Punkte. Horst Völz referiert in seinem Beitrag zur formalen Musikanalyse und Synthese den Stand der Kybernetik als einer Wissenschaft, die die Musikwissenschaft und -ästhetik zu ergänzen vermag, um im Anschluß daran Beziehungen zur Phänomenologie des Gedächtnisses, zur Lerntheorie und zu biologischen Rhythmen herzustellen. Da zu diesem Punkt bisher keine Daten vorlagen, wurden vom Verfasser eigene Messungen zu den musikalischen Größen Motiv, Thema und „*emotionelle Fläche*“ vorgenommen. Der Autor sieht in den gewonnenen Erkenntnissen über Auffassungsvermögen zugleich eine Möglichkeit synthetischer Musik-Produktion, die sich auf solche Qualitäten einstellt. Valentina Cholopowa analysiert *Chromatische Prinzipien in Weberns Vokalzyklus „Sechs Lieder nach Gedichten von Georg Trakl“ op. 14* und hebt dabei auf chromatische Systeme mit Dreitongruppen ab, die für das einzelne Lied und die Linie, aber auch für den Zyklus insgesamt konstitutiv sind. Frei gewählte chromatische Systeme dieser Art sind für die atonale Musik Weberns charakteristisch. „*Die Präsenz eines einheitlichen Systems chromatischer Intervallgruppen mit Halbtonfestlegung in Weberns musikalischer Sprache zeigt die strenge Gesetzmäßigkeit in der sogenannten ‚atonalen‘ Musik*“ (S. 168).

Reinhard Szeskus untersucht Anlage und Struktur der beiden Fassungen von *Die erste Walpurgisnacht op. 60 von Mendelssohn*, erörtert die wechselnden Pläne des Komponisten (Sinfonie-Kantate, Sinfonie mit Chören, Kantate), verweist auf die sinfonischen Strukturen sowie auf die mit oratorischen Elementen durchsetzten Teile. Demnach ist das Werk mit den genannten Gattungen nicht zu fassen, es ist vielmehr das erste dramatische Werk mit oratorischen, sinfonischen und musikdramatischen Elementen auf einen Balladenstoff in Gestalt eines Oratoriums. Wolfgang Goldhan gibt eine treffende Untersuchung von *Felix Mendelssohns Lieder(n) für gemischten und Männerchor* unter sozialgeschichtlichem und stilkritischem Aspekt. Er weiß aus dem Kontext und aus Zeugnissen deutlich zu machen, daß

diese Stücke in volksbildnerischer Absicht geschrieben wurden. In Ablehnung zu großer Zugeständnisse und in der Absicht, den Charakter des Volkstümlichen nicht aufzugeben, sieht er deutlich Mendelssohns unge löste Probleme. Mit der Wiedergabe von Diskussionen, die teilweise in früheren Hef ten begonnen haben, wird Ernst Hermann Meyer in diesem Heft stellvertretend für andere Forschungszweige in der Musikwis senschaft der DDR eindrucksvoll gewürdigt. (September 1980) Gerhard Schuhmacher

IGNAZ WEINMANN und ALEXAN DER WEINMANN: *Philomele. Zwei Werkreihen von Anton Diabelli. I. Für das Pianoforte. II. Für die Gitarre. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1979. 64 S. (Wiener Archivstudien. Band 1.)*

ALEXANDER WEINMANN: *J. P. Gotthard als später Originalverleger Franz Schuberts. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1979. 56 S. (Wiener Archivstudien. Band 2.)*

ALEXANDER WEINMANN: *Ein erster gedruckter Verlagskatalog der Firma Anton Diabelli & Co. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1979. 7 ungez. Bl., 55, 7, 12 S. (Wiener Archivstudien. Band 3.)*

ALEXANDER WEINMANN: *„Das Grab“ von J. G. v. Salis-Seewis. Ein literarisch-musikalischer Bestseller. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1979. 123 S. (Wiener Archivstudien. Band 4.)*

Neben der dem Wiener Musikverlagswesen des 18. und 19. Jahrhunderts gewidmeten ungemein verdienstvollen Reihe *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages* (Wien, Universal-Edition, ab Folge 19 München-Salzburg, Katzbichler) hat Alexander Weinmann nunmehr eine zweite Publikationsreihe unter dem Titel *Wiener Archivstudien* ins Leben gerufen. Enthält die bestehende Reihe vornehmlich Gesamtverzeichnisse einzelner Wiener Musikverlagshäuser, so werden in der neuen Reihe bisher unbekannte oder unbeachtet gebliebene Dokumente aus Teilbereichen der österreichischen Musikverlagsgeschichte vorge-

legt und kommentiert. Dergestalt ist diese Reihe als eine Art von Materialsammlung für die Musikwissenschaft zu verstehen, in deren Zusammenhang sowohl große Meister als auch sogenannte „Kleinmeister“ dokumentiert werden.

Die in rascher Folge herausgekommenen ersten drei Bände der neuen Reihe sind ausschließlich Wiener Musikverlagen des 19. Jahrhunderts vorbehalten. In Band 1 wird der Inhalt von zwei für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts überaus charakteristischen, aus Vokalkompositionen (Opernbearbeitungen, Liedkompositionen) bestehenden, von Anton Diabelli eingerichteten und herausgegebenen nicht-periodischen Parallel-Serien wiedergegeben: *Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte . . .* (begründet am 12. November 1819, 500 Hefte umfassend) und *Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung der Gitarre . . .* (begonnen am 5. Januar 1819, 374 Hefte enthaltend). Die Inhaltsangaben erfolgen nach Möglichkeit mit dem Hinweis auf österreichische Fundorte – die Hefte 51–75 der Reihe für Gitarre befinden sich, wie hier ergänzt sei, vollständig in der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz – und nicht nachweisbare Hefte werden nach bibliographischen Quellen (Teilverzeichnisse der Serien, Gesamtverzeichnis von Diabellis Nachfolge-Firma C. A. Spina) erschlossen. Jeder Serie ist ein Register der Komponisten beigelegt. Varianten von Titelblättern, Teilkataloge der Reihen und ein Thematisches Verzeichnis der Hefte 1–50 der Serie für Gitarre-Begleitung werden im Anhang im Faksimile vorgelegt. Neben der Überlieferung der Quellen als solcher ist als besonderes Ergebnis der Studien Alexander Weinmanns hervorzuheben, daß alle 19 in der *Philomele* enthaltenen Bearbeitungen Schubertscher Lieder für Gitarre-Begleitung nicht vom Komponisten, sondern von Anton Diabelli stammen – eine Tatsache, über die bisher weitgehend Unklarheit herrschte.

Der zweite Band der Reihe ist der für das österreichische Musikleben des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts bedeutsamen

Persönlichkeit von J. P. Gotthard (Bohumil Pazdirek) (1839–1919) gewidmet. Weinmann versucht in einer *Biographisch-bibliographischen Skizze* den ungewöhnlichen Lebensweg dieses vielseitigen Mannes anschaulich zu schildern und durch zahlreiche, aus dessen Nachlaß stammende Dokumente (heute in der Österreichischen Nationalbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) zu belegen: Geboren in Mähren, seit 1855 in Wien ansässig, Schüler in Musiktheorie von Simon Sechter, Mitarbeiter angesehener Wiener Musikverlage, Gründer und Leiter verschiedener Gesangsvereinigungen und eines Musikverlages unter dem Namen J. P. Gotthard (nach im März 1869 erfolgter Namensänderung), Musikpädagoge, Musikbibliograph (seit 1900 Herausgeber unter dem Namen Pazdirek – gemeinsam mit seinem Bruder Franz – des *Universalhandbuchs der Musikliteratur*, Selbstverlag, dann Wien, Universal-Edition), später Begründer der österreichischen Autoren-gesellschaft und Musikjournalist. Mit Recht sieht Weinmann Gotthards musikgeschichtliche Bedeutung als Verleger von Schuberts nachgelassenen Werken. Das von Weinmann erarbeitete Verzeichnis umfaßt insgesamt 69 Ausgaben, zumeist Erstausgaben Schubertscher Kompositionen, teilweise auch Bearbeitungen (S. 33–37). Ein weiteres Verzeichnis enthält Handschriften nachgelassener Lieder und Tänze Franz Schuberts, die in Zusammenhang mit Gotthards verlegerischer Tätigkeit standen, indem sie entweder als Druckvorlagen für veröffentlichte Werke gedient hatten oder für eine Publikation in Aussicht genommen worden waren (S. 41–48). In diesem Zusammenhang werden auch Gotthards langjährige Beziehungen zu Brahms hervorgehoben, auf die erstmals Max Kalbeck in seiner Brahms-Biographie hingewiesen hat (Band 2, S. 13 ff.) und Brahms' Brief vom Mai 1872 an Gotthard mitgeteilt, in dem es um von Brahms entdeckte Autographe unveröffentlichter Schubertscher Tänze (D 618) geht. (Die unleserlichen Stellen, S. 16, lauten: „*danken u. dann mitteilen daß ich wieder in ‚Lichtenthal bei Baden-Baden‘ residire . . . Daß das Drucken*

*freilich bisweilen von Ueberfluß . . . wenn ich einigermaßen seiner Meinung bin u. doch Ihnen die Nester zeige! . . . jedenfalls aber grüße ich Sie u. was Gutes Ihr Bureau de Musique besucht . . .*“) Die Rechte des Gotthardschen Verlages gingen 1890 an die Firma Ludwig Doblinger, Wien, über.

Als Band 3 der Reihe wird ein erster Verlagskatalog eines der bedeutendsten Wiener Verleger, der Firma Anton Diabelli & Comp., vorgelegt: *Verzeichniss der Verlags-Musikalien von Anton Diabelli und Compagnie in Wien, am Graben Nro. 1133* [folgt Titel in französischer Sprache]. Der Katalog, der ohne Jahreszahl erschien, wird von Weinmann auf Herbst 1825 datiert. Ihm sind ein *Erstes Supplement* (1827, nicht „1826“, wie bei O.E. Deutsch, *Musikverlagsnummern*, Berlin 1961, S. 11, angegeben) und ein *Zweites Supplement* (1828, bei O.E. Deutsch unerwähnt) angeschlossen. Der Katalog umfaßt folgende fünf Abteilungen: *I. Gesang-Musik. II. Pianoforte-Musik. III. Musik für Streich-Instrumente. IV. Musik für Blas-Instrumente. V. Guitare-Musik* sowie einen *Anhang* und eine Übersicht neuer Werke, die während der Drucklegung des Verzeichnisses herausgekommen sind. Dieser Katalog vermittelt ein typisches Bild von der weitreichenden Bedeutung dieses Verlages im allgemeinen und von der Wiener Musikkultur jener Jahre im besonderen. Unter der ersten Abteilung nehmen die „*Opern in Clavier=Auszügen*“ charakteristischerweise den größten Raum ein. Innerhalb der zweiten Abteilung sind die vom Vaterländischen Künstlerverein beauftragten *Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema, componirt von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wiens und der k. k. österreichischen Staaten* (S. 21) erwähnenswert, die in einer ersten Abteilung Beethovens *Diabelli-Variationen* (op. 120) enthalten, während die zweite Abteilung die Einzelvariationen von 50 weiteren Komponisten, u. a. von Schubert, Liszt, Hummel etc., bringt.

Nach Abschluß der Rezension erreichte mich noch Band 4 der Reihe. In ihm behandelt Weinmann – Ausführungen Max Friedlaenders (in: *Das deutsche Lied im 18. Jahr-*



hundert, Stuttgart–Berlin 1902, Band 2, S. 410–411) und Georg Walters (*Salis-Kompositionen*, in: *Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, 1935, Heft 1–2) folgend sowie eigene Studien (in: *Österreichische Musikzeitschrift* 28, 1973, S. 125 ff. und S. 523 f.) fortführend – die zahlreichen Vertonungen des 1783 von Salis verfaßten und 1787 im Göttinger Musenalmanach für 1788 gedruckten Gedichtes *Das Grab*. Weinmann gelang es nunmehr, insgesamt 43 Kompositionen nachzuweisen (darunter fünf von Franz Schubert), von denen er 34 in einem *Notenteil* (S. 31–122) vorlegt. Die älteste Vertonung für Gesang und Klavier von Franz Fr. S. A. von Boeklin erschien 1789, die jüngste für Baritonstimme, Frauenchor und Kammerorchester von Werner Wehrli (op. 52, Nr. 5) stammt – wie hier angefügt sei – vom Jahre 1939. Im einzelnen werden Hinweise auf die zum Teil äußerst komplizierte Quellenlage und auf die unterschiedliche musikalische Behandlung des Gedichtes durch die Komponisten von volksliedhafter bis zu dramatischer Konzeption gegeben.

Man möchte dieser neuen Reihe, die mit einem so großen Elan begonnen wurde, einen gedeihlichen Fortbestand wünschen! (Januar 1980) Imogen Fellinger

*Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry*, hrsg. von Christian HANNICK. Copenhagen: Munksgaard 1978. 257 S. (*Studies on the Fragmenta Chilian-darica Palaeoslavica II in der Reihe Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia. Band VI.*)

Dieser Sammelband, der der Erforschung der im Jahre 1957 erschienenen Faksimile-Ausgabe der *Fragmenta Chilian-darica Palaeoslavica* (*Monumenta Musicae Byzantinae*, Band 5a, b) dient, vereinigt Indices hymnorum mit Studien zum palaeoslavischen Sticherarien- und Hirmologien-Repertoire. Sieben Wissenschaftler steuern Beiträge bei, die meistens, wie die Herausgeber sagen, „years ago“ verfaßt wurden, da diese pars secunda (die pars prima sollte die

*Byzantine Elements in Early Slavic Chant: the Hirmologium* von M. Velimirović [1960] darstellen) vor etwa 20 Jahren zuerst in Auftrag genommen wurde.

Arne Bugge stellt anhand neuerer Forschungen ein alphabetisches Verzeichnis des Chilandar Sticherariums Nr. 307 zusammen, das die Liste im Faksimile-Band revidiert. Miloš Velimirovićs Beitrag besteht aus einem Inhaltsverzeichnis mit Konkordanzen des Gregorovič-Hirmologiums – eines Fragmentes von 104 ff., jetzt in der Moskauer Lenin-Bibliothek, das im 19. Jahrhundert zwecks Transports nach Rußland vom Chilandar Codex „abgesondert“ wurde.

Djordje Sp. Radojičić lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Fragment vom Chilandar Codex Nr. 307, das bis zur Zerstörung im Jahre 1941 in der Belgrader Nationalbibliothek aufbewahrt wurde. Die musterhafte Edition der Chilandar Fragmente des Prager Nationalmuseums durch František Mareš (1958) erscheint in diesem Band mit Photographien und einer Einführung in französischer Sprache.

Studien eher analytischen Gehalts bieten Christian Hannick, K. Levy und Antonina Gove. Unter Berücksichtigung vieler anderer Handschriften hat Hannick ein Inhaltsverzeichnis vom Chilandar Hirmologium Nr. 308 angelegt. Er geht den Anfängen des slawonischen Hirmologiums nach und bestimmt die besonderen Merkmale dieses Repertoires. Bei der Analyse zeigt der Verfasser sein bibliographisches und paläographisches Können, in neumenkundlichen Fragen bleibt jedoch einiges zu wünschen übrig. Angesichts der Studien von Gardner, Koschmieder und Floros wirkt seine Neumentafel nach nur einer Handschrift ziemlich belanglos. Mit der Geschichte der frühesten slawonischen melismatischen Gesänge beschäftigt sich Levy in einem Aufsatz aus dem Jahre 1964. Er untersucht die sogenannte Kondakarien-Notation und vergleicht sie mit Melodien aus dem Repertoire des griechischen Asmatikons. Antonina Gove untersucht das Adaptationsverfahren beim Übertragen von griechischen Hymnen in das Slawonische. Leider wird es nicht klar, nach welchen Prinzipien die Ver-

fasserin den slawonischen Akzent in ihren schönen Tabellen festlegt. Man vergleiche in dieser Hinsicht die Arbeit von Margarete Ditterich: *Untersuchungen zum Altrussischen Akzent* (München 1975).

Die drei Register am Schluß erleichtern den Gebrauch dieser typographisch sehr ansprechend gestalteten Publikation. Man bedauert deshalb um so mehr, daß von den im Vorwort erwähnten neueren Forschungen von Beljaev, Bražnikov, Uspenskij, von Gardner und Floros im Texte so wenig zu spüren ist. Die gegenwärtige musikalische Slawistik bzw. Byzantinistik wird sich mit dieser Diskrepanz nolens volens nun auseinandersetzen müssen.

(April 1980)

Neil K. Moran

*The Musical Manuscript Montecassino 871 A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century. Edited by Isabel POPE and Masakata KANAZAWA. Oxford: The Clarendon Press 1978. XXIV, 676 S.*

Die gründliche Aufarbeitung der Renaissance-Quellen schreitet weiter voran und federführend ist dabei nach wie vor die amerikanische Musikwissenschaft. So haben nun Isabel Pope und Masakata Kanazawa den Codex Montecassino 871 (im folgenden stets MC) in einer vollständigen Ausgabe mit ausführlichem Vorwort und Kommentar in jener vorbildlichen und umfassenden Art und Weise vorgelegt, wie wir sie spätestens seit Helen Hewitts Ausgabe von Petruccis *Odhecaton* kennen. Neben der Quellenbeschreibung wird in der fast 100seitigen Einführung über die Lokalisierung, Datierung und Bestimmung des Repertoires der Handschrift (Hs.) ebenso fundiert wie über die Texte und die Musik der in der Quelle enthaltenen Stücke mit ihren spezifischen Eigenarten gehandelt.

Die Hs. MC ist bisher noch nicht als Ganzes behandelt worden. Nur Spezialisten haben sich für die in ihr überlieferten spanischen (Higino Anglés) und italienischen Sätze (Federico Ghisi) sowie ihre Hymnen (Rudolf Gerber) lebhafter interessiert. Sie

wird von den beiden Herausgebern wie schon vorher im allgemeinen auch nach Neapel lokalisiert und, da sie offensichtlich nicht in einem Zuge, sondern über einen längeren Zeitraum hinweg, wenn auch immer von ein und derselben Hand, geschrieben wurde (S. 18f.), auf die letzten zwei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts datiert (S. 19). Das Repertoire enthält in seinem heutigen lückenhaften Bestand 64 geistliche und 77 weltliche Stücke mit französischem, italienischem und spanischem Text oder auch ohne Text. Die Lücken können an der originalen *tabula* rekonstruiert werden. Diese erlaubt so die Feststellung eines ehemals 171 Werke umfassenden Hauptcorpus und 15 nachträglich hinzugefügter Kompositionen; von letzteren sind allein 10 mit französischem Text (bzw. Textmarken) versehen (die meisten wiederum am Anfang des Faszikels VIII).

Es muß betont werden, mehr als es die Herausgeber tun, daß ein solches Mischrepertoire in dieser Zeit durchaus nicht die Regel, eher die Ausnahme ist (Glogauer Liederbuch, Perugia 431, Kloster Strahov, Segovia). An sich herrscht die nach Gattungen wie Messe, Motette oder Chanson spezifizierte Überlieferung vor. Der Mischcharakter würde gut zu der These der Herausgeber passen (was sie gar nicht ausnützen), daß die Hs. wohl das Repertoire des Königshofes von Neapel darstelle, aber von einem vielleicht ehemaligen Mitglied der königlichen Kapelle nun in seinem jetzigen Domizil, dem Kloster S. Angelo Palantano in Gaeta in Erinnerung an seine Jugendzeit niedergeschrieben worden sei (S. 20). Das würde – noch immer nach den Herausgebern – auch den vergleichsweise altmodischen Charakter des an sich nicht nur lokalen, sondern auch international durchsetzten Repertoires erklären.

Fest steht, daß die Hs. MC in dem oben genannten Kloster (mit vollem älteren Namen S. Michele Arcangelo in Planciano, S. 4) in Gaeta etwa 90 km nördlich von Neapel entstanden ist. Zweifel jedoch ruft die immer wieder vorgetragene These hervor, das Repertoire, und zwar sein geistlicher wie auch sein weltlicher Teil, stelle dasjenige an

Castel Nuovo in Neapel in verschiedenen Zeremonien oder in höfischer Unterhaltung geübt dar. Denn schließlich müssen auch die Herausgeber zugeben, daß mehrere Kompositionen bezüglich ihrer liturgischen Zuweisung nicht an den Hof von Neapel gehören. Die Aufführung der Hymne *Phebus astris* (Nr. 65) ist nur in dem Kloster in Gaeta denkbar, ist sie doch an die hl. Justina, Patronin der 1434 für das Kloster S. Angelo durch Papst Eugen IV. bestätigten Kongregation gerichtet (S. 21). Und auch die Hymne *Tibi Christi* (Nr. 5) zu Ehren des hl. Michael, Patron des Klosters, gehört eher nach Gaeta als nach Neapel.

Ferner enthält die Hs. eine Gruppe von Kompositionen, die alle zur Verehrung des Corpus Christi geschrieben und in einem populären akkordischen Satzstil gehalten sind (Nr. 48, 49, 8, 121). Für eine spezifische Zeremonie des Corpus Christi aber können Pope und Kanazawa am neapolitanischen Hof keinen Nachweis erbringen (S. 46). Natürlich enthält unsere Hs. viele Stücke aus dem Umkreis der Kapelle in Neapel. Woher hätte sich der Mönch in Gaeta auch sonst Werke für seine Mischhandschrift beschaffen sollen? Doch kann man deswegen noch nicht sagen, „*that it [the manuscript] preserves a significant part of the musical repertory performed at a specific court*“ (S. 99). Die mit Sicherheit in Neapel entstandene Hs. Berlin Hamilton und der Mellon-Chansonnier enthalten gewiß ein „königlicheres“ Repertoire als das lokale mit ehemals mindestens 38 italienisch- und 17 spanischsprachigen Stücken. Zu klären wären also noch die Aktivitäten der Mönche von S. Angelo in Palantano zu Gaeta im Zusammenhang mit ihrer Kongregation der hl. Justina, um die hier skizzierte Vermutung zu unterstützen, daß die Hs. MC nicht nur ihrer Niederschrift, sondern auch ihrem Repertoire nach nicht nach Neapel, wohl aber in die Provinz nach Gaeta gehört.

Ein weiteres allgemeines Problem stellt die Datierung dar. Die Herausgeber erliegen ein wenig dem noch immer zu beobachtenden Hang, Hss. eher zu spät zu datieren als einmal mutig nach dem frühest möglichen Zeitpunkt der Niederschrift zu fragen

und damit den Kollektoren das Bedürfnis nach einer gewissen Modernität ihrer Sammlung zu attestieren. Für unseren Fall ergibt sich als zwingender terminus post quem 1460 (oder wenn man will 1462), das Todesjahr Binchois', denn MC enthält Ockeghems Trauer-Motette auf dessen Ableben *Mort tu a navré* (Nr. 107). Einen weiteren, wenn auch nicht zwingenden, so doch höchst plausiblen terminus post quem gibt der Satz *Qu'es mi vida*, eine dreistimmige Canción Cornagos, die Ockeghem während seines Spanien-Aufenthaltes 1469/70 kennengelernt haben wird und der er dann (vielleicht noch in Spanien oder wenig später) eine vierte Stimme hinzugefügt hat (Nr. 10). Schließlich bauen Pope und Kanazawa einen weiteren terminus post quem insofern auf, als sie den Aufenthalt des Gaffurius 1478–1480 mit den in MC enthaltenen Kompositionen desselben in Verbindung bringen: die im Hauptcorpus überlieferten Hymnen seien wahrscheinlich während der Jahre in Neapel geschrieben (S. 19), die Hs. also erst danach angelegt worden.

Dem ist folgendes entgegenzuhalten. a) Wenn der Doge Prospero Adorno 1478 zusammen mit Gaffurius von Genua nach Neapel flieht, so doch, weil bereits vorher gute Beziehungen zum Aragonesen-Königreich bestanden; also können die zwei der Weihnachtszeit zugehörigen Hymnen Gaffurius' auch ebensogut früher nach dem Süden gelangt sein, wo man ganz intensiv solche Kompositionen für monastische Vespere zur Vervollständigung des Jahrkreises sammelte (von 141 erhaltenen Werken in MC sind 35 Hymnen, d. h. knapp ein Viertel). b) Zwei der Hymnen kommen auch in der Hs. Florenz 112<sup>bis</sup> vor, die nach Genua gehört und älter ist als MC. Sollte sie Gaffurius erst mitgebracht haben oder sind sie nicht doch schon in Neapel/Gaeta vor seiner Ankunft bekannt gewesen? c) Beinahe alle Faszikel enthalten Papier genuesischer Herkunft (S. 10ff.), das nach Briquet 1472–1475 und 1479 nachweisbar ist (andere, erst nach 1480 nachweisbare Papiere begegnen allerdings auch, doch ist Briquets verdienstvolles Werk im Detail nicht unbedingt hinreichend). Zusammengefaßt: Der



Besuch des Gaffurius in Neapel als terminus post quem für die Niederschrift läßt sich mit guten Gründen in Frage stellen.

Will man die Entstehungszeit einer Sammelhandschrift ermitteln, sollte man sich auch fragen, was sie, gemessen am Standard der gleichzeitigen Überlieferung, nicht bzw. noch nicht enthält. Ist der geistliche Anteil von MC wesentlich von lokalen neapolitanischen bzw. genuesischen Namen (Antonius Janue und Johannes de Quadris, s.o.) geprägt (die Ausnahme sind die Hymnen Dufays), so der weltliche und dabei vor allem der französische Anteil von den internationalen der Dunstable bis Ockeghem. Von der jüngsten, noch lebenden franko-flämischen Generation begegnen Hayne van Gizeghem (Nr. 85, 105 – letztere im Nachtrag), Caron (Nr. 97) und Loyset Compère (Nr. 115, im Nachtrag); ihre in MC enthaltenen Werke können gut vor 1475 komponiert sein (das berühmte *De tous biens plaine* = Nr. 85 von Hayne ist kaum später als 1470 geschrieben, s. S. 612). Aber, und das sollte zu denken geben, zwei um 1475 geschriebene Hss., in denen die zitierten vier Sätze auch überliefert sind (Mellon-Chansonnier, Chansonnier Laborde) enthalten beide bemerkenswert viele Sätze von Antoine Busnois. Und da sollte der eifrig zusammentragende Mönch aus Gaeta nach 1480 nicht bemerkt haben, daß die über zehn Sätze von jenem das Neueste waren, das in dem nach den noch nicht veröffentlichten Untersuchungen von L. Perkins (s.S. 48) 1475–1476 für Prinzessin Beatrix, Tochter König Ferdinands I. von Neapel, geschriebenen Mellon-Chansonnier anzutreffen war? Daher sei die Empfehlung gegeben, die Zeit der Niederschrift unserer Hs. ruhig einmal mutig mit 1470–1475 anzugeben, solange das Gegenteil nicht zu beweisen ist.

Einige Worte zur Edition. Die Herausgeber verwenden öfters wechselnde Metren für ein und denselben Satz ohne ersichtlichen, d.h. aus der Quelle ablesbaren Grund. Gleich der erste Satz der Quelle, *O Principe Pilate* von Bernardus (Ycart?) verschleierte in der Neuausgabe einen symbolischen Bezug, der in der Komposition enthalten zu sein scheint: jeweils 11 + 11 + 12 Longa-

Mensuren bei Alla breve (jeweils ohne Zielklang gerechnet) entsprechen genau 13 + 13 + 14 Textsilben. [Das der modernen Partitur, S. 105, vorangestellte Incipit des Cb. enthält einen Druckfehler: die 2. Ligatur muß eine binaria aus zwei longae sein, vgl. Plate I.]

Die vorgebrachten Einwände wollen keineswegs das Verdienst der Herausgeber schmälern. Im Gegenteil: die Akribie bei der Behandlung aller Probleme sowie die vorzügliche Aufmachung haben geradezu dazu angeregt, weiter zu denken, wobei eine gewisse Ausführlichkeit als schmale Verständigungsbasis unumgänglich war. Wir sollten für die Ausgabe der Handschrift Montecassino in dieser Form dankbar sein. (Februar 1980) Klaus Hortschansky

— JOSEF MERTIN: *Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis*. Wien: Elisabeth Lafite 1978. 152 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 7.)

Der Verfasser strebt nicht Vollständigkeit an, sondern er will zeigen, wie er im Laufe seiner Unterrichtstätigkeit vorgeht, um den Studenten die Musik vor und bis inklusive Johann Sebastian Bach näherzubringen. Daß es dabei nicht um den neuesten Forschungsstand, sondern um Grundsätzliches geht, dürfte sich von selbst verstehen. Er will als Kapellmeister, nicht als Musikwissenschaftler, zu den angehenden Musikern sprechen und die Erkenntnisse der Musikwissenschaft in die Dienste des lebendigen Musizierens stellen. Sein in der Einleitung umrissenes Ziel ist, „sich an die vielen Bereiche historischer Musik“ heranzuarbeiten, denn nur „eine hingebende, intensive Auseinandersetzung mit den Werken ergibt zunehmend tiefere Einsichten. Entscheidend bleibt immer ehrliches Bemühen und Begabung“ (S. 5). Das „ehrliche Bemühen“ war auch für Josef Mertins eigene Arbeit einer der wichtigsten Grundsätze. So war er, der auf über 50 Jahre Lehrtätigkeit zurückblicken kann, für die meisten – wenn nicht gar für alle – heute aktiven österreichischen

Ensembles für alte Musik bei den ersten Erkundungen dieses lange Zeit vernachlässigten musikalischen Bereiches behilflich und im weiteren wegleitend. Unter diesem Aspekt ist das vorliegende Buch, gleichzeitig ein Arbeitsbericht, zu verstehen: Es veranschaulicht den schwierigen Weg, den die sogenannte alte Musik aus der musikalischen Tradition des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu überwinden hatte, um dahin zu gelangen, wo sie heute steht. Inhaltlich gliedert es sich in acht Kapitel, die den folgenden Gegenständen gewidmet sind: 1. Grundsätzliches zur Notationskunde, 2. Metrik- und Rhythmenlehre, 3. Prinzipielles zu den Kompositionsstrukturen, 4. Ensembletypen, Spalt- und Homogenklang, 5. Die Generalbaßinstrumente als Schlüssel zu den Continuo-Problemen, 6. Das übrige historische Instrumentarium, 7. Die historischen Stimmungen und 8. Bachs Magnificat ad exemplum.

(Juli 1980)

Veronika Gutmann

**HANS-GÜNTER OTTENBERG:** *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978. 123 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 10.)

Aus dieser Dissertation erfährt der mit den Texten sowie der Sekundärliteratur vertraute Leser gewiß nicht sonderlich viel Neues. Sie beginnt mit der in gewissen Publikationen bereits zur anödenen Pflichtübung erstarrten „Vorbemerkung“ darüber, daß die sogenannte bürgerliche Musikwissenschaft ob der ihr eigenen erkenntnistheoretischen Enge unfähig sei, Musikästhetik wie auch die Musik zureichend zu interpretieren. Erst mittels der einschlägigen Marx-Engels-Zitate lasse sich dies erreichen. Entsprechend selektiv wird der gegebene Forschungsstand berücksichtigt; beispielsweise wird die Reichardt-Biographie des Rezensenten von 1963 ebenso übergangen wie etwa der Faksimile-Druck

nebst ausführlichem Nachwort der Schrift *Über die Deutsche comische Oper* (1774, Neudruck 1974), obwohl letztere speziell betrachtet wird. Die „sozialökonomische Fundierung“ der Darstellung der musikästhetischen Anschauungen reicht über die üblichen pauschalen Feststellungen nicht hinaus. Die Sozialgeschichte Berlins ließe sich indessen gewiß differenzierter und detaillierter für die Interpretation musikologischer Dokumente nutzvoll anwenden.

Hans-Günter Ottenberg schildert das Aufkommen musiktheoretischer Untersuchungen in dieser Stadt nach 1750 und den Anteil, den die Aufklärung daran hatte. In etliche Abschnitte aufgeteilt werden die bekannten Fragen wie das Kenner- und Liebhaber-Problem, der „vermischte Geschmack“ (ein bereits im 17. Jahrhundert bezeugendes Faktum, z.B. bei Georg Muffat), die „Nachahmung der Natur“ und die „Erregung der Affecte“, die Einheit von Ethischem und Ästhetischem, der Übergang zum Sturm und Drang nebst dessen Erscheinungsformen sowie – sehr verkürzt – die Repräsentation romantischer Musikan-schauung durch Wilhelm Heinrich Wackenroder, E. T. A. Hoffmann und Ludwig Rellstab angesprochen. Trefflich gelungen ist anhand etlicher Analysen von Liedern und Opernarien der Nachweis der Übereinstimmung von kompositorisch Verwirklichtem und theoretisch Postuliertem. Dieser Teil der Arbeit verdient eine weiterführende Beachtung. Hingegen bleibt unverständlich, warum etwa die Musikan-schauung Johann Friedrich Reichardts lediglich aufgrund einer offensichtlich tendenziösen Auslese von Zitaten abgehandelt wird. Weder hat sich Reichardt – schon wegen der vielen, oft widersprüchlichen Aussagen in seinen zahlreichen Schriften – gänzlich mit dem Sturm und Drang eingelassen, noch hat er den Endzweck der Musik zeitlebens ausschließlich darin gesehen, „das Herz zu rühren“. Für ihn gab es zudem einen „heiligen“ Endzweck, zumal die Musik aus „des Ewigen Munde selbst“ entstammt. Das Problem einer „wahren Kirchenmusik“ wurde von Hamann her bewegt neben dem des Liedes und des Singspiels in Berlin erörtert, in

dieser Dissertation jedoch leider übersehen. Den Beweis dafür, daß man im Bereiche der Geschichte der Musikästhetik aufgrund eines nicht-bürgerlichen Zuganges zu einem sachlich zureichenderen, vertieften Verständnis finden könne, gilt es noch zu erbringen.

(September 1979)

Walter Salmen

**FRIEDHELM KRUMMACHER:** *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. XVI und 546 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XXII.)*

Wie schon in seiner Dissertation von 1965 bietet Krummacher in ihrer jetzt vorliegenden Fortsetzung mehr als er im Titel verspricht. Ging es ihm damals nicht so sehr um die „Überlieferung der Choralbearbeitungen“ als um eine Bestandsaufnahme der frühen evangelischen Kantate überhaupt, so nun neben den Choralkantaten um eine Würdigung der „gemischten Kantate“, in deren Kontext evangelische Kirchenlieder auftreten. Das „Thema“ erklingt also auch jetzt mehr als „Motto“ denn als „Leitmotiv“, denn die „Choralbearbeitung“ ist keine musikalische Gattung, sondern eine Voraussetzung dafür. Der Verfasser deutet das selbst an, wenn er bekennt, die Choralbearbeitung liege „quer zu den übrigen Gattungen, daß der Charakter einer Gattung fragwürdig wird“ (S.17). Dieser Ausdruck weckt kaum bestimmte Erwartungen hinsichtlich Form, Stil und Klang, man versteht ihn mehr als Sammelbegriff für verschiedene Gattungen der evangelischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts. Krummacher beschreibt „eigentlich“ Choralkonzert, Choralkantate und Choralsonate.

Gemäß seiner Abneigung gegenüber geistes- und stilgeschichtlichen Methoden – „bei dem einzelnen Werk setzt die Analyse ein, um dann im Vergleich bestimmende Strukturprinzipien der Gattung ausfindig zu machen“ (S.12) – besteht sein jetziges Buch weithin aus Werkbeschreibungen und Werkübersichten. Doch die erst abgelehnte fröm-

igkeitsgeschichtliche Betrachtung wird dann doch wieder eingelassen (S.12 und S.284). Das gleiche gilt für das sozialgeschichtliche Begriffspaar „Organisten- und Kantorenmusik“ und für die geographischen Abgrenzungen nord-, süd- und mitteldeutsche Kantate, was Verwirrung stiften kann. Manchmal scheint sich der Verfasser geradezu zu widersprechen, wenn er z.B. einerseits „direkte Verbindungslinien“ zwischen Michael Praetorius und „einer späteren Zeit“ leugnet (S.23), andererseits aber doch die „Kennzeichen der späteren Kantate bei diesem Komponisten“ erkennt (S.399). Selbst das Inhaltsverzeichnis spiegelt das rasche Tempo wissenschaftlichen Erkennens: das Echtheitsproblem einer Händel zugeschriebenen Kantate wird hier skeptischer beurteilt (Fragezeichen hinter dem Namen) als im betreffenden Abschnitt des Buches.

Ein besonderes Problem bieten die Wertungen des Verfassers. Daß die sogenannte „Übergangszeit“ in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts neben bedeutenden Komponisten wie D. Buxtehude, S. Knüpfer und J. Rosenmüller auch „Kleinmeister“ aufweist, gilt als selbstverständlich. Aber warum muß „das Urteil über Hammerschmidts Leistung zwiespältig“ sein (S.74), da doch die Kategorie „Gebrauchsmusik“ (S.58) das angemessene Urteil bzw. die angemessene Urteilsbasis darstellt? Daß mancher Musiker „besser aufs Komponieren verzichtet hätte“ (S.114), ist nach dem Kontext wohl nicht direkt auf W.C. Briegel zu beziehen, vielleicht aber auf A. Pflieger und dessen „Anknüpfung bei Hammerschmidt und Briegel“ (S.240). Obwohl der Rezensent die Musik dieses norddeutschen Hofkapellmeisters auch nur als „liebenswertig-unverbindlich“ charakterisiert hat (*Mf* 19, 1966, S.113), möchte er sie nicht missen. Denn das breite Spektrum von dokumentierter Gestaltungskraft gehört zur Geschichte wie das der Stile, Formen und Gattungen.

Auf der Grundlage eines außerordentlich reichen Quellenmaterials bestätigt Krummacher das von der Forschung entworfene Bild von der evangelischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert. Die „norddeutsche Or-



ganistenmusik“, der seine Liebe gehört, ist schärfer und differenzierter beschrieben als bisher, was auch allgemeinen Aussagen zugute kommt: „Die Spannung zwischen affektvoller Klanglichkeit und formeller Komplexität bestimmt die spezifisch norddeutsche Choralbearbeitung“ (S.120). Die seltene Mischung von philologischer Akribie und hohem Reflexionsvermögen befähigt den Verfasser zu einer Reihe von wichtigen Detailerkennnissen, etwa zu Heinrich Schützens „neuen Verhaltensweisen dem Choral gegenüber“ (S.31), zur bedeutenden Rolle von Buxtehudes Orgelmusik (S.163), zum sogenannten *Jüngsten Gericht* (S.173).

Es wäre nun zu wünschen, daß die Denkmäler-Edition den Anschluß an die fortgeschrittenen wissenschaftlichen Erkundungen nicht verliert. Dringender als je zuvor stellt sich die Forderung etwa nach umfangreichen Knüpfer- und Zachow-Ausgaben. (Oktober 1980) Werner Braun

*REINHARD VOLLHARDT: Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen. Mit einem Nachwort hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und mit Ergänzungen und Berichtigungen von Eberhard STIMMEL. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Berlin 1899. Leipzig: Edition Peters 1978. 545 und III S. (Peters Reprints. Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters, ohne Bandzählung.)*

Man kann nicht von jedem Nachdruck sagen, er habe seine Berechtigung, er sei notwendig, längst überfällig, wertvoll. Dieser Reprint freilich ist und bleibt für alle, die sich mit der Geschichte sächsischer Kirchenmusiker beschäftigen, eine unentbehrliche Hilfe. Es gibt bis heute keinen gleichwertigen Ersatz für diese zu Ende des vergangenen Jahrhunderts geschaffene bio-bibliographische Darstellung. Trotz der zwischenzeitlich erschienenen umfangreichen Spezialliteratur zu Personen, Orten und Zeitabschnitten, trotz neu aufgefundener Quellen und mehr oder minder ergiebiger Archivforschungen, die die Fleißarbeit des ehemali-

gen Zwickauer Marienkantors und Ratschulbibliothekars Vollhardt (1858–1926) korrigiert oder präzisiert haben mögen, präsentiert sich das Werk als ein „Nachschlagebuch“ im umfassendsten Sinn. Der Verlagswerbung – die Klappentexte gehören dazu – darf man in diesem Fall voll vertrauen.

An den Nachdruck des unveränderten Textes ist ein Supplement angefügt. Der fast hundert Seiten umfassende Teil schließt Lücken, berichtigt Druckfehler und einige sachlich falsche Angaben der Ausgabe von 1899. Im wesentlichen beschränken sich die neuen Ergänzungen auf Lebensdaten und einzelne Wirkungsstätten aufgeführter Personen. Hierfür sind vor allem lokalgeschichtliche Arbeiten ausgewertet worden. Das Register der Erstausgabe ist einem auf mehr als das Doppelte an Seitenzahlen angewachsenen Personenregister gewichen, das nun alle im Hauptteil und den Ergänzungen vorkommende Namen enthält. Damit wird der Band bestens aufgeschlüsselt. (März 1980) Raimund W. Sterl

*GUSTAV BERETHS: Musikchronik der Stadt Trier (1800–1850). Teil I: Das Konzert- und Vereinswesen. Mainz usw.: Verlag B. Schott's Söhne 1978. 262 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 17.)*

Voraus gingen Bereths *Beiträge zur Trierer Dommusik* (1974); ein Band über das „Musiktheater“ ist angekündigt. (Daß Bereths die Dichotomie von „musica sacra“ und „musica vulgaris“ [S. 7] zugrundelegt, scheint angesichts der Musikverhältnisse des 19. Jahrhunderts denn doch etwas obsolet.) – Den Titel „Chronik“ nimmt Bereths sehr wörtlich: im wesentlichen beschränkt er sich darauf, in chronologischer Abfolge, deren einziges übergreifendes Ordnungsprinzip Jahreszahl und dann zeitliches Nacheinander sind, Ereignisse aufzuzählen. Mit strukturellen Untersuchungen zu Konzert- und Vereinswesen gibt er sich nicht weiter ab. Er verzichtet auch weitgehend auf Interpretation der archivalischen Fakten – die, soweit ersichtlich, sehr sorgfältig recherchiert

sind; infolge der Quellenlage auftretende Lücken kaschiert Bereths nicht. Den Akzent legt er nicht auf die tragenden Institutionen der städtischen Musikkultur, sondern auf Ereignisse sowie Personen, die er durch Heranziehung von Informationen etwa aus Nachschlagewerken noch stärker profiliert.

Deutlich werden einmal mehr stadthistorische Züge von relativ allgemeiner Gültigkeit: so etwa die große Rolle der Militärkapellen, die gegenüber den oft recht instabilen, von Konkurrenz und persönlichen Querelen geprägten bürgerlichen Vereinigungen eine Art festes Rückgrat der städtischen Musikkultur bildeten und im Theater so gut wie in Gartenlokalen spielten; die sekundäre, supplementäre Bedeutung von Konzerten reisender Musiker im Vergleich mit den Aktivitäten ortsansässiger Personen und Institutionen; weiter der Vorrang der Oper mindestens zu Anfang des Jahrhunderts – Konzerttag war der theaterfreie Tag, und auch gegen den Balltag mußte der Konzerttag zurücktreten; schließlich die prägende Rolle von Personen, die zwar nicht Geschichte aber Lokalmusikgeschichte machen – ausführlich gewürdigt wird vor allem der fortschrittliche Musikpädagoge Abbé Josef Mainzer. – Konzertprogramme sind meist vollständig wiedergegeben; Vereinsstatuten allerdings erscheinen nur sehr sporadisch und fragmentarisch, ebenso Musikkritiken (z.B. S. 132f.), die die spezifische historische und lokale Färbung der Musikkultur aufleuchten lassen könnten. Tabellen, die etwa das oft unübersichtliche Geflecht von Vereinen, andern Institutionen, Aufführungsorten gliedern und erhellen würden, fehlen; das beigegebene Personenregister erschließt nur einen Teilaspekt des Musiklebens.

Da das Problem, wie sich allgemeine Züge der musikalischen Lokalgeschichte und Besonderheiten zueinander verhalten, nicht in Bereths' Blickfeld gerät, kann er das unverwechselbare, individuelle Porträt der städtischen Musikgeschichte kaum zeichnen. Ganz beiläufig erwähnt er gelegentlich ‚außermusikalische‘ Daten, etwa Einwohnerzahlen oder politische Entwicklungen; zur Sozialstruktur findet sich praktisch

nichts. Manches Interessante, etwa das Institut der „*Dekadenmusik*“ (S. 16) unter der französischen Herrschaft oder der Sachverhalt, „*daß die Konzertermine sich häufig nach den französischen Nationalfeiertagen richten mußten*“ (S. 13), erscheint Bereths als Kenner der Lokalgeschichte so selbstverständlich, daß es ihm nicht weiter auffällt und er auch nicht darauf eingeht. Eine Besonderheit scheint z.B. auch die sehr große Zahl an „*musikalisch-deklamatorischen Abendunterhaltungen*“ zu sein, die sich noch 1849 finden. Wo Bereths Verallgemeinerungen versucht, sind sie schief: „*Modell gestanden haben bei der Gründung der Liedertafeln*“ dürften eher als die „*Cäcilienfeiern mit Konzert, Essen und Ball*“ (S. 23) Formen wie Convivium oder Collegium musicum.

Daß es keine explizite, entwickelte Methode zur Darstellung musikalischer Lokalgeschichte gibt, kann man Bereths nicht zum Vorwurf machen; allerdings fallen seine Forschungs- und Darstellungsmethoden doch hinter bereits entwickelte Ansätze zurück. Wie auch in vielen andern Arbeiten zur Sozialgeschichte der Musik ist vom Darstellungsstil her nicht zwischen Zentralem und Peripherem unterschieden; Geschichte zerfällt in ein konturloses Neben- und Nacheinander von Einzeldaten. Immerhin: die Leistung auch dieser Quellenerschließung soll nicht unterschätzt werden; als – wiewohl eingeschränkt brauchbare – Materialsammlung mag sie als Baustein der Musikgeschichtsschreibung nützen.

(August 1979) Hanns-Werner Heister

*Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation. Band II. Hrsg. von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen: Laumann-Verlag (1979). 168 S.*

Nachdem der vor einigen Jahren im gleichen Verlag erschienene erste Band literarische Konterfeis von sechs überwiegend etwas älteren in Schlesien geborenen Komponisten vereinigte, von Hermann Buchal, Gerhard Strecke, Gerhard Schwarz, Günter

Bialas (geb. zwischen 1884 und 1907) sowie von Hans Otte und Heino Schubert (geb. 1926 bzw. 1928), widmet sich der vorliegenden zweite jüngeren: Eduard Hanisch und Friedrich Metzler (geb. 1908 bzw. 1910) und Rudolf Halaczinsky, Frank Lewin und Norbert Linke (geb. zwischen 1920 und 1933). Er enthält jeweils einen vom Komponisten stammenden Lebensabriß, ein bis kurz vor der Drucklegung auf den letzten Stand gebrachtes Werkverzeichnis, ein Namen- und Ortsregister, ferner Porträts der Musiker und charakteristische Partiturseiten im Anhang, editorisch sachkundig betreut von Gerhard Pankalla und Gotthard Speer. Autobiographien haben naturgegeben immer etwas zwingend Subjektives, und so, wie sich ein Schaffender selbst sieht, braucht ihn die Umwelt nicht unbedingt zu sehen. Kommt, wie bei allen fünf Musikern, das Schicksal der Vertreibung aus angestammten Gebieten oder der Emigration (Lewin) hinzu, wirkt unterschwellig vieles nach, das ein Außenstehender oft nicht sogleich zu erkennen vermag. Recht unterschiedlich sind auch die Temperamente: Liebe zum Detail sowie Mitteilungs- und Erzählerdrang (Hanisch, Linke) stehen neben betonter Distanziertheit (Halaczinsky), die bei Metzlers Introversion in zwischen den Zeilen spürbare Unlust der Selbstdarstellung mündet. Ebenso unterschiedlich liegen Ausgangs- und Schwerpunkte im Schaffen der fünf Portraitierten: bei Halaczinsky die Kammermusik experimentellen Charakters, gleichzeitig auch die malerische Tätigkeit, bei der Inhalte und Thematik von Bildern und Musik oft bewußt aufeinander abgestimmt sind, bei Metzler die Instrumentalmusik, besonders die Sinfonie, bei Linke ein breites Spektrum oft folkloristisch inspirierter Vokal- und Instrumentalmusik, der auch Experimente keineswegs fremd sind, ähnlich wie bei Hanisch, der nebenbei im Dada-Stil dichtete, bei Lewin schließlich die Filmmusik und neuerdings die Oper. Lehrreich sind endlich auch diese Selbstbiographien, deren Verfasser ausnahmslos in verschiedensten pädagogischen Bereichen tätig waren oder noch sind, im Hinblick auf die fundamentale Frage, unter welchen Aspek-

ten man heute Musik schreibt. Hierüber hat besonders Linke recht ausführlich reflektiert.

(Januar 1980) Lothar Hoffmann-Erbrecht

*KEES VELLEKOOP: Dies ire dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz. Balthoven: A.B. Creighton 1978. 265 S., zahlr. Notenbeisp. (Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap. 10.)*

Für jeden Musikfreund ist das *Dies irae* einer der bekanntesten Texte des Mittelalters, die Choral-Melodie zumindest der ersten Strophe ist ihm geläufig, sonst würde er die zahlreichen Zitate in Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts nicht wahrnehmen können. Für den Fachmann ist es darüber hinaus ein ungewöhnlich oft bearbeiteter, übersetzter und in fast unübersehbar zahlreichen Publikationen behandelte Hymnus. Gibt es dazu überhaupt etwas Neues zu sagen (wenn man von der vielleicht wünschenswerten Zusammenfassung des heutigen Wissensstandes einmal absieht)? Es gibt es – und sogar im besonderen in der Beschränkung auf die Frühzeit (in der Überlieferung von 15 Hss. bis etwa 1400). Zwar ist eine endgültige Zuweisung an einen bestimmten Autor (der Text wurde im Laufe der Geschichte nicht weniger als etwa 80 verschiedenen Autoren zugeschrieben, am häufigsten dem Franziskus-Biographen Thomas von Celano) nach wie vor nicht möglich. Dies ist aber auch gar nicht so wichtig gegenüber dem Befund, daß der bekannten, erst im 16. Jahrhundert offiziell in die Requiem-Messe aufgenommenen 20strophigen Sequenz ein 16strophiges Reimgebet zugrundeliegt, das vermutlich von einem französischen Benediktiner stammt, daß diese Sequenz aber von einem Franziskaner in Mittel- oder Süditalien geschaffen wurde, der dabei die ursprüngliche Konzeption nicht unwesentlich (wenn auch mit beinahe unscheinbaren Mitteln) veränderte, die Affektsprache der Vokale und Zahlensymbolik des Reimgebets offenbar nicht mehr durchschaute, der bei der wohl gleichzeitig erfolgten Komposition auf französische Sequenz-



muster und melodisch auf das *Libera* wie das *Lacrimosa* zurückgriff usw. Für die gelegentlich vermutete ursprüngliche Verwendung der Sequenz im Advent ergab sich kein Anhaltspunkt, sie war von Anfang an für die Totenmesse bestimmt und hat in dieser über die berühmten Kompositionen und Zitate bis heute ihre Wirkung erhalten. Neben dem affektiven Gehalt ist es aber auch die spürbare Form, die enge Beziehung von Melodie und Textinhalt, die Sprachsymbolik usw., welche diese Wirkung ausmachen. Dies alles in minutiöser, anschaulicher und überzeugender Weise erarbeitet und dargestellt zu haben, ist ein Verdienst dieser Arbeit, die somit ein Muster für derartige Unternehmungen abgeben kann. Sie zeigt die ganze Breite, mit der eine solche Frage anzugehen, und die Methoden, die hiezu (von der Liturgie-, Sprach- und Literaturwissenschaft bis zur Rechtsgeschichte und Psychologie) zu wählen sind, bevor man zur eigentlichen musikalischen Aussage (inclusive rhythmischer Lesung) kommt. Musikwissenschaft erweist sich als integrative historische Disziplin, alles andere führt zu Stückwerk in der Art, wie es Vellekoop zur Verfügung stand, bevor er sich seinem Untersuchungsobjekt neuerlich widmete. Es hat sich gelohnt.

Daß es sich bei der Druckfassung einer Dissertation bei H. Wagenaar-Nolthenius offenbar um eine Übersetzung ins Deutsche handelt, ist nur an wenigen Punkten wie etwas ungewöhnlicher Beistrichsetzung, einzelnen Wort- und Fallfehlern spürbar, auch die Druckfehler sind erstaunlich selten; die graphische Ausführung des Buches ist wie in der gesamten Reihe beneidenswert großzügig.

(September 1980)

Rudolf Flotzinger

*ELKE LANG-BECKER: Szenentypus und Musik in Rameaus tragédie lyrique. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 140 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 7.)*

Die Autorin hat sich im Rahmen der in Heidelberg bereits entstandenen oder noch

geplanten Topos-Studien die Aufgabe gestellt, einen Beitrag zur musikalischen Topik und Typik der Opern Rameaus zu leisten. Ausgehend von einem Forschungsbericht untersucht sie die Szenentypen *Chasse, Pastorale, Sommeil, Descente, Tonnerre-Tempête-Monstre, Bataille, Lamento*. Diese Aufzählung zeigt symptomatische Schwächen dieser Dissertation: *Monstre* kann wohl kaum als Szenentyp angenommen werden, der französische Terminus für *Lamento* lautet *Plainte, Bataille* und der am Rande miterwähnte *Triomphe* müssen getrennt behandelt werden.

Die Literaturübersicht ist unzureichend, fehlen doch so fundamentale Arbeiten wie jene von Lagrave, Mélése und die Literatur zum *Merveilleux* im französischen Theater. Dies ist insofern schwerwiegend, als die Verfasserin Vermutungen anstellt, wo sie nur die Forschungsergebnisse von Lagrave z.B. hätte referieren brauchen (S.18ff.). Warum werden nur drei Tragédies zugrunde gelegt, obwohl Rameau fünf komponiert hat? Hätte die Einbeziehung anderer Bühnenwerke nicht wesentliche Kriterien für die Beurteilung von Funktion und Rolle der Musik im theatralischen Zusammenhang und die feinen Gattungsunterschiede geliefert? Opéra-ballet, Pastorale, Pastorale héroïque und Comédie lyrique können z.B. schwerlich bei der Analyse von *Pastorale, Tempête* und *Plainte* unberücksichtigt bleiben. Mit Recht wird die *Descente* einbezogen, warum aber nicht *Invocation* und *Triomphe* (Aufmarsch und Siegesfeier)?

Leider bleibt die Darlegung der behandelten Typen meist in einer bloßen Beschreibung und Aufzählung satztechnischer Details stecken, bei der sich häufig die genannten Merkmale als austauschbar erweisen. Ungenauigkeiten bei der Verwendung von Artikeln und Termini führen zu manchen vermeidbaren sachlichen Fehlern. Es ist bedauerlich, daß die Chance zu einer interessanten und wichtigen Untersuchung vertan wurde.

(Februar 1981)

Herbert Schneider

BERND GÖPFERT: *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815–1848*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1977). VIII, 283 S.

Göpferts Dissertation könnte auch „Zur Soziologie der Stimmtypen und Rollencharaktere“ heißen, denn was den Autor vorrangig beschäftigt, ist die Beziehung zwischen der gesellschaftlich-politischen Realität 1815–1848 in Deutschland und den in dieser Zeit entstandenen Opern. Er interpretiert die Rollenfiguren als Abbilder und Personifizierungen von in sozialen Rollenerwartungen wirksamen Leitbildern und bindet sie als Manifestationen eines theatralen Realismus ein in die Pragmatik der sozialgeschichtlichen Situation der deutschen Operntheater der Zeit. Wie die Figuren des Trivialfilms (nach Kracauers Filmtheorie) spiegelten jene Opernhelden die Wunschtäume und Ideale ihres Publikums wider; offen läßt Göpfert, warum sie dann singen, lyrisch, dramatisch oder gar Koloratur. Der Begriff der sozialen Rolle wird – qua Nomenklatur – mit dem der Theaterrollen vertauscht, vorbei an allen Überlegungen zur Dialektik der ästhetischen Distanz, Phantasmagorie und Fremdheit des theatralen Artefakts Oper, vorbei auch die christlich-abendländische Dechiffrierung „religiöser“ Inhalte an den viel tieferen mythologischen Quellen.

Die minuziöse Aufgliederung der Rollencharaktere, deren Vorbilder bei Mozart gesucht und schon gefunden werden und deren Ausläufer bei Wagner bis hin zu Berg aufgezeigt werden, orientiert sich an der Besetzungspraxis mit ihren vertraglich organisierten Zuweisungen rollenfachgebundener künstlerischer Aufgaben an die entsprechenden Ensemblemitglieder. (Inzwischen bemühen sich die Vertragspartner um größere Flexibilität wegen der Häufigkeit des Fachwechsels und der von der Filmästhetik inspirierten Besetzungssancen, die eher den Phänotyp denn den Stimmtypus der Darsteller in Betracht ziehen und darum die enge Fixierung von Rollenfächern zunehmend vermeiden.)

Die Auswirkungen der Besetzungskonventionen auf die Bestätigung formtypischer

und stilistischer Traditionen in der Opernkomposition werden besonders deutlich am Schaffen des Schauspielers, Tenorbuffos und Kapellmeisters Albert Lortzing. In knappen dramaturgischen Charakterisierungen zeigt Göpfert Konstanten wie Varianten einzelner Typen an 24 Opern aus dem Repertoire der Zeit auf; 25 weitere, als Beispiele herangezogene Werke gehören anderen Sprach- bzw. Zeiträumen an. Dennoch grenzt der Autor die Rollencharaktere der deutschen Oper nicht ab gegen die in der Zeit weitaus bedeutendere französische (Auber, Meyerbeer) und italienische (Donizetti, Rossini) Opernproduktion, noch die „deutschen“ Stimmtypen gegen die italienischen (jugendlich-dramatischer Sopran – soprano spinto) oder die französischen (etwa den *Postillon de Lonjumeau*, Uraufführung 1836, gegen den Freischützen Max). Von den besprochenen, zwischen 1815 und 1848 entstandenen deutschen Opern finden sich – *Rienzi* und *Oberon* eingerechnet – heute noch dreizehn Werke im Spielplan, ein kleiner Teil angesichts der Gepflogenheit der Theater im 19. Jahrhundert, regelmäßig mit „Novitäten“ aufzuwarten, und das waren nicht nur Neuinszenierungen, sondern vor allem Ur- und Erstaufführungen. Göpferts Studie macht deutlich, daß das eine oder andere Werk aus der Zeit, etwa Marschners *Hans Heiling*, *Der Vampyr* oder Spohrs *Jessonda* der Ausgrabung wert wären – nicht nur für die Schallplatte.

(Dezember 1980)

Susanne Vill

*Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Hrsg. von Peter FALTIN und Hans-Peter REINECKE. Köln: Arno Volk Verlag 1973. 340 S.

Im Vorwort erläutern die Herausgeber, daß der Band aus der Arbeit an einem laufenden Projekt erwachsen ist; andere Autoren wurden um Beiträge ersucht, um die fachliche und schulische Pluralität gewährleistet zu haben. So sind Beiträge aus dem Bereich der Linguistik, Ästhetik, Soziologie zustande gekommen; die meisten

aber suchen die Annäherung an jenen Begriff des Verstehens aus einer oder mehreren Disziplinen, so daß das interdisziplinäre Element in der Diskussion eine wichtige Aufgabe hat. Und selbst der Gegenstand, das Verstehen von Musik, ist in den unabhängig voneinander entstandenen Aufsätzen kontrovers. Die Herausgeber haben darauf verzichtet, die einzelnen Beiträge nach Gruppen zu ordnen, was bei einigen möglich wäre, bei anderen wiederum nicht. Das erscheint angesichts des verhältnismäßig jungen Forschungsgebietes sinnvoll, um nicht von vornherein – und das war bei Themenvorschlägen und Auswahl der Autoren bereits entscheidend – Eingrenzungen vorzunehmen. Andererseits ist bei einem ersten Sammelband dieser Art nicht zu vermeiden, daß bei der Zurückstellung einiger Disziplinen wie Psychologie und Beschränkung auf wenige Beiträge aus dem Bereich der empirischen Soziologie nur punktuelle Ansätze geboten werden konnten, die für diese Fachrichtungen nicht unbedingt repräsentativ sein müssen, oder vielmehr: es nicht sein können. Es ist deshalb wichtig, die Arbeit mit geänderten Schwerpunkten fortzuführen.

Ingmar Bengtsson stellt Überlegungen an, wie der semiotische und hermeneutische Ansatz miteinander in Verbindung gebracht werden können, denn die Semiotik kann die Vorherrschaft von Linguistik und Semantik überwinden, zwischen dem naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Ansatz vermitteln. Er will daher über semiotische, sozialpsychologische, hermeneutische und ästhetische Überlegungen zum zentralen Begriff des Verstehens vordringen. Carl Dahlhaus behandelt *Das „Verstehen“ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse* und unterscheidet dabei zwischen dem Präsenten, dem akustisch Gegebenen, und dem Repräsentierten, der musikalischen Bedeutung des Präsenten. In der Sprachähnlichkeit der Musik folgt er Wittgenstein und untersucht die Sprache der Analyse, die als Teil der Geschichte nahezu aufgezwungen erscheint. Unter Einschluß Gadamerischer Gedanken kommt er zu dem Ergebnis, daß das „Verstehen von Musik . . .

*demnach als Aneignung einer sowohl musikalischen als auch musiksprachlichen (oder musikalisch-literarischen) Tradition“* erscheint (S.43).

Hans Heinrich Eggebrecht handelt *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*, wobei er sehr dialektisch zwischen Sinn und Gehalt trennt; der Gehalt ist im Sinn der Musik beschlossen, und er erweist sich im sprachlichen Reflex auf Musik als Begriffsfeld, das historischen Wandlungen unterworfen ist. Peter Faltin sucht den *Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen* anhand von Grundmustern zu erfassen, in denen sensuelles und kognitives Erfassen nicht im Widerspruch zueinander stehen müssen. Danach bedeutet Verstehen nicht unbedingt eine begriffliche Formulierung des Erfahrenen, denn Verstehen ist gebunden an Konventionen, die Entwicklung des Ästhetischen im Verstehensprozeß bedeutet zugleich auch Zerstörung der Konventionen. Harry Goldschmidt untersucht *Musikverstehen als Postulat*, das für ihn unabdingbar ist. Verstehen als Verstandestätigkeit und spontane Aneignung sind Gegensätze, die aber beide der These widersprechen, Musik entbehre eines Zeichensystems, das in seiner Sprachähnlichkeit für Goldschmidt in der Notenschrift liegt. Musik muß daher in jedem Falle verstehbar sein. Klaus Hartje berichtet über Untersuchungen zur Reaktion von Vorschulkindern auf Musik im Hinblick auf das Verstehen; aus pädagogischer Sicht hält er das Kommunizieren über Musik für die angemessene Form eines Verstehensprozesses, wobei die Intention als Maßstab für das Anspruchsniveau des Fragenden die entscheidende Größe ist.

Als Linguist und Vertreter der Wittgenstein-Schule unterscheidet Roland Harweg *Verstehbare Welt und ästhetische Welt als Zwei Welten im Bereich der nichtabbildbaren Wirklichkeit*. Die Thematik gliedert sich in die Bereiche des intellektuell aufgefaßten Verstehens und des Empfindens, die Teilwelten bilden. „*Kriterium für die Verstehbarkeit einer Entität ist . . . die Tatsache, daß diese Entität in einer für unsere normalsprachliche Kompetenz akzeptablen Weise als prinzipiell verstehbare formulierbar ist*“;



dagegen ist das Rezipieren des Ästhetischen begriffstheoretisch, aber im Sinne des Autors nicht realitätstheoretisch abgesetzt. Vladimír Karbusický behandelt *Das „Verstehen der Musik“ in der soziologisch-ästhetischen Empirie*. Für ihn zielt das Verstehen in der Musik auf analytisches, adäquates Hören und die Möglichkeit der sprachlichen Umsetzung, und nach einer mitgeteilten Statistik verlangt der größte Teil der Befragten nach einer verbalen Erläuterung für klassische Sinfonik als Verstehenshilfe. Weitere Fragen der Untersuchung beziehen sich auf die Realität der Musik und Verbindungen wie Orgel und Kirche, auf Assoziationen als Modi des Verstehens.

Tibor Kneif (*Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts*) hegt Skepsis gegenüber dem Zeichencharakter von Musik und nicht evidenten Überschriften; er erkennt darin den Versuch, über Funktionen und Traditionen ins Metaphorische zu flüchten, was Verstehen nicht ist. *Verstehen in afrikanischen Musikkulturen* erläutert Gerhard Kubik und definiert anhand der Erwartung der Afrikaner Verstehen als „Konformität der Reaktionen dieses anderen Menschen mit seinen Reaktionserwartungen“ (S. 171). Musik wird als Einheit von Sprache, Bewegung und Klangproduktion aufgefaßt, wodurch – wie auch anderswo – das Verstehen von der Zugehörigkeit zu bestimmten Kulturen abhängig ist. Otto E. Laske untersucht vom linguistischen Ansatz aus Zeichencharakter und Verstehen ästhetischer Werke; dabei ist der Prozeßcharakter des Verstehens wichtig, denn künstlerische Kommunikation und künstlerisches Verstehen sind Akte der Selbst-Aktivierung. Künstlerische Kompetenz (im linguistischen Sinne des Begriffs Kompetenz) hat die Möglichkeit, in die Beschaffenheit ästhetischer Gestaltung vorzudringen. Zofia Lissa untersucht *Ebenen des musikalischen Verstehens* und geht in ihrem Ansatz, daß das Verstehen von Musik sich auf der Ebene des Intellekts, der sinnlichen Wahrnehmung und des Schauens vollziehe, von Augustin und Tinctoris aus. Musik enthält Impulse, die durch gesellschaftliche und historische Konventionen bedingt sind. In der Vorerwartung sind daher

Kenntnisse der Konventionen und Stile enthalten, die einen Mechanismus in der Rezeption offenlegen. Danach sind im Verstehen die gattungsmäßigen „Mitteilungen“ in die entsprechenden semantischen Felder einzuordnen; auch metamusikalische Elemente wie Titel gehören zum Verstehen.

Eine Annäherung von linguistischen und musikalischen Gesichtspunkten behandelt Jean-Jacques Nattiez. Hans-Peter Reinecke führt in Anlehnung an Wittgensteins Methode eine Untersuchung des Sprachgebrauchs durch, „in welchem Zusammenhang und unter welchen Bedingungen“ von Verstehen von Musik die Rede ist; analog zu Wittgensteins Verfahren mit der Sprache wird hier in bezug auf die Musik vorgegangen. Wittgenstein sieht die Musik als kommunikativen Ablauf. In der Unterscheidung natürlicher und weitgehend konventioneller Sprachsysteme von verbaler und musikalischer Kommunikation wird in diesem Beitrag von der Differenzierung von verbaler und non-verbaler Kommunikation abgesehen, da sie als Teil der eigenen „Sprache“ aufzufassen sind; die verschiedenen „Sprachen“ wirken ineinander, das kybernetische Modell läßt erkennen, daß „das Verstehen der Musik unter kommunikativem Aspekt eine (hypothetische) Spielart unter gewiß mehreren möglichen“ ist (S. 274). Adam Schaff geht in seinem Beitrag *Das Verstehen der verbalen Sprache und das „Verstehen“ der Musik* vom Sender-Empfänger-Modell in der einfachsten Form aus. Das Verstehen von Sprache ist historisch-kulturell vermittelt, ebenso das der Musik; dadurch wird das Verstehen von Musik als „Begreifen der Intention des Komponisten“ aufgezeigt, das die Struktur und den Zeichencharakter der Musik erfaßt.

Lucia Sziborsky untersucht *Das Problem des Verstehens und der Begriff der „Adäquanz“ bei Th. W. Adorno*, ausgehend von den Hörertypen im Zusammenhang mit Adornos Philosophie (*Philosophie der Neuen Musik, Philosophie der Aufklärung und Ästhetische Theorie*). Der „voll bewußte Hörer“ steht zwischen „gesellschaftlicher Realität (falsches Bewußtsein mit allen seinen Implikationen!) und Utopie, zwischen musi-

kalischer Praxis und philosophischer Theorie“ (S.290). Verstehen bei Adorno ist synonym mit Wahrheit finden. Im Rekurs auf Hegel wird eine Differenzierung Adorno – Hegel vorgenommen: „aus der Verquikung von Zeit und Wahrheit aber folgt, daß nur in der fortgeschrittensten Kunst einer Zeit die Wahrheit ihre adäquate sinnlich wahrnehmbare Gestalt finden kann“ (S.293). Wahrheit – Ideologie ist für Adorno das Spannungsfeld, das Kunstwerk die Monade, mehr Annäherung als Realität. Der Begriff des adäquaten Hörers wird als Erkenntnisbegriff als in sich widersprüchlich dargestellt, was Adornos Mißtrauen in Theorie zu bestätigen scheint.

Josef Tal erläutert *Rationale und sensitive Komponenten des Verstehens*, wobei Verstehen von Musik als ein aktiv-sensitiver Vorgang, als eine Annäherung und als Lernprozeß herausgestellt wird. Frieder Zamminer geht der *Herkunft des Ausdrucks* „Musik verstehen“ nach und kann zeigen, daß dieses Problem seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt und auch formuliert wird, seit „selbstverständliche“ Auffassungen von Musik nicht mehr gegeben sind. Dafür bringt er eine Reihe von Zitaten zum Problem „Neue Musik“ (Zelter, AMZ) und zum Thema „alte Musik“ (Ambros) bei, die verdeutlichen, daß eine religiöse Metaphorik auf das Problemfeld Verstehen hinweist. Dénes Zoltai behandelt *Zur Typologie des Verstehensproblems in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts* und stellt dabei verschiedene Auffassungen des Verstehens als des Sich-Identifizierens mit der Musik bei der Hegel folgenden Linie und in der Kunsthermeneutik heraus. Dabei spielt für ihn die gesellschaftliche Einsicht eine wesentliche Rolle. So ebnet die Revolution von 1848 auch dem rationalen Verständnis von Musik über die Formenanalyse die Bahn, der ästhetische Historismus ist die gegnerische Auffassung dazu.

Insgesamt bietet der Band eine Fülle teils kontroverser, teils sich ergänzender Auffassungen, die bei einer solchen Darstellung nur angedeutet werden können. Bemerkenswert bleibt, daß bei Kontroversen darüber, ob und wie Verstehen von Musik

möglich ist, neben der Grundlagendiskussion bereits die historische Interpretation intensiv eingesetzt hat. Das zeugt von der Wichtigkeit des Themas und des Bandes.

(November 1980) Gerhard Schuhmacher

*Aus dem Liedgut des dobrudschadeutschen „Singers“ Paul Ruscheinski. Authentische Tonaufnahmen 1956 – 1973 von Johannes KÜNZIG und Waltraut WERNER. Freiburg i.Br. Kommissionsverlag Rombach + Co. GmbH 1977 124 S., Abb., Notenbeisp. + 3 Schallplatten. (Quellen deutscher Volkskunde. 6.)*

Unter den Sängerpersönlichkeiten aus ehemals osteuropäisch-deutschen Siedlungsgebieten, deren Liedrepertoire Johannes Künzig im Inferno des zu Ende gehenden Zweiten Weltkrieges vor dem Vergessen zu retten vermochte, ist Paul Ruscheinski (1890–1975) zweifellos mit an vorderer Stelle zu nennen. In seiner Heimatgemeinde Karamurat (dem heutigen Kogălniceanu/Rumänien) versah er das Amt des Kirchenvorsängers, doch beschränkte er sich dabei nicht auf die offizielle Gesangbuch-Literatur, sondern suchte die ältere mündliche Tradition des geistlichen und weltlichen Liedes sich anzueignen und weiterzutragen. In seinem Singstil sind der Melismenreichtum und die Verzierungspraxis der Wolgadeutschen ebenso ausgeprägt wie – beim gemeinsamen Familiengesang – die charakteristischen Formen der Quart-Quinten-Mehrstimmigkeit. Zu manchem in der binnendeutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts gedruckten Flugschriften- oder Gesangbuchtext hat er Melodien überliefert, und manches Lied (wie die *Legende von der Kreuzauffindung*, Transkription beim Rez.: *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock*, Tutzing 1973, S.27) wäre ohne ihn endgültig unserem Zugriff entzogen geblieben.

Die durch drei Schallplatten mit zusammen dreißig Liedern „illustrierte“ Monographie Ruscheinskis ist daher für die vergleichende europäische Melodienforschung ebenso von Bedeutung wie für die germani-

stisch-volkskundliche Text- und Motivforschung. An dem großen Bestand geistlicher Lieder sollte der Hymnologe die Wechselwirkung zwischen schriftgebundener und mündlicher Tradierung studieren. Hier öffnet sich gleichsam ein Tor zurück in die Vorherder'sche Entfaltung des deutschsprachigen Volksgesanges. Man kann sich heute keine einschlägige Universitäts-Lehrveranstaltung ohne Künzigs Tonbeispiele vorstellen: Solche klingenden Zeugnisse sind die Partituren des Musikethnologen, vergleichbar den schriftlich fixierten Kompositionen des Musikhistorikers.

Die Kommentare, von Gottfried Habenicht verfaßt, stellen gewissenhaft alles das zusammen, was bislang (auch im Deutschen Volksliedarchiv zu Freiburg im Breisgau) zu den einzelnen Belegen bekannt geworden ist. Das Bemühen, die Melodien in den jeweiligen Originaltonhöhen zu transkribieren, führt allerdings zu sonderbaren, jedenfalls schwer lesbaren – und trotzdem zurechtgehörten Notenbildern: *Der goldene Rosenkranz* und *Du fängst schon an, mein Jesus, dann* in Fis-dur, *O Sünder, mach dich auf* in Ges-dur u. ä. Vollends sinnwidrig wird dieses Vorgehen dort, wo der Sänger während eines Liedes in der Tonart schwankt. Daß eine Tonartencharakteristik im Volkslied nur in den seltensten Fällen (wo man dezidiert darauf verweisen kann!) vorliegt, zeigt sich darin, daß derselbe Sänger dasselbe Lied einmal höher, einmal tiefer ansingt. Bei dem Lied *Mariens Traum* wäre der Hinweis auf eine Gottscheer Fassung angebracht (Rez.: *Die Beachtung von ‚Original‘ und ‚Singmanier‘ im deutschsprachigen Volkslied*, in: Seemann-Festschrift = Jahrbuch für Volksliedforschung 9, 1964, S. 12–30; Brednich-Suppan, *Gottscheer Volkslieder*, Band II, Mainz 1972, Nr. 126), weil dadurch der binnendeutsche Verbreitungszeitraum des Liedes doch wesentlich erweitert werden kann.

(Dezember 1980) Wolfgang Suppan

**HERBERT TOBISCHEK:** *Die Pauke. Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit. Tutzing: Hans Schneider 1977.*

311 S., zahlreiche Abb. und Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Serie I, Band 1.)

Tobischek ist nicht nur Musikwissenschaftler, sondern hat auch das Spiel von Schlaginstrumenten studiert. Man liest es im Vorwort, und man findet es in vielen Bemerkungen über Einzelheiten der Spieltechnik und der Paukenkonstruktion bestätigt. Er hat sein Buch in folgende Kapitel gegliedert: *Die Pauke als Trompetenpartner* (Unterteilung: *Renaissance, Barock*); *Verselbständigung der Pauke zum autonomen Orchesterinstrument* (*Anzeichen bei Bach und Händel – Durchführung in der Klassik*); *Die Pauke als musikalischer Ausdrucks- und Symbolträger* (Unterteilung: *Romantik, Ausblick auf das 20. Jahrhundert*); *Technischer Teil* (Unterteilung: *Die Akustik der Pauke; Technische Entwicklung der Pauke*). Hinzu kommt ein Anhang, der über die Untersuchung der modernen Pauke mit dem Sonographen berichtet. Auch das Kapitel *Die Akustik der Pauke* im technischen Teil bezieht sich überwiegend auf das moderne Instrument. Im übrigen behandelt dieser Teil fast nur die Konstruktion von Mechanismen zur schnellen Umstimmung, also die Maschinenpauken. Andere bautechnische Eigenschaften, auch Fragen der Spielweise und der Schlägel, sind innerhalb der musikgeschichtlichen Kapitel behandelt. Der Zusammenhang zwischen Musik und Instrumentenbau wird in der Zusammenfassung noch einmal aufgegriffen. Mit den verschiedenen Verwendungsarten der Pauke in der Militärmusik, in Oper, Kirche und Konzert kommen auch Fragen ihrer gesellschaftlichen Rolle bzw. der sozialen Stellung ihrer Spieler zur Sprache.

Das Buch bietet zu allen behandelten Punkten viel Material, das meist auch dann interessant ist, wenn es aus Sekundärquellen stammt. Eigenständige Kernstücke sind die Darstellung der Maschinenpauken und bis zu einem gewissen Grad auch der Verwendung der Pauke in Klassik und Romantik. Die Behandlung der älteren Geschichte bezieht Sekundärquellen zuweilen unkritisch ein und reizt gelegentlich zum Widerspruch; so wird auf S. 34 der Eindruck erweckt, die



Pauker kämen – trotz ihrer gesellschaftlichen Stellung unterhalb der Hofmusiker – sozial in die Nähe der Adligen. Ästhetische bzw. Stilbegriffe wie „*tonsymbolisch*“ oder „*impressionistisch*“ wendet Tobischek manchmal umgangssprachlich an. Die Untersuchung der Pauke mit dem Sonographen, die der Autor selbst als vorläufig ansieht, ist dennoch anregend. Schade, daß viele Abbildungen dieses nützlichen Buches schlecht bis unbrauchbar sind.

(Dezember 1980) Dieter Krickeberg

HELMUT K. H. LANGE: *Tonlogarithmen. Musikalisch-akustisches Tabellenwerk. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1978. 144 S. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. Band 4.)*

Das Monochord, vom griechischen Altertum bis zum ausgehenden Mittelalter Theoretikerinstrument par excellence zur Darstellung und klingenden Demonstration von Tonverhältnissen und Tonbeziehungen, wird heute fast ausschließlich in Spezialistenkreisen verwendet. Elektronische Geräte wie Synthesizer und digitale Frequenzanalysatoren erlauben die Produktion von Ein- und Mehrklängen mit exakt definierten Schwingungszahlen; am Bildschirm können darüber hinaus die produzierten Tonhöhen sichtbar gemacht werden. Damit entfällt der bis in die siebziger Jahre unseres Jahrhunderts immer noch unbestreitbare Vorzug des Monochords, akustische und optische Demonstration zugleich zu ermöglichen. Bleibt als nicht zu unterschätzender Vorzug, daß das leicht zu handhabende und gut transportierbare Monochord nach wie vor kostspielige technische Apparaturen ersetzen kann.

Einer knappen Anleitung mit etlichen „*Rechenübungen*“ und „*Hilfstabellen*“ zur Einführung in die „*Zahlenspielereien* (. . .) *der harmonikalen Akustik*“ (S. 16) folgen eine Primfaktorentabelle der nicht durch 2, 3 und 5 teilbaren Zahlen, eine Primzahl-Cent-Tabelle, eine Darstellung der reinen Stimmung nach Saitenlänge, Frequenzverhältnis und Intervallmaß, eine Intervalltabelle, eine Darstellung der Kommata- und

Diäseinteilungen, der Partialtonreihe und Ton-Bandbreite bzw. Zurechthörbereiche. Für jeden, der über die erforderlichen mathematischen Grundkenntnisse verfügt und auf das Monochord bei der Klärung akustischer Grundfragen nicht glaubt verzichten zu können, bietet der Band eigentlich alles Wünschenswerte an Tabellen zum schnellen und effektiven Umgang mit dem Instrument.

(November 1980)

Helmut Rösing

RICHARD D. LEPPERT: *Arcadia at Versailles. Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdy-gurdies at the French Court (c. 1660–1789). A Visual Study. Amsterdam und Lisse: Swets & Zeitlinger 1978. 138 S., 60 Abb.*

Neben den großen Darstellungen zu Fragen der musikalischen Ikonographie (wie der *Musikgeschichte in Bildern*, *RIDIM* und ähnlichen Unternehmungen) bleiben solche Untersuchungen besonders begrüßenswert, die bewußt nur einen kleinen Ausschnitt ins Auge fassen und detailliertes Material zusammentragen, denn sie sind ja die Vorbedingung für alles übergreifende Katalogisieren und Auswerten.

Lepperts Arbeit beschränkt sich auf die Geschichte zweier weitverbreiteter, aber verhältnismäßig wenig beachteter Instrumente, nämlich Sackpfeife und Drehleier, und beleuchtet ihre Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert. Er greift damit auf, was Emanuel Winternitz als erster untersucht hatte (*Bagpipes and Hurdy-gurdies in Their Social Setting*, in: *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, London 1967, S. 66–85). Dudelsack (Musette) – ursprünglich ein Hirteninstrument – und Drehleier – zunächst nur ein Instrument der armen Leute, vor allem der Bettelmusikanten – geben dabei nicht nur Anlaß zu einer instrumentenkundlichen, sondern zu einer weitreichenden sozialhistorischen Studie. Beide Instrumente fanden nämlich im Zuge der allgemeinen barocken Arkadienbegeisterung Eingang in höfische Kreise. Adelige, die sich ja gern als Hirten und Nymphen

kostümierten, übernahmen auch die musikalischen Attribute des einfachen, pastoralen Lebens. Sie spielten diese Instrumente und ließen sich mit ihnen porträtieren. Das Rollenspiel dieser Corydons und Phyllisse steigerte sich so weit, daß die eigentlich sozial minderen Instrumente nun geradezu Symbole der vornehmen Gesellschaft wurden. Dabei handelte es sich offenbar um eine Besonderheit des französischen Hofes, die auf Versailles beschränkt blieb. (Lediglich in München fand sie Nachahmung; Beispiele dazu im Anhang.)

Zu diesem Phänomen hat Leppert eine Menge Bilder und literarische Zeugnisse zusammengetragen und ausgewertet. Die Untersuchung ist sachlich und methodisch in mehrfacher Hinsicht interessant: 1. stellt sie instrumentenkundliches Material bereit, 2. interpretiert sie eine große Gruppe von Bildern neu (darunter berühmte Zeugnisse der Rokokomalerei, etwa von Watteau und Boucher) und 3. eröffnet sie, von einem scheinbar abliegenden Gebiet – eben den genannten Instrumenten – ausgehend, weitere Aspekte zur Deutung der Kultur in Spätbarock und Rokoko. Es wäre zu begrüßen, wenn auch über andere Instrumente Arbeiten mit ähnlichem Ansatz vorgelegt würden.

(September 1979)

Volker Scherliess

*CLAUDIO MONTEVERDI: Vespro della Beata Vergine (Marien-Vesper). A cura di Jürgen JÜRGENS. Wien: Universal Edition (1977). XVI, 272 S.*

Der um Monteverdi vielfach verdiente Herausgeber legt die wohl siebte oder achte Partituredition der Marienvesper vor. Er präsentiert sie als „Praktische Urtext-Ausgabe“, d. h. aufgrund erneuten genauen Quellenstudiums und praktischer Erfahrung mit der Musik wird versucht, die in der Praxis zu lösenden Fragen definitiv im Partiturtext zu beantworten, soweit dies eben in einer Ausgabe möglich ist. Die entstehende Gefahr einer zu einseitigen Festlegung könnte toleriert werden, wenn andererseits die Intentionen des Herausgebers immer klar genug definiert würden.

Als das „Werk“ wird die Fassung mit obligaten Instrumenten und dem siebenstimmigen Magnificat angeboten; das sechsstimmige Magnificat, das separat erscheinen soll, gehört nach Jürgens zu einer bescheideneren Alternativfassung ohne obligate Instrumente und Ritornelle. Auch für sie müßte dann eine eigene Partitur angeboten werden. Kaum durchführbar erscheint für jenen Fall der Vorschlag, die Sonata dann „durch die choraliter gesungene erste Version des ‚Sancta Maria, ora pro nobis‘, der Grundfassung der . . . Litanei“ zu ersetzen, denn eine solche „Grundfassung“ gibt es nicht. Bei der vorgelegten, aufwendigeren Fassung der Edition sind gregorianische Antiphonen zu den Psalmen und dem Magnificat nicht suggeriert, ja definitiv ausgeschlossen (S. V); hier hat Jürgens seine Meinung geändert im Vergleich zu seiner vielbeachteten Schallplatteneinspielung, die in Zusammenarbeit mit Nicolaus Harnoncourt und unter Beratung durch Konrad Ruhland und Wolfgang Osthoff zustande gekommen war. Der Haupttext der Partitur ist eine Instrumentierung des Werkes für modernes Orchester und Chor (dementsprechend lauten die Einzeltitel z. B. *Salmo 112 per 6 voci sole, coro a 8 e orchestra* anstelle des originalen *a 8 voci sole nel organo*). Nicht alles ließ sich aus den vorhandenen Besetzungsangaben Monteverdis extrapolieren. Für die Bläser werden u. a. moderne Alternativen vorgeschlagen, z. B. *tromba* und *oboe* statt *cornetti*; bei den Streichern sind nur moderne Violininstrumente einschließlich Violoncelli vorgesehen. Jürgens empfiehlt den Kompromiß des Barockbogens auf modernen Instrumenten, warnt aber vor einer Mischung eng- und weitmensurierter Instrumente. Für den Continuo sollen Orgel, Cembalo, Harfe, Chitarrone, Fagotte und Kontrabässe bereitstehen, deren Anteile in der Partitur auf ein einziges Klaviersystem zusammengedrängt sind. Trotzdem ist dieser farbigen und sensiblen Colla-parte-Instrumentierung voller Respekt zu zollen, wenn mir auch Jürgens beim Cantus firmus etwas zu regelmäßig zur Posaune greift. Die Vokalstimmen, die in den originalen Stimmbüchern von 1610 weder „folgerichtig“ noch

„logisch“ verteilt seien, sind in Solo- und Chorsätze gegliedert und nach modernen Begriffen umgeordnet: *Soprano, Contralto* (Knaben oder Frauen), *Alto, Tenore, Basso* (Männer). Die Gepflogenheiten Monteverdischer Kapellpraxis zu rekonstruieren, ist weder intendiert noch – anhand der Ausgabe – möglich.

Jürgens hat die originalen Mensurzeichen unterdrückt und durch „moderne“ Taktvorzeichen wie  $4/2$ ,  $6/2$ ,  $2/2$  ersetzt, deren Interpretation durch die Angabe von Notenwert-Äquivalenzen ermöglicht wird. In den ternären Abschnitten sind die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt (es ergibt sich fast immer *proportio tripla* in der Ausführung), jedoch – entgegen dem Vorwort – ausnahmsweise nicht im *Fecit potentiam*; dies rächt sich in einem Fehler bei der Rückführung zum *Tempo I*. Im nächsten Satz (S. 252) muß die Äquivalenz dann  $\square = \text{♩}$  lauten, nicht  $\square = \text{♩}$ , denn sonst wäre das *Deposuit* im *Tempo I* zu singen und damit doppelt so schnell, wie es Monteverdi, und offenbar auch Jürgens, hier haben wollen. Die binäre Mensur ist ohnehin problematischer; wie die Reduktionen und Äquivalenzen – nicht aber ein Hinweis des Herausgebers – erkennen lassen, wird mit zwei verschiedenen *Tempo I* gerechnet: einem langsameren für die vorderen Chorsätze und einem diminuierten für Hymnus und Magnificat. (Die virtuoson Abschnitte im Magnificat sollen halb so schnell sein wie dieses diminuierte *Tempo*.) Hier wären Metronomzahlen eine Hilfe gewesen, nicht als verbindliche Festlegungen, sondern zur Klärung der Absichten des Herausgebers. Er spricht im Vorwort (S. VI) nur vom „*integer valor*“ und versichert uns, jedes *Tempo* ergebe sich logisch aus der Notation sowie aus dem *Cantus firmus*, „*dessen gleichmäßig fließendes, dem Sprachparlando folgende Choraltempo unverändert bleiben muß*“. Es überrascht einerseits die Gewißheit, mit der Monteverdis hochartifizierlicher Komposition ein sozusagen natürliches Choraltempo unterstellt wird, und andererseits die Zuversicht, mit der dem Ausführenden zugemutet wird, aus einer solchen Hypothese konkrete *Tempi* für jeden Einzelsatz abzuleiten.

Das Lesartenverzeichnis zeigt, wieviel Emendationsarbeit am Originaldruck selbst nach so vielen Vorgängern noch nötig war. Der kritische Musiker wird der schönen Edition Dank und Anerkennung zollen, sie auch gern als Aufführungsgrundlage benutzen – die Originalstimmen aber doch Sicherheitshalber noch mit heranziehen. (Januar 1981) Reinhard Strohm

JEFFREY G. KURTZMAN: *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610. Houston, Texas. Rice University Studies vol. 64, no. 4 (Fall 1978). 182 S.*

Die Veröffentlichung wird jedem willkommen sein, der sich mit dem geistlichen Hauptwerk Monteverdis beschäftigt. Kurtzman stellt fünf „Essays“ zusammen, die er zu verschiedenen Zeiten und für verschiedene Zwecke geschrieben hat; durch balancierte Auswahl der behandelten Themen sowie Überarbeitung der älteren Teile (Fußnoten, Querverweise usw.) erhält der Band einen relativ geschlossenen Charakter.

Die Kapitel III (*Parody and Variation in Monteverdi's Vespers*) und IV (*Melodic Structure in 'Nigra sum'*) stammen noch aus der Illinois-Dissertation des Verfassers von 1972. In Kapitel III wird der Zusammenhang zwischen den beiden Magnificat erstmalig genauer analysiert, mit dem Ergebnis, das siebenstimmige Stück sei eine Neufassung des sechsstimmigen. Doch überzeugen die Schlagworte „*Parody*“ und „*Variation*“ nicht als Beschreibung des künstlerischen Verfahrens: Eine Bezugnahme zur Parodietechnik der *Missa In illo tempore* fehlt, und der Variationsbegriff wird für diese Zeit viel zu vage gehandhabt – er fließt über in Begriffe wie „*motivic consistency*“ (S. 88) und gar „*thematic development*“ (S. 90; um so verwirrender, daß gerade hier von *Canzone* und *Ricercari* des 16. Jahrhunderts die Rede ist). Die Fragen des *Ostinato*, der *Cantus-firmus*-Technik, und gerade der strophischen *Variation* und dementsprechend der Textstruktur bleiben ganz am Rande. Kapitel IV ist eine Analyse des *Nigra sum*, vielleicht der frühesten geistlichen Monodie des Meisters; Kurtzman ge-



langt hier immerhin so weit, wie man gelangen kann, wenn man die Struktur und rhetorische Aufbereitung des Textes unberücksichtigt läßt. Viel erfreulicher ist Kapitel V (*Some historical Perspectives on the Monteverdi Vespers*, schon in den *Analecta Musicologica* 15, 1975, erschienen). Monteverdis Werk wird mit ähnlichen Vesperveröffentlichungen der Zeit verglichen, und er erscheint zwar nicht als der erste, der nichtliturgische „*sacri concertus*“ in einer Vesperkomposition bereitstellt, doch als der erste, der sie in ein Ganzes einbaut und verbindlich plaziert. Im Anschluß an Wolfgang Osthoff, Steven Bonta und Denis Arnold kommt Kurtzman zu dem Ergebnis, die vier solistischen Konzerte könnten zwar weggelassen werden (besonders wenn man die ganze Vesper ohne obligate Instrumente und mit dem sechsstimmigen Magnificat aufführe); die Stelle aber, wo sie stehen, sei obligat und sie hätten dort die Psalmantiphonen zu ersetzen. Die Frage des „*substitute*“-Charakters der Konzerte muß weiterverfolgt werden, denn noch immer wissen wir nicht, ob Monteverdi nicht doch modal und liturgisch geeignete Psalmantiphonen zur Verfügung standen. Noch schwieriger ist es mit dem Vertretungscharakter der *Sonata sopra Sancta Maria*: Vertritt sie nun die Ant. ad Magnificat *Sancta Maria succurre miseris* (wobei dann die Plazierung des Hymnus stört), oder eine Marienlitanei, oder beides? Kurtzman gibt interessante Hinweise auf den stilgeschichtlichen Hintergrund der *Sonata*, der vom gattungsgeschichtlichen freilich getrennt werden muß. Daß Monteverdi sich gerade in diesem Werk auch an andere Gattungen anlehnt, zeigen ja schon die Parallelen zum *Orfeo*, und man möchte z. B. wissen, woher die fast tanzartige, silben- und tonzählende Vertonung des Hymnus *Ave maris stella* kommt.

In den jüngsten Kapiteln I und II bereitet sich der Autor auf seine Neuedition von Messe und Vesper vor. Neben wirklich solider Quellenarbeit sind auch unorthodoxe Lösungen zu erwarten, z. B. eine Emendation im *Nisi Dominus* (vgl. S. 22f.), die Unisonoparallelen produziert. Kapitel II ist eine fleißige Analyse der Cantus-firmus-

Technik der Messe im Verhältnis zu Gomberts Vorlage, und eine etwas negativ gefärbte Würdigung von Monteverdis künstlerischem Ergebnis. Die biographische Einleitung zu Messe und Vesper ist verdienstvoll und überzeugend. (Hoffentlich gelingt in der Edition das Korrekturlesen besser als hier, z. B. auf S. 116 mit Noten- und Textfehlern in T. 4, 5, 8/9, 12 und 21.)

Für wen und für welche Art von Institution ist das Werk von 1610 als Ganzes gedacht? Denn trotz der stilistischen und satztechnischen Spannweite ist es ein Ganzes, und wird von Kurtzman letztlich auch so gesehen. Monteverdis Buch ist insgesamt der Jungfrau Maria gewidmet (dem Papst erst in zweiter Linie) und ist über „*canti fermi*“ komponiert. Gomberts Motettentext „*In illo tempore loquente Jesu*“ ist ja die reguläre Lesung der Marienmesse, jedenfalls in den Gebetbüchern zu privater Verwendung. Nicht nur in den Hofkapellen, sondern auch in den Privatkapellen („*sacella*“), etwa der Rosenkranzbruderschaften, mag andere Musik erklingen sein als z. B. am Vatikan, und es sei nur daran erinnert, daß der Kapellmeister an S. Maria Maggiore gerade 1610 drei- oder viermal wechselte. Als ein wichtiger Schlüssel für die liturgische Funktion könnte sich schließlich auch die Verbindung von Litanei und Vesper herausstellen.

(Januar 1981)

Reinhard Strohm

ULRICH SIEGELE: *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-dur*. Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1978. 43 S.

Der Autor sagt in der Einleitung seines Vortrages, er wolle den Hörern Bach nicht näherbringen, sondern zeigen, „*wie fern uns seine Art über Musik, die Welt und Gott zu denken, ist. So fern, daß sie uns leicht als unreal und irrational erscheinen könnte.*“ Sie habe aber ihre eigene Realität und Rationalität. Und er bittet seine Hörer, sich „*darauf einzulassen*“, ist sich also bewußt, ihnen harte Kost anzubieten, die sich nicht leichter verdaut, wenn sie nun in Buchform vorgelegt wurde.

Statt vieler ein besonders aufregender Satz: „*Ein nachvollziehendes Hören, schon ein nachvollziehendes Singen und Spielen . . . ist eine Täuschung über die wahre Verfassung der Bachschen Musik.*“ Man nimmt Anstoß, und doch: Immer wieder kann man feststellen, daß Bach als erstes die Zeit eines Werkes als Zahl der Takte, dann die Proportion der Unterteilungen disponierte und komponierend dieses geistige Gerüst, die forma, mit der materia unterschiedlicher Themen füllte. Das kann nicht anders gewesen sein. Das Bild der Form ist unbewegt wie ein Architekturriß. Erst bei der klingenden Realisierung, vom Aufschreiben an, wirkt Zeit dominierend mit. Nachvollziehen bedeutet, sich diesem Wirken von Zeit hingeben. Widersinnig und unbegreiflich ist, daß wir Bachs stehende Form an Taktstrichen messen, die das Maß sind für Bewegung unter 18 Hz. Aber wir messen ja auch die Höhe und Tiefe von Tönen an Strichen des Liniensystems, die eigentlich im Bereich über 18 Hz Zeitrelationen andeuten, uns aber Formen anderer Art, nämlich Klanggesten begrenzen. Der Autor spricht von Bachs Formbegriff und muß daher die forma unter 18 Hz gegen ein anderes über 18 Hz abgrenzen, das er dann materia nennt. Die nachvollziehbare materia will er also für seine Arbeit nicht berücksichtigen, weil sie das Denken mit feststellbaren Zahlen stören könnte.

Die Zahlenanalyse der 149 Takte ist überzeugend. Der Zeitablauf des Duets gerinnt dabei zu einem fast greifbaren architektonischen Bilde mit der klaren Symmetrie 37:31:13:31:37. Weitere Unterteilungen dieser fünf Teile stehen mit ganzzahligen Annäherungswerten immer wieder zueinander in stetigen Proportionen. Der Mittelteil der 13 Takte ist im Goldenen Schnitt gegliedert nach der Fibonacci-Reihe der Architekten 5:8:13. (Sie setzt sich fort 21:34 und am Bau würde man beachten, daß 34 die Hälfte, eine Art „Oktave“ ist der 68 Takte der beiden ersten Teile.) Man wird zum Bauhüttenlehrling und möchte mit dem Autor rechnen.

Der aber sagt: „*Gottes Wort steht über allem, auch über Bach und seinem Werk. Es*

*ist die Einheit des architektonischen und des rhetorischen Weges. In diesem Sinne hat Bach einen theologischen Formbegriff.*“ Und Siegele nennt die sechs Teile dieses Formbegriffes: Verbum Dei – proportio – doctrina – dispositio – figurae – elocutio. Nur die letzten drei Teile haben mit Musik in unserem Sinne zu tun. „*Gottes Wort entfaltet sich einerseits in den Zahlen und ihren Verhältnissen, andererseits in der Lehre der Kirche.*“

Es gilt also nun, die Zahlen der Analyse mit der Lehre der Kirche in Verbindung zu bringen. Siegele benutzt dazu die Gematrie, die Buchstaben als Zahlen schreibt, und er ermittelt in lateinischen Glaubenslehren die Vokabeln, deren Zahlensummen den gefundenen Formzahlen entsprechen. Auf gleiche Weise hat Bach mit 14 Themeneinsätzen im Duett seinen Namen ins Spiel gebracht. Das ist wirklich Spiel. Aber auch darüber hinaus hat Siegele „Finderglück“, denn mit den Vokabeln ereignet sich Unglaubliches: Was sie als Lehre enthalten, läßt sich wie eine Allegorie in dem wiederentdecken, was Bach innerhalb der vorbestimmten Zahlenform des Werkes mit den Themen darstellt. Nicht einmal andeutungsweise können in dem hier gegebenen Rahmen die vielen Beziehungen beschrieben werden, die Siegele mit profunder Sachkenntnis auch der theologischen Hintergründe zwischen dem aufdeckt, was die theologischen Termini enthalten und von Bach – nun doch wohl wirklich nachvollziehbar – durch die satztechnische Ordnung der Themen nachgestaltet wurde.

Man wird das Büchlein mehrfach lesen müssen, denn auch unter einer so besorgten und gewissenhaften Führung wie derjenigen Siegeles ist es nicht leicht, Bach zu begreifen und zu verstehen, was Siegele mit dem „*theologischen Formbegriff*“ Bachs meint. Das Verwenden von Psalmnummern als Ausgangszahlen der Form entspricht Beobachtungen auch bei Bachs Vokalkompositionen. Kann man aber dahinter wirklich einen Versuch theologischer Aussage vermuten? Oder ist es wie der Griff eines Spielers, der eine Zahl braucht, nicht zum Würfel, sondern in den rhetorischen Skopus

seines Textes? Gewiß, 13, 31, 37 sind kein Text. Aber gerade dadurch sind wir dem ludus doch näher als einer doctrina! Gematrie gehört eindeutig zum Spiel. Ludus allerdings hat offene Grenzen zum Kult, zur Frömmigkeitsübung, aber nicht zur Glaubenslehre.

Wer ernsthaft bei Bach zu denken beginnt, dessen Gedanken werden zum Unforschlichen oder zu Gott geführt. Gerade Siegeles Buch wird man deswegen nicht nur einmal lesen und ihm für sein Bekenntnis zu Bach dankbar sein. Ebenso dem Verleger, der ein so heikles Thema zur Diskussion stellte.

(März 1979)

Joachim Krause

PERCY M. YOUNG: *Die Bachs. 1500–1850. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1978). 363 S.*

Es handelt sich um die von Gerda Becher „in Zusammenarbeit mit dem Autor“ angefertigte Übersetzung der 1970 in London unter dem Titel *The Bachs. 1500–1850* erschienenen englischen Ausgabe (s. *Bach-Jahrbuch* 1976, S. 107, Nr. 121).

Der anglisierende Titel (vgl. auch S. 22: die „Fuggers“) – statt des populären „Die Bache“ oder des korrekten „Die Familie Bach“ – läßt befürchten, die Übersetzerin könne ihrer Aufgabe nicht ganz gewachsen gewesen sein; und in dieser Erwartung sieht sich der Leser dann auch nicht getäuscht. „Hymnen“ statt „Kirchenlieder“ (S. 10), „Cythringen“ statt „Zithrinchen“ (außerhalb von Zitaten – S. 13), „Studenten“ statt „Schüler“ (S. 36, 85, 88), „da“ statt „wie“ (S. 83 – engl. „as“) und zahllose ähnliche Übersetzungsmängel und Stilblüten entschädigen den Leser dafür, daß der im Klappentext gepriesene englische Humor des Autors dem deutschen Leser zuweilen etwas bläblich erscheinen will (S. 146: „Als Komponist ließ er [J. S. Bach] nicht davon ab, die Unannehmlichkeiten zu betonen, die den Sünder erwarten.“). Warum die Übersetzerin vor den Beischriften zu den Notenbeispielen gänzlich kapitulierte, ist nicht erkennbar; schließlich weiß nicht jeder

deutsche Leser sofort, was „senza D. B.“ und „col D. B.“ bedeuten soll (S. 247, D. B. = *Double Bass*).

Inhaltlich repräsentiert die Arbeit gegenüber dem bekannten Buch von Karl Geiringer (*Die Musikerfamilie Bach*, München 1958) einen neueren Stand. Young verzichtet auf eine Vollständigkeit anstrebende Werkbesprechung und bemüht sich demgegenüber, gesellschaftliche Zusammenhänge deutlich zu machen. Für den deutschen Leser besteht ein besonderer Gewinn in des Verfassers Kenntnis der englischen Bibliotheken und Literatur, während sich seine Unkenntnis deutscher Literatur weniger gravierend auswirkt (so wird z. B. J. S. Bachs *Johannes-Passion* auf S. 148 noch immer 1723 datiert; und auf S. 162 findet man zur richtigen Datierung den Literaturnachweis – „Blankenburg“; auf S. 161 wird das Märchen wiederholt, die Äußerung der adligen Witwe, es sei „als ob man in einer Opera-Comödie wäre“, meine J. S. Bachs *Matthäus-Passion*, und zwar mit dem unverständlichen Kommentar, dieses Zitat beziehe sich „auf die Kompliziertheit der Choralbehandlung Bachs“).

Der Verfasser erweist sich als Propagandist des sogenannten neuen, sozialistischen Bachbildes: „in die Passionsvertonungen der großen deutschen Komponisten waren die Leiden und Nöte der ganzen Menschheit einbezogen“ (S. 24f.); wir können „den Konflikt zwischen Bach und Ernesti nur bedauern, um so mehr, als beide in der gleichen Richtung voranschritten“ (S. 159); „Im Hinblick auf die Komposition von Kirchenkantaten und Passionen wurde er [J. S. Bach] von fortschrittlichen Elementen in eine Richtung gedrängt, der auch Gottsched und seine anderen Librettisten . . . angehörten, und von konservativen Kräften behindert“ (S. 160); „Friedemann . . . stand unter dem Druck, am Rande einer Katastrophe leben zu müssen, die von den Vernichtungskriegen ausgelöst wurde, wie sie dem deutschen Volk von Friedrich II. auferlegt wurden“ (S. 220). Wer solche Überzeugungen teilt, wird sich bei der Lektüre reich bestätigt finden.

Zum Schluß eine Frage: Ist das Bekanntwerden Friedemann Bachs mit Forkel wirk-



lich so entscheidend, daß es „den Lauf der Kulturgeschichte Deutschlands, wenn nicht der Welt veränderte“ (S. 216)?  
(Januar 1981) Alfred Dürr

FRIEDRICH NEUMANN: *Musikalische Syntax und Form im Liederzyklus „Die schöne Müllerin“ von Franz Schubert. Eine morphologische Studie. Tutzing: Hans Schneider 1978. 138 S.*

Neumanns Buch ist vordergründig eine Studie zu Rhythmus und Form der Lieder, aus denen Schuberts Zyklus *Die schöne Müllerin* besteht, hintergründig und im wesentlichen ist es eine Apologie der theoretischen Position, die Neumann in seinem Buch über *Die Zeitgestalt*, 1959, bezogen hat. Diese Theorie ist eine organische, an Goethes Naturphilosophie orientierte Rhythmus- und Formenlehre, die trotz ihrer Eigenwilligkeiten der Tradition der Disziplin eng verbunden ist und an ihren Themen und Theoremen festhält. Mit dem Buch über Schuberts Lieder versucht Neumann, die Grundsätze seiner Theorie gegenüber neueren Analysen und Theorien, die sie mißachten oder mißverstehen, zu verteidigen. (Namentlich verweist Neumann auf Arbeiten von Thrasybulos Georgiades, Lars Ulrich Abraham, Ernst Apfel und Carl Dahlhaus. Man vermißt Arnold Feil.)

Neumann exponiert eingangs die Prinzipien seiner Theorie und entwickelt darüber – morphologisch, wie er meint – die Kategorien, die Schuberts Lieder ebenso wie alle sinngemäß verfaßte Musik bestimmten. Zentral ist wie in der Theorie der musikalischen Zeitgestalt die regelmäßig abgemessene und strukturierte Paarigkeit; disziplingemäß erörtert Neumann im Blick darauf die „Aus- und Umbildung der regelmäßigen Länge“: die Wiederholungen, Einschübsel, Streckungen, Dehnungen, Bestätigungen usw., durch die die Regelmäßigkeit modifiziert und verschleiert wird. In einem letzten Untersuchungsgang bestimmt Neumann, der wie viele Theoretiker des 20. Jahrhunderts Rhythmus und Form nicht mehr kategorial unterscheidet, die Form der Lieder.

In Schemata erfaßt er die Größe und Periodenstruktur ihrer Einheiten, die rhythmischen Entsprechungen sowie die Brennpunkte der harmonischen Bewegung.

Die Analysen, die das Korpus des Buches bilden, sind, so der Autor, „eine Probe aufs Exempel“ (S. 9). Sie entsprechen damit einem älteren Typus der Musikbeschreibung. Dieser fällt anders aus, bringt anderes zur Sprache und übersieht anderes als die jüngere werkimmanente Interpretation. Er faßt das Werk als Exempel eines Gesetzes auf und macht offensichtlich, inwieweit es ein Fall des allgemein geltenden Gestaltungsprinzips ist. Die Individualität des Werks, der Grund seiner Regel- und Unregelmäßigkeiten interessiert nur am Rande. Obwohl sich Neumanns Buch an der Differenz dieser analytischen Methoden entzündet, geht der Autor darauf selbst nicht ein und tut die Ergebnisse der werkimmanenten Interpretation kurz und allzu verständnislos ab.

Die Durchführung der exemplarischen Analyse vermag, was wohl nicht erstaunlich ist, einsichtig zu machen, daß die Kategorien der Rhythmik für Schuberts Musik bedeutungsvoll sind. Bei näherem Zusehen allerdings mögen einem Zweifel kommen, ob die Begriffe, die Neumann, durch seine Theorie bestimmt, an die Lieder heranträgt, diesen angemessen sind. Kann man Syntax und Form einer Vokalmusik und zumal die der Lieder Schuberts begreifen, ohne die Gedichte, ohne wenigstens die formalen sprachlichen und poetischen Kategorien zu berücksichtigen? Ist das Maß des Liedes wirklich der Zwei-, der Viertakter, die acht- und sechzehntaktige Periode wie in der Instrumentalmusik großen Formats? Ist das Maß des Liedes, der kleinen Form schlechthin, nicht die Zeile, das Zeilenpaar und endlich die Strophe? Und sind nicht darauf Unregelmäßigkeiten zu beziehen?

Wie immer man darüber auch denken mag: Neumanns Buch erinnert allzu werkverfallene Analytiker nachdrücklich an die Kraft der allgemeinen musikalischen Prinzipien, die hinter den einzelnen Werken wirksam ist. Es betont die Bedeutung des Rhythmus, der „Quadratur“. Und es erklärt man-

che schwierige Takt- und Periodenstruktur.  
(Dezember 1980) Wilhelm Seidel

EDWARD R. REILLY: *Gustav Mahler und Guido Adler. Zur Geschichte einer Freundschaft.* Wien: Universal Edition 1978. 69 S. (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, ohne Bandzählung.)

FRANZ WILLNAUER: *Gustav Mahler und die Wiener Oper.* Wien und München: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1979. 315 S.

Bruno und Eleonore VONDENHOFF (Hrsg.): *Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff.* Tutzing: Verlag Hans Schneider 1978. XXII, 676 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. 4.)

*Gustav Mahler. Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente. Zusammengestellt und kommentiert von Rudolf STEPHAN. Mit einem Beitrag von Bruno WALTER.* Köln: Arno Volk Verlag 1979. 120 S.

Die quantitativ wie qualitativ intensivere wissenschaftliche Beschäftigung mit Gustav Mahler zeitigt zum Glück nicht nur esoterische Ergebnisse. Nach Kurt Blaukopfs Dokumentenband (vgl. *Mf* 33, 1980, S. 113f.) sind vier Publikationen primär biographischen, dokumentarischen oder quellenkundlichen Inhalts anzuzeigen, deren jede auf ihre Weise die Sachkenntnis um Mahler zu erweitern weiß.

Die Studie von Edward R. Reilly ist die ergänzte und revidierte Übersetzung eines 1972 in *The Musical Quarterly* erschienenen Aufsatzes. Sie enthält alle erreichbaren Dokumente der Freundschaft zwischen Mahler und Adler („Der Fall, daß der führende Komponist und der führende Musikwissenschaftler eines Landes einander durch mehr als dreißigjährige Freundschaft verbunden waren, ist gewiß kein alltäglicher“, schreibt Reilly zu Recht), der Verfasser kommentiert diese Beziehung sorgfältig und mit Noblesse, primär vom Interesse und vom Wirken Adlers für Mahler her. Adlers Briefe an Mahler sind leider nicht erhalten.

Franz Willnauer hat die Mahlers Operndirektion betreffenden Dokumente des Wiener Haus- Hof- und Staatsarchivs ausgewertet. Das verschafft seinem ausgezeichnet belegten und flüssig geschriebenen Buch ein entscheidendes Plus gegenüber allen bisherigen Darstellungen von Mahlers Wiener Tätigkeit. Sehr einleuchtend unterscheidet Willnauer aufgrund genauer Interpretation des Quellenmaterials „drei Perioden der Ära Mahler“ (S. 66ff.): In den ersten drei Spielzeiten (1897–1900) steht die Hebung der Qualität des täglichen Opernbetriebes vom Dirigentenpult aus im Vordergrund; Mahler dirigiert selbst nicht weniger als 37 verschiedene Werke, bemüht sich um die Bereicherung des Spielplans sowohl im Hinblick auf die szenische und musikalische Erneuerung zentraler traditioneller Opern wie durch eine Präsentation von Novitäten. Damit einher geht eine intensive eigene Probenarbeit. Von der vierten Spielzeit an steht nicht mehr der Operndirigent, sondern der Operndirektor Mahler im Zentrum. Er konzentriert sich auf die „Repertoire- und Ensemblebildung“ (S. 74) seines Hauses. In diese Zeit fällt die Verpflichtung jüngerer Sänger, die Gewinnung von Schalk und Walter als Kapellmeister, von Roller als Bühnenbildner, die Bildung von Repertoire-Schwerpunkten. Willnauer: „Es sind die Jahre, in denen Mahler das k. k. Hofoperntheater vom tönenden Museum, in dem der gesamte Kunstbestand in historischen Fixierungen, also in erstarrten Inszenierungen und überladenen oder verstaubten Ausstattungen, ständig präsent war, zum Repertoiretheater verwandelt. Dieser Leistung verdankt das mitteleuropäische Operntheater . . . sein heute noch weithin verbindliches Repertoiresystem; speziell die Spielpläne und das Abonnementswesen . . . des deutschsprachigen Theaters wären ohne sie nicht denkbar“ (S. 76). Die Akzentverlagerung bedeutete allerdings auch, daß Mahlers Operndirigate seltener werden. Die dritte Phase des Mahlerschen Wirkens in Wien bis zu seiner Demission im Jahre 1907 ist dann – zugleich ein Moment von Resignation – durch die „Idee theatralischer Modellaufführungen“ gekennzeichnet. Willnauers Buch bringt im

Anhang ein Verzeichnis aller Premieren der Hofoper von 1897 bis 1907 einschließlich der Zahl der Vorstellungen und des Anteils Gustav Mahlers, genaue Statistiken über Mahlers Wiener Repertoire (aufgeschlüsselt nach Spielzeiten), Anstellungsdaten des gesamten Ensembles, eine Aufführungsstatistik der Konzerte Mahlers mit den Philharmonikern und eine Etatübersicht der Jahre 1903 bis 1908 sowie Anstellungs- und Entlassungsdekrete. Auch angesichts des Faktums, daß Mahlers Musik in vielfältiger Weise auf Vorgegebenes rekurriert, wäre eine ähnliche dokumentarische Darstellung des Konzertdirigenten Mahler (mit den Konzertstatistiken) von großem Interesse. Die Sammlung Vondenhoff dürfte hierzu bereits reiches Material bieten.

Der Katalog dieser Sammlung, von dem Ehepaar Vondenhoff erstellt, ist Anlaß, das Lob der Liebhaber der schönen Künste zu singen. Eleonore Vondenhoff hat, zutiefst berührt von Mahlers Musik, in Jahrzehnten gesammelt: Noten, Bücher, Aufsätze, Zeitschriften- und Zeitungsartikel, Schallplatten, Bilder, Fotos . . . – Mahleriana jeder Art, von kurzen Notizen bis zu Briefabschriften und großen Abhandlungen. Und sie hat jetzt ihre Sammlung der Öffentlichkeit bekannt gemacht. Die Wissenschaft vor allem, doch nicht nur sie, ist ihr zu Dank verpflichtet. Zu hoffen bleibt, daß die Benutzung des Materials in der Österreichischen Nationalbibliothek umgehend ermöglicht wird. Der große und durch Register wie sinnvolle Anordnung gut aufgeschlossene Katalog ist derzeit gewiß die bedeutendste Mahler-Bibliographie. Und zwar wird nicht nur das internationale Schrifttum zu Mahler verzeichnet, sondern auch Zeitungsartikel, Kritiken zu Aufführungen, biographisch verwertbare Berichte, reiches Material zur Mahler-Rezeption werden erfaßt und aufgeschlüsselt. Daß dabei nicht alle bibliographischen Angaben in letzter Vollständigkeit gegeben werden können, bleibt nebensächlich angesichts der Fülle an Informationen. Das Buch ist ein Mahler-Kompodium.

Die bedeutendste der anzuzeigenden Publikationen ist gleichwohl der schöne Katalog jener Mahler-Ausstellung im Heinrich-

Heine-Institut Düsseldorf, die Rudolf Stephan 1979 im Rahmen des Mahler-Zyklus des Landes Nordrhein-Westfalen zusammenstellte. (Sie überragte jene berühmte Mahler-Ausstellung der Wiener Festwochen von 1960 in Konzeption wie Informationswert bei weitem.) Der schmale Band mit ausgezeichnet ausgewählten und musterhaft erläuterten Abbildungen von Manuskript- und annotierten Druckseiten Mahlerscher Partituren ist eine Fundgrube für die Mahlerforschung, regt wie selten ein Katalog unseres Fachs zum Nach- und Weiterdenken an, zeigt zudem der Mahlerphilologie das ganze Ausmaß dessen, was sie noch zu leisten hat und liefert doch selbst schon eine immense Fülle neuer Einsichten. Kaum vorstellbar, daß angesichts des hier formulierten Anspruchs die wissenschaftliche Mahler-Interpretation künftig ohne die Philologie im engeren Sinn wird auskommen können. Vor allem auch der Denkanstoß, den Stephan für die Darstellung der Mahler-Rezeption anhand der Dirigierpartituren Bruno Walters, Willem Mengelbergs, Otto Klemperers und Hermann Scherchens gibt, ist geeignet, einen noch jungen Zweig unseres Fachs in einem Teilbereich auf eine solide Basis zu stellen, insbesondere dann, wenn man die entsprechenden Schallaufzeichnungen hinzuzieht. Einen Wunsch muß man angesichts dieses Katalogs aussprechen dürfen: daß der Autor seine Kenntnisse der Mahler-Philologie (und des Mahlerschen Werkes) einmal in breiterer und systematischer Form publizieren möge.

(Oktober 1980) Reinhold Brinkmann

*GIROLAMO FRESCOBALDI: Due Messe a otto voci e basso continuo. Messa sopra l'aria della Monica e Messa sopra l'aria di Fiorenza. A cura di Oscar MISCHIATI e Luigi Ferdinando TAGLIAVINI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1975. XXXV, 173 S.*

*GIROLAMO FRESCOBALDI: Il primo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1615–1637. A cura di Etienne DARBELLAY. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1977. XXVII, 135 S.*



GIROLAMO FRESCOBALDI: *Il secondo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1627–1637. A cura di Etienne DARBELLAY. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1979. XXIX, 119 S.*

(*Monumenti Musicali Italiani. Vol. I, IV, V = Girolamo Frescobaldi, Opere Complete I–III.*)

Dem geringen Interesse der Forschung an der geistlichen Musik Italiens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist es wohl zuzuschreiben, daß die beiden vor nunmehr über vierzig Jahren von Casimiri in der Biblioteca Vaticana gefundenen und Frescobaldi zugeschriebenen Parodiemessen bisher fast unbeachtet geblieben sind. Mit deren erstmaliger Veröffentlichung eröffnet die Società Italiana di Musicologia ihre Denkmälerreihe und gleichzeitig die erste italienische Frescobaldi-Gesamtausgabe. In der Absicht, dem Notenbild einer zeitgenössischen Partitur nahezukommen, haben die Herausgeber die originalen Schlüssel, Mensurzeichen und Notenwerte beibehalten. Akzidentien gelten nach dem Usus der Zeit nur für die unmittelbar folgende Note bzw. für deren Repetition; sicher wohlgemeint, aber überflüssig und eher verwirrend erscheinen daher die zahlreichen Warnungs-Akzidentien. Die im Brevis-Abstand gezogenen Taktstriche konnten aus den Continuo-Stimmen übernommen werden, daß sie vom *Credo* der zweiten Messe an dort fehlen, wird zwar in einer Fußnote zu den Editions-kriterien angedeutet, im Kritischen Bericht aber nicht mehr erwähnt. Bei der Korrektur der nicht gerade seltenen satz-technischen Fehler der Vorlage haben sich die Herausgeber eher zurückgehalten; die Kollision von *b* und *h*<sup>l</sup> im *Kyrie I* der ersten Messe (Takt 15) hätte aber bei allem Respekt vor der Quelle vielleicht doch emendiert werden können. Zu beiden Messen ist jeweils nur eine, beiden Chören zugehörige Continuo-Stimme überliefert, die im untersten System der Partitur originalgetreu wiedergegeben ist; um der damaligen Aufführungspraxis Genüge zu tun, haben die Herausgeber zusätzlich jedem Teilchor eine eigene Continuo-Stimme ausgesetzt, die sich der jeweiligen Satzstruktur anpaßt.

Bereichert wird der Band durch vier Facsimiles und die Wiedergabe der *Aria della Monica*- bzw. *Aria di Fiorenza*-Satzmodelle sowie eine Analyse beider Messen, die die Verarbeitung der Modelle bis ins Detail nachweist. Letztere sowie der 26 Spalten lange Quellenkatalog zu den bekannten Bearbeitungen der beiden *Arie* sprengen allerdings fast den Rahmen einer Gesamtausgabe. Leider enthält dieser Band nur eine knappe Zusammenfassung des einleitenden Teils in englischer Sprache, was die Benutzung erschwert; die beiden Tokkatenbände werden allerdings zunehmend polyglotter: Band II enthält immerhin eine französische Übersetzung sowie englische und deutsche Zusammenfassungen der Einleitung, Band III sogar deren vollständige Übersetzung in alle drei Sprachen.

Die Edition der Tokkatenbücher von 1615 bzw. 1627 beruht in beiden Fällen auf dem Text der letzten Ausgaben von 1637; in diesen nicht mehr enthaltene Stücke früherer Editionen befinden sich jeweils im Anhang. Bis auf die Ersetzung der originalen Notierung auf sechs bzw. acht Linien durch das moderne fünflinige System mit Violin- und Baßschlüssel sowie die Modernisierung der Akzidentien bleibt die ursprüngliche graphische Anordnung des Notentextes gewahrt. Diese nicht-egalisierende Übertragungsweise hat den Vorteil, daß der Benutzer die Verteilung des Textes auf rechte und linke Hand sowie Phrasierung und Artikulation unmittelbar ansehen kann. Die außerordentliche Präzision des Notenstichs sorgt dafür, daß das anfänglich ungewohnte „vokale“ Notenbild niemals unübersichtlich wird. Zu den Problemen, die die Beibehaltung der alten Taktnotierungen, der schwarzen Notation sowie der halben Noten mit Fähnchen dem Benutzer bringen, wird in den Einleitungen beider Bände kurz Stellung genommen, im übrigen aber auf den leider noch ausstehenden Kritischen Bericht verwiesen, auf den man hoffentlich nicht allzu lange warten müssen.

(Februar 1981)

Ulrich Wethmüller

*WILHELM SCHEPPING: Die Wettener Liederhandschrift und ihre Beziehungen zu den niederländischen Cantiones Natalitiae des 17. Jahrhunderts. Köln: Musikverlage Hans Gerig 1978. 222 S., Notenbeisp. (Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. VII.)*

Wie im Titel angedeutet, sind die Antwerpener Cantiones-Natalitiae-Drucke des 17. Jahrhunderts die Hauptquelle jener Liederhandschrift, die nach ihrem Entstehungs- und Fundort die „Wettener“ genannt wird. Doch beschränkt sich der Inhalt keinesfalls auf den Weihnachtsfestkreis, sondern reicht bis Ostern und Pfingsten. Die vorliegende gewissenhaft kommentierte Edition der Wettener Liederhandschrift wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Köln als Dissertation akzeptiert. Dabei ist beachtenswert, daß offensichtlich im 17. Jahrhundert die Überlieferung des geistlichen Liedes stark von lokalen Traditionen bestimmt wurde. Vergleicht man mit den gleichzeitigen Liederhandschriften des bayrisch-österreichischen oder des alemannisch-schweizerischen Raumes, so bestehen so gut wie keine Querverbindungen zum niederrheinisch-niederländischen Bereich. Von überregionalem und überzeitlichem Liedgut (so Schepping, S. 206) kann nicht gesprochen werden, – schon wegen der Sprachprobleme. Es ist katechetische Literatur, die das Geschehen der Bibel vermittelt und einprägt, wobei sowohl musikalisch wie textlich Gebrauchsformen entstehen, die zwar „neu in Form und Satzstruktur, in ihrem ungezwungenen, auch selbstbewußteren Verhältnis zur Liturgie, zur Muttersprache wie auch zur tradierten lateinischen Kirchensprache“ sind (S. 206), die aber nur bedingt den Kunstanspruch des gleichzeitigen Barockliedes erfüllen. Die Gleichung: neu = ästhetisch wertvoll, gewinnt erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts an Bedeutung.

Im Gegensatz zur Forschung zwischen 1920 und 1960 gilt das geistliche Lied seit dem Ende der sechziger Jahre als ein durchaus attraktiver Forschungsgegenstand. Vertreter theologischer und musikwissenschaftlicher Hymnologie, der Volkskunde, der

Germanistik und der Musikethnologie haben wesentliches Material aufbereitet (man vgl. nur die Liste der Liederhandschriften bei Walther Lipphardt, *Die Bedeutung der handschriftlichen Überlieferung für die Hymnologie*, in: *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik*. Festschrift für Konrad Ameln, Kassel u. a. 1974, S. 189–224, die Schepping offensichtlich nicht kannte). Die Wettener Liederhandschrift ist ein Mosaikstein in diesem interessanten Bild popular-didaktischer, schichten- und situationsspezifischer Text- und Melodieerfindung.

(Dezember 1980)

Wolfgang Suppan

— *FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Streichquartette I. Op. 12 und op. 13. Streichquartette II. Op. 44, 1–3 mit den Frühfassungen einzelner Sätze. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976 und 1977. XI, 94 und XVII, 317 S. (Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys. Serie III, Band 1 und 2.)*

Mendelssohns Werke sind eine Herausforderung für jeden Philologen: ihre Entstehungsgeschichte ist oft kompliziert und durch Primärquellen (Autographe) und Sekundärzeugnisse (Briefe etc.) häufig nicht ganz zu rekonstruieren; ihre Publikationsgeschichte ist oft verworren, weil der Komponist noch an den Korrekturabzügen der Erstdrucke weiterkomponierte; gelegentlich existieren von einem Werk mehrere voneinander und vom Erstdruck abweichende Autographe, und die Lesarten dieser Quellen gehen oft an die Substanz der Werke. Seit dem Buch von Friedhelm Krummacher, dessen maschinenschriftliche Fassung der Herausgeber benutzen konnte, weiß man, daß Mendelssohns Kammermusik in dieser Hinsicht besonders kompliziert ist, und daß zu den kompliziertesten Fällen innerhalb der Kammermusik die Streichquartette opus 44 gehören. Krummacher hat auch gezeigt, daß uns gerade die Vielschichtigkeit der Quellen äußerst wichtige Einblicke in Mendelssohns Kompositionsverfahren erlaubt. Die Leipziger Mendelssohn-Ausgabe, die

leider nur sehr langsam vorankommt, ist der Ort, an dem durch philologisch exakte Editionsarbeit die Voraussetzungen für solche Einblicke geschaffen werden können.

Der Herausgeber hat, dankenswerterweise, der Situation dadurch Rechnung getragen, daß er stärker abweichende Fassungen einzelner Sätze aus opus 44 vollständig und mit eigenem Revisionsbericht abdruckt: es handelt sich um den 1., 3. und 4. Satz von opus 44/1 in der Fassung des vollständigen Autographs, den 1. Satz außerdem in einer noch früheren Fassung in einem zweiten, nur diesen Satz umfassenden Autograph, den 1. Satz von opus 44/2 nach dem Autograph und den 4. Satz desselben Werks in einer aus dem Autograph, das zwei Fassungen konserviert, ausgezogenen ersten Fassung, sowie den 1. und 4. Satz von opus 44/3 ebenfalls nach dem Autograph. Eine Auswahl wichtiger Korrekturen in den Autographen wird ebenfalls mitgeteilt. Primärquelle für den edierten Haupttext sind die Stimmen der Erstdrucke, da Mendelssohn, wie erwähnt, noch bis zum Druck dieser Stimmen an der Komposition zu ändern pflegte.

So weit entspricht die Edition allen vernünftigen Anforderungen. Im Detail läßt sie dagegen sehr zu wünschen übrig. Das beginnt schon in den historischen Einleitungen zu beiden Bänden, in denen zur Verbreitung und Rezeption der Werke viel, zur Entstehungsgeschichte zu wenig gesagt wird. Bei opus 13 sind der für das Werkverständnis zentrale Brief an Lindblad und die Erinnerungen Hillers nicht ausgewertet; auch fehlt ein Hinweis darauf, daß das Lied, das dem Quartett zugrundeliegt, auf einen Text von „Voss“ (Pseudonym für Droysen) ebenso in Sakrow komponiert wurde wie der 1. Satz des Quartetts. Zu opus 44/2 ist zu ergänzen, daß das Autograph zwar den 18. Juni 1837 als Datum der Vollendung angibt, daß aber Mendelssohn am 13. Juli an Hiller schreibt, er habe „Änderungen“ größtenteils nach Hillers Rat angebracht und das Werk habe „sehr dabei gewonnen“; die Uraufführung durch das David-Quartett war offenbar nicht am 19. November, sondern schon am 28. Oktober 1837 (Brief Mendelssohns an seinen Bruder Paul, 29. Oktober 1837). Für

opus 44/3 ergibt sich ein terminus ante quem durch Mendelssohns Brief an Hiller vom 10. Dezember 1837: „*Ich habe ein neues (Quartett) angefangen und beinahe fertig (!), das ist viel besser*“. Für opus 44/1 gibt es zwei einander widersprechende Daten für den Kompositionsbeginn – was die Existenz zweier Autographe des 1. Satzes erklären könnte: am 14. April 1838 heißt es in einem Brief an Hiller „*ein drittes (Quartett) habe ich angefangen*“; am 15. Juni – wie Schuhmacher zitiert – an David „*auch das dritte Quartett fange ich jetzt an*“.

Gravierender als diese historiographischen sind jedoch die philologischen Mängel der Ausgabe. Für opus 13 und opus 44 benutzt der Herausgeber nicht die Erstausgabe der Stimmen, sondern spätere Ausgaben, die er – ohne Begründung – als Titelaufgaben bezeichnet. Störend (wenn auch nicht mehr als das) ist die Bezeichnung der Erstdruckstimmen mit A, der Autographe mit B, B 1 und C. Ergänzungen der Artikulation per analogiam sind erfreulich zurückhaltend angebracht, aber Vergrößerungen der gestochenen Stimmen gegenüber dem Autograph werden übernommen, auch wo sie ziemlich offenkundig sind: ein Beispiel gleich am Anfang von opus 12, wo die kurzen cresc.-delesc.-Zeichen in T. 13 übernommen, in T. 21, 29, 31 und 36 aber vergrößert werden (siehe dazu das von Schuhmacher abgedruckte Faksimile der ersten Seite des Autographs). Die Behandlung der Autographe und der in ihnen konservierten älteren Fassungen schwankt zwischen Philologie und Interpretation: „*Die vorliegende Edition geht beim Autograph (gemeint: vom Autograph) als von einer in sich geschlossenen Größe aus, ohne im Detail die einzelnen Durchstreichungen, Verbesserungen, Überklebungen zu berücksichtigen. Jedoch sind einzelne Stellen . . . in die Einzelnachweise dann eingearbeitet, wenn dadurch die Kompositionsweise Mendelssohns verdeutlicht wird. Der Herausgeber war bestrebt, Stellen unterschiedlicher Problematik auszuwählen, die einen Eindruck von den Veränderungen . . . vermitteln*“ (Band I, S. IXa, fast gleichlautend in Band II, S. Xb). Abgesehen davon, daß der Her-



ausgeber auch diesem eigenen Anspruch nicht gerecht wird, ja einige der bemerkenswertesten Stellen gerade nicht erwähnt (dazu unten): ein solches Verfahren, ohne weitere Begründung der Auswahl und ohne kompositionstechnische Interpretation der ausgewählten Stellen, zwingt gerade den, der an Mendelssohns Kompositionstechnik interessiert ist, zum Griff nach den Autographen selbst und nach Krummachers Buch, wertet also die Ausgabe unter diesem Aspekt geradezu ab. Viel sinnvoller wäre es gewesen, wirklich alle Stadien der Komposition zu dokumentieren und, soweit möglich, zu interpretieren: die Ausgabe wäre ein Modell und der Kritische Bericht mehr als die übliche Auflistung unbedeutender Details geworden. Dazu einige Einzelbemerkungen, die sich auf das Wichtigste beschränken (römische Zahlen – Sätze, arabische Zahlen = Takte).

Opus 12: I/6–7 Violinstimmen urspr. vertauscht. – I/ nach 219 34 Takte gestrichen. Schuhmacher druckt sie im Kritischen Bericht ab, erwähnt aber nicht, daß im Autograph über dem Ende dieser Passage „24 Takte loos“ notiert ist. Danach wären die von Schuhmacher im Vorwort zitierten Angaben von Nancy B. Reich über die Partiturnkopie aus der Sammlung Rudorff (*Notes* 31, 1974, S. 247–259, bes. 252) zu modifizieren (die Details würden hier zu weit führen, zumal mehrere Erklärungen möglich sind. Nebenbei: „change in the pen“ – Reich, S. 252 – heißt nicht „Wechsel zum Bleistift“ – Schuhmacher, IXb – sondern Wechsel der Feder bzw. des Schreibgerätes). Ergänzt werden muß, daß das hohe *c* der Violine I in der ursprünglichen Fassung noch 5 Takte länger gehalten wird (also die jetzigen Takte 245–249). Außerdem ist der Abdruck der ursprünglichen Fassung ungenau: T. 2–4 Viola ein (nicht zwei) Bogen, 6–7 Violine I und Viola Bogen, 7–8 Violine II Haltebogen, 17–18 Violine II Bogen, 20 Viola Bogen, 21 Violine I Bogen 1.–2. Viertel, 26 Violine I Bogen schon ab letztem Viertel T. 25, 33–34 Violine I der von Schuhmacher gepunktete Haltebogen ursprünglich vorhanden, dann gestrichen. – II/114–119 urspr. ganz anders (Verarbeitung des uniso-

no-Motivs T. 88ff.) und drei Takte länger. – IV/255 ad lib. dim. – wie es in der Ausgabe steht – ist mißverständlich. Das Autograph zeigt, was gemeint ist: Mendelssohn hat „ad lib.“ später mit Bleistift hinzugefügt, dazu in allen Stimmen „NB“ (offenbar für den Stecher der Stimmen); ad lib. bezieht sich also auf die Solotakte der 1. Violine, quasi una cadenza.

Opus 13: I/35–38 2. Violine urspr. Oktave höher, geändert, „um den nachfolgenden Einsatz der VI besser hervortreten zu lassen“ (Krummacher, S. 108). – I/72–73 zwei Takte gestrichen. – II/88 zwei Takte gestrichen. – IV/163 urspr. zweite Takthälfte *h* in allen Stimmen. – IV/197 zwei Takte gestrichen.

Opus 44/1: I/Erstfassung (Schuhmacher 206–221)/25–29 eingreifend geändert. – I/Erstfassung/196 1 Takt gestrichen. – I/Erstfassung/315 12 Takte gestrichen. – I/Erstfassung/333 2 Takte gestrichen. – Schuhmacher gibt einen kurzen Revisionsbericht und einige größere Lesarten aus der Zweitfassung (B), nicht zur Erstfassung (C).

Aber auch zu B fehlen einige wichtige Angaben: 121 *seconda volta* erst wie in C; 207, 219 je 2 Takte gestrichen; 85 4 Takte (Akkordbewegung ähnlich den jetzt folgenden 4 Takten) gestrichen, dgl. an der Parallelstelle 283 (Indiz dafür, daß die Striche nach der Niederschrift des ganzen Satzes gemacht wurden). – III/Frühfassung/43 4 Takte gestrichen; 54 3 Takte gestrichen, die folgenden 4 umgeschrieben; 84 4 Takte (= 85–86 + 83–84 sequenziert) gestrichen; 148 geändert, ein folgender Takt (= 150) gestrichen. – IV/Frühfassung/40–44 urspr. ganz andere Fassung; 58 7 Takte gestrichen, 30 Takte überklebt – gänzlich andere Fassung; 114 4 Takte gestrichen (Seitenthema); 163–168 eingreifend geändert; 199–205 dgl.; 210 7 Takte gestrichen; 228 8 Takte gestrichen (Seitenthema); 314–316 3/4 Viertel bis 316 3. Viertel nachträglich hinzugefügt.

Opus 44/2: I/Frühfassung/71–72 und 6 weitere Takte gestrichen, dann 71–72 „gilt“ und jetziger Takt 73 auf Rest der Akkolade eingeschoben. In der Reprise sind die hier gestrichenen Takte (modifiziert) stehengeblieben (224–229); 75 1 Takt gestrichen,

ebenso in der Reprise (231), also bei nachträglicher Durchsicht des Satzes; 82–88 Oberstimme urspr. mit einfacher Begleitung, die Motividimination als Begleitfigur erst nachträglich (wohl nach ihrer „Entdeckung“ in der Durchführung); 115 1 Takt gestrichen; 162 mit Auftakt: pp, dann der ganze Takt gestrichen, dann „gilt“; 167 1 Takt (weiter Viertelbewegung) gestrichen.

Opus 44/3: I/Frühfassung/im ganzen Satz sind Dynamik und (teilweise) Artikulation durch Bleistifteintragungen in erstaunlichem Umfang überarbeitet, teils radikal geändert worden. Eine genaue Darstellung wäre nur durch doppelten Abdruck des Satzes möglich gewesen. Schuhmachers Angaben sind teils ungenau (so zu T. 30–32), einzelne Zeichen sind falsch interpretiert (cresc.-decresc.-Gabeln T. 20, 22). – II/1–2, 10: 1–2 2. Violine urspr. Doppelgriff mit leerer G-Saite; 10 wdh., also analog 1–2, dann ein Takt gestrichen, in diesem die 2. Violine nicht geändert – d. h. die Streichung des Taktes war ein anderer Arbeitsgang als die Änderung der 2. Violine; 76 urspr. Wiederholungszeichen; 76–98 die Angabe hierzu im Kritischen Bericht taucht noch einmal S. 316 auf, offenbar ist hier ein Notenbeispiel verloren gegangen; 109–126 größere Korrektur (urspr. andere Stimmenverteilung). – III Die gestrichenen Takte nach T. 23 und T. 28 sind S. 317 mitgeteilt, aber nicht die gestrichenen Takte nach 46 (3 Takte), 55 (1 Takt), 64 (3 Takte). Die Änderung T. 71–72 ist im Kritischen Bericht unklar dargestellt. – IV/Frühfassung/5–12 eingreifende Änderungen in den Begleitstimmen; 45 2 Takte gestrichen; 50 1 Takt gestrichen; 52–53 urspr. zweimal; 156 ff. die 4 überklebten und die 13 folgenden gestrichenen Takte erwähnt (S. 317), aber nicht mitgeteilt, obwohl die Erwähnung in diesem Abschnitt (Notenbeispiele zu ausgewählten Korrekturen) einen Abdruck erwarten ließe.

Schließlich ist es zumindest störend, daß die Tempobezeichnungen der Autographe nur bei der Beschreibung der Autographe erwähnt werden, nicht aber unter den Einzelnachweisen.

(Oktober 1980)

Ludwig Finscher

ANTONIO SALIERI: *Tarare. Opéra en cinq actes avec un prologue (Pariser Fassung von 1787), Libretto von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Hrsg. von Rudolph ANGERMÜLLER. München: G. Henle Verlag 1978. Erster und zweiter Halbband. XII, 485 S. (Die Oper, kritische Gesamtausgabe von Denkmälern der Operngeschichte, hrsg. von H. BECKER. Band 2.)*

Mit der Ausgabe des *Tarare* wurde ein Bühnenwerk vorgelegt, das einen „hervorragenden Rang“ besonders in der französischen Operngeschichte einnimmt, das aber kaum den „willkommenen Nebeneffekt“ einer Wiederbelebung erfahren dürfte. In dem bemerkenswerten Libretto, einer Vermischung von Basar-Orient und philosophischer Propaganda, wendet Beaumarchais mehrfach aus *Le Mariage de Figaro* vertraute dramatische Kunstgriffe an, etwa in den Strategien des tugendhaften Eunuchen Calpigi. Der Name des Helden der Oper und die Entwürfe des Librettos von 1775 lassen eine Opéra-bouffe erwarten, aber die moralische Dimension der endgültigen Fassung und die im Vorwort des Librettisten hervorgehobene Menschenwürde als moralisches Problem der Handlung haben Beaumarchais zur endgültigen Festlegung der dramatischen Gattung bewogen. Der Librettist, eine der schillerndsten Figuren des zu Ende gehenden Ancien régime, er war auch ein beachtlicher Harfenspieler und sogar als Gesangslehrer tätig, hatte zur Entstehungszeit des *Tarare* bereits die größten Erfolge erlebt. Vielleicht gelang es ihm gerade deshalb, im Libretto viele neue Perspektiven einzubringen, die auf die romantische Oper, die idealistischen Tendenzen der Revolutionsoper, den Orientalismus Webers und die Einflüsse von Sozialideologien, vorausweisen. *Tarare* stellt den Versuch dar, alle „Künste“ von der Philosophie und dem Feuerwerk bis zur Pantomime, zum Tanz und zur Musik in ein Bühnenwerk einzubeziehen. Salieri bedankte sich bei Beaumarchais für die Vermittlung einer umfassenden Vorstellung vom antiken Theater, hat aber der Dominanz des Librettos Einhalt geboten, indem er die Musik stärker in den Vordergrund treten ließ.

Heute erscheinen weite Teile der Partitur formelhaft, die Personen zu wenig charakterisiert. Die Neuausgabe gibt, gestützt in erster Linie auf den Partiturdruk von Imbault aus dem Jahre 1787 und eine zeitgenössische Abschrift mit autographen Korrekturen Salieris, die französische Fassung von 1787 wieder. Der noch nicht erschienene Kritische Bericht wird über die Dissertation Angermüllers hinaus über die einzelnen Quellen und die italienische und deutsche Fassung Aufschluß geben.

(Februar 1981) Herbert Schneider

*MARCELLO CONATI: Canti popolari della val d'Enza e della val Cedra. Mit einem Vorwort und einer Einleitung von Guglielmo CAPACCHI. Parma: Palatina Editrice (Comunità delle Valli dei Cavalieri) (1976). 316 S., Anm. und Notenbeisp. + 1 Schallplatte.*

Die Flüsse Enza und Cedra entspringen südlich von Parma, vereinen sich nördlich von Vairo und nordöstlich von Monchio delle Corti, um an Carbonizzo vorbei nach Norden dem Po zuzufließen. Guglielmo Capacchi hat bereits 1972 auf die „Altartigkeit“ der Sprache und der Volksüberlieferungen in diesem Gebiet hingewiesen (in *Valle dei Cavalieri I*, Parma 1972, S. 19–26). Ein Reliktgebiet demnach, das auch dem Musikethnologen historische Perspektiven eröffnet. Von konventionellen Volksliedsammlungen unterscheidet sich die vorliegende Ausgabe vor allem dadurch, daß den Text- und Melodieniederschriften sowie den Kommentaren eine Schallplatte beigegeben ist. Das in unserer Notenschrift „Kaum-Notierbare“: Stimmklang, Verzierungstechnik, rhythmische Eigenheiten, Formen der Mehrstimmigkeit, kann so anhand des Klangdokumentes mitvollzogen und in der Spezialforschung beachtet werden.

Entscheidende Wandlungen im volkstümlichen Liedrepertoire stellen sich dort ein, wo schriftlose Tradition in schriftliche Liedvermittlung übergeht. Capacchi beginnt die ausführliche Einleitung daher damit, „*Comunicazione orale e comunicazione scritta*“ einander gegenüberzustellen, um naives,

spontanes, variantenreiches und funktional gebundenes Singen von dem abzugrenzen, was nun in vorfixierten Texten und Weisen durch Schule, Kirche und Chorvereinigungen verordnet wird. Eine durchaus logische Entwicklung unter den gegenwärtigen kulturellen und ökonomischen Bedingungen, die ohne wehleidige Rückblicke dargestellt wird. Ordnung, Klassifikation und Transkription (nach Bartóks Vorbild) entsprechen dem Stand, wie er in der IFMC-Studiengruppe zur Katalogisierung von Volksweisen derzeit diskutiert wird.

Für die vergleichende europäische Volksmusikforschung stellt das Melodienmaterial insofern wichtige Belege zur Verfügung, als gerade im geistlichen Liedbereich Melismenreichtum erkennbar wird, wie er u. a. bei den Wolgadeutschen, auf den Färöer und bei den Mennoniten Nordamerikas sich erhielt. Geringstufige Tonreihen, stichische Zeilenreihung und eine Mehrstimmigkeit, die zumeist vom Einklang über parallele Terzenführung in den Quintklang führt, stützen den sprachwissenschaftlichen Befund ab: Hier liegen Zeugnisse einer Singtradition vor, die vor die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zurückführen und mit denen man sich weiter beschäftigen müssen.

(Dezember 1980)

Wolfgang Suppan

## Diskussion

### *Zum Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter*

Der in der spätantiken, byzantinischen und frühmittelalterlichen Literatur unbewanderte Rezensent brachte in seiner Kritik (*Mf* 33, 1980, S. 368f.) Behauptungen vor, die sich als Irrtümer erwiesen: Die von ihm besprochene Untersuchung, die sich auf etwa anderthalb hundert griechische und lateinische Quellenschriften stützt, auf vierzehn Jahrhunderte und auf ein Gebiet vom östlichen Mittelmeerraum bis Irland



auf vier Kulturkreise erstreckt, läßt sich in ihrem Horizont durch die Druckauflage selbstverständlich nicht beschränken. Ebenso kann bei einer Monographie, die in der Verflechtung des ererbten antiken Gedankengutes und der Einflüsse aus Byzanz den Entstehungsvorgang neuer Grundlagen für die Musik des Abendlandes zu erkennen sucht, von einer „Fleißarbeit“ keine Rede sein.

Auffallend zeigt sich die fachliche Inkompetenz des Rezensenten in seinen Urteilen über die Quellenschriften: Die in den Mensurtraktaten vorwiegend im 11. Jahrhundert in Süddeutschland überaus häufige Mündungskorrektur durch drei Durchmesser bei Orgelpfeifen in Zweioktavenabstand scheint ihm „ganz ungebräuchlich“ zu sein. Er will sie sogar durch einen von der modernen theoretischen Physik erarbeiteten Zahlenfaktor ersetzen, den er aus zweiter Hand übernimmt und auf eine Doppeloktave beziehend falsch verwendet. Seine Unkenntnis der mittelalterlichen Orgelpfeifenmensuren hindert ihn jedoch nicht, einen Kommentar zu solchen zu beanstanden. Ein anderes Mal möchte er den Fachausdruck Komma, den das frühe Mittelalter nur für ein einziges Intervall verwendete, mit dem modernen Zusatz „pythagoreisch“ versehen und so die in diesem Fall eindeutige Terminologie durch einen Anachronismus verwirren. Oder er verwechselt die byzantinischen Echoi mit den ptolemäischen Tonoι, will auf der Abbildung 40 den lydischen Echos mit dem phrygischen vertauschen und verrät damit seine völlige Unerfahrenheit in den Grundlagen der frühbyzantinischen Musik. Befremdend wirkt dabei der nachlässige, umgangssprachliche Stil, in dem die wohlwogen zusammengefaßten Ergebnisse langjähriger Quellenstudien beurteilt werden.

Aber nicht nur im literarhistorischen, sondern auch im systematischen Bereich, wo sich der Rezensent eher zu Hause fühlen sollte, hindert ihn seine oberflächliche Arbeitsweise: Sie verleitet ihn zur Annahme von „Halbheiten“, nachdem er im Buch zahlreiche Stellen übergang und auch die Register der Handschriften, Quellen, Personen, Orte, Fachausdrücke, Stich- und

Schlagwörter nicht heranzog. Die von ihm nicht gefundenen Ableitungen der Apotome und des Leimma sind unmittelbar bei ihrem Namen beschrieben und anschließend durch graphische Darstellungen zusätzlich erläutert. Die bemängelte Erklärung der römischen Ziffern auf der Abbildung 1 steht in den Zeilen 13–15 der Seite 13. Die Centswerte veranschaulichen hier die Zusammenhänge keinesfalls „unlogisch“ und erleichtern wie die Verhältniszahlen, deren Lage die Bedeutung unmißverständlich festlegt, den Vergleich zwischen den Diagrammen. Aber auch die angeblich ebenfalls fehlende Erörterung der boethianischen Monochordmarken läßt sich auf Seite 32 finden.

Der Rezensent nahm sich keine Mühe, die Quellenschriften mindestens aus den im ausführlichen Literaturverzeichnis angegebenen modernen Kommentaren kennenzulernen, versuchte sich über den für ihn fremden Themenkreis lediglich in Nachschlagewerken zu informieren und mißachtete auch die wertvollen Ergänzungen zum Buch in früheren, in den Zeitschriften *Etudes Grégoriennes* 1978, *Notes* 1978, *Journal of Music Theory* 1979 oder in *Le Moyen Age* 1980 veröffentlichten Besprechungen. Dagegen hob er Fritz Volbachs *Handbuch der Musikwissenschaften* hervor, ein Hilfsbuch, das seinerzeit für Musiklehrer als Stütze im Schulunterricht und für Musikliebhaber ohne Anspruch auf wissenschaftlichen Wert zusammengestellt wurde. Dort verwies er auf zwei der handschriftlichen Überlieferung widersprechend konstruierte graphische Darstellungen geometrischer Monochordteilungen und verriet damit, daß er die zahlreichen besseren Lösungen in der Literatur ebensowenig kennt wie die reichlich erhaltenen handschriftlichen Figuren, die oft, doch am schönsten von Joseph Smits van Waesberghe veröffentlicht wurden und im Stich- und Schlagwortverzeichnis des besprochenen Werkes unter dem Begriff Monochordzifferblatt zusammengestellt sind. Dabei tadelt er den Ersatz solcher Abbildungen durch einfache Bruchzahlen, läßt jedoch außer acht, daß platzraubende Diagramme bei fast einhundert Teilungen den Umfang der Publikation beinahe ver-

doppelt und die Übersicht über die verschiedenen Methoden der Messungen erschwert hätten.

Unter solchen fachlichen Voraussetzungen war der Rezensent nicht in der Lage, die wesentlichen Erträge der Untersuchung hervorzuheben oder auf echte Mängel hinzuweisen.

Michael Markovits

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

GERASSIMOS AVGERINOS: Musiker-Jargon. Ein vergnüglicher Sprachführer. Mainz: B. Schott's Söhne – München: Wilhelm Goldmann Verlag (1980). 302 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Konzert *c*-moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062. – Sonate *A*-dur für Flöte und Cembalo BWV 1032. Faksimile der autographen Partitur. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1980. 26, (36) S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles. X.)

HANS GÜNTHER BASTIAN: Neue Musik im Schülerurteil. Eine empirische Untersuchung zum Einfluß von Musikunterricht. Veröffentlichung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Justus-Liebig-Universität Gießen. Hrsg. von Ekkehard JOST. Mainz: B. Schott's Söhne (1980). 286 S.

MARIA BIESOLD: Rudolf Kroneggers Wienerlieder. Ein Beitrag zur Erhellung des Wienerlied-Begriffs. Dissertation Berlin 1980. (Dissertationsdruck). 290 S.

Anton Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit. Beiträge von Manfred WAGNER, Johannes-Leopold MAYER, Elisabeth MAIER und Leopold M. KANTNER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 291 S. (Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 2.)

Bulletin D'Analyses de la Littérature Scientifique Bulgare, Arts et Culture. Vol. XXII – 1978/79. No. 1 und 2. Sofia: Academie Bulgare des Sciences (1979 und 1980). 131 und 171 S.

CHARLES BURNEY: Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770–1772. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 541 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 65.)

ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL: Devis d'un Grand Orgue à Trois Claviers et un Pédalier Complets projeté pour la vieille Église Luthérienne Évangélique à Amsterdam. With introduction by Peter WILLIAMS. Buren: Frits Knuf 1980. (2) S., Faks. (Bibliotheca Organologica. Volume LXXIV.)

Complete Theoretical Works of A. Cavallé-Coll. Facsimile edition with introduction and notes by Gilbert HUYBENS. Buren: Frits Knuf 1979. XIII, 34, 15, (8), 52, 37, (4), 6, (7) S., zahlr. Abb. und Tab. (Bibliotheca Organologica. Volume XXXXI.)

DOROTHEE EBERLEIN: Anatolij K. Ljadov. Leben - Werk - Musikanschauung. Köln: Gitarre + Laute Verlagsgesellschaft (1980). IV, 256 S. (Auslieferung: Bärenreiter, Kassel.)

GABRIEL FAURÉ: Correspondance. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Michel NECTOUX. Paris: Flammarion (1980). 363 S. (Harmoniques. Série Ecrits de Musiciens, ohne Bandzählung.)

KARL GUSTAV FELLERER: Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik. Reprint. Buren: Frits Knuf 1980. 135, 14 S. (Bibliotheca Organologica. Volume XXXXVIII.)

FOLKERT FIEBIG: Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wag-

ner 1980. 408 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 22.)

WERNER D. FREITAG: Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung. Darstellung und Abgrenzung musikhistorischer Epochen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 292 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 30.)

Gerhard Frommel. Der Komponist und sein Werk. Hrsg. von Peter CAHN, Wolfgang OSTHOFF und Johann Peter VOGEL. Tutzing: Hans Schneider (1979). 195 S., 1 Abb.

CLAUDIO GALLICO: Damon pastor gentil. Idilli cortesi e voci popolari nelle „Villotte mantovane“ (1583). Mantova: Gianluigi Arcari editore 1980. 59 S.

ARMANDO GENTILUCCI: Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice. Fiesole: discanto edizioni (1980). 147 S.

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974. Hrsg. von Hellmut KÜHN und Peter NITSCHKE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1980). XIX, 632 S.

DETLEF GOJOWY: Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber: Laaber-Verlag (1980). XXII, 462 S.

PETER GÜLKE: Mönche/Bürger/Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters. 2., erweiterte Auflage. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlau Nachf. (1980). 287 S.

RUFUS E. HALLMARK: The Genesis of Schumann's Dichterliebe. A Source Study. Ann Arbor: Umi Research Press (1976, 1979). XVI, 208 S. (Studies in Musicology. 12.)

Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 4: Zur Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Constantin FLOROS, Hans Joachim MARX und Peter PETERSEN. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1980). 259 S.

ELLEN T. HARRIS: Handel and the Pastoral Tradition. London-New York-To-

ronto-Melbourne: Oxford University Press 1980. XII, 292 S.

Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva. Essays. Bisher unveröffentlichte Briefe an Hartmann. Katalog. München-Zürich: R. Piper & Co. Verlag – Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1980). 372 S. (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge. 21.)

HALLGRÍMUR HELGASON: Das Heldenlied auf Island. Seine Vorgeschichte, Struktur und Vortragsform. Ein Beitrag zur älteren Musikgeschichte Islands. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 142 S. (Musikethnologische Sammelbände. Band 4.)

HERBERT HENCK: Karlheinz Stockhausens Klavierstück IX. Eine analytische Betrachtung. Sonderdruck aus Musik und Zahl (= Orpheus-Schriftenreihe. Band 17.) Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1978. Seite 3 bis 32.

HERBERT HENCK: Karlheinz Stockhausens Klavierstück X. Ein Beitrag zum Verständnis serieller Kompositionstechnik. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Köln: Neuland Musikverlag Herbert Henck 1980. (VIII), 105 S.

Authorized Translation of the Second Revised and Expanded Edition by Deborah RICHARDS. Köln: Neuland Musikverlag Herbert Henck 1980. (VIII), 108 S.

Jahrbuch Peters 1978. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von Eberhardt KLEMM. Leipzig: Edition Peters (1979). 209 S.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz 1978. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Verlag Merseburger (1979). 87 S.

DOMINIQUE JAMEUX: Berg. Paris: Éditions du Seuil (1980). 192 S.

STEFAN JAROCIŃSKI: Debussy. Impressionismo e simbolismo. Prefazione di Vladimir JANKÉLÉVITCH. Fiesole: discanto edizioni (1980). XV, 201 S.



VLADIMIR KARBUSICKY: Anfänge der historischen Überlieferung in Böhmen. Ein Beitrag zum vergleichenden Studium der mittelalterlichen Sängerepen. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1980. XI, 325 S., 16 Abb. (Ostmitteleuropa in Vergangenheit und Gegenwart. 18.)

MARILOU KRATZENSTEIN: Survey of Organ Literature and Editions. Ames, Iowa: The Iowa State University Press (1980). X, 246 S.

ANDREAS LIESS: Orff. Idee und Werk. München: Wilhelm Goldmann Verlag – Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1980). 207 S.

ÁGNES LOSONCZI: Bedarf, Funktion, Wertwechsel in der Musik. Musiksoziologische Untersuchung des Musiklebens in Ungarn nach 1945. Budapest: Akadémiai Kiadó 1980. 185 S. (Musicologia Hungarica. Neue Folge. Band 7.)

ELISABETH MAIER – FRANZ ZAMAZAL: Anton Bruckner und Leopold von Zenetti. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 264 S. (Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 3.)

GUY A. MARCO – ANN M. GARFIELD – SHARON PAUGH FERRIS: Information on Music. A Handbook of Reference Sources in European Languages. Volume II: The Americas. Littleton: Libraries Unlimited 1977. 296 S.

YOSHIO MATSUYAMA: Studien zur Nô-Musik. Eine Untersuchung des Stückes „Hagoromo“ (das Federgewand). Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1980. XVIII, 407 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 8.)

JOHN HENRY VAN DER MEER: Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Band I: Hörner und Trompeten. Membranophone. Idiophone. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 220 S., 195 Abb. (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte. 16.)

WIM VAN DER MEER: Hindustani Music in the 20th Century. The Hague-Boston-London: Martinus Nijhoff Publishers 1980. XII, 252 S.

ROBERT MÜNSTER: König Ludwig II. und die Musik. Rosenheim: Rosenheimer Verlagshaus Alfred Förg (1980). 143 S.

Musik in Darmstadt zwischen den beiden Weltkriegen mit Beiträgen von Oswald BILL, Philipp SCHWEITZER, Hans Martin BALZ und Ludwig NÖLL. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT und Kurt OEHL. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1980). 162 S., 39 Abb. (Beiträge zur mitteleuropäischen Musikgeschichte. Nr. 18.)

Musikgeschichte in Bildern. Band I: Musikethnologie. Lieferung 3: PAUL COLLAER: Südostasien. Unter Mitarbeit von Emmy BERNATZIK, Jacques BRUNET, Ernst HEINS, Mantle HOOD, Margaret KING, José MACEDA, Hans OESCH, Tran Van KHE und G. van WENGEN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1979). 180 S.

ANTONY NEWCOMB: The Madrigal at Ferrara 1579–1597. Volume I: Text. Volume II: Musical Examples. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1980). X, 303 S. und VI, 220 S. (The Princeton Studies in Music. 7.)

JACQUES OFFENBACH: Hoffmanns Erzählungen. In der Originalsprache (Französisch mit deutscher Fassung). Hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. München: Wilhelm Goldmann Verlag – Mainz: B. Schott's Söhne (1980). 291 S.

EDWARD OLLESON: Modern Musical Scholarship. Stocksfield-Boston-Henley-London: Oriel Press (1978). X, 246 S.

ELENA OSTLEITNER: Musiksoziographie in Österreich. Bibliographische Beiträge zu einem Forschungsprojekt. Wien: Universal Edition (1980). 34 S. (UE report, ohne Bandzählung.)

Oswald von Wolkenstein. Hrsg. von Ulrich MÜLLER. Darmstadt: Wissenschaft-

liche Buchgesellschaft 1980. XIX, 508 S., 6 Abb. (Wege der Forschung. Band 526.)

FRIEDEMANN OTTERBACH: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Einführung. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 339 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 52.)

Piano-Jahrbuch 1980. Recklinghausen: Piano-Verlag (1979). (IV), 177 S.

DOM JOSEPH POTHIER: Les mélodies grégoriennes. Introduction de Jacques CHAILLEY. Paris: Éditions Stock (1980). 306 S.

BERNARD RAINBOW: John Curwen. A Short Critical Biography. Borough Green: Novello (1980). 67 S.

E. F. RICHTER: Katechismus der Orgel. Buren: Frits Knuf 1980. VIII, 322 S. (Bibliotheca Organologica. Volume XVII.)

GEORG RIETSCHER: Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. Buren: Frits Knuf 1979. IV, 72 S. (Bibliotheca Organologica. Volume LIII.)

MARIO RINALDI: Il Teatro Musicale di Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki 1979. 279 S. (Historiae Musicae Cultores Bibliotheca. XXXIII.)

KENNETH ROBINSON: A Critical Study of Chu Tsai-yü's Contribution to the Theory of Equal Temperament in Chinese Music. With Additional Notes by Erich F. W. ALTWEIN. Preface by Joseph NEEDHAM. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1980. X, 136 S. (Sinologica Colonia. Band 9.)

WALTER SALMEN: Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich. Teil 1: bis 1600. Innsbruck: Musikverlag Helbling (1980). 240, 52 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. IV.)

REINHARD SCHNEIDER: Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik. München: Wilhelm Fink Verlag 1980. 327 S. (Kritische Information. Band 90.)

ANNE SCHNOEBELEN: Padre Martini's Collection of Letters in the Civico

Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An Annotated Index. New York: Pendragon Press (1980). XIX, 721 S., 1 Abb. (Annotated Reference Tools in Music. 2.)

KARL SCHÜTZ: Musikpflege an St. Michael in Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1980. 172 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 20.)

IWAN I. SOLLERTINSKI: Von Mozart bis Schostakowitsch. Essays, Kritiken, Aufzeichnungen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1979. 313 S.

RICHARD STRAUSS: Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1980. 357 S.

PHILIP D. TAGG: Kojak. 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen 1979. 301 S. (Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg. No. 2.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Vorwort und Symphonie zur Serenate auf die erste hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen löblichen Handlungs-Deputation. (Blankenburg/Harz: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1980.) 16 S. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 9.)

PONTUS DE TYARD: Solitaire Second. Edition critique par Cathy M. YANDELL. Genève: Librairie Droz 1980. 271 S. (Textes Littéraires Français. 282.)

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud STROBEL und Werner WOLF. Band IV: Briefe der Jahre 1851–1852. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1979. 550 S., 1 Abb.

RICHARD WAGNER: Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive. Hrsg. von Julius BURGHOLD. Mainz: B. Schott's Söhne –

München: Wilhelm Goldmann Verlag (1980). 365 S.

ÉDITH WEBER: *La Musique Protestante en langue allemande*. Paris: Honoré Champion 1980. 262 S. (Musique – Musicologie. 9.)

WALTER WIORA: *Ideen zur Geschichte der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. VIII, 169 S. (Impulse der Forschung. Band 31.)

Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Jahrgang 9/1979. Heft 34: Das Lied. Hrsg. von Helmut KREUZER. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1979). 144 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 3. April 1981 Professor Dr. Joseph SCHMIDT-GÖRG, Bonn, im Alter von 84 Jahren. *Die Musikforschung* wird in Kürze einen Nachruf bringen,

am 4. April 1981 Professor Dr. Peter FALTIN, Frankfurt/Main, im Alter von 41 Jahren. Peter Faltin studierte Komposition, Musikwissenschaft und Philosophie in Bratislava und Prag. Von 1969 bis 1974 arbeitete er am Staatlichen Institut für Musikforschung, Berlin, ging dann als Dozent für Musikästhetik an die Universität Gießen. 1977 übernahm er eine Professur für Systematische Musikwissenschaft an der Musikhochschule Frankfurt/Main. Sein besonderes Interesse, ausgewiesen in zahlreichen Publikationen, galt wissenschaftstheoretischen Problemen der Musikästhetik und Musikpsychologie, kommunikationstheoretischen Aspekten des musikalischen Hörens und Verstehens und Fragen der Neuen Musik.

\*

Wir gratulieren:

Prof. D. Dr. Oskar SÖHNGEN, Berlin, nachträglich zum 80. Geburtstag am 5. Dezember 1980,

MD Walter KNAPE, Cuxhaven, nachträglich zum 75. Geburtstag am 14. Januar 1981,

Prof. Dr. Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, Amsterdam, am 18. April 1981 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Zoltán GÁRDONYI, Bad Salzungen, am 25. April 1981 zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Hellmuth Christian WOLFF, Leipzig, am 23. Mai 1981 zum 75. Geburtstag,

Dr. Wolfgang SCHMIEDER, Freiburg, am 29. Mai 1981 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Werner KORTE, Münster, am 29. Mai 1981 zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Walther SIEGMUND-SCHULTZE, Halle, am 6. Juni 1981 zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Martin RUHNKE, Erlangen, am 14. Juni 1981 zum 60. Geburtstag.

\*

Der Bundespräsident hat Herrn Prof. Dr. Johannes PIERSIG, Wedel, am 2. September 1980 das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen. *Die Musikforschung* gratuliert herzlich zu dieser Auszeichnung. Johannes Piersig hat bei Max Schneider in Halle mit einer Dissertation über *Das Weltbild des Heinrich Schütz* promoviert und ist mit weiteren Arbeiten zur Kirchenmusik, Orgelmusik und zur Rechtssoziologie hervorgetreten.

Am 21. Februar 1981 fand in der Staatlichen Hochschule für Musik in München ein öffentliches Symposium über das Thema *Beethoven und das Tempo* statt. Die Referenten und Teilnehmer des Round Table waren: Prof. Johannes Fischer (München), Siegfried Mauser (München/Salzburg), Heinz-Klaus Metzger (München) und Peter Stadlen (London). Die Diskussion wurde geleitet von Dr. Joachim Matzner in Vertretung von Prof. Dr. Rudolf Bockholdt (Mün-



chen), dessen Referat wegen Erkrankung verlesen wurde.

\*

Die Deutsche Phono-Akademie hat in Verbindung mit der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg, dem Norddeutschen Rundfunk und dem Internationalen Musikzentrum Wien (IMZ) am 26. und 27. März 1981 eine Expertentagung zum Thema *Wunsch und Wirklichkeit der Nachwuchsförderung in der Populärmusik und Unterhaltung* durchgeführt. Zum Thema referierten u. a. als Musikverleger: Dr. Hans Sikorski, als Musikpädagoge: Prof. Dr. Hermann Rauhe, als Musikwissenschaftler: Prof. Dr. H.-P. Reinecke.

An der Universität des Saarlandes, Saarbrücken, fand vom 6. bis 11. April 1981 eine Tagung statt, deren erster Teil unter dem Thema stand: *Frankreich und Deutschland in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Einflüsse und Wirkungen*. Den zweiten Teil bildete ein Interdisziplinäres Kolloquium über *Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*.

Die *Gesellschaft der Orgelfreunde e. V.* veranstaltet vom 1. bis 3. Oktober 1981 in Würzburg eine Arbeitstagung zum Thema *Der Historismus in Orgelbau, Orgelspiel und Orgelkomposition* mit Referaten, Diskussionen und Konzerten. Auskünfte und Anmeldungen bei Prof. Alfred Reichling, Nikolaus Fey Straße 17, D-8700 Würzburg.

Die Forschungskommission der *Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung* lädt zu ihrer 9. Tagung vom 13. bis 20. Juli 1982 in London, England, ein. Fachkollegen, die im Rahmen dieser Tagung ein Referat halten möchten, werden gebeten, dies dem für Westeuropa (mit Ausnahme Englands) zuständigen Mitglied der Leitung der Forschungskommission: O.HProf. Dr. Wolfgang Suppan, Leonhardstraße 15, Palais Meran, A-8010 Graz, Austria, bis spätestens 15. Oktober 1981 mitzuteilen. Der Mitteilung sollten drei Kopien des vollständigen Vortragsmanuskripts in englischer Sprache, nicht länger als 2000 Worte, eine etwa 200 Worte umfassende Kurzfassung

des Referates sowie ein kurzer Lebenslauf des Verfassers beiliegen.

\*

Das pakistanische Institut für Musikforschung sucht Kontakte mit interessierten Institutionen in der Bundesrepublik Deutschland. Der Leiter des Instituts, M. A. Sheikh, ist an einem Gedankenaustausch über Methoden der Musikforschung und an englischsprachigen Veröffentlichungen deutscher Institutionen auf dem Gebiet der Musikforschung interessiert. Kontakte vermittelt die Botschaft der Bundesrepublik Deutschland, Islamabad, Pakistan, Ramna 5, Diplomatic Enclave.

Im März 1980 wurde im Deutschen Literatur-Archiv Marbach die *Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft e. V.* gegründet. Die Gesellschaft, die der Anregung und Verbreitung interdisziplinärer Forschungen zu Oswald von Wolkenstein sowie zum gesamteuropäischen Spätmittelalter dient, wird 1981 das erste Jahrbuch herausgeben und 1982 eine erste Tagung, *Spätmittelalterliche Kultur in Tirol*, in Seis/Südtirol veranstalten. 1. Vorsitzender ist Prof. Dr. Horst Brunner (Erlangen-Nürnberg). Anschrift der *Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft*: Haffnerstraße 35, D-7142 Marbach a.N., Tel. 071 44-12602.

Die Bayerische Staatsbibliothek konnte aus bayerischem Privatbesitz die dreisätzige, zu Beginn des Jahres 1765 in London komponierte Sinfonie *F-dur*, KV 19a, des neunjährigen Mozart erwerben, von der bisher nur die ersten fünfzehn Takte der ersten Violine bekannt waren. Das Manuskript in Stimmen stammt von der Hand Leopold Mozarts. Erstmals öffentlich aufgeführt wird die Sinfonie am 17. Mai 1981 im Rahmen des *Musiksommers zwischen Inn und Salzach* auf Schloß Herrenchiemsee durch das *Convivium Musicum München* (Leitung Erich Keller). Die Erstausgabe erscheint im Bärenreiter-Verlag.

Der Laaber-Verlag, Laaber, hat den auf dem Gebiet der Musikwissenschaft tätigen Arno Volk Verlag, Köln, übernommen, dessen Schwerpunkte besonders auf Standard-

reihen wie etwa *Das Musikwerk, Opus Musicum* und einer umfangreichen Taschenbuchreihe liegen. Das gesamte Programm und geplante Produktionen dieses namhaften Musikverlages werden unverändert fortgeführt.

\*

Prof. Dr. Heinz Becker, Bochum, bittet, folgende Erklärung zu veröffentlichen: „Im *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, enthält der Artikel *Berlin* z. T. falsche Informationen. Mein ursprüngliches Manuskript war der Redaktion offenbar zu knapp ausgefallen, und so hat sie das Manuskript von einem englischen Autor überarbeiten und erweitern lassen. Ich habe daraufhin meinen Namen zurückgezogen, er ist aber doch stehen geblieben. Ich distanziere mich entschieden von der jetzigen Fassung, die nicht meinem Manuskript entspricht.“ Heinz Becker.

Prof. Dr. Siegmund Levarie, Graduate School and University Center of the City University of New York, bittet, folgenden Hinweis zu publizieren: „We wish to alert the musicological community to the unauthorized publication by the Institute of Mediaeval Music, Binningen, Switzerland, of our manuscript *A Dictionary of Musical Morphology*. The publication is a corruption of our text and in no way representative of our work. Prospective buyers and reviewers are urged to wait for the printing of the proper text by a reputable American publisher.“ Siegmund Levarie, Ernst Levy.

\*

#### Berichtigung

In Heft 4/1980 der *Musikforschung*, Seite 495, Absatz drei, muß es in der Aufzählung heißen „... bei *Kierkegaard* (Rüdiger Görner)“.

*FRANZ SCHUBERT: Die schöne Müllerin, D 795 – op. 25, für hohe Stimme und Klavier, verändert nach Johann Michael VOGL (1768–1840), (Peter Schreier, Tenor; Norman Shetler, Klavier); Trio in Es, D 929 – op. 100 für Klavier, Violine und Violoncello in der Fassung des Autographs (Odeon-Trio: Kurt Guntner, Violine, Angelica May, Violoncello, Leonard Hokanson, Klavier).*

Die vorliegende Schallplattenkassette gibt willkommene Gelegenheit, vor der (wissenschaftlichen) Öffentlichkeit – früher *Gelehrte Welt* genannt – Dank abzustatten an eine private Stiftung, der es die Deutsche Musikwissenschaft ganz wesentlich mit verdankt, daß sie international wieder etwas gilt: der *Stiftung Volkswagenwerk Hannover*. Fast zwei Jahrzehnte hat diese Stiftung zahlreiche ‚Musikergesamtausgaben‘ (von Bach bis Schönberg) gefördert, es mithin ermöglicht, neue Editionsprinzipien zu erproben und so einen Fortschritt sowohl der Editions-technik als auch der Editionspraxis zu erzielen. Wenn heute Gesamtausgaben erscheinen, die in der Lage sind, das Erbe in seiner ganzen Vielgestaltigkeit (mit Varianten, Skizzen und in den verschiedenen Fassungen) zu bewahren und für die Gegenwart und Zukunft fruchtbar zu machen, so ist das ganz wesentlich ein Verdienst dieser Stiftung. Die sich ständig steigernden Aufwendungen bewegen sich in einer Größenordnung, die sich damals, als im Anschluß an das *Göttinger Bach-Fest* 1950 der Plan einer neuen Bach-Gesamtausgabe diskutiert wurde, niemand vorstellen konnte. Alle Musikwissenschaftler sind der Stiftung für ihre Großherzigkeit zu Dank verpflichtet: die deutschen besonders, weil sie der durch Nazizeit und Krieg darniederliegenden Disziplin wieder aufgeholfen hat, alle anderen, weil sie schließlich Früchte dieser Arbeit auch dann ernten, wenn sie keinen direkten wirtschaftlichen Nutzen daraus ziehen können.

Im vergangenen Jahr ist die Stiftung nun endlich, durch den geglückten Übergang des langjährigen Förderungsschwerpunkts in das staatlich geförderte Akademienprogramm, entlastet worden. Aus diesem Anlaß erschien diese Schubert-Kassette, die den gegenwärtigen Stand der Editionsarbeit vor allem in ihrer Bedeutung für die musikalische Praxis dokumentiert. Die Wahl, gerade Werke Franz Schuberts nach den neuesten Erkenntnissen interpretieren zu lassen und so modellhafte – nicht als Muster gedachte – Interpretationen je eines vokalen und instrumentalen Hauptwerks festzuhalten, war überaus glücklich. Daß es, um adäquate Aufführungen zu ermöglichen, bei sogenannter *Alter Musik* notwendig ist, ‚*verlorengegangene Selbstverständlichkeiten*‘ zu erforschen, um schließlich ältere Aufführungspraktiken wieder zu beleben, also die Interpretation durch Kenntnisse historischer Sachverhalte zu erneuern, ist seit längerer Zeit bekannt; daß dies auch für die sogenannte klassisch-romantische Musik gilt, ist, vor allem in den Kreisen der Musiker, auch heute noch nicht genügend bekannt; daß endlich darüber diskutiert wird und die ganze sich daraus ergebende vielschichtige Problematik auch in den neuen Ausgaben ihren Niederschlag findet, ist ein sich (hoffentlich bald) auf die musikalische Praxis auswirkender wissenschaftlicher Fortschritt. Die Kritischen Gesamtausgaben des Lebenswerks bedeutender Komponisten, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen und zugleich der musikalischen Praxis dienen wollen, haben sich ein Programm vorgesetzt, das Respekt erheischt und von dessen Erfüllung wahrscheinlich viel für die Zukunft der Tonkunst abhängt. Jedoch, wissenschaftliche Ansprüche (d. h. Standards) und musikalische Praxis (d. h. sowohl die persönlichen, als auch die institutionellen Aufführungsbedingungen) sind Dinge, die sich auf unterschiedliche Weise und in verschiedenartigem Rhythmus entwickeln.

Das Plattenalbum mit seinen schönen (auch den vollständigen Notentext der aufgenommenen Werke enthaltenden) Begleitheften dokumentiert das neue Stadium der Schubertforschung; einerseits haben sich die philologischen Methoden der Textkritik so verfeinert, daß ein in jeder Hinsicht authentischer Notentext vorgelegt werden kann, andererseits schlägt sich in der Ausgabe die Erkenntnis nieder, daß dieser Notentext selber noch nicht als ‚das Werk‘ gelten kann. Dieses erscheint erst in der jeweiligen klanglichen Realisierung, und diese selbst ist keineswegs eine bloße Realisierung des ermittelten Notentextes, sie ist vielmehr durch Traditionen bestimmt, im Falle der Lieder besonders durch eine alte Tradition der Aufführung vokaler Musik. Diese Tradition ist, wie so vieles, im 19. Jahrhundert untergegangen. Für sie



steht der Schubertsänger Johann Michael Vogl ein, mit dem sich der Komponist, wenn er begleitete und der Sänger vom vorgeschriebenen Notentext abwich, „eins“ fühlte. Eine Interpretation im Sinne des seinerzeit berühmten Vogl (nicht in Nachahmung von Vogl) versucht zum ersten Mal der derzeit berühmte Sänger Peter Schreier. Mit Erfolg, wie sich versteht, was aber keineswegs ausschließt, daß man sich manche Einzelheit doch anders wünschte. Das Lebenselement dieser Art von Interpretation ist Spontaneität des Vortrags (mit den entsprechenden Auszierungen) – in deren Problematik Walther Dürr in einem der Beihefte einführt. Hier kommt notwendig auch die Problematik des Verhältnisses von lebendiger Musikübung und unveränderlicher Schallaufzeichnung mit ins Spiel, die zu diskutieren hier gewiß nicht der rechte Ort ist. Man müßte eben ein Dutzend verschiedener Auszierungen Schreiers haben, um den Grad der Spontaneität erkennen zu können.

Das Klaviertrio *Es-dur* op. 100 wird in einer – interpretatorisch überzeugenden – Gestalt geboten, die im Finale 100 (herrliche) Takte mehr bietet. Arnold Feil gibt einen förderlichen Kommentar im Begleitheft, und Wolfgang Rehm notiert abschließende Bemerkungen über Musiker-Gesamtausgaben, an deren Schluß er einige Sätze des Germanisten Klaus Harro Hilzinger zitiert, die in soweit richtig sind, als fraglos in einem Kunstwerk sich nicht nur Subjektives, die Subjektivität des Autors, ausspricht. Aber das stets unerklärliche Wunder, daß es überhaupt Werke so unvergleichlicher Schönheit gibt, wird gewiß nicht durch die Feststellung erklärt, daß hier ‚Objektivationen überindividueller Zusammenhänge‘ vorliegen, sondern eher dadurch, daß es der auserwählten Subjekte bedurfte, um gelingen zu können. Wir stehen da und staunen: mitten in der Restaurationszeit entstehen Werke, die seither unzählige Menschen beglücken, die Menschen die Überzeugung beibringen, daß das Leben lebenswert ist, gleichgültig, ob sie der Meinung sind, daß eine glückliche Vergangenheit erinnert oder eine glücklichere Zukunft erahnt wird. Es zählt nur, daß sie im Augenblick erfahren, daß es Glück gibt und sie nicht ausgeschlossen, sondern zur Teilhabe eingeladen sind.

\*

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die *Stiftung Volkswagenwerk* mit der Förderung der Musiker-Gesamtausgaben einen entscheidenden Beitrag zur Musikkultur unserer Zeit (nicht nur in der Bundesrepublik Deutschland) geleistet hat. Dafür gebührt ihr der Dank sowohl der wissenschaftlichen als auch der kunstinteressierten Öffentlichkeit.

(Die Kasette, die Bärenreiter-Musicaphon im Auftrag der *Stiftung Volkswagenwerk* produziert hat und die nicht im Handel erhältlich ist, wird im Laufe des Jahres 1981 in den musikwissenschaftlichen Instituten der bundesdeutschen Universitäten verfügbar sein.)

Rudolf Stephan  
Präsident der Gesellschaft  
für Musikforschung