

Zwei neue Funde altgriechischer Musik aus Laureotike und aus Pelion

von Dimitris Themelis, Saloniki

I *Die Musikinschrift aus Laureotike*

B e s c h r e i b u n g

Im Museum von Laurion befindet sich unter der Signatur 90 eine Marmorplatte, auf der Tonzeichen der altgriechischen Musikschrift eingemeißelt sind. Sie wurde auf der nördlichen Seite der alten Agora von Limani Pasa bei Laurion 1979/80 ausgegraben¹ und hat folgende Maße: Länge 93,5 cm, Höhe linke Seite 50 cm, rechte Seite 47,5 cm und Dicke 6—8 cm².

Ungefähr in der Mitte der Platte befindet sich eine kleine kreisförmige Stelle aus Blei — ein Sachverhalt, der mit der ursprünglichen Verwendung der Platte zusammenhängen könnte. Dreizehn senkrechte Eingravierungen, die in unregelmäßigen Abständen nebeneinanderstehen, können in keinerlei Beziehung zu der Musikinschrift gebracht werden. Unten im rechten Teil der Platte stehen zwei Zeilen mit je sieben Buchstaben, die, wie sich zeigen wird, Tonzeichen der griechischen Vokalnotation sind. Die zwei ersten Buchstaben jeder der beiden Zeilen, d. h. die beiden E in Zeile 1 und die beiden A in Zeile 2, stehen entsprechend auf zwei dreifüßigen Symbolen, die in den bisher bekannten antiken Musikdenkmälern nie vorgekommen sind und auch in der griechischen Musiktheorie nicht bekannt sind. Die Buchstaben sind 1—4 cm hoch. Der größte ist das Phi und der kleinste das Sigma (beide in der ersten Zeile). Der vorletzte Buchstabe in der zweiten Zeile ist ein auf die Seite gelegtes Iota. Der entsprechende vorletzte Buchstabe in der ersten Zeile könnte ein kleines Zeta oder auch ein unvollständiges Zeta (Ϛ) sein.

Große Schwierigkeiten entstanden bei der Deutung der zwei schon erwähnten Zeichen, die jeweils unter den beiden ersten Tonzeichen jeder der beiden Zeilen stehen. Bei näherem Zusehen stellte ich fest, daß es sich um Tonzeichenkomplexe handeln

¹ Über die Ausgrabungen an diesem Ort berichtet Maria Salliora Ikonomakou, *Αρχαία αγορά στο λιμάνι Πασά Λαυρίου* (= Antike Agora in Limani Pasa bei Laurion) in: *ΑΔ* 32 (1979) A, S. 161—173. Die genannte Marmorplatte mit dem Musikepigraph wird hier allerdings nicht erwähnt.

² Über diesen neuen Fund referierte ich — nach einer Einleitung meines Bruders Petros Themelis, der Professor für klassische Archäologie an der kretischen Universität ist und dem ich die Kenntnis dieses Musikepigraphs verdanke — bei einem Symposium, das im November 1987 in der kleinen Stadt Kalyvia im südlichen Attika stattfand. Die Beiträge sind in griechischer Sprache im Kongreßbericht, den die Stadtgemeinde herausgibt, erschienen: *Πρακτικά Γ' Επιστημονικής Συναντήσεως ΝΑ. Αττικής* (1988), S. 413—430.

könnte³. So ließe sich das erste der beiden Zeichen als Zusammensetzung aus folgenden Notenzeichen deuten: $\Upsilon\Upsilon = / \Upsilon \backslash$, d. h. aus einer $/$ ($\acute{\omicron}\xi\epsilon\acute{\iota}\alpha$), einer \backslash ($\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$) der griechischen Instrumentalnotation und — in der Mitte der beiden — einem Υ ($\acute{\upsilon}\psi\iota\lambda\omicron\nu$) der Vokalnotation. Das zweite Zeichen $\Upsilon\Upsilon$ ließe sich in ähnlicher Weise auf Notenzeichen zurückführen: $\Upsilon\Upsilon = \beth \Upsilon \beth$, d. h. auf ein \beth ($\sigma\acute{\iota}\gamma\mu\alpha$ $\acute{\alpha}\pi\epsilon\sigma\tau\rho\alpha\mu\acute{\mu}\epsilon\nu\omicron\nu$) und ein \beth ($\sigma\acute{\iota}\gamma\mu\alpha$) der Instrumentalnotation sowie — in der Mitte der beiden — auf ein Υ der Vokalnotation. Man könnte also sagen, daß es sich um zwei Komplexe von jeweils drei Tonzeichen handelt, die möglicherweise rhythmisch-melodische Formeln darstellen. Auf diese Weise ließe sich auch die Frage nach dem Rhythmus der Musikinschrift beantworten, denn es ergäbe sich dadurch ein Dreierhythmus auch für die Melodie.

Zur Datierung

Die Datierung der Musikinschrift kann man nicht mit Sicherheit festlegen. Die Hochblüte des Baukomplexes in Limani Pasa, wo das Musikepigraph gefunden wurde, wird zwischen dem 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. angesetzt. Andererseits bezeugen die archäologischen Funde eine ununterbrochene Benutzung des Baukomplexes schon seit dem 4. Jahrhundert v. Chr.⁴. Doch macht die Form mancher Buchstaben wie des Alpha und des kleinen Zeta — soweit man letzteres gelten läßt — die römische Zeit, etwa das erste Jahrhundert n. Chr., wahrscheinlicher.

Die Musik

Abgesehen zunächst von den zwei problematischen Zeichen, die, wie schon erwähnt, jeweils unter den zwei ersten Buchstaben jeder der beiden Zeilen stehen, lassen sich die Tonzeichen der ersten Zeile

| | | | | |
|--------|---------|--------|------|------|
| Φ | \beth | N | Z | E |
| g | a | cis' | e' | f' |

als Lydisch oder Hypolydisch mit einer Ausweichung durch $N = cis'$ zum chromatischen Hypolydisch deuten. Sollte das sechste Notenzeichen in dieser Zeile kein Zeta,

³ In diesem Falle würde es sich hier um die ersten belegten Ligaturen altgriechischer Notenschrift handeln (vgl. auch Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik, Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen* [= *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* 31] Nürnberg 1970, S. 112)

⁴ M. Ikonomakou, a.a.O., S. 166 u. 170.

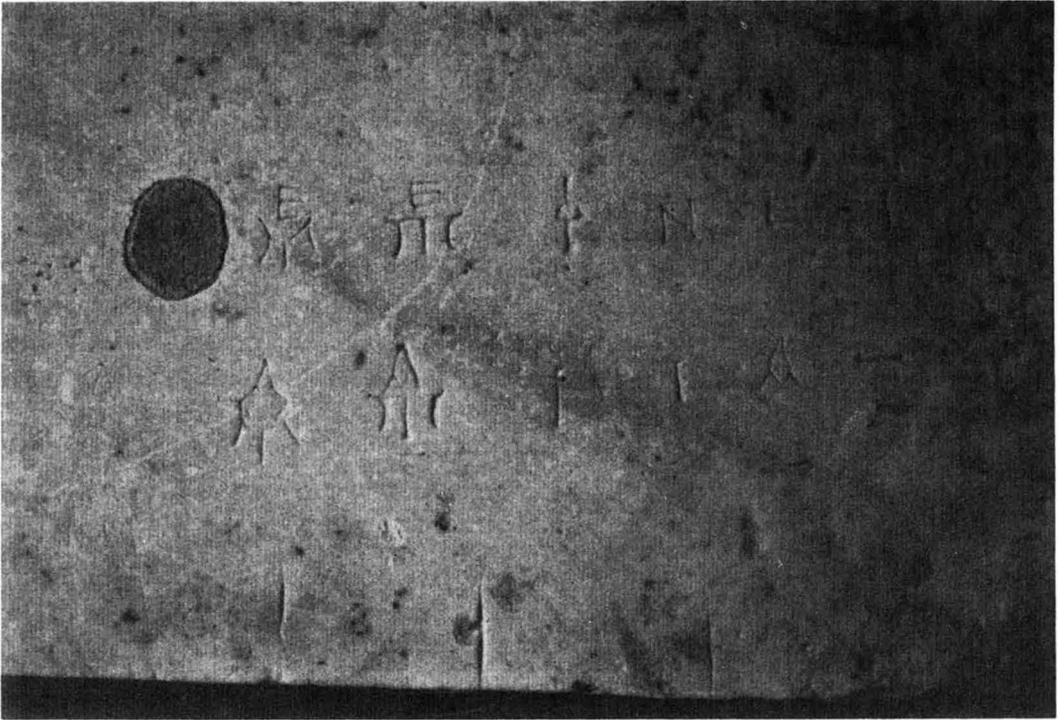


Abbildung 1: Die Musikinschrift aus Laureotike

sondern ein unvollständiges Zeta sein, dann hätten wir bei den gleichen tonartlichen Verhältnissen folgende Tonreihe:

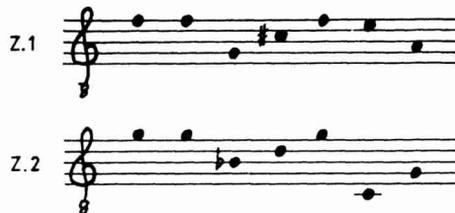
| | | | | |
|----------|----------|----------|-------------|-----------|
| 7 | ϕ | C | N | E |
| <i>d</i> | <i>g</i> | <i>a</i> | <i>cis'</i> | <i>f'</i> |

Die Notenzeichen der zweiten Zeile:

| | | | | |
|----------|----------|----------|-----------|-----------|
| - | X | P | I | A |
| <i>c</i> | <i>g</i> | <i>b</i> | <i>d'</i> | <i>g'</i> |

wechseln zwischen chromatischem Dorisch (4♭) und diatonischem Lydisch (1♭) ab: Es fängt mit dem chromatischen Dorisch an, moduliert nach dem diatonischen Lydisch (die Noten P = *b* und I = *d'* gehören zum Lydischen mit einem ♭) und schließt wieder mit dem chromatischen Dorisch ab. Die Modulation scheint etwas ungewöhnlich; man fragt sich, warum hier nicht die entsprechenden dorischen Tonzeichen Π = *b* und Κ = *d'* anstatt der lydischen ρ = *b* und Ι = *d* verwendet werden.

In diesem Falle handelt es sich offensichtlich um die Metabole nach der Transpositionsskala (τόνος), die Kleonides kennt⁵. Er versteht unter Metabole nach dem Tonos den Wechsel zwischen verschiedenen Tonarten bzw. Transpositionsskalen, wobei auch eine Verschiebung des Umfanges und der Mese verursacht wird. Mese ist in diesem Falle der Hauptton einer Transpositionsskala, denn sie befindet sich genau in ihrer Mitte⁶. Es wurde in diesem Stück auf ihre Funktion sowohl als Endung der ersten Melodiezeile wie auch als Hauptton in der Begleitung aufmerksam gemacht. Bekanntlich ordnet Alypius seine Tonzeichen nach den Transpositionsskalen. Dieselbe Art von Modulation finden wir in sehr großem Ausmaß in der Inschrift aus Pelion (s. weiter unten). Anhand der festgestellten Tonhöhen, die den Tonzeichen des Musik-epigraphs entsprechen, lassen sich die beiden Zeilen ohne Rhythmus folgendermaßen übertragen:



Nun erhebt sich die Frage nach der Übertragung der beiden Zeichenkomplexe, vor allem im Hinblick auf ihre tonartliche Beziehung zu der Melodie des Epigraphs; denn es läge nahe anzunehmen, daß zwischen den Tönen der Zeichenkomplexe und der Melodiezeilen irgendeine tonartliche Beziehung bestehen sollte. In Zusammenhang mit den Tonarten, die uns in der Melodie begegneten, kann man folgendes feststellen: Die Notenzeichen der ersten Triade stehen für die Töne / = *fis'*, \ = *g'* aus dem chromatischen Dorisch und Υ = *as* aus dem chromatischen Hypodorisch. Die Notenzeichen der zweiten Triade enthalten die Noten] = *b*, ebenfalls aus dem chromatischen Dorisch (als Mese), C = *a* aus dem Hypolydischen (als Mese) und T = *as* aus dem Dorischen. Aus diesen Tönen bildet sich ein Thema, das aus zwei dreitönigen Motiven besteht, deren mittlerer Ton mit Tonzeichen der Vokalnotation notiert ist (Υ u. T), während die jeweils übrigen zwei Töne der Instrumentalnotation angehören⁷:

⁵ „Μεταβολή δε λέγεται τετραχῶς · καὶ γὰρ κατὰ γένος καὶ κατὰ σύστημα καὶ κατὰ τόνον [...] κατὰ τόνον δε ὅταν ἐκ δωριῶν εἰς φρύγια, ἢ φρυγίων εἰς λυδία ἢ ὑπερμυξολύδια ἢ ὑπερδώρια [...]“. (Kleonides, *Isagoge*, in: Carl von Jan, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig 1895, Reprint Hildesheim 1962, S. 204ff.)

⁶ Vgl. E. Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente. Ein Weg zur altgriechischen Musik* (= *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* 8), Nürnberg 1960, S. 54.

⁷ Wenn man die beiden Töne *fis'* und *g'* um eine Oktave nach unten versetzt, so ergibt sich eine sechstönige chromatische Tonfolge, die kontinuierlich vom *fis* bis zum *b* verläuft: *fis-g-as-gis-a-b*, wobei die Töne *as* und *gis*, die den Tonzeichen Υ u. T entsprechen, in der Mitte stehen.



Der Gesamtvorrat der Tonzeichen beider Stimmen der Inschrift würde folgenden Tonstufen entsprechen:

| | | | | | | | | | | | |
|-----------|---|---|---|--|---|---|------|----|----|----|----|
| (Melodie) | — | X | Φ | | ϸ | P | N | I | Z | E | A |
| | c | g | g | | a | b | cis' | d' | e' | f' | g' |

| | | | | | | | | |
|--------------|--|----|-----|---|---|--|------|----|
| (Begleitung) | | Υ | Τ | ϸ | Δ | | / | \ |
| | | as | gis | a | b | | fis' | g' |

Das Tonmaterial, das sich ergibt, erstreckt sich im Tonraum von c bis g', d. h. über 1½ Oktaven. Sollte anstelle des Zeta ein Hemizeta gesetzt werden, würde sich der Umfang dieses Tonraums nicht ändern. Die Tonzeichen, die hier vorkommen, sind alle aus der griechischen Musiktheorie und aus entsprechenden Musikdenkmälern bekannt — mit Ausnahme der Oxeia /, die erstmals hier und im nächsten Musikepigraph aus Pelion belegt zu sein scheint⁸.

Dieses Begleitthema soll — wie es in der Inschrift notiert ist — nur zweimal erklingen, d. h. nur jeweils mit den zwei Anfangstönen jeder Melodiezeile, was eigentlich nicht sinnvoll wäre; denn die übrigen Melodietöne blieben, wenn es so gemeint wäre, in der Luft hängen. Dieses Begleitthema hat m. E. eindeutig Ostinato-Charakter, denn es wird zweimal mit verschiedenen Melodietönen kombiniert, die sogar verschiedenen Tonarten angehören:



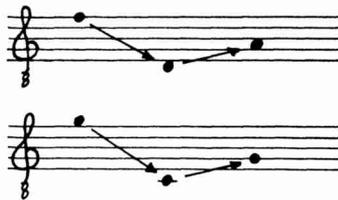
⁸ Im Musikepigraph aus Pelion kommt sie wie hier in Verbindung mit der Bareia \ und mit dem chromatischen Dorisch vor (siehe weiter unten).

Es erhebt sich also die Frage, ob hier gemeint ist, daß die ganze Melodie des Epigraphs durch dieses Thema quasi ostinato begleitet werden soll. Die Hypothese, daß hier möglicherweise eine ostinate Wiederholung der Motive gemeint ist, wird gestützt durch folgende Beobachtungen: Tatsächlich kann man feststellen, daß sich das Begleitthema mit allen Melodietönen zwanglos kombinieren läßt, zumindest ebenso gut, wie mit den zwei Anfangstönen der beiden Melodiezeilen. Dabei käme durch die Relation 1 3 deutlich ein Dreierhythmus zustande, der das ganze Musikstück in Bewegung setzt. Im Hinblick auf die metrische Gestaltung des Stückes ergäbe sich im Zusammenhang mit seinem Begleitthema folgendes Problem: Um das Begleitthema in seinen laufenden Wiederholungen beim ersten Ton der zweiten Melodiezeile von Anfang an beginnen zu können, wie es eigentlich notiert ist, muß der letzte Ton der ersten Melodiezeile die doppelte Länge haben oder nach ihm eine ebensolange Pause folgen ($\underline{\text{d.}} \text{ — } \underline{\text{d.}}$ oder $\underline{\text{d.}} \text{ — } \text{ — }$); andernfalls würde das Begleitthema bei dem letzten Ton der ersten Melodiezeile nur bis zu seiner ersten Hälfte erklingen und ab Zeile 2 umgekehrt verlaufen, d. h. , es würde dann mit seinem zweiten dreitönigen Motiv beginnen. Man darf wohl annehmen, daß mit der Notierung des ganzen Begleitthemas auch am Anfang der zweiten Melodiezeile des Originals u. a. ein Wink für diese metrische Verlängerung — die ohnehin durch die Musik bedingt ist — gegeben werden sollte. Freilich müßte sie dann auch für den Schlußton der zweiten Melodiezeile bzw. der ganzen Musikinschrift entsprechende Geltung haben (siehe Übertragung)

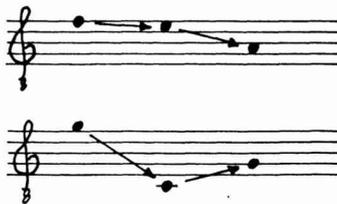
Dieses chromatische Begleitthema, das auch für den Rhythmus des Stückes bestimmend ist, besteht, wie schon gesagt, aus zwei dreitönigen Motiven. Die jeweils zwei ersten der drei Töne sind chromatische Umspielungen des letzten Tones jeder Triade. In der ersten Triade ist dieser Ton das g' (die chromatische Paranete der Hyperbolaionstufe im chromatischen Dorisch), das der dominierende Ton in der zweiten Melodiezeile des Musikepigraphs ist (denn er kommt innerhalb dieser siebentönigen Zeile dreimal vor). Die beiden Töne, die ihn umspielen, sind fis' und as . In der zweiten Triade ist der Ton, der umspielt wird, das a' (die Mese im chromatischen Hypolydisch), das auch Schlußton der ersten Melodiezeile ist. Die beiden Töne, die ihn umspielen, sind das um einen Halbton höhere b und das um einen Halbton tiefere gis . Hierzu möchte ich anmerken, daß die beiden Töne des Begleitthemas, die umspielt werden, jeweils der Tonart einer der beiden Melodiezeilen angehören. Der Ton g' gehört dem chromatischen Dorisch an, d. h. der dominierenden Tonart der zweiten Melodiezeile, während der Ton a' sogar Mese im chromatischen Hypolydisch ist, d. h. in der Tonart der ersten Melodiezeile. Ist das lediglich Zufall oder könnte man darin ein Prinzip sehen? Obwohl das Begleitthema in seinem Zusammenwirken mit der Melodie primär als rhythmisches Moment zur Geltung kommt, möchte ich noch darauf hinweisen, daß die entstehenden Zusammenklänge zwischen der Melodiestimme und dem Begleitthema eine abwechselnde Folge von dissonanten und konsonanten Intervallen bilden. In den meisten Fällen werden die dissonanten Intervalle entweder innerhalb derselben Triade

oder spätestens am Anfang der jeweils nächsten Triade von einem konsonanten Intervall abgelöst.

In der Übertragung kommt klar zur Geltung, daß die beiden Melodiezeilen gleich gebaut sind. Beide bestehen aus sieben Tönen, von denen der erste, der zweite und der fünfte Ton immer derselbe ist: in der ersten Zeile $E = f'$, in der zweiten Zeile das $A = g'$. Dieser Sachverhalt ist auch aus der originalen griechischen Aufzeichnung abzulesen. Beide Melodiezeilen fangen mit ihrem höchsten Ton an, den sie unmittelbar wiederholen, und springen dann nach unten. In der ersten Zeile ist der Sprung eine kleine Sept ($f'-g$), in der zweiten Zeile eine große Sext ($g'-b$); anschließend steigt die Melodielinie, bis sie ihren Anfangston wieder erreicht. In der ersten Zeile erfolgt diese Aufwärtsbewegung über das chromatische $N = cis'$, in der zweiten Zeile über das $I = d'$. Besonders interessant ist die Art und Weise, wie die beiden Melodiezeilen schließen: Nimmt man in der ersten Zeile ein $Z = e'$ an, so ergibt sich von $E = f'$ aus zuerst ein Halbtonschritt abwärts ($f'-e'$) und dann ein abschließender Quintsprung nach unten ($e'-a$). Ganz anders verläuft die Schlußwendung, wenn man das $7 = d$ gelten läßt: Von $E = f'$ ausgehend, ergäbe sich zuerst ein Dezimsprung nach unten ($f'-d$) und anschließend ein Quintsprung aufwärts ($d-a$). In diesem Fall sind die Schlußwendungen beider Melodiezeilen analog gebaut, denn auch die zweite Melodiezeile springt von $A = g'$ aus hinunter zum $- = c$ (Duodezimsprung $g'-c$), um anschließend mit dem charakteristischen Quintsprung aufwärts ($c-g$) zu enden⁹:



Andererseits hat die Schlußwendung in der ersten Zeile mit der fallenden Quinte auch etwas für sich, denn es kommt eine Art Korrespondenz zwischen den Schlußwendungen beider Melodiezeilen noch deutlicher zur Geltung:



⁹ Diese Schlußwendungen, die, wie das ganze Musikepigraph, instrumentalen Charakter haben, sind für den Umfang jeder Melodiezeile bestimmend: Der Umfang der ersten ist eine Dezime, der der zweiten eine Duodezime. In jedem Fall beträgt der Gesamtumfang der Melodie des Epigraphs eine Duodezime.

Ausgehend vom Charakter sowohl der Melodie als auch des Ostinato-Themas, könnte man annehmen, daß es sich um ein Duett möglicherweise für ein Blasinstrument (z. B. für eine Art Aulos¹⁰) und für ein begleitendes Saiteninstrument (z. B. Kithara) oder um einen zweistimmigen Satz für mehrere Instrumente handelt. Es wäre auch möglich, daß die Melodie einen Text voraussetzt, der aus irgendeinem Grunde nicht notiert wurde. Dafür würde erstens die Tatsache sprechen, daß die Melodie in Vokalnotenschrift aufgezeichnet ist, zweitens daß sie symmetrisch gebaut ist¹¹. Im zweiten Fund altgriechischer Musik ist die Situation ähnlich, denn es gibt auch dort eine textlose Melodie, die in Vokalnotenschrift notiert ist¹².

z.1 E E ϕ N E Z C
 /Y\ JTC

z.2 A A P I A - X
 /Y\ JTC

Übertragung

¹⁰ Curt Sachs, *Die griechische Gesangsnotenschrift*, in: *ZfMw* 7 (1924), S. 5.

¹¹ E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, S. 139.

¹² Siehe weiter unten.

II Die Musikinschrift aus Pelion

B e s c h r e i b u n g

Im Museum von Volos befindet sich unter der Signatur E-927 eine Kalksteinplatte, die schon am Ende des vergangenen Jahrhunderts entdeckt und deren Aufschrift von Epigraphikern mehrmals veröffentlicht wurde. Sie hat unregelmäßige Trapezform mit folgenden Maßen: größte Länge 31 cm, größte Höhe 31 cm, Dicke 5 cm. Die Höhe der Zeichen beträgt 1,2—2,5 cm¹³. Auf ihrer glatten Seite sind acht Zeilen mit Zeichen altgriechischer Herkunft eingemeißelt, die von den Epigraphikern als eine unverständliche archaische oder sogar prähellenische Inschrift interpretiert worden sind¹⁴. E. M. Pridik schreibt in seinem kurzen Kommentar, der die Veröffentlichung der Inschrift begleitet, beispielsweise folgendes: „Diese Inschrift, die in der Nähe der Kirche des Heiligen Athanasius im Dorfe Melies gefunden wurde, befindet sich heute im Rathaus. [...] Sie ist mit ganz merkwürdigen Buchstaben geschrieben, und auch die Form des Steines ist so eigenartig, daß ich geneigt bin, sie als unecht aufzufassen, obwohl ich es mir nicht vorstellen könnte, daß jemand in dieser entfernten Gegend sich mit solchen unfairen Dingen befassen würde [...]. Am Ende gibt es einige merkwürdige Buchstaben und Ziffern, die umgekehrt geschrieben sind. Mit einem Wort, das Ding ist vollkommen unverständlich“¹⁵. Alle Forscher, die sich mit der Inschrift befaßten, haben nicht in Betracht gezogen, daß es sich um ein Beispiel altgriechischer Musikinschrift (vokal und instrumental) handeln könnte.

D i e N o t e n s c h r i f t

Sämtliche Tonzeichen (vokal und instrumental), die hier vorkommen, sind in den Tabellen von Alypius belegt. Eines der Probleme dieses Musikepigraphs stellt u. a. das Vermischen von Tonzeichen der beiden griechischen Notationen dar, wobei die Vokalnotenzeichen so dominieren, als handele es sich um textgebundene, in Vokalnotenschrift notierte Musik, bei der wie üblich auch instrumentale Zwischen- und Nachspiele vorkommen. Ein Text fehlt jedoch. Es ergeben sich daher folgende Fragen:

¹³ Herrn K. Tsantsanoglu, Professor für klassische Philologie an der Universität Saloniki, der mich auf diese Inschrift aufmerksam machte, sowie Herrn cand. phil. A. Kontojannis bin ich für ihre wertvollen Auskünfte zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Für die Publikationsgenehmigung möchte ich Herrn Ch. Intzesiroglu, Direktor des Museums von Volos, meinen herzlichen Dank aussprechen.

¹⁴ Zum ersten Male soll sie nach Angabe von N. G. Jannopoulos (s. unten) R. N. Kamilaris in der Zeitschrift *Ἄστυ* (1892?) veröffentlicht haben. Es folgten dann die Publikationen: E. M. Pridik, *Inschriften aus Thessalien*, in: *Izvestija Russkago Archeologiceskago Instituta v. Konstantinopole* 1, Odessa 1896, Nr. 131, S. 137; P. D. Palamidis, in: *Prometheus* 14 (1902), S. 607—608; N. G. Jannopoulos, *Ἄγνωστος ἐπιγραφή ἐν τῷ Μουσείῳ Βόλου* (Unbekannte Inschrift im Museum von Volos), in: *Θεσσαλικά ἠρωελληνικά ἐπιγραφαὶ* Nr. 6, Athen 1908, S. 32—40.

¹⁵ E. M. Pridik, a.a.O., S. 137

1. Handelt es sich tatsächlich um reine Instrumentalmusik, die in gemischter Notenschrift aufgezeichnet wurde?
2. Oder überliefert dies Epigraph Vokalmusik mit instrumentalen Einwüfen, deren zugehöriger Text aus irgendeinem Grunde nicht notiert wurde?

Im Hinblick auf die zweite Frage könnte man beim Musikepigraph aus Pelion mit noch größerer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die in Vokalnotenschrift notierten dominierenden Partien einen Text voraussetzen, der entweder wegen Platzmangels oder weil er bekannter als die Musik war, ausgelassen wurde. Denkbar ist auch, daß die Musik nur den kompositorischen Rahmen, d. h. ein Melodiemodell bot, dem bestimmte Textstrophen angepaßt werden konnten. Wenn man von den obigen Überlegungen absieht, wäre nicht auszuschließen, daß die gemischte Notenschrift hier mitunter auch die Funktion einer Instrumentierung haben könnte. Dies könnte bedeuten, daß z. B. die vokalen Notenzeichen auf die Verwendung von Blasinstrumenten hindeuten, während die instrumentalen Notenzeichen den jeweiligen Einsatz von Saiteninstrumenten bezeichnen. Entscheidend für alle diese Fragen und Überlegungen ist natürlich auch der Charakter dieser Musik, soweit er durch die Übertragung einigermaßen klar zur Geltung kommen kann. Mit Ausnahme der wenigen Stigmata — soweit sie eindeutig sind —, des liegenden Doppelpunkts (Z. 7) — sofern er hier eine rhythmische Bedeutung hat — und des einzigen Hyphens (Z. 8) fehlen rhythmische Notierungszeichen ansonsten vollständig. So wissen wir nichts über den Rhythmus des Stückes. Es erhebt sich die Frage, ob dieses Fehlen einer rhythmischen Notierung als Beweis dafür aufgefaßt werden kann, daß die Musikinschrift einen Text voraussetzt. Denn der Text hätte dann auch eine Lösung für das Rhythmusproblem geben können.

Zu den einzelnen Tonzeichen ist folgendes anzumerken:

Z. 1: Das dritte Tonzeichen ist ein Lambda, das schräg steht. Es gibt im übrigen mehrere schräg stehende Tonzeichen in diesem Musikepigraph. Hier wird die Verwendung des Lambda u. a. auch durch den hyperphrygischen Zusammenhang eindeutig.

Z. 2: Das fünfte schräg stehende Tonzeichen könnte ein umgekehrtes Rho sein (obwohl der melodische Sprung [g-As] in diesem Falle besonders kühn wäre). Es scheint jedoch ein charakteristischer tiefer Ton des Stückes zu sein, denn er kommt noch einmal in deutlicherer Ausprägung (Z. 8) vor. Ähnliche tiefe Töne treten im ganzen Stück häufig auf und sind für seine melodische Struktur typisch. Das letzte Tonzeichen könnte hier ein umgekehrtes Ypsilon oder ein ἡμιάλφα δεξιὸν κάτω νεῦον¹⁶ sein, vor allem wegen des ihm vorangehenden instrumentalen Tonzeichens. Im Hinblick auf die lydische Tonart wäre auch ein umgekehrtes Ypsilon möglich.

¹⁶ In diesem Falle wäre dieses Tonzeichen überhaupt erstmals hier belegt (vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, S. 143, Anm. 1)

Z. 3: Das erste Tonzeichen könnte das Omikron mit dem Strich nach unten sein. (Dies ergibt sich auch aus dem tonartlichen Zusammenhang dieses Teils, der mit dem Hypophrygischen anfängt.) Der Punkt links darüber — wie auch über dem ihm folgenden Iota Plagion — könnte das sogenannte Stigma sein. Eigenartig ist hier die eckige Form der beiden Omikrons und des Beta. Das letzte Tonzeichen soll ein umgekehrtes Alpha darstellen.

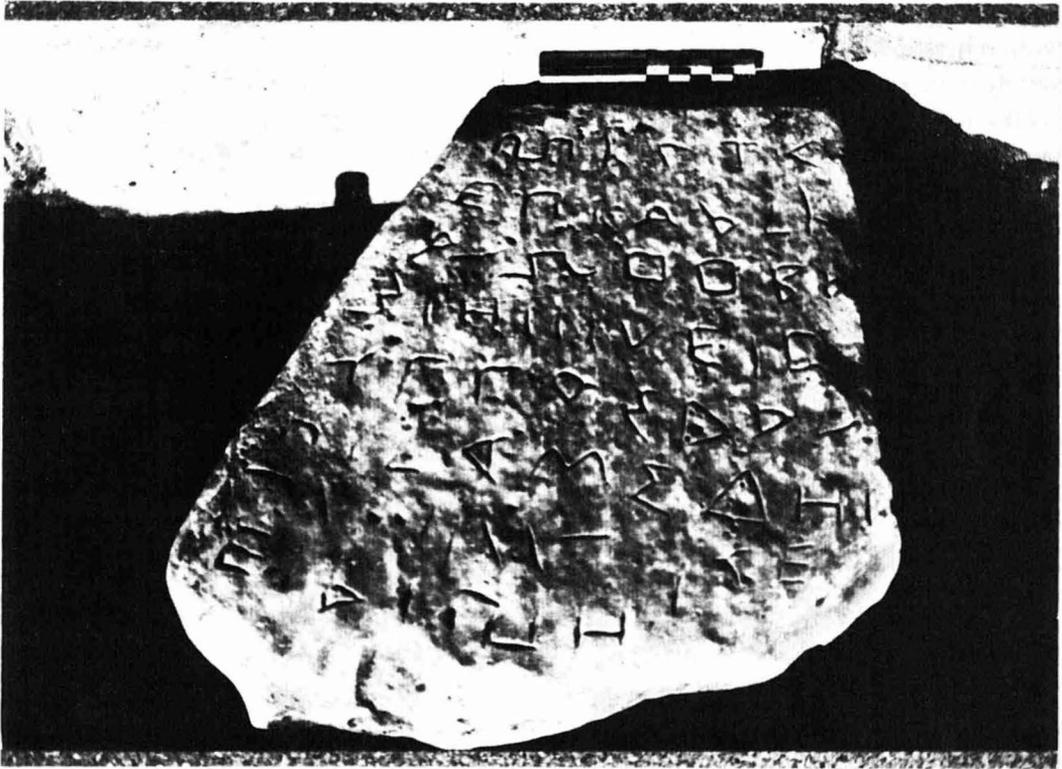


Abbildung 2: Die Musikinschrift aus Pelion

Z. 4: Das erste Tonzeichen ist als weggedrehtes Doppelsigma zu lesen. Hier handelt es sich wieder um einen sehr tiefen Ton, der dreimal im Stück vorkommt (in den Zeilen 5 und 6 allerdings als Instrumentalton notiert). In allen drei Fällen ist die eckige Form auffallend. Das letzte Tonzeichen könnte ein Sigma oder auch ein seitwärtsgelegtes Pi sein; beide gehören der für diese Stelle geltenden lydischen Tonart an.

Z. 5: Das erste Tonzeichen kann als umgekehrtes Ypsilon interpretiert werden; es könnte aber auch ein sogenanntes ἡμίᾱλφα ἄριστερόν κάτω νεῦον¹⁷ sein, was mit der dorischen Tonart dieser Stelle im Einklang stünde. Auch dieses Tonzeichen wäre in diesem Falle erstmals hier belegt¹⁸. Der Punkt darüber könnte ein Stigma sein. Das vierte Tonzeichen stellt ein schräg stehendes Alpha dar, rechts neben ihm steht ein doppeltes Sigma. Es ist fraglich, ob der Punkt in der Mitte des genau darunter stehenden (Z. 6) Delta zu suchen ist. Sehr problematisch ist hier das vorletzte Tonzeichen. Es kann kein Delta sein, denn das Delta ist hier wesentlich größer; es ist auch kein Alpha, denn es ist eindeutig gedreht. Schon eher könnte es sich um ein seitwärts gedrehtes Lambda handeln, bei dem der Schreiber möglicherweise aus Versehen einen senkrechten Strich durchzog. Dies ergibt sich sowohl aus dem tonartlichen Zusammenhang (Lydisch, Synemmenon-Tetrachord) als auch aus der Melodiegestaltung dieser Stelle: An der entsprechenden Stelle der nächsten Zeile (Z. 6) tritt noch einmal genau dieselbe Struktur in Vokalnotenzeichen als quasi melodische Floskel auf:

| | | | | |
|-----|---|---|---|---|
| Z 5 | Ε | Δ | > | < |
| Z.6 | Ε | Δ | H | I |

Z. 6: Am problematischsten ist hier das vierte Tonzeichen, denn es sieht wie ein seitwärtsgedrehtes Alpha aus, was keinen Sinn ergäbe. Es könnte ein seitwärtsgedrehtes Hemidelta sein, bei dem der senkrechte Strich durchgezogen ist. Hierbei muß berücksichtigt werden, daß unmittelbar davor ebenfalls ein instrumentales Tonzeichen steht, so daß beide zusammen einen instrumentalen Einwurf bilden könnten.

Z. 7: Bei den zwei liegenden Punkten handelt es sich offenbar um den sogenannten liegenden Doppelpunkt. Jedoch kann er hier m. E. nicht im Sinne von Pöhlmann interpretiert werden, denn „er trennt keinen Text von instrumentalen Einwüfen“¹⁹. Er steht einfach zwischen Instrumentalnotenzeichen. Der ziemlich große Zwischenraum, den er jedoch in Anspruch nimmt, zeigt, daß er sicher eine bestimmte Funktion hat. In diesem Falle könnte er meiner Meinung nach entweder eine Pause oder eher eine Verlängerung der Note, der er unmittelbar folgt, bedeuten.

Z. 8: Das dritte Tonzeichen ist ein umgekehrtes Rho. Nach dem zweiten Iota steht ein Pi, das mit dem ihm folgenden Iota durch ein Hyphen verbunden ist. Das vorletzte

¹⁷ E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 144. Vgl. hier das Notenzeichen, das der Zahl 48 entspricht. Es muß bemerkt werden, daß dieses Tonzeichen wie auch die übrigen dieser Art in der Tabelle von Pöhlmann seitenverkehrt wiedergegeben sind.

¹⁸ E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 143, Anm. 1

¹⁹ E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang II, S. 141

Tonzeichen soll kein Tau, sondern eher ein Gamma sein, denn das Gamma steht u. a. tonartlich näher zu dem ihm folgenden Epsilon (Lydisch, Synemmenon-Tetrachord).

Es fällt allgemein auf, daß sowohl die Form als auch die Stellung der Notenzeichen nicht immer konsequent ist. Dasselbe Tonzeichen kann einmal schräg und ein anderes Mal wieder normal stehen, wie z. B. das umgekehrte Rho (Z. 2 u. 8) oder das Alpha (Z. 2 u. 5) und das Delta (Z. 5 u. 6). Manche schrägstehende Tonzeichen neigen nach links, wie z. B. das Lambda (Z. 1) oder das umgekehrte Rho (Z. 2) und das Alpha (Z. 5), und manche nach rechts, wie u. a. das umgekehrte Gamma (Z. 2) und das Omikron mit dem Strich nach unten (Z. 3). In bezug auf die inkonsequente Form mancher Tonzeichen möchte ich u. a. auf die beiden Alphas (Z. 2 u. 5), die beiden Omikrons (Z. 3) und die beiden umgekehrten Rhos (Z. 2 u. 8) aufmerksam machen. Diese Inkonsistenzen wie auch die Tatsache, daß runde Tonzeichenformen eckig geschrieben sind, kann man wohl auf die technische Schwierigkeit zurückführen, die runden Formen der Tonzeichen in den Stein einzumeißeln.

Die Musik

Im Hinblick auf die Tonalität weist das Musikepigraph eine modulationsreiche Struktur auf; doch läßt sich trotz der komplizierten Modulationen durch die Einteilung des Musikepigraphs in Melodiezeilen eine sinnvolle tonartliche Struktur feststellen²⁰. Die erste Melodiezeile verwendet — mit Ausnahme des letzten Tones — die Stufen Γ (a), Λ (des'), K (d'), Υ (g'), die dem chromatischen Hyperphrygisch ($4b$) angehören. Der letzte, sogar als Instrumentalnote dargestellte Ton κ (d') bereitet eigentlich als Mese des Lydischen die lydische Tonart ($1b$) der nächsten Melodiezeile vor²¹, denn die zweite Melodiezeile beginnt mit den Stufen Π (h), I (d'), E (f') im chromatischen Lydisch ($1b$) und weicht zuerst mit dem Ton A (g') ins chromatische Dorisch ($5b$) und anschließend mit dem Ton b (As) ins Hypodorische ($4b$) aus, um mit dem Ton L (f) wieder ins Lydische zurückzukehren. Der letzte Ton, falls es sich um ein λ (b') handelt, gehört derselben lydischen Tonart an; sofern er als ν (as') gedeutet wird, entspricht er einer Ausweichung ins Phrygische. Die dritte Melodiezeile beginnt mit den Stufen φ (A), $-$ (c), Ω (f), die als Hypophrygisch ($2b$) gedeutet werden können. Die danach folgenden Zeichen \forall (fis), O (h) und B (ges') könnten als Ausweichungen (mit den beiden ersten Stufen) ins chromatische Hypolydisch (ohne Vorzeichen) und mit dem B (ges') ins chromatische Dorisch ($5b$) gedeutet werden. In diesem Falle würden die Stufen $-$ (c) und Ω (f) ebenfalls dem Dorischen angehören,

²⁰ Bei der Deutung der griechischen Tonzeichen stütze ich mich auf Alypius (*Isagoge*, in: C v Jan, *Musici scriptores Graeci*, S. 368–406) und vor allem auf die Tabellen von E. Pöhlmann (*Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 144–145).

²¹ Denn derselbe Instrumentalton d' ist im chromatischen Hyperphrygisch als Hemidelta notiert (s. Alypius, *Isagoge*, in: C v Jan, *Musici scriptores Graeci*, S. 392, u. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 144–145).

und sogar das O (als *ces* der dorischen Synemmenonstufe) würde einer Ausweichung ins Hyperdorische ($6\sharp$) entsprechen. Allerdings könnte man die ganze Tonreihe dieser Zeile auch als eine Zusammenstellung von Tonstufen des chromatischen Hypolydisch mit den Stufen φ (*A*), \forall (*fis*) und O (*h*) und des chromatischen Dorisch mit den Stufen $-$ (*c*), Ω (*f*), B (*ges'*) und O (*ces*) auffassen, wobei das O (= *ces* der Synemmenonstufe) auch hier einer Ausweichung ins Hyperdorische entsprechen würde.

Die erste Hälfte der vierten Melodiezeile steht mit den Stufen \exists (*G*), I (*d'*) und H (*e'*) im chromatischen Hypophrygisch, während ihre zweite Hälfte mit den Stufen \forall (*c*), I (*d'*), C (*e'*) (oder $\text{C} = a'$) und E (*f'*) eindeutig dem diatonischen Hypolydisch angehört. Die fünfte Melodiezeile enthält die Stufen ξ (*G*), I (*d'*), H (*e'*), Γ (*f'*), Δ (*fis'*), A (*g'*) und λ (*b'*) (oder $\text{A} = as'$). Sie ließen sich abschnittsweise folgendermaßen verteilen: zu Beginn der Zeile entsprechen die Stufen A (*g'*) und Γ (*eis'*) dem chromatischen Hyperdorisch ($6\sharp$). Mit dem anschließenden Instrumentalton ξ (*G*) erfolgt eine Ausweichung ins Hypodorische ($4\flat$) oder Hypophrygische ($2\flat$). Die Stufen Δ (*fis'*), H (*e'*) und I (*d'*), die dann folgen, können als chromatisches Lydisch und durch seine Synemmenonstufe ($\text{H} = e'$) auch als chromatisches Hyperlydisch gedeutet werden. Die sechste Melodiezeile beginnt mit dem chromatischen Hyperlydisch und schließt auch in derselben Tonart, denn es werden sowohl am Anfang als auch am Ende dieselben Tonstufen H (*e'*) und I (*d'*) verwendet. Von den dazwischen liegenden Stufen L (*f*), C (*des'*), M (*c'*), ξ (*G*) und Δ (*fis'*) entsprechen L (*f*) der lydischen, C (*des'*), M (*c'*) und ξ (*G*) der hypodorischen und das anschließende Δ (*fis'*) der chromatischen lydischen Tonart. Hier möchte ich auf die melodische und natürlich auch tonartliche Korrespondenz der letzten Abschnitte der beiden Melodiezeilen 5 und 6 aufmerksam machen. Es handelt sich beide Male um die Stufen:

| | | | | |
|-----|----------|-------------|------------|------------|
| Z 5 | ξ | Δ | H | I |
| | <i>G</i> | <i>fis'</i> | <i>e'</i> | <i>d'</i> |
| | | | | |
| Z 6 | ξ | Δ | H | I |
| | <i>G</i> | <i>fis'</i> | <i>e'</i> | <i>d'</i> |

Die ganze siebte Melodiezeile steht eindeutig im chromatischen Dorisch: Sie enthält die Stufen $-$ (*c*), I (*fis'*) und A (*g'*). In der achten Melodiezeile kommen folgende Stufen vor: b (*As*), II (*h*), I (*d'*), H (*e'*), Γ (*f'*), E (*f'*). Abgesehen zunächst von der Stufe b (*As*), die uns schon in der zweiten Melodiezeile begegnete, können die übrigen Stufen als chromatisches Lydisch gedeutet werden, wobei die Stufen H (*e'*) und Γ (*f'*), die der Synemmenonstufe angehören, einer Ausweichung ins chromatische Hyperlydisch entsprechen. Die Stufe b (*As*), die hier wie auch in der zweiten

Melodiezeile innerhalb der Lydischen Tonart erscheint, ist wie dort als Ausweichung ins Hypodorische²² zu deuten. Zusammenfassend kann man feststellen, daß die Tonalität des Musikepigraphs durch folgende Tonarten bestimmt wird:

Phrygisch — Hyperphrygisch — Hypophrygisch
 Lydisch — Hyperlydisch — Hypolydisch
 Dorisch — Hyperdorisch — Hypodorisch,

d. h. durch die Tonarten Phrygisch, Lydisch und Dorisch mit ihren Hyper- und Hypo-tonarten, wobei natürlich die phrygische Tonart ständig durch das Hyperphrygische und Hypophrygische vertreten wird. Dabei dominiert, wie sich ergab, das chromatische Genos. Die Art der Modulation, die in diesem Musikepigraph vorherrscht, ist die sogenannte Metabole nach der Tonart bzw. Transpositionsskala, die Kleonides erwähnt. Die entsprechende Textstelle wurde im Zusammenhang mit der Inschrift aus Laureotike besprochen. Somit würde der Gesamtvorrat der Tonzeichen des Musikepigraphs folgenden, zum größten Teil chromatisch fortschreitenden Tonstufen entsprechen:

| | | | | | | | | | | | | |
|--------------|----|----|----|----|----|------|------|----|----|-----|-----|--------|
| vokal | Ξ | β | ϕ | — | ∇ | Ω | ∨ | Τ | Π | Ο | Μ | Λ |
| | G | As | A | c | c | f | fis | a | h | h | c' | des |
| instrumental | Ε | | | | | Λ | | | | | | ⋖ |
| | G | | | | | f | | | | | | des' |
| vokal | Κ | Ι | Η | Ε | Γ | Δ | Β | Α | Ϛ | | | (λ) |
| | d' | d' | e' | f' | f' | fis' | ges' | g' | g' | | | (b') |
| instrumental | ⋖ | | ⋗ | | | | / | \ | | ⋘ | ⋙ | |
| | d' | | e' | | | | ges' | g' | | as' | as' | |

Es ergibt sich im ganzen ein Tonmaterial, dessen Umfang sich im Tonraum G-b', d. h. über fast 2¹/₂ Oktaven, bzw. G-as', d. h. über zwei Oktaven und einen halben Ton erstreckt. Die Tonzeichen und somit auch die ihnen entsprechenden Töne Ξ Ε β ϕ,

²² Hierzu ist zu bemerken, daß ähnliche Ausweichungen in andere Tonarten durch vereinzelte leiterfremde Töne auch bei einigen anderen griechischen Stücken schon belegt sind. Allerdings kommen diese Erscheinungen dort keineswegs im selben Ausmaß wie in unserem Musikepigraph vor (s. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nr. 19, S. 67, Nr. 22, S. 86 u. Nr. 35, S. 110—111).

die uns bisher nur aus der griechischen Musiktheorie bekannt sind²³, werden erstmals hier belegt. Bekanntlich beschränkte sich die Vokalnotenschrift ursprünglich auf die Buchstaben Α - Ω, die dem Tonraum *f-f'*, entsprachen, und sie erweiterte ihren Umfang dann erst in einer allmählichen Entwicklung. So gehören vor allem die drei Vokaltonzeichen ε β φ des Musikepigraphs — die allerdings in dieser Zusammenstellung keine Dreiergruppe bilden — zu den tieferen Tönen des erweiterten Systems.

Die besonders kühnen Modulationen in Verbindung mit einer zügigen, doch klar gegliederten Melodik unterstreichen den dramatischen und zugleich würdigen Charakter der Musik des Epigraphs. Leider ist uns der Bezug zu seiner Umgebung nicht bekannt. Es wird nur erzählt, daß der Inhalt des Epigraphs — den man bekanntlich nicht als Musik verstand — sich auf einen im selben Ort existierenden Tempel bezog, den man später mit dem Orakel des Koropaios Apollo identifizieren wollte²⁴. Sollte diese Auskunft richtig sein, dann könnte man die Musik des Epigraphs als eine Apollohymne ansehen, bei der der dazugehörige Text weggelassen ist. Dies würde bedeuten, daß es sich um sprachgebundene Musik handelt, was einleuchtend erscheint²⁵. Es würde sich aber dann die Frage nach der Ausführung dieser Musik noch dringlicher stellen, denn es kommen in den Vokalpartien häufig besonders große Sprünge vor, die von normalen Stimmen nicht gesungen werden können, vor allem der Sprung *g'-As* (Z. 2). Freilich gibt es geschulte Stimmen, die nahezu alles singen können, und es ist möglich, daß es solche auch in der griechischen Antike gab. In diesem Falle scheint mir die Verwendung von zwei verschiedenen Stimmgattungen oder Chören, die sogar von entsprechenden Instrumenten unterstützt worden sein könnten, wahrscheinlicher zu sein. In Zusammenhang mit diesen Fragen will ich auf folgendes aufmerksam machen: Es fällt auf, daß die tiefen Töne des Musikepigraphs — die eine bestimmende Funktion im ganzen Melodiebau des Stückes haben sollen — als ‚Borduntöne‘ zu den ihnen jeweils folgenden Melodieteilen passen. Selbstverständlich wird dieses Liegenbleiben der tiefen Töne durch entsprechende rhythmische Notierung im Musikepigraph nicht kenntlich gemacht. Trotzdem wäre es möglich, daß sie als Borduntöne gemeint sind. Dies will ich durch einige Beispiele verdeutlichen. Die vierte Melodiezeile könnte z. B. folgendermaßen ausgeführt werden:



²³ Aristides Quintilianus, *De Musica* I, hrsg. v. Reginald Winnington-Ingram, Leipzig 1963, S. 24–27; Alypius, *Isagoge*, in: C. v. Jan, *Musici scriptores Graeci*, S. 376 u. 382. Vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 144.

²⁴ Siehe N. G. Jannopulos, a. a. O., S. 39.

²⁵ Siehe die diesbezügliche Fragestellung auf S. 315f.

Beachtenswert ist hier der Quartsprung aufwärts in der tiefen Stimme. Ebenso überzeugend ist die Bordunwirkung in der siebten Melodiezeile:



Mit Ausnahme der ersten Melodiezeile, die einleitenden Charakter hat, gibt es solche ‚Borduntöne‘ in allen übrigen Melodiezeilen des Musikepigraphs. Durch dieses Zusammenklingen der Melodie mit den jeweils entsprechenden tiefen Tönen wird eine spannungsvolle klangliche Wirkung sowohl innerhalb der einzelnen Melodiezeilen als auch im ganzen Satzzusammenhang hervorgerufen. Neben der Bordunfunktion fällt auf, daß diese über das ganze Stück verstreuten tiefen Töne eine zusammenhängende Schicht bilden, d. h. sie sind aufeinander bezogen:



Sie bewegen sich innerhalb des Tonraums $G-c$, wobei der Ton A am Anfang und am Ende der ganzen Tonfolge steht. Besonders auffallend sind die Quartschritte — zweimal aufwärts und einmal abwärts — wie auch die chromatische Anfangswendung (A - A), von der aus zuerst durch den Ganztonschritt abwärts (A - G) und dann durch den Quartschritt aufwärts (G - c) ein tonaler Zusammenhang hergestellt wird, der den ganzen Tonraum der tiefen Töne in Anspruch nimmt. Dasselbe gilt auch für den Rest der ganzen Tonfolge mit den nacheinander folgenden Quartsprüngen abwärts und aufwärts (c - G - G - c). Das Ganze schließt mit der abwärts fallenden großen Terz c - A .

Nach diesen Feststellungen sollte man in der Notierung des Musikepigraphs das Nebeneinanderstehen der Töne $A = g'$ und $b = A$ (Z. 2) nicht als einen kühnen bzw. ungewöhnlichen melodischen Sprung auffassen, sondern vielmehr als den Einsatz der tiefen melodischen Schicht verstehen, die möglicherweise eine Bordunschicht darstellt.

Zur Datierung

Ausgehend zunächst von der Tatsache, daß sich sämtliche Tonzeichen — die vokalen und die instrumentalen — des Musikepigraphs aus Pelion mit entsprechenden Ton-

zeichen von Alypius vollständig identifizieren lassen, könnte man für seine Datierung in erster Linie die ganze Zeitspanne berücksichtigen, die für das Notensystem von Alypius in Frage kommt. Nach Pöhlmann ist die Notenschrift des dritten und vielleicht auch des vierten Jahrhunderts v. Chr. mit dem Notensystem des Alypius identisch²⁶. Andererseits kommen im Musikepigraph Tonzeichen vor, die zu der Erweiterung des vokalen Notensystems gehören (wie die Vokaltonzeichen der tiefen Region $\nabla - \nabla \varphi \flat \exists$), was uns erlauben würde, als Datierung frühestens das dritte Jahrhundert v. Chr. anzunehmen; denn die Erweiterung der Vokalnotation, die Alypius überliefert, ist bekanntlich erst im dritten Jahrhundert v. Chr. belegt²⁷. Nicht zuletzt bietet die Musik selbst Anhaltspunkte für eine zeitliche Einordnung des Epigraphs. Sie weist die Charakteristika einer antiken ‚Neuen Musik‘ auf (Klanglichkeit, starke Chromatisierung, zahlreiche Modulationen, Wechsel hoher und tiefer Lage, melodische Zweischichtigkeit). Dies alles deutet darauf hin, daß das Musikepigraph aus Pelion eher einer späten Zeit angehört.

- z.1 $\nabla \text{K} \wedge \text{T} <$
- z.2 $\text{E} \Pi \text{I} \text{A} \flat \text{L} \nabla$
- z.3 $\varphi - \Omega \text{O} \text{O} \text{B} \nabla$
- z.4 $\exists \text{I} \text{H} \text{I} \text{I} \text{I} \text{V} \text{E} \text{I} \text{C}$
- z.5 $\nabla \text{Γ} \text{Γ} \text{A} \text{E} \Delta > <$
- z.6 $\text{H} \text{I} \text{L} < \text{M} \text{E} \Delta \text{H} \text{I}$
- z.7 $- \backslash \dots // \backslash \backslash -$
- z.8 $\text{E} \text{I} \flat \text{I} \Pi \text{I} \text{H} \text{I} \text{G} \text{E}$

²⁶ Herbert Hunger und Egert Pöhlmann, *Neue griechische Musikfragmente aus ptolemäischer Zeit in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (= *Wiener Studien* 75, 1962), S. 66.

²⁷ Vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 142, Anm. 5.

Übertragung

The image displays a musical score for a piece titled 'Übertragung' by Victor Ravizza. It consists of eight staves, labeled Z.1 through Z.8. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). Several notes are circled, and some are accompanied by a horizontal line underneath, possibly indicating specific performance instructions or editorial markings. A circled 'b' with a horizontal line is visible in Z.2, and a circled 'h' is in Z.1. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Ruffino d'Assisi

Der Begründer der venezianischen Mehrchörigkeit

von Victor Ravizza, Bern

Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts dürften im Rahmen eines festtäglichen Vespertages im Dom von Padua die entsprechenden Psalmen in der Vertonung des damaligen *magister cantus* Ruffino d'Assisi vor einer aufmerksamen Zuhörerschaft erstmals in einer neuen, ungewohnten *maniera* erklingen sein. Das Neuartige, das aufhorchen ließ, betraf vorab die antiphonale Anlage des doppelchörigen Vortrags, welche vom erst kürzlich zugezogenen Kapellmeister respektlos mißachtet wurde: Unbekümmert um liturgische Vorschrift und musikalische Tradition, wurden die seit dem 15. Jahrhundert mehrstimmig in sich geschlossen gesetzten einzelnen Psalmverse zerstückelt und im regen Wechsel auf *b e i d e* im Kirchenraum getrennt aufgestellten vierstimmigen Chöre verteilt. Die auf solche Art vertonten Psalmen für Vesper und

Komplet waren im weiteren Umkreis schon bald unter der charakterisierenden Bezeichnung *salmi spezzati* bekannt (*spezzato*: unterbrochen, durch Pausen und Unterbrechungen unterteilt). Durch die Überlagerung der antiphonalen Doppelchörigkeit mit einer autonom musikalischen Formdisposition, durch den vom oberitalienischen Falsobordone übernommenen und weiterentwickelten al-frescohaften Klang und durch den betonten Miteinbezug der räumlichen Wirkung zweier getrennt situierter ‚dialogisierender‘ Chöre erwies sich dieser neuartige Psalmvortrag zu festtäglichem und festlichem Gebrauch als besonders geeignet und wurde schon bald von den umliegenden Städten des Veneto, vor allem aber von Venedig selbst, aufgegriffen, erweitert und gegen Ende des Jahrhunderts zu seinem allgemein bewunderten Höhepunkt gebracht. Wann genau jene denkwürdige Aufführung in Padua stattgefunden hat, läßt sich an Hand der bekannten Dokumente nicht ausmachen; sie ist aber mit ziemlicher Sicherheit in den Jahren zwischen 1510 und 1520, in der Zeit also von Ruffinos Tätigkeit am Dom zu suchen. Die wenigen erhaltenen Vertonungen des aus Umbrien zugezogenen Paduaner Kapellmeisters vermitteln auch heute noch jenen Eindruck der Frische und Originalität erstmaliger Erprobung, die sie nicht nur von der monotonen Reihung traditioneller antiphonaler Doppelchörigkeit abhebt, sondern auch von den *cori spezzati* seiner Zeitgenossen und direkten Nachfolger, welche den neuen Satz schon bald übernahmen und im Veneto verbreiteten. Es waren die Jahre, in denen vieles von dem, was die Musikforschung im nachhinein als das Wesentliche der ‚Venezianischen Schule‘ begriff, sich erstmals mit Nachdruck in großen musikalischen Formen äußerte und durch Ruffino d'Assisi und Giordano Pasetto in Padua, durch Ruffinos ‚Schüler‘ Francesco Santacroce vorab in Treviso und durch den ebenfalls aus Padua stammenden Gasparo Alberti in Bergamo seine Prägung erhielt. In Venedig selbst war es wenig später Adrian Willaert, der sich die neue Gattung aneignete. Es mag an seiner überragenden Stellung und Bedeutung gelegen haben, an der Tatsache auch, daß er als erster im Jahre 1550 *salmi spezzati* zusammen mit Jachet im Druck erscheinen ließ¹, daran, daß Gioseffo Zarlino ihn in seinen *Istitutioni harmoniche*² mißverständlicherweise als Erfinder dieser Technik zu propagieren scheint und daran schließlich, daß die provinziellen Kapellmeister und deren die frühen *cori spezzati* bergenden Handschriften in Vergessenheit gerieten, daß die Legende von Willaert als dem Begründer der venezianischen Doppel- und Mehrchörigkeit noch heute nicht völlig ausgeräumt scheint.

Da es im folgenden um Ruffino d'Assisi geht, sei in einem kurzen Forschungsbericht daran erinnert, zu welchem Zeitpunkt der Kapellmeister nach einer längeren Spanne fast gänzlicher Vergessenheit wieder ins Blickfeld der Musikgeschichtsforschung tritt: Dies ist der Fall im Jahre 1943, als Raffaele Casimiri auf die von ihm entdeckten Stimmbücher der Veroneser Accademia filarmonica aufmerksam machte³ und in ihnen sowohl das Unikum der *Missa supra verbum bonum* von Ruffino wie auch doppel-

¹ Di Adriano et di Jachet i Salmi Appertinenti alli Vesperi, Venedig (Antonio Gardane) 1550.

² Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Bd. 3, Venedig 1558, Kap. 66.

³ Raffaele Casimiri, *Il coro „battente“ o „spezzato“ fu una novità di Adriano Willaert?*, in: *Bollettino Ceciliano* 38, Nr. 4 (April 1943), S. 65–70.

chörige Kompletpsalmen von Francesco Santacroce fand. Dies veranlaßte den damaligen Trevisaner Domkapellmeister Giovanni d'Alessi, seinerseits nun die wichtigen Quellen zum frühen *coro spezzato*, die sich in der Dombibliothek von Treviso befinden, vorzustellen und zu den Veroneser Quellen in Verbindung zu bringen. Als Glück im Unglück erwies sich, daß das sinnlose Bombardement der Stadt vom 7. April 1944 keine der hier einschlägigen Handschriften zerstörte. Über die ansonsten traurige Bilanz jenes Tages hat d'Alessi in seinem Hauptwerk berichtet⁴. Im siebten Kapitel (S. 67 ff.) ist auch der grundlegende, 1951 italienisch⁵ und ein Jahr später für ein breiteres Publikum englisch erschienene Aufsatz über die *Precursors of Adriano Willaert in the Practice of „Coro Spezzato“*⁶ eingearbeitet. Damit aber war sogleich ein Forschungsstand erreicht, der bis in die jüngste Zeit nichts an Bedeutung eingebüßt hat. Es galt nun, die Ergebnisse d'Alessis zu differenzieren und zu verfeinern, den Lebensläufen der einzelnen am Entstehungsprozeß beteiligten Komponisten auch außerhalb Trevisos nachzugehen und vor allem, das hatte d'Alessi weitgehend ausgespart, die Musik selbst ins Zentrum zu rücken, um sie in ihrer Eigenart und geschichtlichen Stellung zu beschreiben und zu würdigen. D'Alessi genügte mit berechtigtem Stolz die Feststellung ihrer genuin venezianischen Prägung, das Übrige schien ihm selbstverständlich.

Eine erste eingehendere Würdigung der Musik liegt in des Verfassers Berner Habilitationsschrift vor⁷. Aus gleicher Feder stammt eine Untersuchung zur frühen Doppelchörigkeit in Bergamo⁸ und eine Studie über den dortigen Kapellmeister und Komponisten früher doppelchöriger Psalmen und Magnificats, Gasparo Alberti⁹. Einige grundsätzliche Fragen zur Komposition des *coro spezzato* wurden auf dem Kopenhagener Kongreß 1972 vorgetragen und im dazugehörenden Bericht veröffentlicht¹⁰. Fast gleichzeitig begann Anthony F. Carver ergänzende Untersuchungen, die er 1975 erstmals in einem Aufsatz¹¹ und 1980 in seiner Birminghamer Dissertation vorlegte¹². Der Artikel *Ruffino d'Assisi* im *New Grove Dictionary* ist ebenfalls aus seiner Feder. Während sich diese Arbeiten zur Hauptsache mit der kompositorischen Faktur der frühen *cori spezzati* beschäftigten, wurde in Italien unterdessen das noch weitgehend ungesichtete Archivmaterial aufgearbeitet, das seinerseits dem Biographischen und Aufführungspraktischen zu immer klareren Konturen verhalf. So veröffentlichte 1977 Elisa Grossato das vom verstorbenen Antonio Sartori gesammelte und transkribierte

⁴ Giovanni d'Alessi, *La Cappella musicale del Duomo di Treviso (1300—1633)*, Vedelago [Treviso] 1954.

⁵ Giovanni d'Alessi, *Precursori di Adriano Willaert nella pratica del „Coro spezzato“*, Vedelago [Treviso] 1951

⁶ In: *JAMS* 5 [1952], S. 187—210.

⁷ Victor Ravizza, *Die Anfänge der venezianischen Mehrchörigkeit. Der frühe Coro spezzato*, Bern 1977, mschr.

⁸ Victor Ravizza, *Frühe Doppelchörigkeit in Bergamo*, in: *Mf* 25 (1972), S. 127—142.

⁹ Victor Ravizza, *Gasparo Alberti. Ein wenig bekannter Komponist und dessen Portrait*, in: *Festschrift Arnold Geering*, hrsg. v. V. Ravizza, Bern 1972, S. 63—80. In der Reihe *Das Chorwerk* erschienen vom gleichen Autor im Heft 136: *Gasparo Alberti, Zwei doppelchörige Magnificat*, Wolfenbüttel 1982.

¹⁰ Victor Ravizza, *Formprobleme des frühen Coro spezzato*, in: *Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972* [IGM], Kopenhagen 1974, S. 604—611

¹¹ Anthony F. Carver, *The Psalms of Willaert and His North Italian Contemporaries*, in: *AMI* 47 (1975), S. 270—283.

¹² Anthony F. Carver, *The Development of Sacred Polychoral Music to 1580*, Diss. Birmingham 1980, mschr. Vom selben Autor siehe auch den Aufsatz *Polychoral Music: A Venetian Phenomenon!*, in: *PRMA* 108 (1981—82), S. 1—24.

Material des Paduaner „Santo“¹³, eine äußerst begrüßenswerte Ergänzung zu Casimiris 1942 erschienenen Dokumenten zur Musikgeschichte der Paduaner Kathedrale¹⁴. Ihren Zielsetzungen entsprechend sind zudem die Beiträge von Antonio Garbelotto zu würdigen¹⁵. Neuerdings hat die musikgeschichtliche Lokalforschung auch an den Universitäten von Padua und Venedig bemerkenswerten Auftrieb erhalten und in einigen Dissertationen bereits die ersten Ergebnisse vorgelegt: In diesem Rahmen ist vorab die Arbeit von Cristina Guarnieri über die Musikgeschichte an der Kathedrale zur Zeit von Ruffinos Nachfolger Giordano Pasetto¹⁶ und jene von Luigi Lera über Nicolò Olivetto zu erwähnen¹⁷. Eine Arbeit über Francesco Santacroce ist im Entstehen begriffen.

Wenn somit die ungefähr 20 Jahre Ruffinos in Padua in für jene Zeit teilweise recht präzisen Zügen nachgezeichnet werden können, ist man hinsichtlich der frühen und der drei bis vier letzten Lebensjahre des Komponisten fast ausschließlich auf die Dokumentensammlung von Cesare Cenci angewiesen¹⁸, welche die Lokalgeschichte Assisis vor allem aus franziskanischer Sicht erhellt. Die Schwierigkeiten einer Interpretation dieses Quellenmaterials werden an entsprechender Stelle diskutiert.

*

An den Anfang einer Beschreibung von Leben und Wirken, aber auch der Bedeutung Ruffinos gehört ein ihn betreffender kurzer Abschnitt aus der 1687 in Nürnberg erschienenen Viten-Sammlung des Paul Freher. Sowohl Alter wie auch Inhalt dieses Dokumentes erweisen es als außergewöhnlich, wird der Komponist doch unmißverständlich als eigentlicher Erfinder des *coro spezzato* bezeichnet: „Rufinus [...] qui primus fecit modos figuratos cum partibus chori disjunctis, ab Adriano Musicorum Coryphaeo postea probatos [...]“¹⁹. Einen gewissen Interpretationsspielraum läßt das Partizip „probatus“, das übersetzt werden kann als nachträgliche Billigung dieser ersten Versuche durch Adrian Willaert, aber auch, als Nebenbedeutung, daß Willaert sich die

¹³ Antonio Sartori, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, hrsg. v. Elisa Grossato, Vicenza 1977

¹⁴ Raffaele Casimiri, *Musica e musicisti nella Cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI. Contributo per una storia*, Rom 1942.

¹⁵ Antonio Garbelotto, *La Cappella musicale di S. Antonio in Padova*, in: *Il Santo* 5 (1965), S. 227–268; 6 (1966), S. 67–126; 9 (1969), S. 425–440; 10 (1970), S. 357–388.

¹⁶ Cristina Guarnieri, *La musica della Cattedrale di Padova durante il magistero di Giordano Pasetto (1520–1557)*, Diss. Padua 1984/85, mschr

¹⁷ Luigi Lera, *Nicolò Olivetto, Maestro di Cappella del Duomo di Treviso 1528–1537*, Diss. Venedig 1981/82, mschr

¹⁸ Cesare Cenci, *Documentazione di vita assisana 1300–1530*, 3 Bde., Grottaferrata 1974–76.

¹⁹ Paul Freher, *Theatrum virorum eruditione clarorum*, Bd. 2, Nürnberg 1688, S. 296. Der schweren Zugänglichkeit wegen sei der interessierende Abschnitt hier wiedergegeben: „Salvator Bartholotius, Ortus Aesisii, nobili loco & celebri Umbriae urbe, Parentem habuit Johannem Bartholotium, duosque proavos praestantissimos Ordinis Franciscanorum Minorum, alterum Rufinum Bartholotium, Theologum & Musicum, qui primus fecit modos figuratos cum partibus chori disjunctis, ab Adriano Musicorum Coryphaeo postea probatos, clarissimaque dedit documenta Musicae Venetiis, Patavii & Bononiae: alterum Johannem Franciscum Bartholotium in agendo ita excellentem, ut cum proventus administrasset conventus Aesisiatius, Cardinalis Carpensis Rudolphus Pius Tutelaris Franciscanae Religionis Custodem S. Conventus eum declaravit, quae dignitas antea non nisi S. Theol. Magistris tribui solita erat. — Rufino autem Salvatoris hujus cura commissa est, & post eius mortem Joh. Francisco, qui juvenem animadvertens ad Religionem propensum, fecit, ut in Franciscanam Religionem nomen daret, studiumque Musicae, ad quod minus propendere videbatur, in praeclara literarum studia converteret [...]“

Technik nachträglich „angeeignet“, sie zu seiner eigenen Sache gemacht habe. Jedenfalls bedarf eine Würdigung des Drucks der *Salmi* von 1550 bei Gardane in Venedig der Kenntnis dieses Hintergrundes.

Der zitierte Satz steht nicht in einer Ruffino selbst gewidmeten Vita, sondern ist eingebettet in die Lebensbeschreibung seines Nachfahren Salvator Bartolucci. Immerhin finden sich hier noch weitere Informationen, Ruffino selbst betreffend. So ließe sich der erste Versuch eines Stammbaumes skizzieren, der zeigte, daß der im Zentrum stehende Salvator Bartolucci einen Vater namens Giovanni sowie zwei hervorragende Vorfahren (beide Franziskaner) hatte, deren einer Ruffino, der andere Giovanni Francesco war. Letzterer wurde, wie sehr wahrscheinlich auch Ruffino, in seinen letzten Lebensjahren ebenfalls *custode* des Sacro Convento in Assisi. Zu Ruffino selbst erfährt man weiter, daß er „clarissima [...] dedit documenta Musicae Venetiis, Patavii & Bononiae“. Der Genetivus locativus besagt, daß er nicht nur in Venedig und Padua tätig war, was bekannt ist, sondern auch (der Hinweis ist einmalig) in Bologna. Und hinsichtlich der „documenta“ bleibt unentschieden, ob darunter Kompositionen oder aber schriftliche Zeugnisse in Form etwa von Beschreibungen oder Berichten zu verstehen sind. Ausdrücklich wird Ruffino als „musicus“ wie auch als „theologus“ erwähnt; er muß somit an einer Universität (Bologna?, Padua?) auch das Theologiestudium absolviert haben. Der versuchte Ansatz eines Stammbaumes ließe sich ferner dahingehend erweitern, daß der im Zentrum der Vita von Freher stehende Salvator in jugendlichen Jahren der Vormundschaft Ruffinos und nach dessen Tod jener des Giovanni Francesco anvertraut wurde, der den Jungen dazu brachte, an Stelle eines Musikstudiums, zu welchem er wenig talentiert war (aber vielleicht von Ruffino gedrängt?), jenes der Humaniora zu wählen und sich dem Franziskanerorden anzuschließen.

Soviel zu den Fakten, welche der Viten-Sammlung Frehers zu entnehmen sind. Sie besagen überdies, daß Ruffino noch im 17. Jahrhundert sich einer gewissen Berühmtheit als Erfinder des *coro spezzato* erfreute, was auch zwei Jahrhunderte später in Hermann Mendels *Musikalischem Conversations-Lexikon* noch immer nicht vergessen war: „Rufinus, ein italienischer Franziscanermönch, welcher als Tonsetzer in Bologna, Padua und Venedig in hohem Ansehen stand und sich eines ausgebreiteten Rufes erfreute. Man sagt von ihm allgemein, dass er der Erste gewesen sein soll, der zwei abgesonderte Chöre zugleich habe singen lassen.“²⁰ Der (wohl indirekte) Bezug zu Freher ist nicht zu überhören.

*

An dieser Stelle ist wohl eine Begründung des Begriffes ‚Erfinder‘ angebracht, der in kompositionsgeschichtlichem Zusammenhang eher ungewohnt und vergrößernd wirkt. Wenn er trotzdem verwendet wird, so aus sachlich belegbaren Überlegungen. Die Komposition des ersten *coro spezzato* scheint einer unbekümmerten, vortridentischen Laune entsprungen zu sein, welche freilich eines einmaligen, kompositions-

²⁰ Bd. 1, Berlin 1870ff., S. 466.

technisch wenig vorbereiteten Schrittes bedurfte. Dieser bestand nicht nur aus einem gleichsam moralischen Entschluß, sich über jahrhundertealte liturgische und auführungspraktische Traditionen hinwegzusetzen und den antiphonalen Gesang aus einer unverbundenen Reihung einzelner Psalmverse in eine autonom musikalischen Gesetzmäßigkeiten gehorchende doppelchörige Komposition zu überführen, sondern auch aus einer ganzen Reihe damit verbundener kompositionstechnischer Probleme, die es zu bedenken und zu lösen galt: Diese betrafen — ohne es hier weiter auszuführen — die sogenannte ‚Baßregel‘, die Koordination der beiden tiefsten Stimmen im achtstimmigen Zusammenklang beider Chöre, wie es schon wenig später in den theoretischen Hauptwerken Zarlinos und Vicentinos diskutiert und kodifiziert wurde. Eng damit verbunden, stellten sich Fragen der klanglichen Schichtung im achtstimmigen Verband, konkret das Verhältnis des Vollklanges zur (klanglichen) Teilautonomie der beiden vierstimmigen Einzelchöre. Zu lösen waren ferner Stimmführungsprobleme zwischen den beiden Teilchören: Galten im achtstimmigen Vollklang zwischen den beiden Chören die gleichen Regeln der Stimmführung wie innerhalb eines traditionellen ungeteilten Stimmverbandes? Daß zudem erstmals in der europäischen mehrstimmigen Musik der Raum als konstitutives Element in eine Komposition mit einbezogen wurde, erleichterte den Vorgang ebenfalls nicht. Dadurch aber, daß Ruffino d'Assisi all diese Fragen gleichzeitig abzuwägen und kompositorisch zu beantworten hatte, wurden seine ersten *cori spezzati* zu eigentlichen Neuschöpfungen, die dem Komponisten das Attribut des Erfinders wohl mit Recht zuerkennen lassen.

*

Dank der archivalischen Aufarbeitungen von Casimiri, Sartori, Cenci und d'Alessi sowie eigener Recherchen ist es möglich, das Leben des Ruffino Bartolucci aus Assisi zusammenfassend darzustellen. Am reichhaltigsten sind die Informationen über die zehn Paduaner Cathedral-Jahre (1510—1520), spärlicher und weniger klar jene seiner letzten Jahre in Assisi. Dort wurde Ruffino mit großer Wahrscheinlichkeit auch geboren („Ruffinus de Assisio“ etc.). Der von Sartori im Jahre 1468 im Kloster S. Niccolotto dei Frari in Venedig ausgemachte „Ruffinus lector“²¹ kann des frühen Datums wegen mit dem hier interessierenden nicht identisch sein. In Assisi freilich stellt sich das Problem, daß der Name Ruffino besonders beliebt und somit verbreitet war, entsprach er doch jenem des Schutzheiligen der Stadt (Duomo di S. Ruffino). Trotzdem besteht die Wahrscheinlichkeit, daß der im Jahre 1489 als „Rufinus studens“ (in Zusammenhang mit Bekleidungs Ausgaben) und 1505 als „magister Ruffinus“ Erwähnte²² mit dem Komponisten und Kapellmeister identisch ist. Im gleichen Jahr findet sich ein „mag. Rofinus Cicchi Bartholutii“²³, dessen Geschlechtsname ebenfalls auf den Musiker weist und zudem mit Cicco (Abkürzung für Francesco) den Vater erwähnt.

²¹ A. Sartori, a. a. O., S. 9.

²² C. Cenci, a. a. O., Bd. 2, S. 835 und 949.

²³ C. Cenci, a. a. O., Bd. 2, S. 951

Im folgenden Jahre, 1506²⁴, wird Magister Ruffino in Assisi für längere Zeit zum letzten Mal genannt, was durch seinen Wegzug nach Oberitalien erklärbar ist.

Ob sich damit ein von Sartori vermuteter Aufenthalt Ruffinos im venezianischen Kloster S. Maria dei Frari vom 27. Juni 1502²⁵ vereinbaren läßt, ist nicht zu entscheiden, da das Dokument unveröffentlicht und nicht nachprüfbar ist. Erst im Jahre 1510, dem Zeitpunkt der Anstellung als *magister cantus* an der Kathedrale von Padua, gewinnt die Person des neuen Kapellmeisters erstmals feste Konturen. Casimiri veröffentlichte unter Nr. 214²⁶ das Dokument der Entlassung von Ruffinos wohl indirektem Vorgänger Giovanni Domenico („Presbiter Joannes Dominicus“), welcher von ca. 1498 bis 1510 als *magister cantus* nachweisbar ist (in den letzten beiden Jahren wahrscheinlich in untergeordneter Stellung) und während der Ostertage des Jahres 1510 dadurch unangenehm auffiel, daß er „in non cantando iuxta solitum perpetrato“ ein „murmur in populo“ verursachte, was der Kathedrale wenig Ehre einlegte. So beschlossen die „Reverendi Domini Canonici“ einstimmig seine Entlassung.

Nachfolger wurde Ruffino d'Assisi²⁷. Am 2. Mai 1510 trat „venerabilis Sacre theologie magister Dominus frater Ruffinus de Assisio futurus magister cantus“ vor die Kanoniker, um den Vertrag festzulegen²⁸. Ruffino verspricht, der Kirche in allen Angelegenheiten nach seinen besten Kräften zu dienen, insbesondere aber „clericos musicam docere, instruere, ac in choro cantare“. Er wolle jene Pflichten wahrnehmen, welche auch seinen Vorgängern oblagen, deren bekanntester Crispin van Stappen war²⁹. Die „Reverendi Domini Canonici“ ihrerseits versprachen Ruffino ein Jahresgehalt von 50 Golddukaten bei sofortigem Zahlungsbeginn (eine erste Zahlung läßt sich schon am 1. Mai nachweisen und setzt den Amtsbeginn Ruffinos somit auf ein rundes Datum). Ebenfalls am 2. Mai registriert der lokale Historiograph Giannantonio Corte in venezianisch gefärbtem Italienisch in seiner *Historia di Padova*³⁰ bereits des neuen Kapellmeisters erstmaliges öffentliches Musizieren: „Comenza cantare in coro maystro

24 C. Cenci, a. a. O., Bd. 2, S. 957

25 A. Sartori, a. a. O., S. 9.

26 Raffaele Casimiri, *Musica e musicisti nella Cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI*, Rom 1942, S. 115.

27 R. Casimiri, a. a. O., S. 115.

28 Der Übergang der Bezeichnung *magister cantus* zu *magister cappellae* ist im Veneto fließend und erfolgt ohne ersichtliche Planmäßigkeit. In Padua ist im Jahre 1487 ein gewisser Pietro di Beaumont am Santo als *maestro de la Capela* angestellt (Sartori, a. a. O., S. 179), Ruffino seinerseits wird an der Kathedrale aber nach wie vor *magister cantus* betitelt, bei seinem Übertritt zum Santo aber zum *magister capelle* umbenannt. Pasetto kommen im Verlaufe seiner 37 Jahre langen Tätigkeit an der Kathedrale beide Titel abwechselnd zu, was darauf hinweist, daß sie faktisch gleichbedeutend und gleichwertig waren. — In Venedig wird bereits im Jahre 1491 Pietro de Fossis als *magister capellae* angestellt, und nur wenige Jahre später (1494) erscheint dieser Titel das erste Mal in Treviso (d'Alessi, *La Cappella*, S. 54); Francesco Santacroce erhält diese Bezeichnung am gleichen Ort im Jahre 1520 (d'Alessi, a. a. O., S. 69). Gasparo Alberti, der wie Santacroce ebenfalls aus Padua stammt und den größten Teil seines Lebens an S. Maria Maggiore in Bergamo tätig war, ist spätestens seit 1552 als *magister cappellae* nachweisbar (Ravizza, *Gasparo Alberti*, S. 71).

29 Crispin van Stappen scheint an der Kathedrale von Padua in den Jahren 1492/93 und 1498/99 als *magister cantus* tätig gewesen zu sein (Casimiri, a. a. O., S. 99 u. 104f.). Als er schon längere Zeit in Cambrai ansässig war, unternahm er im Jahre 1521 eine Pilgerreise, die ihn nach Rom, Loreto und wiederum nach Padua führte (siehe hierzu Craig Wright, *Musiciens à la cathédrale de Cambrai, 1475—1555*, in: *RMI* 62, 1976, S. 204—228). Er könnte einer jener Musiker sein, der die von uns vermuteten engen Verbindungen des Veneto mit Cambrai gerade auch in Hinblick auf den *coro spezzato* besonders pflegte. Eine Dissertation über das Verhältnis Cambrais zur frühen Doppelchörigkeit ist am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern im Entstehen begriffen.

30 A. Sartori, a. a. O., S. 9.

Ruffino frate del Santo era stado tolto par maystro in logo de prete Zuan Vacharin et canta molto bene; mena certi cantori da Venesia in compagnia"³¹. Hier interessiert die sonst nirgendwo bestätigte Information eines vorgängigen Aufenthaltes am Santo (volkstümlich für Chiesa di S. Antonio). Zudem nennt Corte als Vorgänger Giovanni Vaccarin(o), der, wahrscheinlich von Treviso kommend, am 7. Januar 1508 an die Kathedrale gewählt worden war³². Dessen Verhältnis zum oben genannten Giovanni Domenico bleibt im Dunkeln. Des weitern wird der von Ruffino geleitete Gesang gelobt und schließlich darauf aufmerksam gemacht, daß die Zahl der an der Kathedrale festangestellten Sänger zur Wiedergabe der an diesem Tag aufgeführten Musik zu klein war, so daß Musiker aus Venedig hinzugezogen werden mußten³³.

Am 12. Juni 1510, am Vortag des Festes des hl. Antonius von Padua, erwähnt Corte Ruffino ein zweites Mal im Zusammenhang mit der an diesem Tag üblichen Prozession und dem daran anschließenden festlichen Vesper-Singen, und auch zu Weihnachten des gleichen Jahres soll eine schöne Meß-Aufführung vor zahlreichen Gläubigen der Kathedrale Ehre eingelegt haben³⁴. Ruffinos Einstand als *magister cantus* war offensichtlich erfolgreich.

Wie aus den erhaltenen Dokumenten nicht ersichtlich, wurde der erwähnte Vertrag offenbar für die doch beträchtliche Dauer von zehn Jahren abgeschlossen, denn genau nach dieser Spanne wird Ruffino seine Stelle wechseln³⁵. Es ist die dank verschiedener Notizen und Hinweise am reichsten dokumentierte Zeit, und gerade die scheinbare Belanglosigkeit einiger dieser Aufzeichnungen verhilft zu einem teilweise recht lebendigen Bild des Paduaner Kapellmeisters. Ein Teil der Nachrichten, die Ruffino und seine Tätigkeit betreffen, ist dem bereits erwähnten Giannantonio Corte zu verdanken. So beispielsweise die Erwähnung einer feierlich gesungenen Komplet „in canto figurado“ am 8. März 1511³⁶ oder der in der Karwoche desselben Jahres erstmals nachweisbare kritische Vermerk im Zusammenhang mit dem Singen der Lamentationen, die ziemlich „goffe et fratesche“ geklungen haben sollen, ziemlich plump, auf „Art der Fratres“ also³⁷. Am 5. Januar 1513 (dem Vorabend von Epiphania), wird das Singen „cum ceris“, eine Paduaner Lokaltradition, erwähnt³⁸. Dann dauert es immerhin eineinhalb Jahre bis zur nächsten namentlichen Nennung in einer vom Paduaner *notarius publicus* Sebastiano Balzan(o) verfaßten Notariatsakte (2. August 1514)³⁹. Diese betrifft nicht Musikalisches, sondern die testamentarische Bestimmung, wonach ein gewisser Dominus Jacobus, Sohn des Bernardino de Menegatti (?) aus Gubbio, Fahnenträger im Dienste des Malatesta Baglioni, dem Ruffino ein Pferd mit gesamter dazugehörender

31 Ebda.

32 Ebda.

33 Die Zahl der festangestellten und besoldeten Sänger an der Kathedrale war noch längere Zeit eher gering. Siehe hierzu die anschauliche Tabelle in der Dissertation von Cr Guarnieri, S. 331

34 A. Sartori, a. a. O., S. 9.

35 Vertragsdauern von 10 Jahren scheinen zumindest in Padua in dieser Zeit üblich geworden zu sein, denn auch Passetos Anstellung erfolgt auf dieser Basis und wird jeweils um die gleiche zeitliche Spanne verlängert

36 A. Sartori, a. a. O., S. 10.

37 Ebda.

38 Siehe hierzu die Ausführungen von Casimiri, a. a. O., S. 31

39 A. Sartori, a. a. O., S. 10.

Ausrüstung vermachte („unum suum equum turchum bayum sartum cum suis fulcimentis, et omnia vestimenta sua a dorso“). Die Erwähnung einer (indirekten) Verbindung zum Hause der Baglioni sollte nicht einmalig sein. Und auch ein Jahr später stehen Erbschaften, diesmal aus Assisi, im Zusammenhang mit der Erwähnung des Musikers⁴⁰ und erlauben zudem eine Erweiterung des oben skizzierten Stammbaumes: „Diana uxor olim Cicchi Ioannis Bartolutii de Asisio“ hinterläßt als Universalerben „fr. Rufinum de ord. S. Francisci et Simonem filios legitimos“. Somit hieß seine Mutter Diana, war Witwe des verstorbenen Francesco Giovanni Bartolucci und hatte neben Ruffino einen Simone als zweiten Sohn. Denkbar ist, daß Ruffinos Reise nach Assisi im Juni des folgenden Jahres (Rückkehr spätestens am 15. August, Mariae Himmelfahrt) damit in Zusammenhang stand⁴¹. Als Zeichen der Zufriedenheit seiner Vorgesetzten darf die Gehaltserhöhung von sechs Dukaten vermerkt werden⁴², die zur Bezahlung des Mietzinses seiner „domus in qua habitat“ bestimmt war. Ruffino wohnte also ‚extra claustrum‘.

Zwei Aufzeichnungen eher alltäglicher Natur sind wiederum dem neugierigen und aufmerksamen Corte zu verdanken und erlauben Einblick in die gängigen Geschäfte. Während die eine (vom 28. September 1517) immerhin den Besuch des herzoglichen Kapellmeisters „Jan franzese“ aus Ferrara vermerkt⁴³, der einen von Ruffino geschätzten Sängerknaben Sandretto (Sandro) mit Erfolg abwarb, steht in jener vom 27. Februar des folgenden Jahres der Knabe Marco Antonio im Zentrum, der den Meister offenbar dermaßen geärgert hatte, daß dieser, außer Atem und somit kaum in der Lage zu sprechen, beim Erzdiakon eine angemessene Bestrafung verlangte⁴⁴! Dann kehrt Corte wieder zu musikalischen Beobachtungen zurück wie der Erwähnung der vor gewichtiger und zahlreicher Zuhörerschaft gesungenen ersten Vesper am Vorabend von Mariae Himmelfahrt (14. August 1519): „fo cantà uno vespero solenissimo cum cantori, organi e tromboni. Li vene li magnifici Rectori e gente assaj“⁴⁵. Von Interesse ist hier die Erwähnung instrumentaler Beteiligung (Orgel und Posaunen) anlässlich eines feierlichen Offiziumsgottesdienstes, und es stellt sich unweigerlich die Frage, ob die aufgeführten Psalmen und eventuell auch das Magnificat in der *maniera* der *cori spezzati* erklangen.

Im Jahre 1520 wechselte Ruffino von der Kathedrale an die Chiesa di S. Antonio, an den Santo also. Dies erfolgte, wie schon erwähnt, auf den Tag genau zehn Jahre nach dem Amtsantritt an der Kathedrale. Das Ereignis ist sowohl seitens des Santo wie auch der Kathedrale aktenkundlich belegt und kommentiert und verdient nähere Betrachtung.

Im Santo wurde schon am 15. Dezember 1519 der Beschluß gefaßt, eine musikalische Kapelle, wie sie bis anhin offenbar nicht bestanden hatte, zu gründen („ordinare

⁴⁰ C. Cenci, a. a. O., S. 1046.

⁴¹ R. Casimiri, a. a. O., S. 118.

⁴² R. Casimiri, a. a. O., S. 119.

⁴³ Es handelt sich um den in diesen Jahren in Ferrara wirkenden Maistre Jhan.

⁴⁴ A. Sartori, a. a. O., S. 10.

⁴⁵ Ebda.

unam Capellam de cantu pro hornamento ecclesie")⁴⁶. Zu deren Kapellmeister (erst-mals erscheint der Begriff *Capelle magister*) wird Ruffino berufen: „concluserant patrem magistrum Rufinum de Asisio pro dicte Capelle magistro ordinis minorum fratrem virum quipe probum ac ad istud officium maxime idoneum“⁴⁷. Dann wird der Entschluß mit einleuchtenden Argumenten begründet, vorab damit, daß fast alle Kirchen der näheren und weiteren Umgebung bereits Sängerkapellen unterhielten und lediglich der Santo, vielleicht die bedeutendste all dieser Kirchen, hierin bedauerlicher-weise nachstehe. Deshalb der Beschluß und die damit verbundene Berufung Ruffinos, dem man einen vom bereits bekannten Notar Sebastiano Balzano aufgesetzten Vertrag unterbreitet. Ruffino scheint nicht allen Punkten zugestimmt zu haben; so fehlte ihm vor allem die Zusicherung eines im Kloster gelegenen geeigneten Zimmers, wie es den anderen „simplices fratres“ zustehe. Des weitern forderte er Wein und Brot für sich und seinen Gefährten (zu lesen wahrscheinlich „sotius“ und nicht „scotius“). Wer freilich dieser Gefährte war, ob der oben als Mündel erwähnte noch junge Salvator Bartolucci (wenig wahrscheinlich) oder aber Francesco Maria Delfico, Ruffinos Neffe (?) und Nachfolger am Santo⁴⁸, ist nicht auszumachen. Nach längerer Diskussion, in deren Verlauf einige Patres Bedenken anmeldeten, Ruffino könnte dadurch zu viel Einfluß im Kloster gewinnen, wurde der modifizierte Vertrag in einer Abstimmung gutgeheißen.

Die Akten der Kathedrale schildern den gleichen Vorgang mit gutem Recht differenzierter und klären einen Teil des Hintergrundes. Die erste Notiz datiert vom 16. März 1520⁴⁹. Ihr ist zu entnehmen, daß die Verhandlungen Ruffinos mit dem Santo der Kathedrale zu Ohren gekommen waren, womit der Schluß naheliegt, daß diese vorerst noch vertraulich erfolgten. Freilich hatte die Kathedrale ihrerseits bereits mit Giordano Pasetto als möglichem Nachfolger Kontakt aufgenommen. Ruffino entschuldigt sich seinen Arbeitgebern gegenüber für seine Sondierungen, bekennt sich somit ‚schuldig‘, allerdings mit dem Hinweis, durch das ausgehandelte Dokument mit dem Santo noch nicht gebunden zu sein. Man möge ihm angesichts dieser Lage somit eine ehrenvolle Entlassung gewähren oder aber seine weitere Arbeit an der Kathedrale beschließen („aut bonam licentiam sibi concedi aut ipsius confirmationem quia ipse volebat esse perpetuus obligatus R.do capitulo“). Das Kapitel entschied sich für Pasetto. Somit folgen im vorliegenden Dokument die Anstellungsbedingungen des neuen *magister cantus*. Pasetto wird — diesmal ausdrücklich — wieder für zehn Jahre gewählt („promiserunt [...] ipsum ante dictos decem annos non licentiare [...]). Er verpflichtet sich, die Kleriker nach besten Kräften zu unterrichten und sowohl im mehrstimmigen figurierten Gesang wie im einstimmigen Choral auszubilden. Weiter verspricht er, im Gottesdienst „cum bonis et nouis cantibus et mutetis secundum exigentiam temporum“ aufzuwarten. Dies läßt zwei Interpretationen zu: Die eine, scheinbar näherliegende, übersetzt „mutetis“ mit Motetten, die andere, der hier der Vorzug gegeben wird, geht von einem Schreib- oder Kopierfehler aus und wandelt das

⁴⁶ A. Sartori, a. a. O., S. 10f.

⁴⁷ Ebda.

⁴⁸ Siehe hierzu A. Sartori, a. a. O., S. 137–142.

⁴⁹ R. Casimiri, a. a. O., S. 120f.

„mutetis“ in „mutatis“, was zur wichtigen Information führte, daß Pasetto „mit guten und neuen Gesängen, welche den Anforderungen der Zeit angepaßt waren“, dienen wolle. Ob darunter auch *cori spezzati* verstanden wurden, läßt sich nicht beantworten; bekannt ist, daß Pasetto in der Hs. Padua, Biblioteca Capitolare D 25/26 zehn wohl im fünften Jahrzehnt eigenhändig eingetragene *salmi spezzati* hinterlassen hat⁵⁰. Verglichen mit den Werken Ruffinos freilich klingen sie eher bieder und wenig inspiriert und scheinen den auf solide Seßhaftigkeit tendierenden Charakter des Komponisten zu spiegeln, der sein Versprechen, „vivere et morire cum dictis R. D. Canonicis“, einlöste und bis zu seinem Tod im Jahre 1557 der Kathedrale verbunden blieb (wegen Krankheit seit 1554 allerdings vertreten). Noch am 1. Mai 1550 war sein Vertrag verlängert worden⁵¹.

Ruffinos Wechsel zum Santo wird in einem zweiten Dokument vom 27. März 1520⁵² noch einmal Gegenstand präzisierender Kommentierung. So soll er sich seiner heimlichen Kontaktnahme mit dem Santo wegen entschuldigt oder zumindest um Nachsicht gebeten haben. Er ersucht um eine ehrenvolle Entlassung („vellent sibi dare bonam licentiam“) oder einen gegenteiligen Entschluß, da es seine Absicht nicht sei, sein Amt ohne Bewilligung zu verlassen („non intendebat recedere absque licentia et gratia“). Das Kapitel allerdings stellt klar, daß auf den Entscheid nicht mehr zurückzukommen sei, da es sich seinerseits mit Pasetto geeinigt und ehrenwörtlich verpflichtet habe. Es gewährt ihm somit eine „licentiam gratissimam“, womit die Angelegenheit zu beider Seiten Befriedigung geregelt schien und Ruffino am 1. resp. 2. Mai 1520 *magister capella* bei ‚seinen‘ Franziskanern am Santo wurde. Diese haben sich schon im folgenden Jahr mit einer viermonatigen Beurlaubung ihres Kapellmeisters zu beschäftigen, da dieser kurzfristig im Dienste des Malatesta Baglioni stand⁵³. Der Grund wird nicht ersichtlich, scheint aber bei den Reverendi Domini auf Verständnis gestoßen zu sein, so daß sie ihm die vier Monatsgehälter trotzdem auszahlten.

Ansonsten fließen die Informationen zu Ruffinos Tätigkeit jetzt spärlicher. Eine Ausnahme bildet Cortes Notiz anlässlich des Festes des hl. Antonius am 13. Juni 1524⁵⁴, wonach das Kapitel und die Kapelle der Kathedrale zum Santo zogen, um dort die Vesper zusammen mit „tanti diversi instrumenti: corneti, tromboni, gncare, fiauti“, deren Spieler aus Venedig gekommen waren, zu singen⁵⁵. Die Aufführung soll sehr schön gewesen sein und lange gedauert haben. Keine Auskunft gibt die karge Notiz hinsichtlich des verantwortlichen Kapellmeisters.

50 Beschreibung dieser Handschrift bei C. Guarnieri, *La Musica*, S. 114ff.

51 Zu Leben und Werk Pasettos allgemein vgl. Guarnieri, *La Musica*.

52 R. Casimiri, a. a. O., S. 121

53 Malatesta Baglioni (1491–1531), einer Herrschaftsfamilie Perugias angehörend, war ein Renaissance-Condottiere, der einen Teil seines Lebens als Führer der Kavallerie im Dienste der venezianischen Republik stand. Im Jahre 1513 bezogen er und seine Truppe Quartier in Padua. Ob die Verbindung mit Ruffino hier ihren Anfang hatte oder ob sie in die (gemeinsame) umbrische Vergangenheit zurückreichte und welcher Natur genau sie war, ist aus Mangel an überkommenen Nachrichten nicht auszumachen.

54 A. Sartori, a. a. O., S. 11

55 Dokumente, welche instrumentale Beteiligung bei der Aufführung kirchlicher Musik erwähnen, sind eher selten und deshalb besonders wertvoll. So sei auch auf die beiden von Guarnieri, a. a. O., S. 68 mitgeteilten Zeugnisse hingewiesen, deren eines im Zusammenhang mit Pasetto von Musikern spricht, die aus Venedig zugezogen worden waren: „Exposui quas dedi domino fratri Jordano magistro cantori de commissione reverendi domini Hieronimi Iustiniani ex eo quia in festo S. Antonii mensis iunii fecit prandium et cenas cantoribus Venetis qui venerant ad honorandum dictum festum cum diversis instrumentis [...]“ In einem Dokument vom 9. Mai 1552 ist ferner von einer Meß-Aufführung unter Beteiligung einer *trombeta* und eines *corneto* die Rede.

Ist der Wechsel Ruffinos von der Kathedrale an den Santo erfreulich ausführlich dokumentiert, so jener nach Vicenza im Jahre 1525 (oder zumindest vor Oktober 1526) überhaupt nicht. Die Beweggründe sind so unbekannt wie andere nähere Umstände. Zu belegen ist, daß am 28. Oktober 1526 im Santo „el fiolo de maystro Rufino“ seine erste Messe leitete⁵⁶. Es muß sich dabei um Francesco Maria Delfico aus Perugia gehandelt haben, in welchem auch der „sotius“ eines früheren Dokumentes vermutet wurde. Der „fiolo“ wäre gemäß Sartori Ruffinos Neffe⁵⁷. Interessant ist die Information, daß die Aufführung durch Sänger, die mit Ruffino aus dem nahen Vicenza gekommen waren, verstärkt wurde, woraus geschlossen werden darf, daß Ruffinos Abgang das Verhältnis zum Santo nicht getrübt zu haben scheint. Seine spätere Rückkehr bestärkt diese Annahme. Die vier bis fünf Vicentiner Jahre ihrerseits bleiben im Dunkeln⁵⁸ und werden lediglich durch eine kürzere Notiz vom 22. Januar 1528, welche seine Anwesenheit an der Kathedrale bestätigt, leicht aufgehell: „ven. frater Ruffinus de Assisio ordinis minorum S. Francisci sacre theologie magister et nunc preceptor musices [...]“⁵⁹. Sonst ist nichts in Erfahrung zu bringen.

Dafür ist seine Rückkehr an den Santo im Protokoll der Refektoriumssitzung vom 10. Dezember 1530 wieder ausführlich kommentiert⁶⁰. Vor versammelten Patres referiert der Guardian Magister Martinus Tervixinus über sein Gespräch mit den „domini masarii“ in bezug auf die Bedingungen einer Wiederanstellung Ruffinos, welche auf der Basis der vom Notar Sebastiano Balzano festgehaltenen Übereinkunft (womit der vor zehn Jahren niedergelegte erste Vertrag gemeint ist) zu erfolgen habe. Aber auch die Patres des Santo sind um ihre Meinung gefragt, da das Kloster in der Folge Ruffino und seinen „socius“ (nach wie vor Delfico?) wieder zu ernähren und zu unterhalten habe und beiden jährlich je ein Scheffel Korn und ein „plaustrum“ Wein zustünde.

Der Guardianus empfiehlt den Patres, der Anstellung zuzustimmen, mit Zusätzen freilich, die ein etwas schiefes Licht auf die Tätigkeit Ruffinos in den vergangenen Jahren werfen könnten: So habe er „melius et ferventiori animo ac diligentiori studio nostros novitios sive pueros docere et non solum cantare sed etiam notionem cantus“ zu fördern. Zudem habe er — eine eigenartige Ermahnung — seine Mühe mehr in den Dienst der Novizen als in jenen der Laien zu stellen („quod studeat magis circa ipsos quam circa seculares ut alias facere visum fuit“). Ganz allgemein solle er sich im Unterricht mehr Mühe geben. Wurden da gewisse Abnutzungserscheinungen, das zunehmende Alter des Kapellmeisters oder die Tatsache angesprochen, daß er den Umgang mit Fachleuten jenem mit den Novizen vorzog? Die Dauer dieser zweiten Anstellung am Santo ist unbekannt. Die Notizen zu seiner Person in Padua und im umgebenden Veneto werden zusehends spärlicher und enden mit dem 26. Januar 1536, dem Datum einer Sitzung an S. Maria dei Frari in Venedig⁶¹.

⁵⁶ A. Sartori, a. a. O., S. 11

⁵⁷ Siehe A. Sartori, a. a. O., S. 137

⁵⁸ Vgl. Alberto Gallo und Giovanni Mantese, *Ricerche sulle origini della Cappella musicale del Duomo di Vicenza*, Venedig 1964.

⁵⁹ A. Gallo/G. Mantese, a. a. O., S. 42.

⁶⁰ A. Sartori, a. a. O., S. 11

⁶¹ Ebda.

Im folgenden Jahr erscheint sein Name wieder im umbrischen Assisi, wo ein Magister Ruffino *custos* des *Sacro Convento* wird⁶². Da dieser *custos* in einer Notiz vom 11. Juli 1540⁶³ ausführlicher als „mag. Ruphino Bartolutii“ bezeichnet wird, ist eine Verwechslung trotz der lokalen Beliebtheit des Namens wenig wahrscheinlich. In bezug auf den Zeitpunkt des Antrittes des renommierten Amtes finden sich zwei leicht divergierende Daten: bei Cenci unter dem 1. Juni 1537 die Eintragung „ego mag. Ruphinus de Asisio incepti officio fungi custodiatus“⁶⁴, während in dem von uns gefundenen autographen Rechnungsabschluß vom 5. September 1538 das wohl wahrscheinlichere Datum des 11. Mai 1537 genannt ist: „dal tempo del mio custodiato dal di undeci de maggio 1537 [...]“. Bei einer Durchsicht der Rechnungs- und Haushaltsbücher der folgenden zwei bis drei Jahre begegnet man dem Namen des neuen Kustos verschiedentlich, freilich ohne damit verbundenen nennenswerten Informationsgehalt. 1540 muß das Todesjahr Ruffinos sein. Eine Rechnungsnotiz vom Oktober 1540 (ohne Tagesangabe) hält eine Ausgabe „per la oficiatura del tpo de mastro Rofino“ fest⁶⁵. Cenci liest „tpo“ wohl richtig als „trasporto“, was Begräbnis meint. In einem andern Ausgabenheft⁶⁶ fällt sein Name letztmals am 30. August 1541 als „maestro rufino custodo passato“, also als verstorbener Kustos. Damit schließt die Biographie Ruffinos, deren Ende, wie bei den Viten jener Zeit allgemein, zwangsläufig genauer zu datieren ist als deren Anfang. Geht man davon aus, daß der im Jahre 1489 erwähnte „Rufino studens“ der hier im Zentrum stehende ist, dem man spätestens 1505 als „magister“ begegnet, so kann das Geburtsdatum mit gebotener Vorsicht um das Jahr 1475 angesetzt werden. Ruffino wäre dann im Alter von ca. 65 Jahren verstorben.

Die wichtigsten Züge der Biographie scheinen somit gesichert. Ein reizvoller Fund gelang bei einer Durchsicht der Rechnungsbücher in der Klosterbibliothek von S. Francesco, als unter dem Datum des 5. September 1538⁶⁷ unvermittelt eine im Schriftbild stark sich abhebende Eintragung auffiel, deren beschließender Satz sie mit großer Wahrscheinlichkeit als Autograph ausweist: „Ego magister ruffinus custos consensus omnium manu propria [...] hoc presens saldus“ (siehe Abbildung, S. 338).

*

Die vorliegende Studie gilt der Person des Ruffino d'Assisi; seine Musik, um derentwillen auch sein Leben an historischem Interesse gewinnt, wird an anderem Ort ausführlich beschrieben und in ihrer historischen Stellung gewürdigt⁶⁸. Doch sei

⁶² C Cenci, a. a. O., S. 1204.

⁶³ C Cenci, a. a. O., S. 1208.

⁶⁴ C Cenci, a. a. O., S. 1204.

⁶⁵ C Cenci, a. a. O., S. 1208.

⁶⁶ Assisi, Archivio del S. C. di S. Francesco, Ms. 67

⁶⁷ Ebda.

⁶⁸ Vgl. Ravizza, *Die Anfänge*. Eine Zusammenfassung findet sich vom gleichen Verfasser auch in der Studie *Schütz und die venezianische Tradition der Mehrchörigkeit*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwiss. Kongreß Stuttgart 1985*, Bd. 1, Kassel 1987, S. 53–67

abschließend zumindest in Stichworten zusammengefaßt, was diese Werke so außer-
gewöhnlich und ihren Schöpfer zu einem der Begründer der venezianischen Musik
macht.

*In fidem p[ro]p[ri]et[at]is christoforo em[er]itissimo
em[er]itissimo em[er]itissimo em[er]itissimo em[er]itissimo
do[cto]ri mag[ist]ro b[e]n[e]dicto em[er]itissimo n[ost]ri patri s[an]c[t]i 28 b[is] 12*

*adi 5 sept. 1538.
Saldare le ragioni con gioua frari de frari de s[an]c[t]i
pauator e f[un]dico del s[an]c[t]o g[ra]do de s[an]c[t]i frari del tempo del mio
custodito dadi undec[im]e de maggio 1537. p[er] fino ad ultimo
agosto. 1538. et ueduta la sua intenta e bene calculata
uecuta le sue spese facte gli bisogni del sacro g[ra]do p[er] uita g[ra]do
missione et p[er] uita del nostro collectore ad esse terminati
e diti diti collectore resta ad haure dicto frari dal dicto August
19^{to} sacro fiorini duecto quattordeti et trenta et tre et troua
uno dicto frari frari et integramet[er] satisfacto de tutte le rob
be ha habite dalla sua speculatia p[er] el bisogno del sacro g[ra]do dal di
sci de maggio 1537 infino ad 27 de agosto 1538 et de dicta
suma de denari cioe fiorini duecto quattordeti et 33 face
ma ueduta dicta frari frari del prefato sacro g[ra]do questo prefato
saldo fu facta la sacristia del dicto sacro g[ra]do p[er] me mag[ist]ro ruffino
custode de dicto sacro g[ra]do in p[re]s[en]za di d[omi]ni p[re]s[en]te in o[mn]i b[en]e*

*in luduico in uinculo sic f[un]do fr[un]do m[un]do fr[un]do f[un]do
fr[un]do anno p[re]s[en]te fr[un]do fr[un]do uia. questo ato capitalat[us]
indurati et g[ra]duo g[ra]duo parato*

*Ego mag[ist]r[us] ruffino custos & g[ra]duo mag[ist]r[us] manu p[re]s[en]te
ff[ra] hoc p[re]s[en]te salu[us]*

*Jo[se]pho de finio de et non p[re]s[en]te cofess
n[ost]ro ato in m[un]do fiorino duecto*

Abbildung: Rechnungsbuch des Archivio del Sacro Convento, Assisi:
Fabbrica della Chiesa e Convento 1498—1547, fol. 97' —98. Es handelt sich um eine autographe
Eintragung des Kustos Ruffino unter dem Datum des 5. September 1538.

Ruffino erfand den *coro spezzato*, genauer: den *salmo spezzato*, die doppelchörige Vertonung vorab der Vesperpsalmen (die *Missa supra verbum bonum* ist ein Unikum). Er entsprang der Praxis des mehrstimmigen antiphonalen Psalmensingens im klangbetonten Falsobordone, wie sie in der gegen Ende des 15. Jahrhunderts geschriebenen Doppelhandschrift Modena 454/455 (neue Signatur: α . M. 1. 11–12.) in verschiedenen Entwicklungsstufen zu beobachten ist. Es bedurfte nun des schon beschriebenen einmaligen Entschlusses, diese altehrwürdige liturgische Praxis in einem Akt scheinbar respektloser Mißachtung umzustößen, um das wechselweise Singen zweier getrennt im Raume aufgestellter Chöre oder Chorgruppen nach nunmehr vorwiegend musikalischen Kompositionsprinzipien zu organisieren: Ruffino zerstückelte die Verseinheit und schuf mit den solcherart freigesetzten Klangblöcken musikalische Architekturen, die erstmals in der Geschichte der mehrstimmigen abendländischen Musik den Raum als konstitutives Element in den kompositorischen Prozeß miteinbezogen. Verbunden damit war der Charakter des Festlichen, Prachtvollen und Extravertierten, der gegen Ende des Jahrhunderts zu einem glanzvollen Höhepunkt kam. Die Zeit der frühen *cori spezzati* bezeichnete ihre Wirkung in feiner Nuancierung vorab als „solenne“, „solennissimo“, was auch Vertonungen verinnerlichten Charakters wie jene von Buß- oder Klagepsalmen umfassen konnte.

Ein Merkmal schon des frühen *coro spezzato* Ruffinos ist dessen finalgerichtete Anlage, die fortschreitende, auf den nach einer Generalpause achtstimmig einfallenden Gesamtklang der Doxologie hinzielende Verdichtung. Daß dabei die traditionellen Zäsuren der Finalis und der Mediatio trotzdem und fast unmerklich in entsprechenden Kadenz mitkomponiert wurden, gehört zum Bestaunenswerten dieser Werke.

Ihre stark klanglich bestimmte kompositorische Faktur basiert auf einem Baß-Akkordsatz, in welchem die tiefste Stimme im kompositorischen Prozeß mindestens tendenziell die zuerst gesetzte und Trägerin voller, die Grundformen suchender Dreiklänge ist. Dadurch wird jegliches Aufspüren zweistimmiger Gerüstsätze zu einem sinnlosen Unterfangen, um so mehr, als die Oberstimme weniger eigener melodischer Entfaltung als vielmehr der klanglichen Begrenzung dient. Die Oberstimme — ein nicht unwichtiger Befund — war so für zukünftige Aufgaben gleichsam freigestellt.

Im Zusammenhang mit dem Harmonischen fällt weiter die Ablösung einer Varietas der Stufenfolge zugunsten einer ‚klanglichen Zentrierung‘ auf, die Reduktion der zur Verfügung stehenden Stufen auf wenige dominierende Grundklänge (woraus sich gewisse Schlüsse hinsichtlich der Entwicklung der harmonischen Tonalität ziehen lassen).

Auch rhythmisch zeigen die Vertonungen Ruffinos eine Prägnanz, die sich zwar am Wortrhythmus entzündet, aber wie schon in der großformalen Anlage diesen zu einem autonom musikalischen Wert emanzipiert und in den Dienst des formalen Zusammenhanges stellt. Dieses Anliegen schien so vordringlich, daß darob die korrekte Akzentsetzung der Textvertonung gelegentlich vernachlässigt wurde. Jedenfalls erlaubte die Konzentration auf Klang und Rhythmus wohl eine grundsätzlich akzentgerechte Vertonung des Textes, nicht aber dessen modellierenden oder gar interpretierenden Nachvollzug. Hierzu fehlte die Dimension des Melodischen, die erst in die spätere Mehrchörigkeit Eingang fand. So mag das oberflächliche Verhältnis zum Wort zu bedauern sein, es verhalf der Musik aber zugleich zu einer bis anhin nicht gekannten Steigerung

einiger ihrer Elemente. Das Resultat war ein Al-fresco-Satz, gemalt mit einem breiteren Pinsel und ohne die Subtilitäten der feinen Linienführung, was dazu beitrug, daß „das Gattungstypische über das Werkindividuelle“⁶⁹ dominierte, was freilich nicht nur den *coro spezzato* betraf.

All dies, zusammengefaßt in wenige Stichworte, war die Leistung des Paduaner Kapellmeisters Ruffino d'Assisi, und sie rechtfertigt wohl, daß man sich seiner erinnert als eines der originellsten und konsequentesten Komponisten der ersten Hälfte des oberitalienischen 16. Jahrhunderts.

Verzeichnis der Werke

A Gedruckte Werke

2 Canzoni 4 v. *Ayme amor, Ayme fortun*
Venite donne belle

2 Motetti 4 v. *O inextimabile Sacramentum*
Miserere mei Dominum

in. *Motetti e canzone libro primo*, Rom (A. Antico?) s. d. (RISM [1521⁶])

Die beiden Motetten sind veröffentlicht in *Italia Sacra Musica. Unknown Italian Cathedral Music of the Early 16th Century*, hrsg. v. Knud Jeppesen, Bd. 2, Kopenhagen 1962, S. 105 u. 107

1 Canzone 4 v. *Non finisi mai d'amarte*

in *Canzoni, frottole et capitoli* [], Rom (Valerio Dorico) 1526 (RISM 1526⁶)

B Handschriftlich überlieferte Werke

Psalm 109 Tr. 24^{a+b} Nr. 24
Tr. 11^b Nr. 2 (nur chorus II)
Berg. 1209 Nr. 22

Psalm 110 Tr. 24^{a+b} Nr. 25 [?]

Psalm 111 Tr. 24^{a+b} Nr. 26 [?]

Psalm 112 Tr. 24^{a+b} Nr. 27
Berg. 1209 Nr. 23 (nur chorus II)

Psalm 109 Berg. 1209 Nr. 13 (nur chorus II)

Psalm 111 Berg. 1209 Nr. 15 (nur chorus II)

Psalm 116 Berg. 1209 Nr. 17 (nur chorus II)

Psalm 125 Berg. 1209 Nr. 18 (nur chorus II)

Psalm 125 Berg. 1209 Nr. 19 (nur chorus II)

Psalm 115 Berg. 1209 Nr. 20 (nur chorus II)

Psalm 131 Berg. 1209 Nr. 21 (nur chorus II)

Missa supra verbum bonum, Verona 218

Abkürzungen

Tr 24^{a+b} = Treviso, Archivio musicale del Duomo, Ms. 24^{a+b}

Tr 11^b = Treviso, Archivio musicale del Duomo, Ms. 11^b

Berg. 1209 = Bergamo, Biblioteca civica, Ms. 1209

Verona 218 = Verona, Biblioteca dell'Accademia filarmonica, Ms. 218

⁶⁹ Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption bei Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Jb.* 3 (1981), S. 24.

KLEINE BEITRÄGE

Militat omnis amans

Zitat und Zitieren in Molinets „Le débat du viel Gendarme et du viel amoureux” und Ockeghems Chanson „L'autre d'antan”

von Clemens Goldberg, Paris

Zitat, Paraphrase und Parodie sind wesentliche Formen ästhetischer Darstellung nicht nur der Musik des 15. Jahrhunderts, sondern auch der Poesie und Literatur der Rhétoriciens. Einer der bedeutendsten unter ihnen ist Jean Molinet. Im Laufe der letzten Jahre wurde die Kunst Molinets und seiner berühmten Kollegen Eustache Deschamps, Georges Chastellain, Jean Charlier de Gerson u. a. neu entdeckt, nachdem sie über Jahrhunderte weitgehend in Mißkredit standen. Diese neue Einschätzung hängt eng mit Entwicklungen und Interessen der gegenwärtigen Forschung zusammen, so der Beschäftigung mit den linguistischen Vorgängen der poetischen Sprache und Fragestellungen der Semantik und im weiteren Sinne der Texttheorie¹. Diese Fragestellungen ließen auch Perioden der Vergangenheit in einem neuen Licht erscheinen, so eben die Kunst der Rhétoriciens im 15. Jahrhundert. Auch die Texte zu den Chansons der Komponisten werden mittlerweile nicht mehr nur als langweilige Wiederholungen immer gleicher Inhalte oder als von minderer ästhetischer Qualität betrachtet². Es war die Konzentration auf die vordergründigen Inhalte, die den Blick für die eigentliche Kunst der Sprache verstellten. Gleichklang und Anklang, Topos und Variation, Reim und Zäsur, Jonglierstücke der Silben, Bühnenraum und Zuschauer, Grammatik versus Sinn, Syntax der Sprache und Unsinn des Inhaltes — sie alle werden virtuos in einem Kunstraum versammelt, gruppiert, umgestellt, verzerrt und zurechtgerückt. Die tatsächlich recht fixierten formalen Abläufe werden von innen heraus erschüttert, mit ihren eigenen Mitteln transzendiert. Das verliebte Spiel der Laute, das scheinbar so naive Evozieren von Liebe und Tod, sind nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum poetischen Erleben eines neu geordneten Zeit-Raumes.

Die poetische Eigenbewegung tritt in ein Spiel ein mit den fixierten Vorgaben der Erwartung. Sie formt in diesem Spiel neben der Entwicklung des Inhaltes einen eigenen Diskurs, einen eigenen Sinn. Die Elocutio ist das eigentliche Ziel der Dichtung des 15. Jahrhunderts. Die in der Elocutio sich entwickelnde Zeit ist Ergebnis des Spiels zwischen statuerter Zeit in den Begriffen des Textes und erlebter Poiesis. Dieser neue Zeitablauf hat als Gegenstück einen neuen Raum, der jenseits des Raumes von Vers, Zäsur und Reim liegt. Er ergibt sich aus der Bestimmung des Verhältnisses des Raumes des Hörers, des evozierten Raumes der poetischen Form und des intertextuellen Raumes der Sinngebung des Textes.

¹ Als herausragender Vertreter dieser neuen Interessen und vor allem als der beste Kenner der literarischen Zeugnisse des 15. Jahrhunderts sei hier Paul Zumthor genannt. Die folgenden Ausführungen wären ohne vielfache Anregungen, die ich durch die Lektüre seines Standardwerkes *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens* (Paris 1978) erfuhr, nicht entstanden. Stellvertretend für eine große Anzahl von allgemeinen semantischen Untersuchungen und Werken zur Texttheorie seien genannt Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris 1985, vor allem aber die Werke zur Texttheorie von Julia Kristeva, hier besonders *Semeiotike*, Paris 1969.

² Allerdings ist es immer noch überhaupt selten, daß Analysen von Chansons sich eingehend mit deren Texten befassen. Als zwei positive Beispiele seien der Kommentarband zur Edition des *Mellon Chansonniers* (hrsg. v. Leeman L. Perkins und Howard Garey, New Haven und London 1979) und Don M. Randels Aufsatz *Dufay the Reader in: Studies in the History of Music 1 (Music and Language)*, New York 1983, genannt. Ich selbst stelle im Augenblick ein Buch zu den Chansons Ockeghems fertig, in dem eine Theorie des musikalischen Textes entwickelt wird.

In diesem Spiel nimmt das Zitieren einen ganz wichtigen Platz ein. Schon die Inhalte selbst sind eigentlich Zitate: Die Unmöglichkeit, die *dame* zu gewinnen, der Todeswunsch aus verbgllicher Liebe, die übertriebene Anbetung eines Idols — sie sind nur ganz vordergründig, gleichsam als erster Zugang, als offizielle Bühne evoziert. Sie stammen aus einem ganz beschränkten Repertoire, das seine eigentlichen Wurzeln in der höfischen Minne hat. Diese ist aber im 15. Jahrhundert längst Historie, von ihr sind nur noch Zitatformeln ohne jeden realen Gehalt übrig geblieben. Ihre Verwendung ist oft schon selbst ein parodistischer Akt. Nur noch das ‚Wie‘ der Variation der Inhalts-Topoi fesselt Hörer und Dichter gleichermaßen. Weitere Topoi sind neben den Inhalten auch mythologische oder aus den Mysterienspielen des Mittelalters stammende Figuren (Fortune, Vertu, Rigueur, Leaute, etc.), die auf der Bühne auftreten und ebenfalls im wahrsten Sinn des Wortes ‚herbeizitiert‘ werden, nur um sogleich in einen dynamischen Sprachprozeß hineingerissen zu werden und eine neue Funktion anzunehmen³

Es würde im vorliegenden Rahmen zu weit führen, alle äußerst zahlreichen Formen des Zitierens darzustellen. Wichtig ist generell, daß mit dem Zitieren eines Topos, eines Namens oder einer sprachlichen Floskel immer auch ein Evozieren verbunden ist, ein Kontext von Bedeutung und Funktion in den aktuellen Text eintritt. Wenn hier von Zitieren die Rede war, so nicht immer im ganz wörtlichen Sinn, also einem Wiedergeben Wort für Wort aus einem anderen Text. Die Tragweite dieser Technik kann man nur verstehen, wenn man sich der besonderen Rolle der Anfänge in den poetischen Formen wie Rondeau und Bergerette⁴ bewußt ist. Diese Anfänge werden wie Themen einer Variation verwendet, die dann immer weiter destabilisiert, dekomponiert und neu verstanden werden. Auch sie haben den Charakter von Evokationen, und zwar sowohl was die poetische Form als auch was die Inhalts-Topoi betrifft. So definiert der erste Vers das Versmaß, den Grundrhythmus, die Zäsur, den ersten Reim und damit eine ganze Kette von Lautfolgen, den allgemeinen Ton, ein Thema, einen Inhalt. Auch rhetorische Figuren (Paradoxon, Akkumulation etc.) sowie Parodien sind möglich. Wie sehr diese Versanfänge bzw. ersten Verse als unabhängige Themen für Variationen angesehen wurden, läßt sich an der Art ihres Zitierens in anderen Texten ablesen. Der gleiche Vorgang läßt sich aber auch musikalisch in Chansons und deren Paraphrasen sowie Instrumentalbearbeitungen beobachten. Ein ganz berühmtes Beispiel ist die Chanson *Au travail suis* von Loyset Compère. Hier werden sechs Chansons in ihren Textanfängen, aber auch in ihren musikalischen Eröffnungformeln zitiert⁵. Im *Chansonnier Cordiforme* wird ein Textanfang Johannes Ockeghems in einer anderen Chanson parodiert bzw. paraphrasiert⁶. Man sieht hier einerseits den Motto- bzw. Topos-Charakter der ersten Verszeilen bzw. musikalischen Phrasen, andererseits aber auch, wie diese Zeilen selbst zu Paraphrase- und Parodiematerial werden. Das Gewicht des Anfangs kommt auch in Messen zum Ausdruck, die nur den Chansonanfang als eine Art Devise verwenden, die nicht weiter als *Cantus firmus* oder in anderer Form verwendet wird, aber wie in den Chansons zu einer Art Variationsmaterial wird⁷. Es handelt sich in allen genannten Fällen offensichtlich um mehr als bloße ‚Erkennungsmerkmale‘, denn als solche müßten sie ja auch zum Erkennen von etwas dienen. Es handelt sich vielmehr um einen evozierten Kon-Text, nicht nur einen zitierten

³ So heißt es in Ockeghems Chanson *Presque trainsi*: „Veoir on me peut eslieus de Fortune / Qui sans cesser puis quaultre me fortune“; die Figur gerät in die Verzeitlichung im Verb und in den dialektischen Zusammenhang der Reimbeziehungen.

⁴ Eine Form, die man als verkürztes Virelai ansehen kann und die sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts größter Beliebtheit erfreute, wohl weil sie im Gegensatz zum Rondeau zwei verschiedene musikalische Umsetzungen zum Text und damit die Möglichkeit einer gegensätzlichen Formung bot.

⁵ Drei von ihnen sind von Ockeghem: Die Namensgebungs-Chanson *Au travail suis*, *Presque trainsi* und *D'un autre amer*, Ockeghem selbst zitiert in seiner eigenen Chanson *Au travail* einen anderen eigenen Chansonanfang, nämlich *Ma maistresse* — oder aber diese Chanson war von jener inspiriert. Die drei anderen bei Compère zitierten Chansons sind *Par le regard* und *Malheureux cuer* von Guillaume Dufay sowie das sehr berühmte *De tous biens pleine* von Hayne van Ghizeghem.

⁶ Vgl. Edward L. Kottick, *The Chansonnier Cordiforme*, in: *JAMS* 20 (1967), S. 10ff. Die Chanson ist das sehr verbreitete *Ma bouche rit et ma pensee pleure*, das parodiert wird in *Ma bouche plaint les pleurs de ma pensee*. Eine andere Chanson, *J'ay prins amours pour ma devise* wird in Dijon 517 zu *J'ay prins deux poux a ma chemise* und in Florenz, Bibl. Nazionale Centrale Ms. XIX, 176 zu *J'ay pris my poul a ma chemise*.

⁷ So in Ockeghems *Missa „Au travail suis“* oder der *Missa „Mi-Mi“*, deren Anfang auf *Presque trainsi* basiert.

Text aus bloßer Freude am Zitieren (obwohl dies sicherlich auch eine Rolle spielt). Der Zitierakt ist ein Konstruktionsakt eines Bezugssystems, das den Rahmen für ein übergeordnetes Spiel darstellt.

Jean Molinet (1435–1507) war Historiograph Karls des Kühnen von Burgund und später Maximilians von Österreich und Philipps des Schönen. Er zählt zu den bedeutendsten Rhétoriciens des 15. Jahrhunderts⁸. Daneben war er auch Poet und Musiker⁹. Er stand offenbar in enger Beziehung zu Antoine Busnois, mit dem er einen literarischen Briefwechsel führte¹⁰, und mit Ockeghem, dessen Tod ihn zu einem berühmt gewordenen Epitaph in Latein und Französisch (*Nymphes des Bois*, das wiederum von Josquin für seine Trauermotette auf Ockeghems Tod verwendet wurde, eine bemerkenswerte Zitatkette!) veranlaßte. Beide Komponisten werden mit ihren Chansons in vielen Werken Molinets zitiert, interessanterweise auch in geistlichen Werken¹¹. Molinet war bemerkenswert gut auch mit technischen Kompositionsdetails vertraut¹², ein Hinweis, daß ein Theoretiker der Rhetorik (der er ebenfalls war!) auch eine Ausbildung in der Musik haben konnte, ja, wie Molinet selbst sagt, haben sollte¹³. Molinet war auch Autor zahlreicher Farcen und Débats sowie Parodien im Stil von Gebeten oder Predigten¹⁴, alles Gattungen, die sich größter Beliebtheit erfreuten und den mehr als ungezwungenen Austausch höchst verschiedener geistiger Sphären belegen. Dies bedeutet aber keineswegs, daß diese Sphären vermischt wurden oder beliebig verwendet werden konnten. Immer ist der Charakter des Evozierens in einer betonten Dissoziation der verwendeten Bereiche gegenwärtig.

Ein hervorragendes Beispiel für ein wahres Feuerwerk an Zitierkünsten ist Molinets *Débat du viel Gendarme et du viel amoureux*¹⁵. Wie in vielen anderen Beispielen der Gattung Débat¹⁶ entstammt das Thema der Antike, ist aber in fast volkstümlicher, oft künstlich grobschlächtiger Sprache vorgetragen und vordergründig von eher brutalem Humor geprägt. Im vorliegenden Fall entstammt die Idee Ovids *Militat omnis amans*¹⁷. Dieses Thema, die Liebe als Schlachtfeld und verbunden mit Kämpfen, ist im 15. Jahrhundert äußerst beliebt. So ist es kein Zufall, daß im *Débat* der Liebhaber zwar „amoureux“ genannt wird, der im Titel angeführte „Gendarme“ aber als „L’homme armé“ auftritt. Es handelt sich um eine bewußte Anspielung auf die wohl populärste Liedmelodie des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, *L’homme armé*. Diese Melodie wurde von Ockeghem in *L’autre d’antan* paraphrasiert, einer Chanson, die ebenfalls von einer im ‚Volkston‘ vorgetragenen Historie berichtet, die sich zwischen einem ‚unschuldigen Opfer‘ und

⁸ Vgl. P. Zumthor, op. cit., aber auch gleichsam ex negativo bei Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, deutsche Ausg. Stuttgart 1975, S. 460. Dort wird fast fassungslos vom Ruhm eines Dichters berichtet, der für Huizinga „die letzte Entartung einer zum Untergang reifen Ausdrucksform“ verwirklichte! Der sonst so feinfühligste Autor trug damit nicht unwesentlich dazu bei, das Verständnis dieser Texte über Jahrzehnte zu verhindern.

⁹ So ist uns eine verbreitete Chanson von ihm überliefert, *Tart ara mon cuer*, die er auch selbst im *Débat* zitiert.

¹⁰ Wiedergegeben in *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, hrsg. v. Noël Dupire, Paris 1936; übrigens zeigt dieser Briefwechsel, daß auch Busnois ein hochgebildeter Rhetoriker war, der dem Stil Molinets in nichts nachstand.

¹¹ So *Ma bouche rit et ma povre cuer pleure* in der *Oraison a Notre Dame* (*Les faictz et dictz*, a. a. O., S. 619).

¹² Im *Roman de la Rose moralisé* werden chromatische Modulationen und Proportionskunststücke als Paradigma für Fortunus Magie angeführt (vgl. Noël Dupire, *Jean Molinet*, Paris 1932, S. 23).

¹³ Vgl. die Ausführungen Molinets in seiner *Art de dictier*, wo er Dichten und Komponieren gleichstellt und den berühmten Vergleich zwischen „musique naturele“ und „musique artificiele“ anstellt (*Œuvres complètes*, hrsg. v. Gaston Raynaud, Bd. 7, Paris 1891, S. 269ff.).

¹⁴ Z. B. eine Gebetsparodie *Les graces sans villonnie*, eine Parodie auf kirchliche Querelen, oder auch *Sermons Joyeux* für die *Feste des fous* mit pornographischem Inhalt („Dictier qui se peult adresser a la Vierge Marie ou pour un amant a sa dame“). Beide wiedergegeben in Dupires *Molinet*, a. a. O., S. 55 und 121.

¹⁵ Dieses Werk und die in ihm so prominenten musikalischen Verweise fielen erstmals Michel Brenet auf (*Quelques passages concernant la musique dans les poésies de Jehan Molinet*, in: *Bulletin de la Société Française de Musicologie* No. 1 [1917], S. 21ff.), aber nur als negative Beispiele für miserable Poesie. Brenet identifizierte allerdings erstmals die Chansonanfänge des Textes. Eine tiefergehende Analyse der Stellung der Musik in Molinets Werk liegt uns in Carol MacClintocks *Molinet, Music and Medieval Rhetoric*, in: *MD* 13 (1959), S. 109ff., vor. Der vorliegende *Débat* findet aber auch nur am Rande Erwähnung und wird nicht weiter analysiert. Leider macht Dupire auch keinen Versuch zur Datierung, so daß diese wichtige Frage in bezug auf die Chansons offen bleiben muß.

¹⁶ Von Molinet selbst sind noch zwei weitere Débats überliefert.

¹⁷ Ovid, *Amores* I, 9, 1

einer ‚dame fatale‘ abspielt. Die Episode wird wie der *Débat* in Metaphern von Krieg und Schlachtfeld parodistisch vorgeführt. Der „homme armé“ verwandelt sich unversehens in eine Frau! Wir werden der Chanson an zentraler Stelle des *Débat* begegnen.

Der *Débat* zwischen „L'homme armé“ und dem „amoureux“ ist vordergründig eine Diskussion über den Vorzug des Kriegshandwerks bzw. ‚Liebeshandwerks‘, wobei schon in der Anlage die Parodie entsteht. Liebhaber sein ist ja im Grunde — im Gegensatz zum Kriegshandwerk, das im 15. Jahrhundert oft genug Söldnertum war — kein Beruf. Außerdem sind beide Debattierende offensichtlich und nach eigener Aussage alt und invalide, so daß sie beide schon ‚jenseits von Gut und Böse‘ anzusiedeln sind und ihre leidenschaftliche Debatte in grobem Mißverhältnis zu den tatsächlichen Möglichkeiten der Beteiligten steht.

Der *Débat* wird eingeleitet durch einen „Acteur“, der die Kombattanten schon höchst parodistisch beschreibt und sogleich auch einen anderen Grundzug aktiviert, nämlich die nicht anders als obszön zu nennende Metaphorik des Textes¹⁸. So wird der Amoureux wie folgt vorgestellt

„Gente de corps, belle aux beaux yeux
Fust celle dont l'amant s'approche,
Mais pour chevalcher es bas lieux,
Il n'avoit point trop bons hostieux,
Son harnas fault, son ronchin cloche
Et ne sonnoit que a une cloche,
Mais tousjours chantoit le vassal.“¹⁹

In der Folge werden mehrfach die Begriffe „Lanze“, „Armbrust“, „Schlacht Pferd“ etc. in eindeutig obszönem Kontext gebraucht. Hier eines der Beispiele:

„L'homme armé
Nostre amy, vous vous abusés;
Ung gallant portant grosse mache,
Josne et raide, sans estre usés,
Jamés ne seroit refusés,
Il luy fourbiroit sa cuirache;
Se vous avés molle vitache,
Jamés ne luy ferés cela“²⁰

An diesem Punkt hat der *Débat* sich aber schon ganz von seiner Ausgangslage entfernt, denn es geht nur noch darum, wer von beiden Kombattanten den größeren Erfolg bei den Frauen habe und — wer potenter sei. Es geht also nur noch um männliches Imponiergehabe, das um so absurder ist, da die Debattierenden sich selbst in ihrer Häßlichkeit und Hinfälligkeit ausführlichst beschreiben. So bekommt der *Débat* auch einen neuen Zug, nämlich den der Schrecken des Alters. Es war fürwahr ein schauerhaftes Los, in jener Zeit alt zu werden und Generationen zu überleben²¹. Molinet beschreibt diesen Zustand mit beißender Ironie und in einer bei aller ober-

18 Zwar fällt dies auch einem heutigen Leser ziemlich bald auf, jedoch kann man kaum erahnen, welche Worte noch neben eindeutigeren Beispielen einen zumindest erotischen Hintergrund hatten. Eine große Hilfe wird dem Leser im Standardwerk Noël Dupires sowie in dessen Ausgabe der *Faictz et dictz* (siehe oben, Anm. 10) zuteil. In letzterer findet sich ein auf lange Erfahrung mit den Texten gestütztes kleines Wörterbuch, dem ich viele Einsichten verdanke.

19 Mit reizender Gestalt, schön und mit schönen Augen/War jene, der sich der Liebhaber nähert/Aber um aus jenen „tiefen Orten“ anzureiten/Hatte er kaum zu gute Gegner/Seine Rüstung fehlt, sein Schlachtpferd wankt/Er pfiif nur noch aus dem letzten Loch/Und immer noch sang der Vasall. — Die Begriffe „bas lieux“, „harnas“ und „ronchin“ sind klare erotische Metaphern.

20 Unser Freund, ihr übertreibt / Ein Ritter, der eine große „Lanze“ trägt / Jung und steif, ohne benutzt gewesen zu sein / Würde niemals zurückgewiesen / Man würde ihm seine Rüstung „blank putzen“ / Wenn ihr aber einen schlaffen „Prügel“ hättet / niemals würde man ihm es tun. — Die erste Verszeile stammt aus *Le Jardin de Plaisance*.

21 Man sehe sich nur das Bildnis von Dürers Mutter, gemalt vom eigenen Sohn, an.

flächlichen Vulgarität höchst kunstvollen *mise en scène*. In dieser Dichotomie liegt der eigentliche Reiz des Textes.

Der *Débat* ist in regelmäßigen, siebenversig abwechselnden Strophen mit dem Reimschema a b a a b b c gegliedert, wobei in der Antwort der nächsten Strophe der Reim c zum Reim a wird und damit der siebte Vers mit dem ersten Vers der nächsten Strophe sich im Reim schließt. Auf solche Art kommt ein inneres Gesetz, eine Art Metrum des *Débat*, jenseits der vorgetragenen Inhalte zustande. Dieses Gesetz, daß die Debattierstrophen miteinander verkettet sind, wird noch um einen Faktor erweitert: Die ersten Verse sind jeweils Zitate, in etwa 40 % der Fälle identifizierbare Anfänge von Chansons. In den meisten anderen Fällen sind die Textanfänge in der berühmten Textsammlung *Le Jardin de Plaisance* zu finden. Nur in ganz wenigen Fällen ist die Herkunft nicht geklärt. Hier die musikalischen Zitate.

J'ay prins amour a ma devise (Busnois), *L'homme armé*, *Le serviteur hault guerdonné* (Isaac), *Vostre bruyt et vostre grand fame* (Dufay), *Esclave puest il devenir* (Busnois), *Tout a part moy* (Tinctoris), *Ma bouche rit* (Ockeghem), *L'autre d'antan* (Ockeghem), *Tard ara mon cuer* (Molinet), *De tous biens pleine* (Hayne), *Cy dict en benedicté* (Busnois), *Pour prison ne pour maladie* (Binchois), *Le souvenir de vous my tue* (Morton), *De plus en plus* (Binchois), *Adieu je vous revoye* (Binchois), daneben noch einige Anonyma. Das poetische Versgesetz wird jeweils im ersten Vers wirksam und in der Technik des Zitierens um einen Verweisungsprozeß erweitert. Es geht dabei nicht nur um einen parodistisch-humorvollen Effekt, bei dem die Chansonanfänge ihren meist toposgeprägten Kontext verlieren und in einen obszönen Kontext geraten²². Es geht vielmehr darum, den *Débat* gleichsam zu musikalisieren, es geht um den Vorgang des zitierenden Singens, um eine musikalische Projektion.

Der *Débat* ist völlig durchsetzt mit Anklängen an Musikmachen, vor allem auf Instrumenten wie „tambour“ etc. Bereits in der Einführung war von der „cloche“ die Rede, die gleichsam schon hohl den Tod der Debattierenden einläutet. „Trotzdem singt“ der Vasall und gibt das Zeichen für alle folgenden musikalischen ersten Verse, so im ersten Debattenbeitrag „A cheval, tout homme a cheval“ (*Le Jardin de Plaisance*) In den folgenden Strophen ist, meist im letzten Vers, immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen von ‚bruyt‘ die Rede, bis dieser in die erste Verszeile in „Vostre bruyt et vostre grand fame“ gelangt. Dazwischen ist immer wieder vom Geräusch des Kriegsgerätes die Rede. Das Leitthema der Begleitmusik zum *Débat* wird schließlich von Vers 99 an bis zum Höhepunkt in der Paraphrase von *L'autre d'antan* immer deutlicher:

„L'homme armé.
 Mon flaiollet ne vault plus riens
 Et mon bedon ne voeult plus tendre;
 Au pot et au hanap me tiens,
 A grand peine je me soustiens
 Sus mes pattes, pour moy estendre;
 Le basse danse douce et tendre
 Est hors de mon commandement.

L'amoureux.
 Mon cœur chante joieusement,
 Quant il me souvient de la note;
 C'est ung plaisant esbatement
 De ce bas clicquant instrument,
 Qui si bien tambure et gringote;
 Il n'est none, tant soit bigotte,
 Qui n'ait joie quand le danse a.

²² So z. B. „De tous biens pleine est ma maistresse/je ne scay que requipoller/Elle a court tallon, dure fesse/et con assés je le confesse“

L'homme armé.
 L'autre d'antan par la passa,
 Mais oncques je n'y entendy,
 Car en dansant tant me lassa
 Que ma muse a bruyant cassa
 Et mes nacquaires pourfendy;
 Oncques puis corde ne tendy
 Sus tamburin ne sus rebelle"²³

Der ganze Kontext ist weiterhin obszön, „flaiollet“ und „tendre“ stehen in unzweideutig zweideutigem Zusammenhang. Hier ist aber nicht nur die Kriegsmetaphorik angesprochen, sondern die der leiernd johlenden Musik zu einer Basse danse mit Trommel und Saiteninstrumenten. Niemand, auch nicht der Frömmeler, kann sich dieses Reizes entziehen. Genau an diesem Punkt setzt die Strophe mit „L'autre d'antan“ ein, auch sie offensichtlich obszön, der „homme armé“ erzählt, wie er von einer Dirne (dies wird in der nächsten Strophe aufgeklärt) so ‚strapaziert‘ wurde, daß er seither nicht mehr „die Saiten spannen kann“.

Nun ist interessant, daß es sich hier wohl um den Kern des ganzen *Débat* handelt, denn dies ist die einzige Chanson, die in einer gleichsam kondensierten Form über ihren ersten Vers hinaus zitiert wird, dazu noch vom „homme armé“, also dem Repräsentanten der auch im *Débat* schon angesprochenen gleichnamigen Chanson, die wiederum in *L'autre d'antan* paraphrasiert ist. Ein Blick auf diese Chanson und ihren Text²⁴ zeigt, daß aus dem obszönen Text ein erheblich entschärftes Gebilde mit viel subtileren Humor-Spielen entstanden ist. Natürlich ist auch die umgekehrte Richtung denkbar, daß Molinet von der Chanson zu seinem *Débat* inspiriert wurde. Die wesentlichen Elemente des Textes sind in beiden Dichtungen vorhanden. der Anfang, die ungewöhnliche Zeit des Passé simple, die auf eine volkstümlich erzählte Begebenheit hinweist, die zentrale Metapher „dansa“, die in der Chanson für den Beischlaf mit einem anderen als dem Sänger steht, und schließlich der Ton der Trommel, der in der Chanson auf ganz subtile Weise angedeutet ist, nämlich im Rhythmus des Anfangs. Das ungewöhnliche Mensurzeichen weist auf eine Proportio tripla, also ein recht schnelles Tempo der Chanson. So erzeugt der imitierende Anfang in allen Stimmen mit dem Rhythmus  den Rhythmus eines Trommelwirbels, der ja auch bestens zu der evozierten Ebene des „homme armé“ und der Kriegsmetaphern paßt. Auch in der Chanson ist übrigens vom „Schwert“ die Rede, aber ganz vornehm als Metapher für den gefährlichen Blick der Dame. Hier ist der „bruyt“ viel eleganter als im *Débat*, wo recht bildkräftig die Trommel platzt, und zwar „bruyant“ Der Begriff „bruyt“, der in den vorangegangenen Strophen so prominent war, ist hier endgültig vom „Gerücht“ zum hörbaren „Krach“

²³ L'homme armé:

Meine „Waffe“ ist zu nichts mehr gut / und meine Trommel will sich nicht mehr spannen / Ich halte mich mit Becher und Gefäß / nur mit Mühe halte ich mich aufrecht / auf meinen Füßen, um mich auszustrecken (?). / Die süße und sanfte Basse danse / meistere ich nicht mehr

L'amoureux

Mein Herz singt fröhlich / wenn ich mich jener Weise entsinne / Das ist eine wohl vergnügliche Erbauung / Dieses tief klingenden Instruments / Das so gut schlägt und jöhlt / Es gibt niemand noch so frommes / der nicht Freude empfindet, wenn man dazu tanzt.

L'homme armé:

Im anderen Jahr kam <> vorbei / Aber da hörte ich nicht zu / Denn tanzend ermüdete <> mich so / daß meine Musette krachend zerbrach / Ich hab mich kaum verteidigt. / Seitdem habe ich keine Saite mehr gespannt / Sei es auf der Trommel noch auf der Rebec.

Der Ausdruck „nacquaire“ in der letzten Strophe kann auch Trommel heißen, ein weiterer Doppelsinn. Die Rebec ist ein Instrument mit zwei oder drei Saiten.

²⁴ Siehe die im Anhang wiedergegebene Version der Chanson im *Mellon-Chansonnier*, hrsg. v. L. Perkins und Howard Garey, New Haven und London 1979, Bd. 1

geworden. Es scheint mir eine plausible Hypothese zu sein, daß beiden Texten ein volkstümliches Muster zugrunde liegt, dem offensichtlich der Text des *Débat* näher steht als der der Chanson. Es ist aber interessant, daß diese populäre Grundform offenbar zweimal zu Parodien Anlaß gab. Wir haben in Ockeghems Chanson ein recht frühes, und mit Hilfe des *Débat* recht eindeutig bestimmbares, Beispiel einer mehrfachen Parodie, nämlich einer Urform von *L'autre d'antan* und von *L'homme armé*. Sollte es ganz fern liegen, daß auch Ockeghem Ovids *Militat omnis amans* bekannt war? Es ist dies jedenfalls ein weithin schon im 14. Jahrhundert bekannter Topos.

L'autre d'antan

Johannes Ockeghem

Cantus

Tenor

Contratenor

L'aul-tre d'an-tan, l'au-trier pas -

L'aul-tre d'an-tan, l'au-trier pas - - -

L'autre d'antan

6

sa, Et en pas-sant me tres - - per - - ça

sa, Et en pas-sant me tres - -

12

(b)

(c)

D'ung re-gard for - - gié a Me - - - lan

per - - ça, D'ung re-gard for - gié a Me - - lan

18

Qui me - mist en l'ar - -

Qui me mist en l'ar - -

24

rie - - - re - - - ban, Tant mau-vais bras -

rie - - - re - - - ban, Tant mau-vais bras -

30

sin me bras - - sa. L'aul - tre d'an - tan, l'au -

sin me bras - sa. L'aul - tre d'an tan, l'au - - trier -

35

trier - - - pas - - - sa.

pas - - - sa.

Par tel façon me fricassa
Que de ses gaiges me cassa;
Mais, par Dieu, elle fist son dan.
L'autre d'antan ... a Melan.

Puis après nostre amour cessa,
Car, oncques puis qu'elle dansa,
L'autre d'antan, l'autre d'antan,
Je n'eus ne bon jour ne bon an,
Tant de mal enuy amassa.
L'autre d'antan, l'autrier passa.
L'autre d'antan ... l'autrier passa.

Was mir abschließend besonders aufschlußreich erscheint, ist die gegenseitige Wirkung des Zitierens in Text und Musik. Im Text Molinets wirkt die Zitiertechnik einerseits als Evokation eines Spielrahmens, der mit dem poetischen Gesetz der Strophenverkettung in den Text zeitlich eingeführt wird. Die Wirkung dieser Chansonanfänge führt zu einer echten Musikalisierung des Textes, die technische Virtuosität des Zitierens tritt in dialektischen Zusammenhang mit der Obszönität des Inhalts. Die Musik wird so stark, daß schließlich in *L'autre d'antan* das obszöne „Instrument“ mit dem Erklingen einer Basse danse zusammenfällt. Diese „Musik“ wirkt noch bis zum Ende des *Débat*. In Ockeghems Chanson werden zwei volkstümliche Muster parodistisch verknüpft, ebenfalls in höchst kunstvoller Weise, mit zahlreichen Imitationen in verschiedenen Abständen (auch der Septime) und einer *fuga ad minimam*. Es fällt auf, daß Ockeghem dies auch in *Petite Camusette* getan hat, einer fast streng kanonisch geführten Doppelchanson, die ebenfalls volkstümliche Muster paraphrasiert. Als auffälligstes Beispiel sei schließlich noch die *fuga ad trium vocum* „*Prenez sur moi*“ genannt, die ebenfalls einen sehr volkstümlich anmutenden Text hat. Dagegen werden höfische Texte von großer Vielschichtigkeit oft in Musik größter Klarheit und Eindringlichkeit umgesetzt. Es handelt sich hier um eine Polyphonie im weiteren Sinne, innerhalb derer die verschiedenen musikalischen und textuellen Mittel in ein Spiel treten. Eines der entscheidenden Mittel zur Elocutio dieses Spiels ist das Zitieren.

Der Textdichter von Telemanns Frankfurter Serenata TVWV 12:1c

von Wolfgang Hirschmann, Fürth

Ein „extraordinari solennes Danck- und Freudenfest“¹ beschloß der Rat der Stadt Frankfurt am 23. April 1716 zur Feier der Geburt des Erzherzogs Leopold von Österreich, des Sohnes von Kaiser Karl VI. und designierten Thronfolgers. An musikalischen Großereignissen wurde neben einer kirchlichen Festmusik eine „publique Music [.] auf dem Römerberge“² vorgesehen; die Komposition beider Werke und die Organisation der Aufführungen wurden dem städtischen Musikdirektor Georg Philipp Telemann aufgetragen.

In seinen beiden ausführlichen Autobiographien gibt uns Telemann einige wichtige Hinweise zu dieser „publiquen Music“. So erfahren wir, daß diese Serenata „Sr. Röm. Kayserl. Majestät allerunterthänigst dediciret“³ wurde und daß — wie schon bei der Aufführung von Telemanns Brockes-Passion im gleichen Jahr — Musiker aus der benachbarten Darmstädter Hofkapelle hinzugezogen wurden⁴. Zu den „vielen vortrefflichen, verschriebenen Virtuosen“⁵, die musizierten,

¹ Stadtarchiv Frankfurt/M., *Bürgermeisterbuch* 1715/1716, Eintragung zum 23. April, fol. 201^r. Der Verf. dankt Herrn Dr. Konrad Bund vom Frankfurter Stadtarchiv für freundliche Beratung und Hilfe.

² Loc. cit.

³ *Lebens-Lauff/mein/Georg Philipp Telemanns;/Entworfen/In Frankfurth am Mayn/d. 10. Sept. A. 1718*, zitiert nach: Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung* mit einem Vorwort von Werner Rackwitz, Wilhelmshaven 1981 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 80), S. 103. Eine ganz ähnliche Formulierung enthält die 1740 in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* erschienene 3. Autobiographie von 1739/1740, vgl. *Dokumentensammlung*, S. 208.

⁴ Vgl. Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967 (= *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte* 8), S. 190–193; dies., G. Ph. Telemanns Beziehungen zu Darmstädter Musikern, in: Georg Philipp Telemann, *Ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 26. Juni 1967*, 2. Teil, Magdeburg 1969, S. 13–17; Oswald Bill, *Telemann und Graupner*, in: *Telemann und seine Freunde. Kontakte — Einflüsse — Auswirkungen. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 8. Telemann-Festtage der DDR, Magdeburg 15. und 16. März 1984*, 2. Teil, Magdeburg 1986, S. 27–35.

⁵ Autobiographie 1739/1740 (vgl. Anm. 3), S. 207.

gehörte aber auch der Berliner Oboen-Virtuose Peter Glösch, den Telemann in seiner Darstellung von 1718 hervorhebt⁶. So detailliert Telemanns Angaben — auch in Hinsicht auf den Umfang des gesamten Aufführungsapparates („mehr, als 50. Personen“) und den Aufführungsort („unter freiem Himmel, auf einem Gerüste, auf dem Römerberge“⁷) — also sind, gerade über die wichtige Frage des Textdichters läßt der Komponist den Leser im unklaren. Da auch der Textdruck des Werkes⁸ und die einzige bekannte Abschrift der Telemannschen Komposition⁹ keine Angaben zum Dichter enthalten, ist diese Frage seit längerem Gegenstand von Erwägungen verschiedener Musikforscher gewesen.

Caroline Valentin schreibt in ihrer Musikgeschichte Frankfurts: „Die Dichtung könnte von Johann Friedrich von Uffenbach herrühren; vielleicht hat auch Telemann für vorhandene Kräfte gedichtet und komponiert.“¹⁰ Elisabeth Noack hält in ihrer Darstellung der Musikgeschichte Darmstadts eine Autorschaft Uffenbachs sogar für „wahrscheinlich“¹¹. Diese Annahme ist aber insofern problematisch, als sich Uffenbach in dem Zeitraum zwischen der Geburt des Erzhertogs und der Aufführung der Serenata gar nicht in Frankfurt, sondern auf Reisen befand. Der Erbprinz war am 13. April 1716 geboren worden, die Stadt Frankfurt hatte am 17. April durch einen Kurier von der Geburt erfahren und zunächst ein Fest auf den 3. Mai festgesetzt¹²; der Rat verschob den Zeitpunkt dann aber „biß 8 tag nach der Meß“ auf Sonntag, den 17. Mai, weil die notwendigen Vorbereitungen zum zunächst ins Auge gefaßten Termin „ohnmögl. [...] zu richten“ seien¹³. Uffenbach war am 11. April 1716 in Paris aufgebrochen und erreichte am 18. des Monats Brüssel. Anschaulich stellt er in seinem Reisebericht die dortigen Festlichkeiten aus Anlaß der Geburt des Kaisersohnes dar, die am Sonntag, den 26. April, ihren Höhepunkt erreichten. Über zahlreiche Zwischenstationen kehrte Uffenbach erst am 29. Mai nach Frankfurt zurück¹⁴. Von daher erscheint es als nahezu ausgeschlossen, daß der Text von ihm herrührt.

Werner Menke gibt in seiner grundlegenden Dissertation zum Vokalschaffen Telemanns Johann Georg Pritius — leider ohne Quellenbeleg — als Textdichter an¹⁵. Die Zuschreibung an Pritius findet sich auch in Menkes Verzeichnis der Vokalwerke des Komponisten¹⁶. Tatsächlich ist dieser lutherische Theologe (1662—1732), der seit 1711 in Frankfurt das Seniorat innehatte¹⁷, als Textdichter der Kirchenmusik zum selben Anlaß belegt — und zwar sowohl durch den (im Zweiten Weltkrieg zerstörten) Textdruck¹⁸ als auch durch die Angabe auf der Abschrift der Komposition¹⁹. Zudem geht aus der Eintragung im Bürgermeisterbuch zum 23. April 1716 hervor, daß sich Telemann Pritius als Textdichter ausdrücklich wünschte. Das betreffende Zitat sei des-

⁶ Autobiographie 1718 (vgl. Anm. 3), S. 103.

⁷ Autobiographie 1739/1740, S. 207f.

⁸ Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M., Art Ff. 635. Den Text des Titelblattes zitiert Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1983, S. 51. Vgl. auch die photographische Wiedergabe des Titelblattes in: *Komponisten in Frankfurt am Main von Telemann bis zur Gegenwart. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 11. Juni—14. Juli 1979*, Frankfurt/M. 1979, S. 13.

⁹ Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Mus. ms. 1039.

¹⁰ Caroline Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfange des XIV bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1906, S. 240.

¹¹ E. Noack, *Musikgeschichte Darmstadts*, S. 191.

¹² Vgl. *Bürgermeisterbuch 1715/1716*, Eintragung zum 21. April, fol. 197v.

¹³ Ebda., Eintragung zum 23. April, fol. 201r.

¹⁴ Vgl. Eberhard Preußner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*, Kassel und Basel 1949, S. 151—157.

¹⁵ Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's. Überlieferung und Zeitfolge*, Phil. Diss. Erlangen 1941, Kassel 1941 (= *Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft* 3), S. 112.

¹⁶ W. Menke, *Thematisches Verzeichnis*, Bd. 2, S. 51; vgl. auch ders., *Georg Philipp Telemann. Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten*, Wilhelmshaven 1987, S. 179.

¹⁷ Am ausführlichsten informiert über Pritius immer noch der Artikel von Hermann Dechent in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 26. Bd., Leipzig 1888, S. 602—604.

¹⁸ Vgl. W. Menke, *Thematisches Verzeichnis*, Bd. 2, S. 50.

¹⁹ „die Poesie ist von D. Britio/die Composition aber von Herrn/Telemann verferdiget/worden.“ Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Mus. Ms. 1050.

halb in extenso wiedergegeben, weil es zudem ein anschaulicher Beleg dafür ist, daß Telemann sich mit den in Frankfurt vorhandenen musikalischen Kräften außerstande sah, eine anlaß-adäquate Komposition aufzuführen und sich deshalb um auswärtige Musiker bemühte. Wir erfahren, „daß man mit dem Capellmeister wegen bestellung einer solennen Music geredt, derselbe sich aber entschuldiget, daß er ohne einige frembde Musicis [Ergänzung am Rand:] (auß der Nachbarstadt) anhero dartzu zu beschreiben mit dem Collegio Musico ordinario nichts extraordinaires zu praestieren getraute, und übrigens wünschte, daß H. Dr. Pritius den text zu dieser Music verfertigen möchte.“²⁰

Das Bürgermeisterbuch enthält allerdings auch keine Angabe, welcher Dichter für den Text der *Serenata* Sorge tragen sollte. Eine Autorschaft Pritius' erscheint insofern wenig wahrscheinlich, als dieser nur als Verfasser von Texten zu Kirchenmusiken belegt ist²¹, was ja auch seinem geistlichen Amt entspricht; warum gerade in diesem Fall eine Ausnahme hätte gemacht werden sollen, läßt sich kaum plausibel begründen.

Einen in mancherlei Hinsicht wesentlich näherliegenden Autor bringt eine Beschreibung der Frankfurter Festlichkeiten in den Frankfurter *Meß-Relationen* für den Zeitraum Oster- bis Herbstmesse 1716 ins Spiel. Der Verfasser gibt in dieser Ausgabe nicht nur eine sehr ausführliche Darstellung der Ereignisse um die Geburt des Erbprinzen am Wiener Hof, sondern kommt auch auf die emsigen Huldigungsaktivitäten zu sprechen, die in Deutschland und in weiten Teilen Europas daraufhin in die Wege geleitet wurden. So werden neben den Frankfurter Bemühungen Festlichkeiten in verschiedenen Städten Ungarns, in Rom, Mailand, Neapel, Florenz, Genua, Venedig, Madrid, Düsseldorf, Köln und Bonn, Würzburg, Franken und Schwaben, Berlin, Leipzig und Lüneburg, Hamburg, Petersburg, London sowie Brüssel erwähnt und gelegentlich auch ausführlicher beschrieben²². Der auf Frankfurt bezügliche Passus lautet:

„Dieses hat nun auch E. Hoch Edler Magistrat der getreuen Stadt Franckfurt am Mayn mit Anordnung eines solennen Danck = und Freuden = fests / Läutung aller Glocken und Loßbrennung des klein = und grossen Geschützes sonderlich beobachtet / dahero auch vor andern sich mit einer bey gastirung aller Fremden allda sich befindlichen hohen Gesandschafften aufgeführten sehr *pompeusen Serenata* bey jetzterwehnten aller = unterthänigsten Freuden = Bezeugungen distinguiret / so auch 3mahl mit höchster *Approbation* gehalten worden. Die Poesie hat der Hoch Fürstliche Hessen-Darmstädtische Rath und *Bibliothecarius*, Georg Christian Lehms / ein gebohrerer Schlesier von Liegnitz (welcher noch in einer besonderen allerunterthänigsten *Gratulation* seinen Schlesisch = demüthigsten und aufrichtigsten Liebes = Eyffer b[e]zeuget) verfertigt / die *Musicalische Composition* aber der allda berühmte und auch answerts wohl bekante und beliebte Capellmeister / Georg Philipp Telemann gesetzt / die denn auch mit vollkommenem Gusto aufgeführt und angehört worden.“²³

Dieses in vielerlei Hinsicht aufschlußreiche Zitat interessiert uns hier vor allem deshalb, weil es uns den Darmstädter Hofbibliothekar, Hofpoeten und fürstlichen Rat Georg Christian Lehms (1684–1717) als Textdichter der *Serenata* überliefert. Inwieweit darf man diesem Zeugnis trauen? Die zeitliche Nähe zum Ereignis, aber auch die Detailliertheit der Angaben verleihen dem

²⁰ *Bürgermeisterbuch* 1715/1716, Eintragung zum 23. April, fol. 200^v–201^r; vgl. dazu Otfried Büthe, *Das Frankfurt Telemanns. Zum 200. Todestag des deutschen Komponisten europäischer Geltung*, in: *Frankfurt — lebendige Stadt*, 1967, Heft 2, S. 41

²¹ TVWV 1 1702, 13 1, 13 2, 13 3; vgl. W. Menke, *Thematisches Verzeichnis*, Bd. 1, S. 154, Bd. 2, S. 53f.

²² *Relationis Historicae Semestralis Autumnalis Continuatio. Jacobi Franci Historische Beschreibung der denckwürdigsten Geschichten / so sich [...] vor und zwischen jüngstverflossener Franckfurter Oster- biß an die Herbst-Meß dieses lauffenden 1716. Jahrs / [...] zugetragen. [...] Vormahls durch Sigismundi Latoni, jetzund aber Engelhardische Erben fortgeführt und verlegt. [...] Franckfurt am Mayn /*, S. 8–109. Zur Geschichte dieser Zeitschrift vgl. Joachim von Schwarzkopf, *Ueber politische und gelehrte Zeitungen, Messrelationen, Intelligenzblätter und über Flugschriften zu Frankfurt am Mayn*, Frankfurt/M. 1802, Ndr. Leipzig 1976, S. 7ff. Der Verfasser dankt dem Leiter der Musikabteilung an der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek, Herrn Dr. Hartmut Schaefer, für freundliche Unterstützung.

²³ Ebda., S. 13f.

Bericht hohe Reliabilität. So zeugen der Hinweis auf den Geburtsort von Lehms, die Anmerkung, daß dieser zum Anlaß ein Gratulationsgedicht oder eine Gratulationsrede vortrug, eine Formulierung wie „schlesisch-demütigst“ — in der ein Charakteristikum von Lehms, die starke Betonung seiner schlesischen Herkunft²⁴, aufleuchtet — und auch die Genauigkeit, mit der Lehms' Position am Darmstädter Hof angegeben wird, für eine präzise Chronistentätigkeit

Lehms ist als überaus fleißiger und offensichtlich auch geschätzter Verfasser von Texten zur Musik belegt. Seine Kantatendichtungen wurden nicht nur von den Darmstädter Kapellmeistern Johann Christoph Graupner und Gottfried Grünewald²⁵, sondern auch von Johann Sebastian Bach²⁶, Telemann²⁷ und höchstwahrscheinlich Melchior Hoffmann²⁸ vertont. Im Gegensatz zu Pritius trat Lehms auch als Verfasser von Operndichtungen und Texten zu weltlichen Huldigungsmusiken hervor²⁹ — als Hofpoet kannte er sich ja im panegyrischen Genre bestens aus. Er war „musikalisch sehr interessiert“, trug sich mit der Absicht, „eine Untersuchung über die berühmtesten Komponisten Deutschlands herauszugeben“ und unterhielt einen Briefwechsel mit Reinhard Keiser³⁰

Zudem banden Lehms intensive persönliche Kontakte an Frankfurt: Seine Schwiegereltern lebten in Frankfurt, wo er 1713 geheiratet hatte; sein Schwiegervater war der Braunschweigisch-Wolfenbüttelische Resident in Frankfurt. Eine enge Freundschaft verband ihn mit dem Frankfurter Lehrer und Orientalisten Johann Jacob Schudt³¹

Ob sich Telemann und Lehms schon vor den Festlichkeiten vom 17. Mai persönlich kannten, muß dahingestellt bleiben — auf jeden Fall wußten sie voneinander, und für Telemann, dem wohl auch Lehms' Qualitäten als Verfasser von Texten zur Musik bekannt waren, mag es nahegelegen haben, die bereits in Gang gebrachten Kontakte zum Darmstädter Hof durch einen weiteren zu bereichern, indem er den dortigen Hofpoeten um den Serenata-Text anging. Allerdings boten die Frankfurter Festlichkeiten auch für Lehms eine willkommene Gelegenheit zur Profilierung. Insofern könnten die Impulse zur Zusammenarbeit auch von ihm ausgegangen sein. Letztlich ist es aber genauso möglich, daß Lehms von dritter Seite zur Verfasserschaft verpflichtet wurde.

Wie dem auch sei — an der Autorschaft Lehms' kann es kaum Zweifel geben. Sie erscheint ebenso plausibel, wie sie konkret belegbar ist.

Über Inhalt, Form und Intentionen des Textes von Lehms, über Aufbau, Stiltendenzen und Qualität der Vertonung Telemanns und den Stellenwert dieser Serenata innerhalb der Geschichte des Werktypus wird an anderer Stelle mehr zu sagen sein. Es wird dabei auch gefragt werden müssen, wie sich der damalige Erfolg dieser „sehr pompeusen“, „3mahl mit höchster *Approbation*“ aufgeführten Festmusik erklären läßt und wie solch eine aufwendige Huldigungsveranstaltung in den lebensweltlichen Kontext einer städtischen Sozialstruktur hineinpaßt, die von immensen inneren und äußeren Konflikten gekennzeichnet war³²

24 Vgl. Winfried von Borell, *Georg Christian Lehms. Ein vergessener Barockdichter und Vorkämpfer des Frauenstudiums*, in: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, Bd. 9, Würzburg 1964, S. 52.

25 Vgl. ebda., S. 60 u. 85ff.

26 Vgl. Elisabeth Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jb.* 56 (1970), S. 7—18.

27 TVWV 1 192, 1 1095, 1 1228; vgl. Menke, *Thematisches Verzeichnis*, Bd. 1, S. 19f., 101, 112; ders., *Georg Philipp Telemann. Leben, Werk und Umwelt*, S. 60 u. 174f.

28 Vgl. W. von Borell, *Georg Christian Lehms*, S. 60.

29 Vgl. ebda., S. 92f. u. 105.

30 Ebda., S. 60f.

31 Vgl. ebda., S. 67ff. u. 71f.

32 Der Verf. bereitet im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projektes zu ausgewählten ‚Gelegenheitsmusiken‘ Georg Philipp Telemanns die Edition dieser Serenata in der Telemann-Auswahlausgabe vor. Das Werk wird 1990 bei den 10. Telemann-Festtagen der DDR in Magdeburg eine Neuaufführung erleben. Dazu liefern Dr. Brian D. Stewart (Pennsylvania State University) und das Center for Computer Assisted Research in the Humanities (Menlo Park) computergedrucktes Stimmenmaterial.

Eine Messe Antonio Lottis in Händels Notenbibliothek Zur Identifizierung des Kyrie in g-moll (HWV 244) und des Gloria in G-dur (HWV 245)

von Kirsten Beißwenger, Göttingen

Der in der British Library, London, aufbewahrte Musik-Sammelband R. M. 20. g. 10 enthält von der Hand Georg Friedrich Händels unvollständige Partiturabschriften eines *Gloria* in G-dur für 4–6 Vokalstimmen, Oboe, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo (fol. 1^r–9^r) und eines *Kyrie* in g-moll für 4 Vokalstimmen, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo (fol. 9^v–13^v). Beide Messensätze sind in der Kopie anonym überliefert. Ihnen folgt ebenfalls in Abschrift Händels die Motette *Intret in conspectu tuo* für 6 Vokalstimmen und Basso continuo von Giovanni Legrenzi (fol. 14^r–22^v) und Händels Anthem *As pants the hart* für Sopran, 2 Alte, Tenor und 2 Bässe (HWV 251^d, fol. 23^r–36^r). Die ersten drei Kopien stammen aus den 1740er Jahren, das Anthem wurde bereits 1721 niedergeschrieben¹.

Schon Friedrich Chrysander hat es für wahrscheinlich gehalten, daß es sich bei den beiden Messensätzen um Kopien fremder Werke handle und nicht um Eigenschöpfungen Händels². Kompositionen des böhmischen Komponisten Franz Johann Habermann (1706–1783), von dessen Messen sich Händel besonders bei der Vertonung von *Jephtha* anregen ließ, konnte William Barclay Squire ausschließen³. Auf stilistische Ähnlichkeiten zu einer Messe von Giovanni Paolo Colonna (1637–1695) hat James S. Hall⁴ hingewiesen. Obwohl die Autorschaft Händels weder von Chrysander noch von Squire oder Hall je ernsthaft in Erwägung gezogen worden ist, ist die Messe mittlerweile im *Händel-Handbuch* unter die echten Werke aufgenommen worden und erscheint dort mit der Bemerkung: „Bevor jedoch keine sichere Identifizierung möglich ist, kann die Komposition nicht aus Händels authentischem Werkbestand ausgeschieden werden.“⁵ John H. Roberts, der das Manuskript jüngst in der Reihe *Handel Sources* faksimiliert herausgegeben hat⁶, unterläßt jegliche Spekulationen zur Autorschaft.

Inzwischen hat sich herausgestellt, daß es sich bei den beiden Sätzen um eine *Missa à 4, 5 et 6 voci* von Antonio Lotti (1667–1740) handelt⁷. Das Werk ist in vier weiteren Abschriften überliefert. In drei dieser Kopien sind *Kyrie* und *Gloria* identisch mit den Sätzen in Händels Abschrift, in der vierten nur das *Kyrie*. Zwei der Konkordanzquellen stammen aus Musikaliensammlungen berühmter Zeitgenossen Händels, nämlich Johann Sebastian Bachs und Jan Dismas Zelenkas⁸.

¹ Beschreibung der Handschrift bei William Barclay Squire, *British Museum. Catalogue of the King's Music Library*, Teil 1 *The Handel-Manuscripts*, London 1927, S. 99. Zur Datierung siehe John H. Roberts, *Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing*, Bd. 9: Agostino Steffani, *La lotta d'Hercole con Acheloo. Miscellaneous Manuscript Sources*, New York u. London 1986, Introduction, S. XI.

² Fr. Chrysander, *Georg Friedrich Händel*, Bd. 1, Leipzig 1858, S. 178.

³ A. a. O., S. 99.

⁴ *The Problem of Handel's Latin Church Music*, in: *MT* 100 (1959), S. 197–199; Zusammenfassung S. 600.

⁵ *Händel-Handbuch*, Bd. 2: Bernd Baselt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis. Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, hrsg. vom Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung von Walter Eisen und Margret Eisen, Kassel 1984, S. 673.

⁶ J. H. Roberts, *Handel-Sources*, Bd. 9, Introduction, S. Xf., Faksimile S. 169–194.

⁷ Die Identifizierung der *Missa* ergab sich im Zusammenhang mit Forschungen für meine Dissertation über Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Unabhängig von mir kamen auch Prof. Dr. Bernd Baselt, Halle (vgl. Hinweis darauf in seiner Rezension über Wolfgang Horns Dissertation *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel-Stuttgart 1987, in: *ML* 70, 1989), und Dr. John H. Roberts, Berkeley/USA (briefliche Mitteilung), zu diesem Ergebnis.

⁸ Eine Ausgabe der Messe, die von Wolfgang Horn unter meiner Mitwirkung vorbereitet worden ist, erscheint demnächst im Carus-Verlag, Stuttgart (CV 40.661). Die Ausgabe folgt der Dresdner Quelle aus Zelenkas Besitz; der Kritische Bericht kommentiert die anderen Quellen ausführlich.

Die vier Konkordanzquellen werden in folgenden Bibliotheken aufbewahrt.

1. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2159-D-4. Partiturnabschrift aus dem Besitz des Dresdner Hofkirchenkomponisten Jan Dismas Zelenka, geschrieben von dessen Kopisten Philipp Troyer, 1729⁹ Das Werk ist hier unter dem Namen *Missa Sapientiae* überliefert.

2. Berlin (DDR), Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. ms. 13161 Partiturnabschrift aus dem Besitz Johann Sebastian Bachs, geschrieben von Johann Sebastian Bach und einem unbekanntem Kopisten, um 1732–35¹⁰ Diese Quelle geht direkt auf Zelenkas Kopie zurück¹¹

3. Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Ec 122.2. Partiturnabschrift aus dem Besitz des schlesischen Kantors Christian Benjamin Klein¹², vermutlich aus dem frühen 19. Jahrhundert. Diese Quelle geht direkt oder indirekt auf Bachs Abschrift zurück¹³.

4. London, British Library, Add. Ms. 24297, S. 1–40. Teilkonkordanz, nur *Kyrie* identisch. Auf das *Kyrie* folgt ein *Gloria* in *F* für vier Vokalstimmen (SATB), Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Quelle ist wahrscheinlich italienischer Provenienz¹⁴

Im Gegensatz zu den ermittelten Konkordanzquellen ist Händels Abschrift unvollständig. Vom *Kyrie*, das dort auf das *Gloria* folgt, kopiert Händel alle drei Teilsätze, doch bricht er im *Christe eleison* und im *Kyrie II* die Abschrift vorzeitig ab. Vom *Gloria* fanden nur vier Chorsätze Händels Beachtung. Die Abschrift enthält folgende Sätze:

a) *Kyrie eleison* Der Satz ist vollständig kopiert, doch sind nur die Vokalstimmen und der Basso continuo in Partiturnotation niedergeschrieben. Die Instrumentalstimmen sind auf einem System zusammengezogen. Der Text ist nur durch ein Incipit angedeutet.

b) *Christe eleison*. Die Kopie des an sich 91 Takte langen *Christe eleison* bricht am Ende der letzten Chorzeile (T 78) mit dem Vermerk „13/Paus“ ab. Vom Schlußritornell sind nur die Takte 79 und 88–89 notiert. Der Vermerk „Rittorn [?] Da capo“ deutet auf die ausgelassenen Takte hin. Der Text ist mit einem Incipit bezeichnet.

c) *Kyrie eleison* Die beiden letzten Takte des an sich 60 Takte langen Satzes fehlen. Vom Text findet sich nur ein Incipit.

d) *Gloria in excelsis Deo* mit *Et in terra pax* für SSATB, Oboe, Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Kopie enthält die Musik vollständig, den Text nur fragmentarisch.

e) *Domine Deus, Agnus Dei* für SATB, Oboe, Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Kopie enthält die Musik vollständig, der Text fehlt ganz.

f) *Qui tollis peccata mundi* für SSATB, Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Kopie enthält die Musik ganz, der Text fehlt durchweg. Das anschließende *Suscipe* ist von Händel nicht kopiert worden.

g) *Cum Sancto Spiritu* für SSATB, Oboe, Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Kopie enthält die Musik vollständig. Der Text ist nur im Sopran, T. 1–7, unterlegt und zu Beginn der Amen-Fuge, T. 17–19, angedeutet.

⁹ Siehe W. Horn, *Hofkirchenmusik* (Anm. 7), S. 151 und 173ff.

¹⁰ Siehe Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968, S. 145.

¹¹ Zur Abhängigkeit der Quellen siehe W. Horn, *Hofkirchenmusik* (Anm. 7), S. 121f.

¹² Magda Marx-Weber, *Katalog der Musikhandschriften im Besitz des Musikwissenschaftlichen Seminars der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn*, Köln 1971 (= *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* 89), S. 67.

¹³ Siehe Krit. Bericht der oben (Anm. 8) genannten Ausgabe.

¹⁴ Vermutlich befand sich in der Santini-Bibliothek, Münster, eine weitere Abschrift dieser Messe, siehe Joseph Killing, *Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini*, Düsseldorf 1910, S. 501. Nach freundlicher Auskunft der Diözesan-Bibliothek, Münster, Kriegsverlust.

Im Notentext stimmen Händels Kopie und die anderen Abschriften weitgehend überein. Die gravierendsten Abweichungen gehen auf das Konto von Zelenkas Bearbeitung¹⁵. Lotti verwendet in *Gloria* eine konzertierende Oboe, Zelenka ersetzt sie durch eine „Tromba concertata“¹⁶.

Händels Quelle folgt an allen von Zelenka geänderten Stellen der ursprünglichen Fassung, sie kann also nicht von der Quellengruppe Zelenka-Bach-Klein abhängig sein. Auch zu der Londoner Quelle Add. Ms. 24297 hat sie keine Verbindung, wie ihr abweichendes *Gloria* bezeugt. Eine Abhängigkeit der sächsischen Abschriften von Händels Kopie kommt wegen deren späterer Entstehungszeit wie auch deren Unvollständigkeit nicht in Frage. Ungewiß bleibt, wieviele Zwischenstufen zwischen dem Lottischen Archetypus und der Quelle Händels einerseits sowie dem miteldeutschen Überlieferungszweig andererseits liegen. Eine stemmatische Einordnung ist erschwert, da Händel nicht mechanisch, sondern bewußt selektiv kopiert hat. Es ist zudem nicht gewährleistet, daß Händels Kopie ihre Vorlage getreu wiedergibt.

Der exzerptartige Zustand des Textes läßt erkennen, welche Absicht Händel beim Kopieren des Werkes verfolgt hat. Es ging ihm nicht wie Bach oder Zelenka darum, Studien- und Aufführungsmaterial herzustellen, sondern vielmehr darum, Arbeitsmaterial zu gewinnen, das er für seine eigenen Kompositionen auswerten konnte¹⁷. Themen, Motive, Satzabschnitte oder rhythmische Modelle, die Händel aus der Lotti-Messe übernommen hat, lassen sich denn auch in den Oratorien *Theodora* (HWV 68), *The Choice of Hercules* (HWV 69) und *Jephtha* (HWV 70) finden. Um einen Überblick zu vermitteln, seien die im *Händel-Handbuch*¹⁸ und in der Faksimile-Edition von John H. Roberts¹⁹ verzeichneten Entlehnungen aus der Messe Lottis tabellarisch zusammengefaßt

| | | | |
|---|---|---|---|
| A. Lotti, <i>Missa</i> | <i>Theodora</i> | <i>The choice of Hercules</i> | <i>Jephtha</i> |
| <i>Christe eleison,</i> T 1—3 | | | Chor <i>Ye house of Gilead</i> (Nr. 44) T. 24—26 |
| Instrumentalsatz aus <i>Gloria in excelsis Deo</i> | | Chor <i>Virtue will place thee</i> (Nr 25) | |
| <i>Et in terra pax,</i> T 59—63 | Chor <i>He saw the lovely youth</i> (Nr 30), T 35—38 | | |
| <i>Domine Deus, Agnus Dei</i> | Chor <i>Blest be the hand</i> (Nr. 33) | | |

¹⁵ Siehe Krit. Bericht der oben (Anm. 8) genannten Ausgabe.

¹⁶ Dies hat zur Folge, daß einige an sich in der eingestrichenen Oktave notierten Töne, die aber der Naturtrompete nicht zur Verfügung stehen, geändert werden mußten. So hat der Überlieferungszweig Zelenka-Bach-Klein z. B. im *Cum Sancto Spiritu*, T 49, 3. Note ein *a''*, während die originale Oboenpartie bei Händel ein *a'* aufweist.

¹⁷ Die Methode, fremde Werke nur auszugsweise abzuschreiben, ist auch in weiteren Kopien aus Händels Notensammlung zu beobachten. So bricht seine Kopie des *Magnificat* von Dionigi Erba (London, British Museum R. M. 20. g. 6, Nr 2) im Chorsatz *Suscepit Israel* (Nr 8) ab. Aus Carl Heinrich Grauns Passion *Kommet her, und schauet* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, MU.MS 251, S. 21—25) hat Händel nur Auszüge und Bruchstücke abgeschrieben. Exzerpte von vermutlich fremden Instrumentalwerken sind mit Ausschnitten aus eigenen Werken im Manuskript London, British Library R. M. 20. g. 14, S. 215—217 überliefert. In einer vollständigen Abschrift ist nach heutigem Kenntnisstand über fremde Werke aus Händels Notenbibliothek nur die bereits erwähnte Motette *Intret in conspectu tuo* von Giovanni Legrenzi erhalten. Vgl. hierzu J. H. Roberts, *Handel Sources*, Bd. 5 und Bd. 9, Introduction.

¹⁸ Die hier vertretene Annahme, Händel habe das 2. Kyrie nach dem Thema der Fuge des 2. Satzes aus der Suite Nr. 8 *f*-moll (*Pièces pour le Clavecin*, 1. Sammlung, HWV 433) gebildet, hat sich hiermit als hinfällig erwiesen.

¹⁹ Auflistung in *Handel Sources*, Bd. 9, Introduction, S. XIV Roberts Ansicht, das Thema des *Cum Sancto Spiritu* der Messe Lottis sei in der Ouvertüre zur *Alceste* (HWV 45) und der zur *Berenice* (HWV 38) verwendet worden, scheint wenig plausibel, da sich keine Ähnlichkeiten zwischen den Themen feststellen lassen.

Instrumentalsatz
aus *Qui tollis*
*peccata mundi*²⁰

Chor *He saw the*
lovely youth

Quartett (Storgè,
Hamor, Jephtha und
Zebul) *Spare my*
child (Nr 25)

Arie der Theodora
With darkness
deep, as is my woe
(Nr 21a)

Händel hatte mit Lotti vermutlich schon während seines Venedig-Aufenthalts von 1709 bis 1710 persönliche Bekanntschaft geschlossen, die wohl in Dresden 1719 erneuert wurde²¹. Trotzdem ließ sich bisher nur in einem Fall nachweisen, daß Händel in einer eigenen Komposition auf ein Werk Lottis zurückgegriffen hat. Der Chor *Comfort them, O Lord* aus dem Foundling Hospital Anthem *Blessed are they that considered the poor* (HWV 268), der später in das Oratorium *The Triumph of Time and Truth* (HWV 71) übernommen worden ist, geht auf das *Qui tollis* eines *Gloria* in *D-dur* von Lotti zurück²². Doch hält es John H. Roberts für wenig überraschend, wenn sich in Zukunft noch weitere Entlehnungen von Lotti in Händels Werken finden lassen würden. In diesem Zusammenhang sei eine in einem Streitfall mit Hans Georg Nägeli verfaßte Entgegnung Anton Friedrich Justus Thibauts erwähnt, in der auf eine von Händel abgeschriebene Messe Lottis hingewiesen wird. „Weil Herr N auf diese Weise mir artig ausgewichen ist, so will ich ihm, auf meine musikalischen Akten gestützt, eine Wette darauf anbieten, daß S Bach einen andern italienischen Meister sogar positiv nachgeahmt, und Händel ein *pax* in terra von Lotti halb abgeschrieben hat.“²³ Ob es sich hierbei um das vorliegende Werk Lottis handelt oder um eine uns unbekanntes Messe? Nur weitere Funde können diese Frage klären. Doch steht mit der Identifizierung des anonym überlieferten *Kyrie* und *Gloria* nun fest, daß in einer der wenigen erhaltenen Abschriften aus Händels Notenbibliothek ein Werk Lottis aufzeichnet ist. Es erscheint bedeutsam, daß es sich hierbei um eine Messe handelt, die auch in den Musikaliensammlungen Johann Sebastian Bachs und Jan Dismas Zelenkas enthalten war. Dies zeigt, wie hoch die im modernen Stil geschriebene Kirchenmusik des Venezianers geschätzt war. Es verdeutlicht aber auch, daß ein so bedeutender Komponist wie Lotti, Zeitgenosse Bachs und Händels, sozusagen ein ‚Klassiker‘ des späten 17. und des frühen 18. Jahrhunderts²⁴, von der Musikforschung bisher zu wenig beachtet worden ist.

²⁰ Von Roberts wurde bereits festgestellt, daß das rhythmische Modell des Orchestersatzes aus dem *Qui tollis* im Chor *He saw the lovely youth* verwendet worden ist. Hinzugefügt wurden die beiden anderen in der Tabelle genannten Sätze, da sie ebenfalls auf diesem Modell basieren.

²¹ Siehe Paul Henry Lang, *George Frideric Handel*, New York 1966, S. 96f. und 145.

²² Siehe Sedley Taylor, *The Indebtedness of Handel to Works by other Composers*, Cambridge 1906, S. 179. — Quellen zu der Messe: Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I, MS II 3877 (Fétis 1842), faksimiliert in *Handel Sources*, Bd. 5; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2159-D-6; das abweichende *Kyrie* der Dresdner Quelle ist im genannten Band als Appendix II faksimiliert. Zum „Lotti-Borrowing“ ebda., Introduction (J. H. Roberts), S. XII. Bei der Dresdner Quelle dürfte es sich um die im Inventar Jan Dismas Zelenkas als *Missa Vide Domine laborum meum* verzeichnete Messe handeln. Die von Zelenkas Hauptkopisten Troyer geschriebene Partitur weist keine Eintragungen Zelenkas auf; vgl. W. Horn, *Hofkirchenmusik* (Anm. 7), S. 152, 174 und 192. Die Partitur stammt entgegen Roberts Vermutung (a. a. O., S. XII) nicht aus der Zeit von 1717 bis 1719, sondern aus dem Jahre 1733, was allerdings nichts über das Kompositionsdatum aussagt. Es ist bemerkenswert, daß sich beide Lotti-Messen, aus denen Händel entlehnt hat, auch in der Sammlung Zelenkas finden. Für eine persönliche Beziehung der beiden Komponisten gibt es keine Anhaltspunkte. Roberts hält es für möglich, daß die Brüsseler — und nicht die Dresdner — Kopie des Lotti-*Glorias* Händels Vorlage war. Vielleicht ergaben sich die Beziehungen über einen gemeinsamen Bekannten, eventuell über Lotti selbst?

²³ Anonym erschienen in: *Musik-Literatur. Die Schrift. Über Reinheit der Tonkunst, vertheidiget von deren Verfasser*, in: *Literatur-Blatt*, Nr. 97, 6. Dezember 1825, S. 385–392, Zitat, S. 389. Den Hinweis auf diese Textstelle verdanke ich Herrn Prof. Dr. Martin Staehelin, Göttingen.

²⁴ „Steffani was, with Legrenzi, Lotti and Fux, among the great Baroque classicists who preserved the traditions of polyphony while belonging to the dramatic avant-garde.“ (P. H. Lang, a. a. O., S. 101).

BERICHTE

Berlin, 14. bis 16. Oktober 1988: 7. Kolloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung

von Harald Schützeichel, Freiburg/Merzhausen

Das siebte Kolloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung fand in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz vom 14. bis 16. Oktober 1988 als „Berliner Orgel-Kolloquium“ statt. Tagungsort waren die Räume des 1984 neu eingeweihten Musikinstrumentenmuseums. Die Referate des Kolloquiums waren diesmal, anders als sonst bei den Kolloquien der Walcker-Stiftung üblich, an keine gemeinsame Thematik gebunden.

Hans-Peter Reinecke (Berlin) eröffnete die Veranstaltung mit einem Referat zur *Geschichte der Orgel zwischen Magie und Ratio. Bemerkungen über psychologische Entwicklungen zwischen ‚Schwarzem Tod‘ und ‚Computer-Zeitalter‘*. Die zentrale Aussage des Vortrages bestand darin, daß die Menschen zu allen Zeiten in der Musik immer auch den Zauber des Übermächtigen, Unüberschaubaren, Übernatürlichen gesehen haben. Im 14. Jahrhundert wurden etwa der Dudelsack oder die Sackpfeife — beide galten als Inbegriff schwarzer Magie — durch Verbannung bzw. Vereinnahmung ihres Schreckens beraubt. Zur Zeit Luthers stellten die verschiedenen „Werke“ — unter ihnen auch das „Orgel-Werk“ — Versuche dar, auf Katastrophenangst konstruktiv zu antworten und sie dadurch zu überwinden. Und war es bei der Orgel vor allem der Zauber, der von der Macht der Töne ausging, so ist bei den heutigen Keyboards noch immer ein sublimierter Zauber vorhanden. der Zauber des Übermächtigen, das mit einem einfachen Manual hervorgerufen, aber nicht prognostiziert werden kann.

Albrecht Riethmüller (Frankfurt a. M.) ging der Interpretationsgeschichte von Bachs *Präludium und Fuge* für Orgel Es-dur BWV 552 zwischen Bach und Schönberg nach. Dabei machte er zunächst auf die Fragwürdigkeit einer allzu großen und unkritischen Verehrung des „Urtextes“ eines Musikstückes aufmerksam; auch die Bearbeitung habe als Interpretation der Musik durch Musik neben der Deutung durch das Wort ihre Berechtigung. Anhand von Tondokumenten, die von Wesley über Busoni bis hin zu Schönberg reichten, stellte Riethmüller exemplarisch einige der verschiedenen Bearbeitungsformen von Bachs *Präludium und Fuge* vor.

Der immer wieder neu gestellten Frage nach der sogenannten „Bach-Orgel“ ging Reinhold Morath (Erlangen) in seinem sehr detaillierten Vortrag nach. Im Anschluß an einen kurzen Überblick über die bisherige Forschung versuchte er anhand der von Bach in seinem Leben gespielten oder begutachteten Orgeln der Frage nach Bachs Orgelideal nachzugehen. Dabei kam er zu dem überzeugenden Schluß, daß Bach keinen bestimmten Orgelbauer oder Orgeltyp favorisierte, sondern sich der Summe der konservativen und progressiven Züge des hochbarocken Orgelbaus bediente. Geleitet von der ständigen Suche nach Klangerweiterung, zeigte Bach eine deutliche Vorliebe für Grundtönigkeit, für eine relative Armut an Zungenstimmen und für „Gravität“ der Register.

Die Orgelbautätigkeit Albert Schweitzers war Gegenstand des Vortrages von Harald Schützeichel (Freiburg). Unter dem Titel *Orgelbau als Kulturreform. Albert Schweitzer in neuer Sicht* ging es ihm dabei vor allem darum, das geistige Zentrum aufzuzeigen, von dem aus Schweitzer seine vielfältigen Tätigkeiten auf theologischem, musikalischem, philosophischem und medizinischem Gebiet entwickelte. Allein von diesem alle Aktivitäten einenden kulturphilosophischen

Zentrum her ist es möglich — so seine These —, Einzelgebiete wie etwa Schweitzers Orgelbautätigkeit richtig zu verstehen und zu würdigen.

Hermann J. Busch (Siegen) widmete sein Referat der aktuellen Entwicklung der deutschen Orgelszene seit 1970. Er konstatierte dabei zunächst eine Aufteilung der Orgelbauer in solche, die einen sogenannten „lebendigen“ Orgelbau verfolgen, und solche, die mehr historisierenden Absichten verpflichtet sind. Rückwirkungen auf den Orgelbau hatte in den letzten Jahren auch die bei den Organisten verbreitete Renaissance der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts sowie die Wieder- bzw. Neuentdeckung der französischen Orgelkomponisten. Erwähnenswert ist auch, daß sich das Gebiet der Denkmalpflege inzwischen auf die Orgeln bis 1930 erweitert hat. Als Aufgaben zukünftiger Orgelwissenschaft nannte Busch vor allem die Erforschung der Orgelbaurdynastien des 19./20. Jahrhunderts, der orgelbaulichen Reformbestrebungen dieser Zeit sowie der Aufführungspraxis der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts.

„Von dem Mißbrauch der Music, welchen die Obrigkeit abschaffen könnte“ — die entsprechenden Überlegungen Andreas Werckmeisters waren Gegenstand des Referates von Hans H. Eggebrecht (Freiburg). Mißbrauch der Musik als Verstoß gegen die Unitas, d. h. gegen Gott selbst, war für Werckmeister durch die Verwendung von Dissonanzen, durch eine mangelhafte Qualität der Aufführung oder den Mißbrauch der Funktion der Musik möglich. Heute ist aufgrund der Pluralität der Weltanschauungen ein Mißbrauch von Musik kaum mehr möglich; Werckmeisters Text bleibt aber Aufforderung auch für die heutige Zeit, Musik als Beunruhigung zu verstehen, über die nachzudenken ist.

Alle Referate wie auch die sich jeweils daran anschließenden Diskussionen sollen in einem Tagungsbericht veröffentlicht werden.

Bonn, 24. bis 28. Oktober 1988: Arbeitstagung „Archivstudien und Materialerfassung in tschechischen Bibliotheken und Archiven“

von Helmut Loos, Bonn

Seit langem ist bekannt, daß Beethoven über vielfältige böhmische Kontakte verfügte und daß seine Musik dort frühzeitig erfolgreich war. Deswegen bestand in der Beethoven-Forschung schon immer ein großes Interesse, die in böhmischen Archiven erhaltenen Beethoveniana zu erfassen und aufzuarbeiten, zumal man um Reichtum und geringen Verlust der Bestände wußte. Jahrzehntlang aber blieben die Archive wegen einer unzureichenden bibliothekarischen Betreuung verschlossen.

Vor diesem Hintergrund ist das Interesse der Wissenschaftler des Beethoven-Archivs zu verstehen, als es 1987 während einer Tagung in Baden bei Wien zu engerem Kontakt mit tschechischen Kollegen kam, die die Inventarisierung ihrer Bestände in den letzten Jahren vehement vorantrieben und sich damit bestens für eine internationale Zusammenarbeit gerüstet haben. Ohne Zeit zu verlieren, wurde ein gemeinsames Projekt vereinbart: eine Ausstellung wertvoller Beethoven-Dokumente in Prag mit tschechischen und deutschen Beständen, dazu wissenschaftlicher Austausch mittels Kolloquium und Aufsatzband. Die Ausstellung fand im Mai/Juni 1988 im Prager Pantheon statt, dem repräsentativsten und schönsten Saal des Nationalmuseums am Wenzelsplatz; gleichzeitig wurde im Verlag Beethoven-Haus Bonn der Aufsatzband *Beethoven und Böhmen*, herausgegeben von Sieghard Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, veröffentlicht.

Der Gegenbesuch der in dem Aufsatzband vertretenen ausländischen Autoren erfolgte im Rahmen der Arbeitstagung *Archivstudien und Materialerfassung in tschechischen Bibliotheken und Archiven*, die vom 24. bis 28. Oktober 1988 im Beethoven-Archiv, an einem Tage auch im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität, zu intensivem Gedankenaustausch zusammenführte. Einen etwas breiteren Interessentenkreis sprachen die Vorträge von Tomislav Volek über *Die tschechische Musik der Klassik* und Oldřich Pulkert über *Jan Dismas Zelenka; ein tschechischer Komponist zwischen Bach und Haydn* an. Die spezielle Aufmerksamkeit eines verständlicher Weise kleinen Kreises von Zuhörern galt den Ausführungen von Jitřenka Pečková, Leiterin der Musikabteilung der Staatsbibliothek der ČSSR in Prag (Clementinum), über *Die zentrale Erfassung von Musikhandschriften in der ČSSR* und von Jana Fojtíková, Leiterin des Musikarchivs des Museums der tschechischen Musik, einer Abteilung des Nationalmuseums in Prag, über *Die Bestände des Lobkowitz-Fonds im Museum der tschechischen Musik in Prag*. Höchst sinnvoll ergänzt wurde dies durch einen Vortrag *Die Lobkowitz-Kapelle im 18. und 19. Jahrhundert* von Jaroslav Macek, Historiker im Staatlichen Gebietsarchiv Leitmeritz.

Die Arbeitstagung gestaltete sich insgesamt gesehen zu einer gelungenen Fortsetzung und Vertiefung jener Zusammenarbeit, die mit dem Aufsatzband *Beethoven und Böhmen* begann und insbesondere mit den tschechischen Beiträgen über lang entbehrte Quellen schon ein äußerst lebhaftes Echo fand. Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, daß die Annäherung nach der langen Unterbrechung der Kontakte hin und wieder auch zu Verständigungsschwierigkeiten und Mißverständnissen führte. Um so erfreulicher ist der feste Wille und das ernsthafte Bemühen auf beiden Seiten um Verständigung und Fortsetzung der wichtigen Kooperation.

Kassel, 28. und 29. Oktober 1988: Seminar „Revolution und Avantgarde in der Musik“

von Markus Bandur, Freiburg i. Br.

Die Kasseler Musiktage 1988 standen unter dem Thema *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*. Im Rahmen dieser vom 200. Jahrestag der Französischen Revolution inspirierten Veranstaltung konzentrierten sich die sieben Vorträge des Seminars entsprechend den vielfältigen Konnotationen des Revolutionsbegriffs sowohl auf die Musik der Revolutionszeit, auf den Problemkomplex des Neuen in der abendländischen Musik allgemein als auch auf das Verhältnis von Musik als Auslöser und Reaktiv gesellschaftlicher Prozesse.

Günter Mayer (Berlin, DDR) beschränkte sich in seinem Referat *Zum Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde* auf eine geschichtliche Darstellung sogenannter musikalischer und gesellschaftlicher Revolutionen. Leider wurde nicht deutlich, in welcher Form sich die postulierte Wechselwirkung zwischen musikalischen und gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen erfassen läßt. Fraglich blieb auch, ob die Anwendung des Revolutionsbegriffs — die heiklen Beziehungen von Revolution und Avantgarde wurden nicht erörtert — auf die Phase der Verschriftlichung, der Elektrifizierung von Musik etc. mehr als nur metaphorisch zu verstehen ist. Kontrapunktierend dazu die Ausführungen von Christoph von Blumröder (Freiburg i. Br.) zur Frage *Musikalische Avantgarde heute!* In einer begriffsgeschichtlichen Darstellung des Terminus „Avantgarde“ von seiner Entstehung im 19. Jahrhundert bis heute wurde ersichtlich, daß die aktuelle Konturenlosigkeit des Begriffs für eine präzise Erfassung zeitgenössischer Tendenzen in der Musik nicht ausreicht. Helmut Rösing (Kassel) nahm schon im Titel seines Referats *Revolutionen/Umbrüche in der populären Musik unseres Jahrhunderts* den Anspruch des

Revolutionsbegriffs zurück. Er definierte sowohl den Ablösungsprozeß abendländischer populärer Musik wie Folklore, Operette und Lied durch afroamerikanische Musik als Umbruch, wie er auch die sozialrevolutionären Implikationen und Motivationen der schwarzen Musik mit seinem Thema in Zusammenhang brachte. Kritisch reagierte er auf die Korrumptierung der gesellschaftspolitischen Intentionen afroamerikanischer Musik durch die „Vermarktung der Revolution“ zur Kulturware in europäischen Wirtschaftsmechanismen. Der Komponist und Musiker Heiner Goebbels (Frankfurt a. M.) argumentierte in seinem Referat *Prince and the Revolution* gegen die tradierte Auffassung, Neues oder gar Revolutionäres in zeitgenössischer Musik sei nur im Bereich sogenannter E-Musik zu erwarten; seines Erachtens erweisen sich subkulturelle Strömungen zwischen den Polen ‚U‘ und ‚E‘ als zur Zeit innovativer. Clytus Gottwald (Stuttgart) versuchte sich über das Thema *Johannes Ockeghem — Bericht über den Erzavantgardisten* dem Problem ‚revolutionären‘ Komponierens von historischer Seite zu nähern. Luzide erörterte er den Aspekt fortschrittlichen Schaffens als historisch relatives Moment am Beispiel von Ockeghems *Missa Prolationum* (um 1470), die er in einer Matinee wenig später mit der Schola Cantorum zu Gehör brachte. Peter Schleuning (Oldenburg) befaßte sich in seinem Referat *Kann eine Sinfonie revolutionär sein? Beethoven und seine „Eroica“* mit der Frage, wer mit Beethovens Erklärung „composta per festigiare il Souvenire di un grand' Uomo ...“ gemeint sein könnte und stellte seinen Favoriten Prinz Louis Ferdinand von Preußen vor. Albrecht Riethmüller (Frankfurt a. M.) thematisierte im Schlußvortrag *Joseph Haydn, Luigi Cherubini und Richard Wagner — Drei Komponisten geraten in die Revolution* verschiedene Reaktionsweisen von Komponisten auf soziale Umwälzungen. In der Frage nach dem ästhetischen Reflex auf gesellschaftliche Revolutionen wurde deutlich, daß sehr genau zwischen dem Selbstverständnis der Komponisten und ihrer späteren Einordnung als Revolutionskomponisten (Beispiel Cherubini) zu differenzieren ist.

Mainz, 9. bis 11. November 1988: Incerta-Kolloquium

von Gabriele Buschmeier, Mainz

Auf Einladung des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen der Konferenz der Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland kamen in den Räumen der Akademie der Wissenschaften in Mainz vom 9. bis 11. November 1988 vor allem Vertreter musikwissenschaftlicher Editions- und Dokumentationsvorhaben (Bach, Gluck, Haydn, Josquin, Lasso, Mozart, Pergolesi, RISM, Schönberg, Schubert, Schumann, Wagner) zusammen, um über das Problem der Werke zweifelhafter Echtheit innerhalb von Gesamtausgaben zu diskutieren. Die Frage, wie die einzelnen Editions-institute mit den sogenannten Incerta eines Komponisten umgehen — sollen zum Beispiel in ihrer Echtheit umstrittene Werke in einer Gesamtausgabe abgedruckt werden oder nicht, und mit welchen Methoden kann die Echtheit zweifelhafter Werke überhaupt bestimmt werden? —, ist nicht zuletzt für die Dauer eines Projektes von großer Wichtigkeit und war bisher noch nicht in diesem großen Rahmen diskutiert worden.

An jedem der vier Kolloquiums-Halbtage wurde die Problematik exemplarisch an einem Generalthema (Bach, Haydn, Mozart, Josquin bzw. Pergolesi) behandelt, das zunächst durch Referate umrissen und anschließend im Plenum diskutiert wurde. Klaus Hofmann und Yoshitake Kobayashi referierten über *Bach oder nicht Bach! Die Neue Bach-Ausgabe und das Echtheitsproblem*. Das Johann-Sebastian-Bach-Institut in Göttingen hat in den letzten Jahren eine Quellenkartei aufgebaut, die ca. 500 Werke zweifelhafter Echtheit erfaßt. In Zukunft sollen mit Hilfe

stilkritischer und quellenkritischer Methoden alle die Werke ausgeschieden werden, die nicht mit Sicherheit J. S. Bach zuzuordnen sind. Um sie der Bach-Forschung zugänglich zu machen, sollen aber alle diejenigen Werke abgedruckt werden, die ihm nicht eindeutig abzusprechen sind. Im Referat von Yoshitake Kobayashi wurde deutlich, daß innerhalb der diplomatischen Quellenkritik naturwissenschaftlich exakte Methoden zunehmend von Bedeutung sein können. So wurden beispielsweise in den letzten Jahren Beta-Radiographie, Elektronen-Radiographie und Röntgenaufnahme vermehrt zur Wasserzeichenuntersuchung eingesetzt, und auf europäischer Ebene wird geplant, eine Datenbank der Wasserzeichen aufzubauen. Durch dieses interdisziplinäre Projekt kann in Zukunft der Nachweis identischer Wasserzeichen erheblich erleichtert werden. Es wurde deutlich, daß innerhalb der Echtheitsproblematik auch der Einsatz der EDV — etwa bei Fragen nach Konkordanz und Provenienz — zunehmend von Bedeutung sein wird.

Am zweiten Kolloquiumstag stellte Georg Feder in seinem Referat über *Die Echtheitskritik in ihrer Bedeutung für die Haydn-Gesamtausgabe* eine systematische Übersicht über alle Haydn zugeschriebenen Werke im Hinblick auf die Qualität der Beglaubigung von Haydns Autorschaft vor. Die *Haydn-Gesamtausgabe* verfährt bei der Aufnahme von Incerta insofern restriktiv, als Werke, bei denen Echtheitsbedenken nach eingehender Prüfung stark überwiegen, in der *Haydn-Gesamtausgabe* nicht abgedruckt, sondern nur in Vorworten und Kritischen Berichten behandelt werden. Die Kriterien des Für und Wider der Aufnahme von Incerta wurden von Günter Thomas am Beispiel des Haydn zugeschriebenen Singspiels *Die Feuersbrunst* und von Sonja Gerlach, die eine textkritische Untersuchung zur Autorschaft der *Kinder-Sinfonie* Hob. II: 47* brachte, exemplarisch demonstriert.

Das Echtheitsproblem bei der *Neuen Mozart-Ausgabe* ist vor allem quantitativer Art, wie Wolfgang Plath ausführte. Bei zweifelhaften Werken kann die Suche nach Konkordanzen zum Beispiel überaus zeitintensiv und kostspielig sein und bleibt häufig dem Zufall überlassen. Wie wichtig gerade auch der Vergleich zeitgenössischer Incipitkataloge ist, konnte Wolfgang Plath an einem Beispiel belegen. Er wies nach, daß die bisher Mozart zugeschriebenen Kanons KV 233 und KV 234 von Wenzel Johann Trnka stammen. Daß bei Incipitvergleichen eine konsequente, methodisch-systematische Methode helfen könnte, führte Joachim Schlichte von der Zentralredaktion des RISM in Frankfurt mit seinem computererstellten Incipitvergleich vor. Es wurde deutlich, daß solche automatischen Vergleiche als erster Einstieg in eine systematische Methode zur Lösung des Incerta-Problems sehr sinnvoll sein und für weitergehende Fragestellungen die Basis schaffen können.

Auch Martin Just berichtete im Zusammenhang mit Prinzipien der *New Josquin Edition* bei Errata und Incerta über den erfolgreichen Einsatz der EDV. Abschließend referierte Barry S. Brook zum Thema *The Significance of Internal Analysis in the Determination of Authenticity in Eighteenth-Century Music*, wobei er besonders die Echtheitsproblematik innerhalb der *Pergolesi-Gesamtausgabe* berücksichtigte. Nur etwa 10 Prozent der Werke, die weltweit in Bibliotheken und Archiven Pergolesi zugeschrieben werden, sind nach neueren Forschungen wirklich oder möglicherweise authentisch. Als eine wesentliche Methode der Echtheitsprüfung beschrieb Barry S. Brook die „internal analysis“, bei der mit Hilfe statistischer Methoden die wesentlichen Stilmerkmale Pergolesis identifiziert werden konnten.

Zu den Ergebnissen des Kolloquiums, das den Meinungsaustausch über den Incerta-Problemkreis unter den betroffenen musikwissenschaftlichen Vorhaben in Gang gesetzt hat, gehörte vor allem die Einsicht, daß zur Lösung des Echtheitsproblems nur der wechselseitige Einsatz stilkritischer wie quellenkritischer Methoden beitragen kann. Naturwissenschaftlich exakte Verfahrensweisen sowie die Möglichkeiten der EDV können von Fall zu Fall unterstützend eingesetzt werden. Es wurde aber deutlich, daß alle zur Verfügung stehenden methodischen Ansätze nicht zur restlosen Klärung aller zweifelhaften Werke ausreichen und eine „Restmenge“ ungeklärter Werke bestehen bleiben wird. Wie die einzelnen Ausgaben mit diesen Werken umgehen, muß jeweils neu entschieden werden, denn es gibt kein für alle Vorhaben gültiges „Patentrezept“.

Eine Publikation über das Kolloquium wird als Abhandlung der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, erscheinen.

Mainz, 21. bis 23. November 1988: Internationale Tagung „Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich“

von Anselm Gerhard, Münster

Das *Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert* — so der offizielle Untertitel — stand im Mittelpunkt einer Tagung, zu der Christoph-Hellmut Mahling und das Musikwissenschaftliche Institut der Johannes-Gutenberg-Universität im Rahmen der *Deutsch-polnischen Universitätstage* nach Mainz geladen hatten. Dabei ging es nicht nur, wie der Titel hätte vermuten lassen, um „deutsche Musik“, sondern ebenso um polnische und französische wie um Kompositionen, die sich einfachen nationalen Etikettierungen entziehen. Frédéric Chopin ist das bekannteste Beispiel dafür, daß sich die Wege verschiedener Nationalkulturen in kosmopolitischen Städten wie Paris, aber auch in einzelnen Personen auf das fruchtbarste kreuzten.

Das eigenwillige Bild des „Wegekreuzes“ kann aber auch als Umkehrung des Wortes „Kreuzweg“ gelesen werden, wie Jan Szczęwski zu Recht feststellte, und in der Tat muß eine Beschäftigung mit den fruchtbaren Aspekten des deutsch-polnisch-französischen Kulturaustausches auch die Schattenseiten einer blutigen Geschichte von allzuoft feindselig gesinnten Nachbarn in Betracht ziehen. Der Osteuropa-Historiker Erwin Oberländer (Mainz) gab in seinem Eröffnungsvortrag einen Überblick über die zwei- und dreiseitigen Beziehungen in einer geographischen Situation, in der auch französische Sympathien nicht verhindern konnten, daß Polen immer wieder zum Opfer der hegemonialen Bestrebungen seiner unmittelbaren Nachbarn wurde. Zwar haben sich die musikalischen Beziehungen im großen und ganzen harmonischer gestaltet, aber auch hier kam es wiederholt zu chauvinistischen Mißklängen. Yves Gérard (Paris) und Michael Stegemann (Steinfurt) dokumentierten in einer gemeinsamen „performance“ das geifernde Echo der deutschen Presse auf Camille Saint-Saëns' Auftritte im wilhelminischen Kaiserreich, und Lothar Hoffmann-Erbrecht (Frankfurt a. M.) gelang es trotz aller Bemühungen nicht, die Darstellung der *Deutsch-polnischen Musikbeziehungen zwischen den beiden Weltkriegen in Oberschlesien* von tendenziösen Wertungen freizuhalten, die vielen Jüngeren selbst als Teil der Geschichte erscheinen mußten.

Während aber sogar in Oberschlesien in der explosiven politischen Situation der 1920er und 1930er Jahre grenzüberschreitende Initiativen möglich waren, entwickelte sich ein um so fruchtbarer musikalischer Austausch in Städten, die weit von den aggressiv geführten Grenzstreitigkeiten entfernt waren. Dies gilt insbesondere für die französische Hauptstadt, die im Mittelpunkt vieler Referate stand. Danièle Pistone (Paris) konnte mit statistischen Methoden klarstellen, daß die seit 1830 einsetzende polnische Musikeremigration bei aller qualitativen Bedeutung nie die enormen Zahlen der deutschen musikalischen „Gastarbeiter“ erreichte. Auch Serge Gut (Paris) unterzog die bekannte Tatsache der Beethoven-Rezeption in den von Habeneck geleiteten Konzerten des Conservatoire einer genauen quantitativen Überprüfung und unterstrich so die jedes normale Maß überschreitende Vorherrschaft der deutschen Musik in diesen Konzerten. Christian Berger (Kiel) ging den Wirkungen der deutschen Musikanschauung auf die gleichzeitige französische ästhetische und journalistische Diskussion nach, während Jean Mongrédien (Paris) und Matthias Brzoska (Berlin) den internationalen Charakter des Pariser Opernbetriebs ins Spiel brachten. Aus einer Betrachtung der polnischen Thematik in den *Lodoiska*-Opern von Cherubini und Mayr entwickelte Mongrédien eine Revision des historiographischen Konzepts der sogenannten „Rettungsoper“, während Brzoska einige Opern des von der Familie des letzten polnischen Königs Stanislaus abstammenden, aber in Frankreich lebenden Prinzen Poniatowski (1816–1873) vorstellte.

Der Austausch zwischen polnischen, deutschen und französischen Musikern beschränkte sich aber auch im 19. Jahrhundert nicht nur auf Paris. Michał Bristiger (Warschau) untersuchte die musikästhetischen Schriften des aus Krakau stammenden Komponisten Franciszek Mirecki (1791—1862), für dessen Karriere Wien und Norditalien wichtige Stationen darstellten, während ein kurzer Paris-Aufenthalt kaum prägend gewesen zu sein scheint. Auch Gabriele Busch-Salmens (Innsbruck) Referat über „*Alla polacca*“ in der *Flötenmusik des 19. Jahrhunderts* und Hubert Unverrichts (Eichstätt) Untersuchung der polnischen und französischen Stileinflüsse im Werk des zunächst in Warschau ausgebildeten, dann aber vor allem in Wien wirkenden Haydn-Schülers Peter Hänsel (1770—1831) unterstützten die Vermutung, daß die Rolle Wiens und der habsburgischen Doppelmonarchie für den Kulturaustausch zwischen den deutschsprachigen Ländern und dem östlichen Mitteleuropa von der Musikwissenschaft unterschätzt worden ist. In der Beschränkung auf die Sommermonate vor dem Jahr 1870 gilt ähnliches für die französisch geprägte Kurstadt Baden-Baden mit von Berlioz dirigierten Festivals und dem Salon Pauline Viardots, wie Manfred Schuler (Mainz) auf überzeugende Weise herausarbeitete.

Die für Viardot, aber auch für polnische Großgrundbesitzer in Galizien und der Ukraine wie etwa die Familie Karol Szymanowskis so entscheidende aristokratisch geprägte Musikkultur war zwar kein explizites Thema der Tagung, immer wieder klang jedoch an, daß musikwissenschaftliche Forschung nicht in den Irrtum verfallen darf, deren Gewicht mangels leicht zugänglicher Dokumente zu unterschätzen. Dies gilt natürlich auch für Frédéric Chopin, dem insgesamt fünf Referate gewidmet waren. Maciej Gołab (Warschau) dokumentierte *Die Harmonielehre an der Königlichen Universität zu Warschau während der Studienzeit von Chopin und dessen Beziehungen zu den österreichischen, französischen und deutschen musiktheoretischen Traditionen*. Jan Stęszewski (Posen) stellte die Ergebnisse einer neuen, kritischen Lektüre der Briefe von Chopins großer West-Reise von 1830/31 vor. Winfried Kirsch (Frankfurt a. M.) entwickelte aus dem Spannungsfeld zwischen älteren Traditionen und ihrer eigenen traditionsbildenden Kraft eine neue Interpretation von Chopins *Berceuse* op. 57, der Berichterstatter versuchte ähnliches am Beispiel der *Préludes* op. 28. Francis Claudon (Dijon) schließlich untersuchte die Chopin-Rezeption in den Schriften Franz Liszts und Robert Schumanns.

Um den Einfluß deutscher Kultur auf französische und polnische Komponisten ging es dagegen in einigen anderen Referaten. Ursula Kramer (Mainz) führte mit einem Vergleich literarischer und musikdramatischer Dialogstrukturen in Goethes und Gounods *Faust* einen strukturellen Aspekt in die alte Diskussion um die Goethe-Rezeption in dieser in Deutschland wenig geschätzten Oper ein, Arnfried Edler (Kiel) begriff *Saint-Saëns' Konzept des Sinfonischen* nicht nur als Konsequenz der deutschen symphonischen Tradition, sondern ebenso als Anwendung der Theorien des aus Prag stammenden Antoine Reicha, Leszek Polony (Krakau) stellte das Schaffen des in Deutschland ausgebildeten Mieczysław Karłowicz (1876—1909) in seiner Abhängigkeit vom deutschen „Neoromantismus“ dar, und Elżbieta Zwolińska (Warschau) veranschaulichte mit einer Repertoire-Untersuchung der an der evangelisch-angelsburgischen Kirche zu Warschau im 19. Jahrhundert aufgeführten Musik, wie im konkreten Einzelfall nicht-polnische Musik nach Polen gelangen konnte.

Während die *Phänomene der west-östlichen Kulturkontakte* — so der Untertitel von Anna Czekanowskas (Warschau) musikethnologischem Beitrag zur polnischen Volksballade — im 19. Jahrhundert somit von den verschiedensten Seiten beleuchtet wurden, kam das 20. Jahrhundert leider ziemlich kurz: Zwar wies Zofia Helman (Warschau) in einem faktenreichen Vortrag auf das reiche Musikleben des neuen polnischen Staats zwischen den beiden Weltkriegen hin, und Zbigniew Skowron (Warschau) stellte *Die Rezeption der deutschen und französischen musikalischen Avantgarde in Polen nach 1950* in ihrer Abhängigkeit von der kulturpolitischen Entwicklung dar, während Albrecht Riethmüller (Frankfurt a. M.) die atmosphärischen Begleitumstände der Diskussion um Zofia Lissas Aufsatz *Über das Wesen des Musikwerks* nachzeichnete, aber nur zwei Referenten gingen auf Kompositionen unseres Jahrhunderts ein: Michael Stegemann (Steinfurt) exemplifizierte die Tendenz zum musikalischen Exotismus an einzelnen Werken Claude Debussys und Karol Szymanowskis, Hartmut Möller (Freiburg) beantwortete aus einer feinfüh-

ligen Analyse von Witold Lutosławskis *Grave* für Violoncello und Klavier (1981) heraus die Frage nach der ästhetischen Bedeutung des Debussy-Zitats und anderer Traditionsbezüge in dieser Komposition.

Trotz der bisweilen verwirrenden Vielfalt verschiedener Einzelfragen kam es immer wieder zu sehr lebhaften und fruchtbaren Diskussionen, in denen dann auch scheinbar disparate Themen unter neuen Aspekten verknüpft wurden. Zwar konnte es im gegebenen Rahmen nicht zu einer grundsätzlichen Reflexion auf die Möglichkeiten und Grenzen des Konzepts *musikalischer Wechselbeziehungen* kommen, die Frage, inwieweit es zulässig und sinnvoll ist, in der Betrachtung musikalischer Werke interkulturelle Einflüsse und Beziehungen zu anderen Komponisten zu isolieren, muß einer anderen Tagung vorbehalten bleiben. Wohl wurde aber allen Teilnehmern klar, welche wichtige Rolle gerade in den letzten beiden Jahrhunderten trotz aller nationalistischen Irrwege internationale Wechselbeziehungen gespielt haben und wie wenig die einseitige Einordnung einzelner Komponisten in bestimmte Nationalkulturen der Vielgestaltigkeit musikhistorischer Probleme gerecht wird. Insofern leistete die Tagung nicht nur einen Beitrag zum Blick über die Grenzen nationaler musikhistorischer Entwicklungen, sondern auch zur Öffnung musikwissenschaftlicher Forschung über Staats- und Systemgrenzen hinweg. Es ist zu erwarten — und was könnte man besseres von einer gelungenen Tagung sagen —, daß diese dreitägige Zusammenkunft über sich hinauswirken und schon zu Folgeergebnissen führen wird, noch bevor die geplante Publikation die knapp dreißig Referate allgemein zugänglich machen wird.

Eisenstadt, 8. bis 10. Dezember 1988: Symposium „Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit“

von Georg Feder, Köln

Vom 8. bis 10. Dezember 1988 fand im Empire-Saal des Schlosses Esterházy in Eisenstadt im Rahmen der *Eisenstädter Haydn-Tage 1988* ein Symposium über *Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit* statt. Referenten aus Österreich (Cornelia Knotik, Herbert Zeman, Sigrid Wiesmann, Herbert Seifert, Gerhard J. Winkler und Gerhard Croll), Ungarn (Iván Szabó-Jilek, Hedvig Belitska-Scholtz), der Tschechoslowakei (Darina Múdra) und der Bundesrepublik Deutschland (Ulrich Tank, Friedrich W. Riedel, Susanne Walther und der Berichterstatter) referierten über den gesellschaftlichen Hintergrund von Haydns Opern und ihr Echo im zeitgenössischen und späteren Schrifttum. Einer der Beiträge galt der Bühnentechnik im 18. Jahrhundert, ein anderer dem Esterházy'schen Theater. Einige Opern Haydns wurden spezieller untersucht. Ausführlich ging man auf die Libretti ein. Die Veröffentlichung des Tagungsberichtes ist vorgesehen.

BESPRECHUNGEN

Musicologie Médiéval. Notations et Séquences. Actes de la Table Ronde du C. N. R. S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes 6–7 septembre 1982. Etudes rassemblées par Michel HUGLO. Paris: Librairie Honoré Champion, Editeur 1987 264 S., XXXVIII Tafeln.

In unmittelbarem Anschluß an den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Straßburg, aber von der Fachöffentlichkeit seinerzeit kaum beachtet, veranstaltete das dem Centre National de la Recherche Scientifique unterstehende Institut de Recherche et d'Histoire des Textes am 6. und 7. September 1982 in Paris ein Roundtable, das sich in zwei Sektionen mit Problemen der musikalischen Paläographie bzw. dem Ursprung und der Verbreitung der Pariser Sequenz befaßte. Dessen Bericht liegt nunmehr gedruckt vor, wobei der gewählte Titel *Notations et Séquences* eher verbirgt, daß der erste Problembereich mit vierzehn gegen drei Beiträgen zum zweiten Thema deutlich bevorzugt behandelt wird.

Anlaß über die „Problématique de la Paléographie musicale“ nachzudenken, gab, wie Michel Huglo in seiner Einleitung ausführt, die Überlegung, daß es beinahe hundert Jahre nach Erscheinen der *Paléographie musicale* von Solesmes (1889) geboten sei, Ergebnisse wie künftige Aufgaben dieser Spezialdisziplin aufzuzeigen. Die Reihe der Beiträge wird denn auch mit zwei Aufsätzen eröffnet, die methodische Überlegungen zum Inhalt haben: Leo Treitler (*Paleography and Semiotics*) geht es um eine Abgrenzung der traditionellen „musikalischen Paläographie“ von einer erst noch zu erarbeitenden „musikalischen Semiotik“ früher Notenschriften, wobei unter Semiotik hier anderes und mehr zu verstehen ist als die „Semiologie grégorienne“ Dom Cardines. Welchen konkreten Nutzen eine semiotische Analyse von Neumenschriften zu erbringen vermag, wird an einer neuen Klassifizierung der bekannten Neumenfamilien dokumentiert, innerhalb derer die traditionelle Unterscheidung von Punkt- und Akzentneumen ersetzt wird durch Aufteilung in ikonische und

symbolische Neumen. Neumenfamilien erscheinen so nicht mehr nur als Abweichung von praktisch inexistenten Idealtypen. In ganz ähnliche Richtung zielen die Überlegungen Wulf Arlts (*Anschaulichkeit und analytischer Charakter. Kriterien der Beschreibung und Analyse früher Neumenschriften*), wenn dieser, um eingefahrene und verengende Fragestellungen zu überwinden, für einen „möglichst offenen, empirischen Ansatz gegenüber frühen Neumenschriften“ sowie der „heuristischen Annahme“ der gleichsam „neutralen Kriterien der ‚Anschaulichkeit‘ und des ‚analytischen Charakters‘ als spezifisches Merkmal aller Neumenschriften“ plädiert, wodurch sich die Eigenheiten der Einzelhandschriften als je verschiedene Ausformung des Spannungsverhältnisses zwischen eben diesen Kriterien beschreiben lassen. Helmut Hucke (*Gregorianische Paläographie als Überlieferungsforschung*) schließlich gibt einen gedrängten Überblick der neueren Fragestellungen, die sich für die musikalische Paläographie ergeben haben.

Daß die Paléographie musicale im traditionellen Sinne ihr Arbeitsfeld noch keineswegs ausgeschöpft hat, beweisen die Beiträge von Denis Escudier (*La notation musicale de Saint-Vaast: étude d'une particularité graphique*) und Susan Rankin (*Neumatic notations in anglo-saxon England*) im Hinblick auf Neumenschriften bzw. von Yves Chartier (*Hucbald de Saint-Amand et la notation musicale*) und Nancy Phillips (*The Dasia Notation and its manuscript tradition*) zum genaueren Verständnis der Buchstaben- bzw. Dasianotation. Eher spekulativ, aber äußerst anregend die Überlegungen von Denise Jourdan-Hemmerding (*Aspects méconnus des théories et notations antiques et de leur transmission*), die auf die mögliche Bedeutung astronomischer, alchemistischer und medizinischer Schriften für die Übertragung antiker Theoriefragmente bzw. antiker Notenschriften ins Mittelalter aufmerksam macht. Die breite Palette der angesprochenen Aspekte sei schließlich noch durch die Nennung dreier weiterer Beiträge

verdeutlicht: Marie-Noël Colette (*La sémiologie comme voie d'accès à la connaissance de l'interprétation au Moyen Age*) zeigt auf, wie sich die ‚Semiologie grégorienne‘ interpretatorisch nutzbar machen läßt; Ruth Steiner berichtet über ein Projekt *Reconstructing the repertory of invitatory tones and their uses at Cluny in the late 11th Century*, und Gérard Le Vot (*Pour une épistémologie de l'édition musicale du texte lyrique français médiéval*) entwickelt ein dreifach gestuftes Modell zur Edition von Trouvère-Gesängen.

Der Themenkreis „Origine et diffusion de la séquence parisienne“ ist lediglich mit drei Beiträgen bedacht: Nancy Van Deusen (*Poly-melodic sequences and a „Second Epoch“ of sequence composition*) weist vor allem auf die gattungsmäßigen Gemeinsamkeiten der älteren, Prosatexte verwendenden Sequenz mit der neueren durchrhythmisierten und gereimten Form hin. David Hiley (*The Rhymed sequence in England*) gibt erstmals einen Überblick über die aus dem englischen Bereich erhaltenen Sequenzen, während Agostino Ziino (*Sequenza, sirventes e laude a proposito di „Oimè lasso e freddo lo mio core“*) an einem Sonderfall weitreichende Spekulationen über Gattungszusammenhänge anstellt. Allen drei Beiträgen ist gemeinsam — und das mindert ihren Wert keineswegs —, daß sie das eigentlich gestellte Thema eher umkreisen als treffen.

Bieten die Einzelbeiträge insgesamt eine Fülle wertvoller Informationen und Anregungen, die man dankbar aufnehmen wird, so ist der Publikation doch ein wesentlicher Einwand nicht zu ersparen. Bei den Beiträgen handelt es sich nahezu ausnahmslos um Diskussionspapers, Kurz- oder Zwischenberichte laufender oder anderweitig bereits publizierter Forschungen. Welchen Sinn aber macht deren Abdruck, wenn, wie in vorliegendem Falle, die folgende Diskussion gänzlich unterschlagen wird? Zudem. In einer kleinen Spezialdisziplin pflegt das Fachgespräch schnell voranzuschreiten. Ist es wirklich unumgänglich, daß ein Kongreßbericht, der gerade siebzehn Beiträge enthält, immerhin fünf Jahre auf sein Erscheinen warten muß? Freilich wird man für diese Wartezeit durch die geradezu opulente Ausstattung weitgehend entschädigt. Die Beispiele im Text wie auch die zahlreichen Abbildungen im Anhang sind von vorzüglicher Qualität; letztere dürf-

ten das Buch übrigens auch für Paläographieübungen interessant machen. Daß ausgerechnet im Inhaltsverzeichnis die deutschsprachigen Titel in sinnentstellender Weise verdruckt sind, ändert an dem insgesamt positiven Eindruck wenig; für ein Institut, dessen ausdrückliche Aufgabe jedoch der Umgang mit Text ist, bleibt dieser Befund allemal mißlich.

(Juli 1988)

Michael Wittmann

Franz Schubert. Jahre der Krise 1818—1823. Bericht über das Symposium Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985. Hrsg. von Werner ADERHOLD, Walther DÜRR und Walburga LITSCHAUER. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1985. 144 S.

In der Zeit zwischen 1818 und 1823 verläßt Franz Schubert das Elternhaus. Er hört auf, in der Schule zu unterrichten. Sein eigener Unterricht bei Salieri ist zu Ende. Sein Freundeskreis erneuert sich. Neue Musiker kommen in seinen Blick. Man beginnt, seine Werke zu drucken. Sie finden Resonanz. Schuberts Schaffen orientiert sich neu. Er wendet sich der Poesie der Romantik zu. Die Liedproduktion nimmt ab. Das Interesse an den großen Gattungen, an Oper, Messe und Symphonie, wächst. Der Weg dahin erweist sich als schwierig. Das zeigen gescheiterte und aufgegebene Versuche. Dies alles sind — so Walther Dürr in seiner Einführung — Momente einer Krise, einer Krise, die Schubert selbst in der Erzählung *Mein Traum* zur Sprache gebracht und gedeutet habe.

Die Studien, die der schmale, aber gehaltvolle Band vereint, behandeln Aspekte der Krisenjahre. Carl Dahlhaus beleuchtet nach einem Ausblick auf das Problemfeld, das sich mit dem Begriff der Krise verbindet, die musikgeschichtliche Situation, in der Schubert seinen Weg zu suchen hatte, eine zwiespältige Situation, deren Exponenten Beethoven und Rossini waren. Wie sich Schubert dazu kompositorisch ins Verhältnis setzte, zeigt Dahlhaus an der 6. *Symphonie* in C-Dur und der *Unvollendeten* auf.

Hans Joachim Kreutzer beantwortet die Frage, ob die Krisenjahre Schuberts Verhältnis zur Poesie verändert hätten, vorsichtig. Er hält

immerhin die Hypothese für vertretbar, Schubert sei nach 1820 „stärker auf zeitgenössische Impulse“ (S. 37) eingegangen. Kreuzer beschreibt, wie sich der poetische Gesichtskreis Schuberts bildete. Dabei geht er vom damals gebräuchlichen Schullesebuch aus, von einem Buch, in dessen Zentrum Poesie der Empfindsamkeit stand. Er hebt die Bedeutung des Freundeskreises für die literarische Bildung Schuberts hervor. Denn im Verkehr mit den Freunden weitet sich Schuberts Gesichtskreis, lernt er Poesie Goethes und Schillers und endlich auch Gedichte der frühen Romantik kennen. Höchst Bedenkenswertes bietet die Studie endlich zu den ‚minderen‘ Gedichten, die Schubert vertont hat. Kreuzer warnt vor vorschnellen Herabsetzungen. Denn viele Gedichte müssen als Ausdruck der zeitgenössischen Geselligkeitskultur gelesen werden. Im übrigen scheint es dem Musiker nicht selten zu genügen, wenn ein Gedicht ein paar gelungene und sangbare Verse enthält.

Dietrich Berke vergleicht die beiden Werke, in denen Schubert Goethes *Gesang der Geister über den Wassern* vertont hat. Er macht in einer detailreichen Untersuchung deutlich, daß Schubert mit der zweiten Vertonung die Gattung der mehrstimmigen Gesänge auf ein neues Niveau hebt. Kehrt die erste den Gleichnis-Charakter der Poesie in rhetorischen und madrigalistischen Figuren hervor, so übersetzt die zweite die poetischen Naturbilder in musikalische Struktur, und dies mit solcher Konsequenz, daß die ersten Hörer ratlos waren.

Peter Gülke führt mit einer gedankenreichen Studie über die *Sinfonie-Fragmente* D 615 und D 708 A ins Zentrum des Themas. Schon die 6. *Sinfonie* — die letzte Sinfonie, die Schubert vor der Krise vollendet hat, in die er gerade bei der Beschäftigung mit dieser Gattung geriet — interpretiert Gülke als ein „mühsam beschwichtigtes Werk“ (S. 48). Er geht sodann in eindringlichen musikalischen Analysen den Gründen nach, die das Scheitern der skizzierten Sinfonien erklären. Im ersten Fall macht er etwa einsichtig, daß Schubert sich außerstande sah, den Anspruch, den er mit der weit ausgreifenden Introdution erhoben hatte, im Werkganzen einzulösen. Der Hauptsatz und vollends der langsame Satz, die sich an Satzcharaktere Haydns anlehnen, wären danach verblaßt. Ähnliches gilt für das andere Frag-

ment. Auch hier scheint es sich als unmöglich erwiesen zu haben, das Werk als Ganzes zu halten.

Werner Aderhold macht auf die Bedeutung aufmerksam, die das Motiv des ersten Taktes für den ersten und allein vollendeten Satz des *Streichquartett-Fragments* c-moll D 703 hat. Es ist überall präsent und erklingt in den verschiedensten Zusammenhängen und Funktionen. Die vordergründig so verschiedenen Teile des Satzes partizipieren demnach alle — darin vielleicht dem ersten Satz des *Quartetts* in f-moll op. 95 von Beethoven folgend — an einer subthematischen Substanz.

Rossana Dalmonte erhellt das gattungsgeschichtliche Umfeld der *Zauberharfe*. Sie bestimmt das Werk, damit der geläufigen Bezeichnung „Melodram“ widersprechend, als ein „Schauspiel mit Musik“, das in der Tradition des Wiener Volkstheaters steht. Schubert freilich weicht in zwei Momenten davon ab. Er bindet die Komposition auch im Blick auf den Gang des Dramas an „Leitmotive“ (Der Terminus wird bandintern durch eine Bemerkung von Werner Thomas in Frage gestellt; vgl. S. 95.) Und er komponiert zum anderen — das vor allem erweist sich als bedeutsam — große Melodramen. Sie erfassen größere Passagen des Dramas, als das ansonsten üblich ist und als der Librettist wohl gefaßt sehen wollte.

Werner Thomas' Studie über *Bild und Aktion in ‚Fierabras‘* ist die umfangreichste des Bandes. Thomas berichtet über die Rezeptionsgeschichte des letzten Bühnenwerkes, das Schubert vollendet hat, er bestimmt seinen Ort im Spektrum der musikdramatischen Gattungen und bespricht den Stoff. Im Zentrum der Studie aber steht der Versuch, die musikalisch-dramaturgische Disposition des Werkes zu erfassen. Die dramatische Form bildet sich — das ist der Ausgangspunkt der Analyse — im „Widerspiel von bewegter Aktion und ruhendem Bild“ (S. 88). Thomas analysiert im Blick darauf die Ereignis-Charaktere der dramatischen und musikalischen Einheiten, zunächst der ganzen Oper, dann genauer des ersten Aktes. Dies gedanklich und sprachlich in einer ebenso klaren wie sensiblen Weise. Dabei zeigt sich, daß, aufs Ganze gesehen, die statischen Momente die dynamischen überwiegen. Thomas resümiert: „Aktion ist Durchgang, Bild ist Ruhe und Ziel“ (S. 105).

Das Bild ist der dramaturgische Ort, an dem sich Schuberts Musik entfaltet. Die Musik wird vom Bild bestimmt und schafft dieses zugleich dadurch mit, daß sie die Zeit im „Musizieren an sich“ stillstehen läßt (S. 112). Thomas ordnet die unterschiedlichen Bildcharaktere vier Typen zu: dem Genrebild, dem repräsentativen Bild, dem „eingefrorenen“ Bild (das dem italienischen „Concertato“ entspricht) und dem ideenrächtigen Tableau. In den letzten Abschnitten fragt Thomas nach dem historischen Hintergrund dieser ‚Bilderlust‘. Er schlägt einen großen Bogen zurück bis zum emblematischen Theater des Barock. Er verweist auf die Bildhaftigkeit näherliegender Werke, so auf Christoph Martin Wielands und Anton Schweitzers *Alceste*, aber auch auf die Bilderspiele des geselligen Lebens, an denen bekanntlich auch der Schubert-Kreis Gefallen fand.

Die letzten Beiträge des Buches gelten der geistlichen Musik. Otto Biba bietet eine instruktive Studie über die *Kirchenmusikalische Praxis zu Schuberts Zeit*. Sie unterrichtet über die Aufführungspraxis, nachdem die Sorge für die Kirchenmusik in die Verantwortung der bürgerlichen Kirchenmusikvereine übergegangen war, besonders über die Besetzung, die Direktion und die Mitwirkung der Orgel. Welche Bedeutung diese Usancen für die kirchenmusikalischen Werke Schuberts hatten, weist Biba anhand von Stimmen nach, die Schubert und sein Bruder Ferdinand geschrieben haben.

Kurt von Fischer vergleicht in seinen *Bemerkungen zu Schuberts As-Dur-Messe* zum einen die beiden Fassungen. Von Fischer will — das ist das Fazit der detailreichen Studie — die zweite Fassung, durch die Schubert 1826/7 vielleicht seine Bewerbung um das Amt des Vizehofkapellmeisters zu begünstigen hoffte, nicht unbedingt der ersten vorgezogen wissen, weil die neue, weitausgeführte *Cum sancto spiritu-Fuge* das Ganze formal und stilistisch aus dem Lot bringt. Der zweite Teil der Studie erörtert Formprobleme. Sie stimmen im Ergebnis mit den Beobachtungen von Thomas zusammen. Die Disposition des *Credo* mit seinen vielfach wiederkehrenden Rufen macht einen „statischen, fast möchte man sagen episch-erzählenden Effekt“ (S. 127). Von Fischer sieht darin den Ausdruck privater

Frömmigkeit und mutmaßt, daß dieser Charakter das Werk vor dem Druck der Krise bewahrt und seine Vollendung ermöglicht habe.

Die letzte Studie des Bandes von Reinhold Kubik untersucht unter dem Titel *Ambivalenz als Gestaltungsprinzip* die Deklamation im *Lazarus*. Kubik würdigt eingangs das Sujet auf dem Hintergrund der Gattungstradition. Es steht im Bann des norddeutschen, evangelischen Oratoriums, einer Gattung, die durch Werke von Carl Heinrich Graun und Friedrich Schneider auch in Wien Eingang gefunden hatte. (Auch Kreuzer weist auf diesen Hintergrund des *Lazarus* und zugleich auf Klopstocks *Tod Adams* [S. 37]) Kubik beschreibt danach Schuberts Textbehandlung. Sie zielt, Gattungs- und Stiltradition negierend, auf die freie Durchkomposition der poetischen Vorlage, auf das Hinübergleiten von einem Stil zum anderen.

(November 1988)

Wilhelm Seidel

Karlsruher Beiträge Nr. 4, Mai 1987: Richard Wagner und Karlsruhe. Karlsruhe. Stadt Karlsruhe 1987. 132 S., zahlreiche Abb.

Das Richard-Wagner Jahr 1983 nahm die Stadt Karlsruhe zum Anlaß, die Beziehungen Wagners zu Eduard Devrient und Felix Mottl, die beide längere Zeit am Karlsruher Hoftheater wirkten und sich für die Aufführungen der Wagnerschen Werke besonders eingesetzt hatten, in den *Karlsruher Beiträgen* näher zu untersuchen. Der vorliegende Sammelband enthält ferner einen Bericht über die Ausstellung *Richard Wagner und Karlsruhe*, die vom 17. Februar bis 7. Mai 1983 stattfand, sowie eine sorgfältige Dokumentation über die Wagnerpflege in Karlsruhe von 1919 bis 1985.

Zunächst befaßt sich Werner Breig in seinem Aufsatz *Eduard Devrient und Richard Wagners „Ring des Nibelungen“* mit der Entstehungsgeschichte dieses Werkes. Zwangsläufig mußte hierbei die Dresdner Zeit im Vordergrund stehen, denn Wagner hatte in dieser Stadt schon mit Devrient einen regen Gedankenaustausch geführt. Trotz kritischer Auseinandersetzungen mit Wagners Plänen zum *Ring* hielt dieser den Komponisten doch für einen „poetischen Kopf“; seinen politischen und musikdramati-

schen Ideen stand er distanziert gegenüber. Für die Arbeit Wagners an der *Ring*-Konzeption waren diese Skepsis und die Anregungen des Theaterspezialisten sehr fruchtbar. Diese mit Gründlichkeit und Akribie zusammengestellte Studie über die Auseinandersetzungen zwischen den beiden in den Frühphasen der Arbeit Wagners an seinem Nibelungenprojekt streift jedoch das Thema *Richard Wagner und Karlsruhe* nur peripher, so daß der Titel des Sammelbandes zum Teil irreführend ist.

Das gleiche gilt für den zweiten Aufsatz dieses Bandes *Das Karlsruher Hoftheater, Felix Mottl und Bayreuth* von Werner Schulz. Wenn auch der bewundernswerte Einsatz Mottls für die Aufführung von Wagners Opern in Karlsruhe, der der Stadt den Namen „Klein-Bayreuth“ eintrug, wie auch die Bedeutung des Hoftheaters als „Lieferant“ von Sängern für Bayreuth angemessen gewürdigt werden, so nimmt die Darstellung des Wirkens von Mottl in Bayreuth und seine Beziehungen zu Cosima Wagner einen etwas zu breiten Raum ein. Ob die überaus ausführliche Darstellung der Auseinandersetzungen der Sopranistin Henriette Mottl, der Frau von Felix Mottl, mit ihren Konkurrentinnen am Karlsruher Hoftheater, die sich in Details verliert, zu einer tieferen Einsicht in die Wagnerpflege in Karlsruhe beiträgt, bleibt doch fraglich. Es hätte sich hier angeboten, darüber eine separate Abhandlung zu verfassen. Dennoch stellt auch dieser Aufsatz eine lesenswerte Dokumentation dar, die die Bedeutung Mottls für die Kontinuität und Durchsetzung des Wagnerschen Werkes gebündelt präsentiert.

Eine Aufführungsgeschichte en miniature bietet die Dokumentation über die Wagnerinszenierungen in Karlsruhe von 1919 bis 1985. Unter Einbeziehung von Kritiken aus der Tagespresse, Stellungnahmen der Regisseure und ausgezeichnetem Bildmaterial kommentiert Kurt Pietschmann exemplarisch die *Holländer*-, *Ring*- und *Parsifal*-Inszenierungen. Vorangestellt ist diesem Beitrag eine Chronologie sämtlicher Karlsruher Inszenierungen der Werke Wagners von 1919 bis 1985. Ein Eingehen auf die Aufführungen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg fehlt aus unverständlichen Gründen, denn auch diese wichtige Zeit der Karlsruher Theatergeschichte — beispielsweise unter Mottl — hätte dokumentiert werden

müssen, um ein vollständiges Bild der Wagnerrezeption in Karlsruhe vorzulegen.

In der Ausstellung *Richard Wagner und Karlsruhe*, deren zentrale Themen in einer knappen Übersicht im vierten Beitrag dieses Bandes vorgestellt werden, veranschaulichen Themenkomplexe wie „Der nicht aufgeführte *Tristan* 1859“, „Das Niederlassungsprojekt“, „Klein-Bayreuth“ oder „Der erste *Ring* in Karlsruhe“ die Beziehungen Wagners zu dieser Stadt.

Die Übersicht wie auch Teile der anderen Beiträge könnten als Denkanstoß dienen, die Wagnerforschung nicht nur auf die bekannten Wirkungsstätten des Komponisten zu konzentrieren; deutlich wird hier gezeigt, daß auch eine Beschäftigung mit peripheren Wirkungsstätten weitere Einsichten in Wagners Arbeit und die Rezeption seiner Werke ermöglicht. (September 1988) Martina Srocke

Reger-Studien 2. Neue Aspekte der Regerforschung. Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1986). 181 S., 24 Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band V.)

Unter dem Titel *Neue Aspekte der Regerforschung* fand im Oktober 1984 im Rahmen der Marteau-Tage des Bezirks Oberfranken in Lichtenberg/Ofr. ein Reger-Symposium statt, dessen Beiträge nun als *Reger-Studien 2* vorliegen. Die Herausgeberin erklärt in ihrem Geleitwort, daß auf eine thematische Leitlinie bewußt verzichtet wurde, weil sie die noch in den Kinderschuhen steckende Regerforschung von vornherein eingeengt hätte. Unter diesem Vorzeichen eröffnen die publizierten Referate tatsächlich neue Ansätze auf breiter Basis. Der Rezensent sieht eine fiktive Leitlinie durch einige Punkte markiert, wovon jeder Möglichkeiten zur Forschung bietet. Viele Bereiche sind noch terra incognita.

So zeigt Susanne Popp in ihrem Beitrag *Stand und Aufgaben der Regerforschung*, daß trotz zahlreicher Briefe, detaillierter Mitteilungen von Schülern und Freunden, trotz Beschreibungen der Genesis mancher Werke der eigentliche Schaffensprozeß des Komponisten Reger noch völlig unbekannt ist (S. 16f.). Es wird dargelegt, daß man trotz der dokumen-

tierten umfangreichen Lehrtätigkeit und der Bekenntnisse von bedeutenden Reger-Schülern (David, Hindemith, Kaminski u. a.) über die Lehrmethode des Meisters so gut wie nichts weiß. Popp regt Forschungsschwerpunkte an, die sich auf Regers Auseinandersetzung mit Wagner, Bruckner und Liszt erstrecken (S. 21), weiterhin auf das Sichtbarmachen seiner Formkonzeption und anderer Kategorien musikalischer Parameter (Klangschichtung, Klangfarbe, Dynamik, musikalische Logik), die bisher nur ansatzweise untersucht wurden. Die Verfasserin vermutet in der Herausstellung des Negativbeispiels Reger eine Hilflosigkeit der Musikwissenschaft gegenüber dem Einzelgänger (S. 25)

Günther Weiß meint, daß in der biographischen Forschung über Reger der langjährigen Freundschaft zu Henri Marteau zu wenig Beachtung geschenkt wurde und verweist auf das in der Literatur noch unbeachtete Buch von Blanche Marteau (*Max Reger und Henri Marteau*)

Der Aufsatz von Hans Joachim Bauer (*Max Reger und Richard Wagner*) wirkt wie ein Mosaikstein im noch unbekanntem Bild, das die Einflüsse Wagners auf Reger darstellt. Die aufgezeigte Vorliebe Regers, Wagnersche Opernvorspiele auf seine Konzertprogramme zu setzen, überzeugen dabei weniger als etwa die Erwähnung von Übertragungen einiger Operausschnitte auf zwei Klaviere und die damit verbundene gesteigerte Wirkung der Motivik (S. 44)

Einige Aufsätze des Bandes beschäftigen sich detailliert mit bestimmten Werken Regers, wobei interessante Ergebnisse zutage treten. Ganz lapidar stellt Lothar Mattner (*Integration und Vereinzelung — Zur Konzeption des Variationszyklus im Streichquartett d-moll op. 74 von Max Reger*) fest, daß die Rezeption der großen Variationswerke Regers relativ unproblematisch sei. Im Verlauf einer kleinen Analyse zeigt der Autor allerdings auch, welche Elemente dem Hörer zur Stabilisierung und Orientierung dienen (S. 55), daß beispielsweise bei der zunehmenden thematischen Liquidation das rhythmische Element bestehen bleibt, daß der Komponist auch in den zerklüfteten Variationen zu den Rudimenten des Themas zurückkehrt. Ausgehend von einer älteren, umfangreichen Regerstudie (Sievers) versucht

Siegfried Mauser den Konflikt zwischen harmonisch-vertikaler und melodisch-horizontaler Sichtweise am Beispiel der letzten Violinsonate Regers zu erhellen. Er wendet dabei ein Verfahren an, das an das Schichtdenken Heinrich Schenkers erinnert. Mauser zerlegt den Satz in ein melodisches Gerüst (S. 62), denkt jedoch in seiner Analyse vorwiegend harmonisch. Die Analyse der *Serenade* op. 141a als Beispiel für Regers Spätwerk (Roman Brobeck, *Überlegungen zu Regers Spätwerk am Beispiel der Serenade op. 141a*) arbeitet eine Form als allgemein gültiges Modell heraus. Der Autor demonstriert, wie eine Konvention verfremdet und gerade dadurch bestätigt und verallgemeinert wird (S. 70)

Ein interessantes Kapitel in der Betrachtung des Oeuvres von Max Reger skizziert Rainer Cadenbach (*„Das Werk will nur Musik sein“ — Zitate in Max Regers Kompositionen*). Zusammenfassend meint der Autor: „Reger hat ein Leben lang zitiert“ (S. 74), wobei die verschiedenen Facetten des Zitierens vom Affebis zum Bach-Motiv, vom Belehrenwollen des Hörers bis zur Grußbestellung an Komponistenkollegen aufgezeigt werden. Die Beiträge von Christian Martin Schmidt (*Von Satztypen Regerscher Charakterstücke*) und Axel Berchem (*Max Regers Weidener Orgelstil und seine Grenzen in der heutigen Praxis*) sind groß angelegt und mit Akribie ausgearbeitet, wirken jedoch aufgrund ihrer allzu theoretischen Darstellungsweise verhältnismäßig farblos. Um so überzeugender der Aufsatz von Susanne Shigihara (*Max Reger und die bildende Kunst*) Hier wird dargelegt, daß die Kunst in Regers Leben eigentlich keine Rolle spielte, daß seine Beziehung zu ihr nur über künstlich eingefügte Stützpunkte erfolgte, z. B. über die Person von Brahms oder über materielle Dinge wie der Besitz von Wagners Original-Totenmaske. Immerhin sagt die Autorin in einer hervorragenden Interpretation des Beckmannschen Regerportraits von 1917, das offensichtlich von Anfang an nicht in die gängige Reger-Vorstellung paßte, mehr über den Menschen Reger und die seelischen Komponenten seines Werkes aus, als es manche anerkannte Biographie vermochte (S. 152f.) Außerdem werden hier zum Teil unbekannt Tendenzen aufgedeckt, wie die Musik Regers noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bildende Künstler zu aussage-

kräftigen Schöpfungen anregen konnte. Eine Fortsetzung dieser Linien in der Regenerforschung wäre äußerst wünschenswert. (Oktober 1988) Hanns Steger

THRASYBULOS G. GEORGIADIS. *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos. Aus dem Nachlaß hrsg. von Irmgard BENGEN. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht 1985. 303 S., Notenbeisp.*

Ein Buch, unzeitgemäß und unbequem. Leichter zu beschreiben als es selbst sind die Reaktionen, die es auslöst (wenn ich von den Erfahrungen mit einem Seminar an der Universität Tübingen berichten darf): Ratlosigkeit, Verblüffung — aber auch Staunen. Ich selbst muß gestehen, daß ich, hätte ich nicht als Schüler, soweit mir andere diesen Status zuerkennen, den Autor als Mann von unerhörter Konzentration des Denkens kennengelernt, dem jedes Spintisieren und Spekulieren fremd war, das Buch nach wenigen Seiten ungelesen beiseite gelegt haben würde — so weit ist es in Fragestellung und Diktion von aktuellem Wissenschaftsbetrieb entfernt. In einer Zeit, in der das alte Thema *Quid sit musica* aus der historischen Musikwissenschaft überhaupt ausgeschieden und der systematischen Musikwissenschaft übergeben wurde, wo es an der Peripherie hinter Überlegungen zur Anwendbarkeit und Nützlichkeit der Musik noch ein bescheidenes Existenzrecht hat, behandelt Thrasybulos Georgiades die Frage nach dem Wesen von Musik im Zusammenhang der Geschichte, der abendländischen Musikgeschichte und ihrer Vollendung in den Wiener Klassikern. In einer Zeit, in der allgemeine Fragen vorzugsweise statistisch neutralisiert werden, vertraut Georgiades auf die eigene Erkenntniskraft: In diesem Sinne sind seine Ausführungen zutiefst subjektiv. Sie beginnen immer wieder bei ersten, persönlichen Erfahrungen. „Ich möchte einen Eindruck wiedergeben. Manchmal mache ich frühmorgens einen Rundgang durch die [Münchner] Innenstadt. Ich gelange oft in die noch leere Frauenkirche. Der Raum umfängt mich; mein Standort, meine Schritte richten sich nach ihm. Darin begegnen mir Säulen, Plastik, Bilder. Einmal stellte sich der Organist früh ein und probierte ein paar Klänge.

Was ich wahrnahm, war zwar anders geartet als Raum, Säulen, Plastik oder Bilder, aber doch, wie diese, *b e g e g n e t e* es mir; ich erfaßte es, wie diese, als ein ‚Etwas‘. Nun plötzlich wurde von jemandem, den ich nicht sah (es war wohl der Messner), ein Wort gesagt. Ich zuckte und staunte dann über das Andersartige gegenüber den anderen Erscheinungen. Das Wort ‚begegnete‘ mir nicht, sondern ich *v e r n a h m* es, kein ‚Etwas‘, sondern einen *M e n s c h e n*“ (S. 14f.).

Die gesamte Thematik entwickelt sich aus der Gegenüberstellung von Musik und Sprache. Im Gegensatz zu aufklärerischer Auffassung von Musik als anderer Form der Sprache wie zu romantischer Vorstellung von Musik als erweiternder Fortsetzung von Sprache zieht Georgiades einen klaren Trennungsstrich und unterscheidet beide Phänomene gerade am Punkt ihrer äußeren Gemeinsamkeit, ihrem Bezug zur Zeit. Die Gegensätzlichkeit von musikalischem und sprachlichem Rhythmus verbietet danach eine Theorie der Berührung und Überlagerung beider Sphären (wie sie sich z. B. Richard Wagner gedacht hat) Sprache braucht Zeit, Musik bindet sich an Zeit. Georgiades unterscheidet zwischen Dingen *i n* der Zeit und Dingen *d e r* Zeit (S. 41, 52). Solche Überlegungen führen ihn unvermeidlich zu einem Generalkapitel „Zeit“ Von Aristoteles ausgehend, kritisiert Georgiades die Selbstverständlichkeit, mit der wir von Zeit als einem Kontinuum sprechen, wozu uns die Zuordnung an Bewegung verführe: „Die Bewegung ist lediglich das, *w o r a n* das Jetzt und die Zeit veranschaulicht wird“ (S. 35) Im Auseinanderhalten von Zählen und Messen wie einer sprachlichen Erläuterung des nur dem Griechischen geläufigen Passivpartizips im Präsens kommt Georgiades zu einer eigenen Bestimmung der Zeit: „Die Zeit — für sich — ‚hat‘ keine Größe. *D a u e r* kommt erst zum Vorschein als Prädikat von Phänomenen *i n* der Zeit. Das Phänomen [...] ist es, das dauert bzw. ‚existiert‘ — kürzer oder länger —, nicht die Zeit“ (S. 33).

Die Frage nach Kontinuum und Diskontinuum beherrscht auch die Diskussion um den Ton und die Tonhöhe. Wieder stößt Georgiades sich an einer als gesichert geltenden Standarddefinition. Die physikalische Begründung periodischer Schwingungen reicht ihm nicht

aus. Mit ihr ist es möglich, Farb- und Tonempfinden als zwei Ausprägungen eines gleichen Prinzips anzusehen, was in Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts ja von Bedeutung war. Während aber die Farbskala in jedem Einzelwert autonom sinnvoll verfügbar ist, braucht der Ton den Bezug zu einem System. Ein solches System — welches auch immer — durchlöchert das Kontinuum. Erst das Nichts schafft jene Distanzen, die Töne in feste Relationen bringen. Und erst in dem Augenblick, wo sich Intervallrelationen einstellen, wird der Ton zu einem musikalischen Ereignis, verliert freilich etwas von seiner anzeigenden Qualität, einer Qualität, die der Sprache zugehörig ist. Anders gesagt: Die exakt periodische Schwingung eines pfeifenden Wasserkessels informiert uns über etwas. Nur wenn dieser Informationsanteil abgeschnitten und nun mittels eines Rasters Beziehungen zu anderen Schwingungen herstellbar sind, ist der Ton eine Angelegenheit der Musik.

Wenn Sprache, die auf e t w a s deutet, als Phänomen i n der Zeit und Musik, die allein auf s i c h deutet, als Phänomen d e r Zeit, als Phänomen, das Zeit vernehmbar macht, verstanden und so getrennt in gleichberechtigtem Nebeneinander gesehen werden (vgl. dazu Gunter Scholtz in *Philosophische Rundschau*, 1987, S. 311), ist damit keine Bezugslosigkeit postuliert. Nur sieht Georgiades den Zusammenhang zwischen Musik und Sprache an einem anderen als dem traditionellen Punkt der Zeit und der Artikulation. Musik sei vom Wort abhängig, weil sie den Nennakt der Sprache voraussetzt.

Bis hierher ist die Erörterung bei aller schwierigen Verästelung staunenswert luzide, bleibt stets nachvollziehbar und verständlich, daß jeder Leser — ablehnend oder zustimmend — Stellung beziehen kann. Danach wird die Lektüre in wörtlichem Sinne eine Sache der Welt-Anschauung. Gerade jetzt zeigt sich allerdings auch, daß der Text Fragment ist und nach dem Tode von Georgiades aus verschiedenen Manuskriptteilen zusammengesetzt werden mußte. Beim kritischen Punkt von Musik u n d Sprache scheint es mir leichter, auf ältere Veröffentlichungen zurückzugreifen (z. B. auf *Sprache, Musik, Schriftliche Musikdarstellung*, in: *AfMw* 14, 1957, S. 223—229).

Georgiades möchte nicht beweisen. Er will zeigen. Darin ist er, der mit Heidegger und Gadamer in Gedankenaustausch stand, phänomenologischer Methode verpflichtet. Grundlage allen Denkens bleibt für Georgiades freilich die Philosophie der Antike. Es gibt Parteien, die in ihrer Situationszuspitzung die Frische und Lebendigkeit platonischer Dialoge haben, so wie andere Teile sich in ihrem Systematisierungsstreben an Aristoteles orientieren. Die Darstellung provoziert letztlich eine Stellungnahme auch in erkenntnistheoretischen Fragen. Der ruhelosen These Nietzsches („Erkennen ist ein Zurückbeziehen. seinem Wesen nach ein regressus in infinitum. Was Halt macht bei einer angeblichen causa prima, bei einem Unbedingten usw. ist die Faulheit, die Ermüdung —“, *Der Wille zur Macht*, Nr. 348) setzt Georgiades seinen Verzicht entgegen. „Zu meinen, daß man mehr erkennen kann, als in der Reichweite der menschlichen Natur angelegt ist, ist Hybris“ (S. 18). Doch bis zur gegebenen Grenze, die Georgiades als das Stoßen auf das ES IST beschreibt, muß der Suchende gehen. So mag man begreifen, wie ein Gelehrter sein Fach verstanden hat. Musikwissenschaft als Menschenkunde.

(Oktober 1988) Manfred Hermann Schmid

KAROL BERGER. *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XVII, 266 S., Notenbeisp.*

Zur Frage nach den Akzidentien in der Musik des Spätmittelalters und der Renaissance gibt es bis zum heutigen Tage keine allgemein akzeptierte Theorie. Dabei hat sich die Musikwissenschaft seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mit diesem Problem auseinandergesetzt. Aber immer noch ist ein Herausgeber älterer Musik gezwungen, im Kritischen Bericht über seine Behandlung der Akzidentienfrage Rechenschaft abzulegen. Schließlich kann jeder Lösungsvorschlag weitreichende praktische Auswirkungen haben, die unsere Vorstellung von der Musik dieser Zeit beeinflussen. Angesichts dieser Situation ist Karol Bergers Versuch, systematisch die Zeugnisse

der Musiktheorie aus dem Zeitraum von 1300 bis 1560 zum Problem der „musica ficta“ zusammenzustellen, sehr zu begrüßen. Er breitet in klarer Ordnung und großer Ausführlichkeit eine Fülle von Zeugnissen zu den unterschiedlichsten satztechnischen Gesichtspunkten vor uns aus, wobei er, wie es im englischen Schrifttum mittlerweile üblich ist, der englischen Übersetzung im laufenden Text den Originaltext in den Anmerkungen folgen läßt.

Im ersten Teil des Buches stellt Karol Berger die Grundlagen des mittelalterlichen Ton-systems dar: die Guidonische Hand und die Solmisation. Darauf folgen eine erste Bestimmung des Begriffs „musica ficta“ sowie verschiedene notationstechnische Möglichkeiten ihrer Kennzeichnung. Schließlich beschreibt er die Entwicklung von der 21stufigen Leiter Guidos (Γ-dd) bis zur nahezu chromatisch ausgefüllten 17stufigen Oktave des 16. Jahrhunderts.

Im zweiten Teil geht Berger auf die satztechnischen Bedingungen des Phänomens „musica ficta“ ein. Ausführlich diskutiert er die verschiedenen theoretischen Konzepte und verdeutlicht sie an praktischen Beispielen, soweit sie auch in den entsprechenden Traktaten angeführt wurden. Dabei arbeitet Berger zwei grundsätzlich verschiedene Einsatzmöglichkeiten der Akzidentien heraus: Einerseits werden sie zur Korrektur perfekter Intervalle („causa necessitatis“) im melodischen wie auch im harmonischen Bezug verwendet, andererseits zur Erzielung des Halbtonanschlusses bei den sogenannten kontrapunktischen Normverbindungen wie große Sexte/Oktave oder große Terz/Quinte. Weiterhin unterscheidet Berger zwischen solchen Akzidentien, die sich aus dem Zusammenhang ergeben, und solchen, die vom Komponisten eingetragen werden mußten, nämlich Hinweise auf ungewöhnliche Fortschreitungen, aber auch sogenannte „signature accidentals“, modusbestimmende Generalvorzeichen. Regelmäßig wurde dabei auf das Verbot von Intervallen wie Tritonus und verminderte Quinte hingewiesen. Nur unter bestimmten Bedingungen wurde ihr Erscheinen toleriert. Zu diesen Bedingungen gehörte vor allem die korrekte Auflösung bzw. Weiterführung des Intervalls, was Berger an zahlreichen Zeugnissen auch aus der kompositorischen Praxis belegen kann. Dabei fällt ihm

auf, daß eigentlich nur das b-molle zur Korrektur solcher Intervalle verwendet wurde. Auf die Rolle, die in diesem Zusammenhang der modale Kontext spielt, weist Berger nur am Rande hin (S. 82). Aber die Korrektur eines Tritonus im *d*-dorischen betrifft zunächst die variable dorische Sexte *h/b*, während eine Erhöhung der dritten Stufe *f*, der konstitutiven kleinen Terz des dorischen Modus, aus der modalen Charakteristik herausführen würde. Im Gegensatz dazu wird im *g*-mixolydischen Modus die 7. Stufe *f* zum „subsemitonium modi“ erhöht. Hier ist *h*, die große Terz über der Finalis *g*, konstitutiver Bestandteil des Modus. Der modale Kontext bestimmt auch die Korrektur harmonischer Intervalle, was allerdings nur deutlich wird, wenn man den Zusammenhang der zitierten Stellen mit einbezieht: Tinctoris' Hinweis (S. 116) steht im Rahmen der Diskussion um die Quarte *h/b* im lydischen Modus auf *f*. Eine Erhöhung der Finalis *f* kommt deshalb kaum in Frage. Und Georg Rhau verweist in seinem Zitat auf die „coniunctae“ (was die Übersetzung verschweigt), die neben den *mi*- und *fa*-Zeichen möglich sind, also auf Transpositionen ganzer Hexachorde. Weitere Fragen wie die imperfekte Oktave, der chromatische Halbtonschritt und das Problem der „Kettenreaktion“ werden ausführlich erörtert. Schließlich geht Berger noch auf den möglichen Konflikt zwischen melodischer und harmonischer Tritonusbildung ein, wo er aufgrund eines Tinctoris-Zitats für den Vorrang der harmonischen Korrektur plädiert (S. 119).

Schon K.-J. Sachs (*Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974, S. 105f.) hatte auf die Ambiguität der Regel vom Halbtonanschluß hingewiesen, was Berger nur bestätigen kann. Er möchte aber klare Anweisung für den Umgang mit der Musik jener Zeit vermitteln. So kommt er aufgrund einer Regel des Gaffurius zu dem Schluß, daß der Halbtonanschluß nur bei Kadenz obligatorisch sei — was schon Zarlino so nicht stehen lassen wollte (S. 127). Das führt ihn dazu, systematisch die Zeugnisse der Musiktheorie zur Beschreibung von Kadenz darzulegen und vor allem auch Differenzierungen der Kadenzbildung zu erfassen, leider meist ohne Berücksichtigung modaler Zusammenhänge (Zarlinos „cadenze impropriamente dette“ und

das „fuggir la cadenza“ übersetzt Berger beides ungenau mit „evaded cadences“) Auf der Grundlage dieser Zeugnisse plädiert er schließlich für den Normalfall einer Erhöhung des Leittones in Kadenzen durch ein *b-durum*. Offen läßt er, ob im dreistimmigen Satz auch die Quarte erhöht werden sollte. Die Forderung des Contrapunctus nach einer Erhöhung der Terz, die zur Quinte führt, und die Tolerierung des Tritonus an der Stelle der Paenultima sind zwei theoretische Konzepte, die im Einzelfall gegeneinander abzuwägen sind.

Immer wieder steht die Suche nach „allgemein gültigen Normen“ (S. 170), auf die sich auch der heutige Editor stützen kann, im Vordergrund und führt mitunter zu voreiligen Schlußfolgerungen und Verallgemeinerungen. Die Contrapunctus-Lehre hat eben, darauf wies ebenfalls K.-J. Sachs hin, den Charakter einer „indeterminatio positio“ (a. a. O., S. 110). Neben einigen absolut verbindlichen Regeln gibt sie Empfehlungen für verschiedene, aber gleichberechtigte Lösungen. Zur Entscheidung im Einzelfall sind weitere Gesichtspunkte heranzuziehen, wie etwa die Modalität, deren Regeln wiederum eng mit der Hexachordlehre verknüpft sind. So läßt sich die Frage, ob eine *a*-Kadenz über *gis* oder über *b* erreicht werden sollte, nur vor dem Hintergrund des modalen Bezuges entscheiden. Auf S. 145 weist Berger selbst darauf hin, daß bei einer *b*-Vorzeichnung die *a*-Kadenz als *mi-re-mi* ohne Erhöhung des *g* solmisiert werde, während ohne Generalvorzeichen eine Solmisation *re-ut-re* zur Erhöhung des *g-ut* zum *gis-mi* führt. Damit sind aber unterschiedliche modale Einbindungen angesprochen. *A-mi* ist ein Halbschluß im dorischen *g*-Modus, bei dem der Halbtonanschluß *fa-mi* im Tenor konstitutiv ist, während *A-re* ein Ganzschluß im dorischen *a*-Modus ist, der den Halbtonanschluß im Diskant fordert.

Die Contrapunctus-Lehre nimmt solche Fragen erst relativ spät zur Kenntnis. Das führt Berger zu Spekulationen, inwieweit seit Johannes Tinctoris formulierte Regeln für die Musik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts gültig seien. In dieser Zeit gehören aber Fragen wie jene nach den verschiedenen Möglichkeiten einer *a*-Kadenz in den Bereich der elementaren „*musica plana*“, wo Hexachord- und Moduslehre abgehandelt wurden. Indem Berger sich auf

die kontrapunktische Darstellung beschränkt, klammert er leider diese Aspekte des satztechnischen Regelsystems aus. Das gilt schon für die Darstellung der Solmisationslehre im ersten Kapitel, was um so erstaunlicher ist, als die enge Verbindung von Hexachordlehre, Akzidentien und Modalität gerade von Tinctoris ausführlich dargelegt wurde. Berger stellt den Blick auf die besonderen Möglichkeiten des Hexachordsystems, wenn er behauptet, daß am Tonort der „*clavis*“ *h* normalerweise *h-mi* gesungen wurde und *b-fa* nur, wenn es ausdrücklich angezeigt wurde (S. 4). Das Struktursystem der 7 „*deductiones*“, der Aufzählung der drei Hexachorde *durum*, *naturale* und *molle* über den gesamten Tonbereich, ist grundsätzlich offen für beide Möglichkeiten. Jacobus von Lüttich, den Berger als Gewährsmann nennt (*Speculum musicae*, CSM 7, 6, S. 138. „*Alias si non signetur, semper usus fiat # quadrati*“), bezieht sich an dieser Stelle ausdrücklich auf den 1. Modus, in dem das Hexachord *durum* die Norm für die Oberquarte der *Species re-sol* ist. Hinzu kommt, daß Jacobus zuvor die Ausnahmen für den Gebrauch des *b-molle* ausführlich erörtert hatte. Keineswegs läßt sich diese Beobachtung verallgemeinern, die andererseits gerade die Bedeutung des modalen Zusammenhangs herausstellt. Der Modus stellt das notwendige Regulativ bei der Auswahl der jeweiligen Hexachorde dar. Durch ihn und seine möglichen Intervall-Species wird die Wahl der „*voces*“, der Solmisationssilben, mit bestimmt. Durch dieses Ineinandergreifen der beiden Systeme sind viele Korrekturen vorgegeben, die in der Aufzeichnung mit Hilfe der „*claves*“ oder „*litterae*“ nicht aufscheinen und deren Formulierung erst spät im Regelsystem des Contrapunctus auftauchte. Mit den Regeln des Contrapunctus allein ist den Möglichkeiten, die im Hexachordsystem und damit auch in der „*musica ficta*“ für die Zeit vor 1470 lagen, nicht auf die Spur zu kommen. Das erweist sich auch in Bergers Analyse des Dufay-Chansons *Navré je sui*, mit der er den Band beschließt. Gibt man dem modalen Bezug den Vorrang, ist der Anfang aufgrund der „*signature accidentals*“ in den Unterstimmen als ein *c-mixolydisch* aufzufassen. Dann könnte man das *b-molle* in T 4 und T 7 vor *f* als einen Hinweis darauf interpretieren, daß dieses *f* ein

„fa supra la“ des Hexachord durum ist und kein „fa supra mi“ des hier eigentlich zu erwartenden Hexachord naturale. Das *e* wäre also ein *e-la* und kein *e-mi*. Mit dieser Interpretation könnte zumindest innerhalb der beiden Abschnitte des Rondeaus das schwer zu motivierende Changieren zwischen *e* und *es* vermieden werden, das darüber hinaus jeden modalen Bezug zerstört. Berger gibt einige Hinweise dafür, daß Akzidentien sich nicht nur auf den Einzelton beziehen, etwa eine Äußerung des Johannes Tinctoris: Demnach sei ein Akzidens so lange gültig, „quam diu deductio cui praeponetur“, also so lange, wie das Hexachord, das dadurch angezeigt wurde, melodisch sinnvoll ist.

Im letzten Kapitel zieht Berger einige für die heutige Editionspraxis wichtige Schlußfolgerungen aus seinen Beobachtungen, deren wichtigste wohl die Erkenntnis ist, daß die Notation im behandelten Zeitraum nicht die Aufgabe hatte, „den gesamten musikalischen Text für den Analytiker graphisch zu fixieren, sondern angemessene Anweisungen für den Ausführenden geben“ sollte (S. 165) „Angemessen“ bedeutet aber, daß ein Vorzeichen, das sich aus dem musikalischen Kontext ergab, als redundant weggelassen werden konnte. Da dieser Kontext aber heute nicht mehr selbstverständlich ist, gehört es zur Aufgabe des Editors, sie in seinen Text mit einzubeziehen und zur Diskussion zu stellen. Hinter allen Erörterungen steht die berechtigte Überzeugung des Autors, daß der Gebrauch von Akzidentien keine Sache des Zufalls oder der persönlichen Vorliebe war, sondern „begründet diskutiert und auf der Grundlage allgemein gültiger Normen entschieden werden konnte“ (S. 170) Nimmt man die oben ange deuteten regulativen Aspekte des mittelalterlichen Tonsystems hinzu, liefert die Arbeit von Karol Berger einen wichtigen Beitrag zu dieser Diskussion.

(Juli 1988)

Christian Berger

DON HARRÁN: *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag (1986). XVIII, 517 S., Notenbeisp.*

Jeder Praktiker und Musikwissenschaftler, der sich mit älterer Vokalmusik befaßt, wird das Erscheinen dieser Arbeit begrüßen. Die Frage der Textunterlegung, ein scheinbar peripheres Problem, wird in diesem umfangreichen Band in aller Breite und unter Berücksichtigung aller wesentlichen Aspekte diskutiert. Im Mittelpunkt der Darstellung stehen drei Theoretiker des 16. Jahrhunderts, die sich besonders ausführlich zu diesem Thema geäußert haben. Als erster ist Giovanni Maria Lanfranco in seinem *Scintille di Musica* von 1533 ausführlich auf dieses Problem eingegangen. Ausgehend von den strukturellen Analogien von Text und Musik behandelt er die Verwendung silbentragender Notenwerte, das Problem der Ligaturen, der Punktierung und der Behandlung von Semiminimen sowie Fragen der Textwiederholung und den Einsatz von Melismen. Don Harrán diskutiert die einzelnen Regeln dieses Traktats im Hinblick auf ihre Anwendbarkeit in der zeitgenössischen musikalischen Praxis. Auch mögliche Ausnahmen werden immer wieder mit einbezogen, zumal Lanfranco selber stilistische und gattungsbezogene Unterschiede andeutet. Zugleich zeigt Don Harrán anhand vieler Quer verweise die Zusammenhänge dieser Lehre mit der zeitgenössischen Theorie auf. Daraus entwickelt er einen Grundbestand an Regeln, der im weiteren Verlauf der Untersuchung auf seine Gültigkeit und auf seine Entwicklungsmöglichkeiten hin untersucht wird. Neben Gioseffo Zarlinos *Le Istitutioni harmoniche* (1558) und Gaspar Stoquerus' *De musica ver bali libri duo* (1570), denen ebenso ausführliche Darstellungen gewidmet werden wie Lanfrancos Abhandlung, reicht die eindrucksvolle Liste der insgesamt 19 besprochenen Traktate von Adrian Petit Coclicos *Compendium musices* (1552) über Hermann Fincks *Practica musica* (1556) und Thomas Morleys *A Plain and Easy Introduction* (1597) bis hin zu Michael Praetorius' *Syntagma musicum* aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

Der Darstellung der zeitgenössischen Theorie folgt ein kritischer Überblick über die musikwissenschaftliche Forschung zu diesem Thema, die bis zu Heinrich Bellermanns Kontrapunkt-Buch von 1862 zurückreicht. Don Harráns Darstellung macht deutlich, wie stiefmütterlich das Thema bisher behandelt wurde.

Noch die *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, die Georg von Dadelsen 1967 herausgab, stellen die Textunterlegung dem Gutdünken des Editors anheim, der auf ein genaues Studium der praktischen Quellen verwiesen wird. Dabei zeigt ein kurzer Blick auf einige wenige Quellen, wie unterschiedlich die Textzuordnung in den verschiedenen Epochen von den Schreibern gehandhabt wurde. In vielen Fällen ist der Editor zu eigenen Entscheidungen gezwungen, da die Quellen ihm keine brauchbaren Anhaltspunkte bieten. Don Harrán vermag deutlich zu machen, wie wichtig deshalb das Studium der zeitgenössischen Theoretiker ist. Nur so lassen sich überprüfbare Kriterien für solche Entscheidungen gewinnen. Zu recht weist er darauf hin, daß die Materialbasis dafür immer noch schmal ist und fordert: „Mehr Quellen müssen überprüft werden, weitere Theoretiker müssen gelesen werden und mehr Werke müssen auf ihre Textbehandlung hin analysiert werden“ (S. 324). Erst damit läßt sich eine sichere Basis für den Umgang mit älterer Musik gewinnen.

Daß sein Band einen bedeutenden Beitrag zu dieser Auseinandersetzung liefert, sei hier noch einmal betont, denn Don Harrán begnügt sich nicht mit Appellen. Aus der Diskussion der Traktate wie auch der Forschungsliteratur entwickelt er einige klar formulierte Vorschläge. Auf diese Weise vermag er eine Diskussion, die sich zuvor über mehr als 300 Seiten erstreckte, knapp und deutlich zusammenzufassen, ohne daß dabei etwas von der Vielfalt der Möglichkeiten verloren geht. So gehören die Regeln zur Editionstechnik, die er im letzten Kapitel vorschlägt, zur Pflichtlektüre eines jeden, der sich mit der Musik älterer Zeit analytisch wie editorisch beschäftigt.

Immer wieder stellt Don Harrán die Frage, ob diese Regeln generell auf ältere Musik angewendet werden können, also auch auf die Musik, die vor den ersten Traktaten aufgezeichnet worden ist. Zu diesem Zweck geht er bis in die Antike zurück und trägt eine Fülle von Äußerungen über die Verbindung von Wort und Ton zusammen. Mit diesem Material, das in den Kapiteln 2 und 3 ausgebreitet wird, möchte er „die Idee einer Denktradition über das Wort-Ton-Verhältnis darlegen, die chronologische und stilistische Grenzen überschrei-

tet“ (S. 18). Neben vielen Erörterungen allgemein ästhetischer Natur führt er auch Beispiele an, die von einer engen Beziehung der beiden Bereiche schon im Mittelalter zeugen. Die *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi* (GS 1, 5–8) etwa „nimmt manche der späteren Regeln zur Textunterlegung vorweg“ (S. 47). In seiner Suche nach Analogien von Musik und Sprache übersieht Don Harrán aber die grundsätzliche Leistung der Theoretiker des frühen Mittelalters. Ihnen wurde eine Beschreibung musikalischer Sachverhalte erst dadurch ermöglicht, daß sie die vor allem in der Grammatik vorgeprägten sprachlichen Muster übernahmen. Aufgrund dieser Erkenntnis versucht die Musikwissenschaft, auch in der mittelalterlichen Musik, etwa beim Tropus, der Bedeutung des Wortes für die kompositorische Gestaltung nachzuspüren. Don Harrán selbst bescheinigt Guido von Arezzo, „die Grundsätze der neuen Beziehung von Wort und Ton, wie sie später unter humanistischem Einfluß entwickelt wurden, prophezeit zu haben. Und damit stand Guido keineswegs allein unter den mittelalterlichen Theoretikern“ (S. 57), was Don Harrán an zahlreichen Beispielen zu belegen vermag. Damit wird aber die Auffassung von der „neuen Einstellung des Komponisten der Renaissance zum Wort“ (Lowinsky, zit. S. 19) relativiert. Dennoch bemüht Don Harrán sich vor allem darum, die Leistung der Renaissance auf diesem Gebiet herauszustellen. Trotz der vielen eindrucksvollen Zeugnisse aus dem Mittelalter bleibt er bei der überkommenen Auffassung vom „medieval constructivism“ (S. 77), der erst von den Komponisten der Renaissance unter dem Einfluß des Humanismus überwunden werden konnte. Der retrospektive Zugang zum Mittelalter spiegelt sich auch im Umgang mit den mittelalterlichen Quellen. Hieronymus de Moravia sollte aus der Edition Cserbas zitiert werden, ebenso Cassiodor aus der Edition R. A. B. Mynors aus dem Jahre 1961, und die *Summa musica* ist kein Werk des Johannes de Muris. Die Darstellung wird ergänzt durch eine umfangreiche Sammlung von Theoretiker-Zitaten zu den verschiedensten Gesichtspunkten. Das reicht von allgemeineren Themen wie der Anpassung der Musik an sprachliche Gegebenheiten, wo Plato, Guido und Zarlino geradezu in einem Atemzug angeführt

werden, bis hin zu speziellen Problemen wie der Behandlung des Augmentationspunktes. Leider ist diese umfangreiche Sammlung von 381 Zitatbruchstücken mit englischer Übersetzung nicht über das Register erschlossen.

Trotz dieser geringen Einwände gehört Don Harráns Arbeit zu den wichtigsten Veröffentlichungen zur Musik des Spätmittelalters und der Renaissance, die in den letzten Jahren erschienen sind, da sie zu einem bisher vernachlässigten Problem eine umfangreiche Materialbasis anbietet und zugleich fundierte Lösungsvorschläge für den Umgang mit der musikalischen Praxis jener Zeit zur Diskussion stellt. (August 1988) Christian Berger

LORENZO BIANCONI: *Music in the seventeenth century. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XII, 346 S.*

Wie das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* soll — so scheint es — die *Storia della Musica*, zu der die Erstaussage vorliegender Abhandlung als Band 4 gehört (*Il Seicento*, Turin 1982), statt traditionell nach geistesgeschichtlichen Epochen oder Zeiträumen nüchtern nach Jahrhunderten gegliedert werden. Lorenzo Bianconi, auch in deutscher Sprache ausgewiesener Kenner der Materie, meidet planvoll-konsequent die vertrauten, aber problematischen Kennmarken „Renaissance“ und „Barock“ „Stil“ versteht er — seinen Quellen entsprechend — als kompositorische Schreibart, „Concerto“ als mehrdeutigen historischen Terminus. Der Interpret Bianconi hält sich zurück, bemüht sich, ein gewissenhafter Chronist zu sein.

Bezeichnend für diese Einstellung ist das liebevolle Eingehen auf zeitgenössische Grundsatzserklärungen und Interpretationen von musikalischen Werken und Entwicklungen. So beginnt beispielsweise die Darstellung von Jean Baptiste Lullys *Alceste* (1674), die ja eigentlich einen Sonderfall der Tragédie en musique bzw Tragédie lyrique darstellt, mit einem Bericht über die einschlägige *Critique* des Charles Perrault (S. 243—245), der etwa ebensoviel Raum einnimmt wie der Überblick über das Werk selbst (S. 248—250) Das überaus nützliche kommentierte Quellenlesebuch

am Schluß des Buches (S. 265—326) führt unmittelbar in das zeitgenössische Denken hinein. Hier findet man Material zur Sozialgeschichte der Musik (Hoffeste in Florenz und Turin), zum Selbstverständnis des Musikers (Antonio Maria Abbatini, Heinrich Schütz), für die Einstellung der musikfreundlichen Öffentlichkeit zum Musiker (Henry Purcell) und für die Entwicklung der Oper (Venedig, Hamburg)

Neben dem neuzeitlichen Modell des teamwork, wie es in der *New Oxford History of Music* vorliegt, behaupten sich in der zusammenfassenden Musikgeschichtsschreibung individuelle Unternehmungen nicht nur, sondern sie erscheinen zunehmend attraktiv. Droht dort die Gefahr der Uneinheitlichkeit, so hier die der Einseitigkeit und Unvollständigkeit. Bianconi ist sich dessen bewußt. Freimütig gesteht er, der Instrumentalmusik zu wenig Raum gewidmet zu haben. Sie habe für die damalige Zeit keine so grundsätzliche Bedeutung wie die Vokalmusik (S. VIII). Im übrigen kommt sie durchaus zu Wort (Kap. 14, Instrumental- und Tanzmusik) Prüft man die insgesamt 26 fortlaufend gezählten Kapitel (die wieder in vier Großüberschriften zusammengefaßt sind: frühe Jahrzehnte, allgemeine Probleme, geistliche Vokalmusik, Oper) im Hinblick auf Vollständigkeit, so entsteht ein ziemlich lückenloses Bild, das die ‚anderen‘ maßgeblichen Territorien (Deutschland, England, Frankreich, Spanien) durchaus angemessen berücksichtigt. Mit großem Verständnis hat Bianconi etwa die Musik im deutschen Luthertum dargestellt (allerdings ohne die frühe evangelische Kantate; vgl. S. 138), für Schütz und Purcell empfindet er unverkennbare Sympathie. Scheinbar fehlende Bereiche wie Lied oder Kammerkantate finden sich — mehr oder weniger passend plaziert (vgl. S. 136) — in anderen Zusammenhängen.

Persönliche Akzentuierungen, ja bewußte Einseitigkeiten gehören zum Ein-Mann-Unternehmen. Sie geben der Forschung Impulse und bereichern das Wissen. Dankbar nimmt der nichtitalienische Leser Hinweise auf ihm bislang unbekanntes Quellen und Daten zur Kenntnis oder auf weithin übersehene Zusammenhänge wie zwischen der *Commedia dell'arte* und dem venezianischen Opernbetrieb. Erstmalig wird die Rolle der italienischen

Ovid-Rezeption für das Lamento herausgestellt, wobei nicht nur die berühmten *Metamorphosen* wichtig waren, sondern auch die weniger bekannten *Epistulae Heroïdum*.

Worin aber sieht Bianconi nun die musikgeschichtliche Einheit seines Jahrhunderts, wenn er doch auf geistesgeschichtliche Zusammenhänge im Umkreis eines wie immer getarteten Zeitgeistes keinen Wert legt? Seine Methode läßt sich am besten als „strukturge-schichtliche“ charakterisieren. Großen Raum widmet er sozialgeschichtlichen und allgemein politischen Fragen in bezug auf die Musik. Und er muß hier eine so große Fülle an Fakten und Möglichkeiten bedenken, daß dem Leser der Faden verlorenzugehen droht. Schon Kapitel 5 nennt ein Leitmotiv der Untersuchungen. "The 'crisis' of the seventeenth century" Gemeint ist damit außer den innen- und außenpolitischen Katastrophen dieser Zeit auch ein entscheidender Funktionswandel der Musik selbst: Sie begibt sich in den Dienst neuartiger politischer Mächte, aber sie erkaufte diesen Bedeutungszuwachs durch eine Reihe von Verlusten: geschwundene Beurteilungsmöglichkeit (S. 61), gesunkenes Sozialprestige von Komponisten (S. 62), vertiefte Kluft zwischen Hörern und Musikern (S. 72), Verfall des Druckwesens (S. 76), Schwund des „historischen Horizonts“, Absinken in einen Provinzialismus (S. 80). Abgesehen von der Tatsache, daß auch andere Jahrhunderte ihre Krisen hatten und haben — darüber handelten die Symposien des Zehnten Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Ljubljana 1967 —, fragt man sich, warum ausgerechnet eine so ‚unglückliche‘ Entwicklung soviel ‚glückliche‘ Musik, die wir kennen und lieben, hervorgebracht hat.

Mit der strukturge-schichtlichen Methode, die nach problemgeschichtlichen Zuspitzungen sucht, hängt wohl auch ein anderes auffälliges Merkmal vorliegender Abhandlung zusammen: das Zurücktreten ästhetischer Beschreibungen von Werken hinter Überlegungen zu allgemeinen Entwicklungen. Schon das vollständige Fehlen von Notenbeispielen überrascht. Mag diese Askese auch vom Verlag gewünscht oder verlangt worden sein, der Leser — auf „Musik“ eingestellt — empfindet einen Mangel. Auch sonst wird er nicht verwöhnt. Die „vorn“ und „hinten“ bezeichnenden Um-

schlagsillustrationen — die bekannten lavierten Bleistiftskizzen zur venezianischen Oper *Germanico sul Reno* von 1676 (nicht 1646) — sind die einzigen Illustrationen. Bei den etwa einem Dutzend Kompositions-betrachtungen gibt es keinen Hinweis auf einschlägige Neuauflagen. Bianconi spricht zu Fachleuten, die sich das fehlende Anschauungsmaterial selbst besorgen können und die auch in der Lage sind, von den Zusammenfassungen des Bekannten die vielen neuen Gedanken und Materialien zu trennen. Es kommt nicht zum Dialog mit der Forschung (wobei der bibliographische Anhang S. 327—335 seinen Wert behält). Wer sich durch diese Schwierigkeiten nicht abschrecken läßt und auch nicht durch den sehr dicht gefügten Text mit vielen Parenthesen und Aufzählungen, kann von Bianconi eine Menge lernen. (Oktober 1988) Werner Braun

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT: *Musikgeschichte Schlesiens. Dülmen. Laumann-Verlag 1986. 157 S. (Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas. Band 1.)*

Nach dem Tode des Nestors der schlesischen Musikforschung Fritz Feldmann (1905—1984) zählt Lothar Hoffmann-Erbrecht zweifellos zu den tiefsten Kennern der schlesischen Musikgeschichte. Hoffmann-Erbrecht, selber gebürtiger Schlesier, hat als erster den Mut gehabt, jene Gesamtdarstellung vorzulegen, zu der Feldmann nicht mehr gekommen ist. Ohne Feldmanns grundlegende Arbeiten wäre diese *Musikgeschichte Schlesiens* freilich kaum vorstellbar: Feldmann zählt denn auch — vor A. Schmitz, G. Speer, R. Walter und H. Unverricht — zu den vom Autor am meisten benutzten/zitierten Musikologen.

Kaum verwunderlich, daß die Hauptforschungsgebiete des Autors wie tragende Säulen dieser Gesamtdarstellung wirken: seine umfassenden Forschungen zu Leben und Wirken von Thomas Stoltzer — oder über die auch heute noch oft gespielten Lautenisten (wie Esajas Reusner und S. L. Weiß), denen Hoffmann-Erbrecht sogar ein eigenes Kapitel (S. 77—89) gewidmet hat. Aber auch die anderen Aspekte und Strömungen sind überzeugend herausgearbeitet. Bereits das erste Kapitel „Musik im mittelalterlichen Schlesien“ bietet eine Fülle

von Charakteristika dieser Musiklandschaft mit ihren musikbesessenen Klosterherren, die volkstümliche Elemente, Tanzrhythmen und „Laszives“ ohne Berührungsangst in die geistliche Musik eindringen ließen. Was liebt der Schlesier? Zum Beispiel „die herunterschlagende Terz, die der Melodie einen etwas melancholisch anmutenden Duktus gibt“ (S. 15) — oder die übertriebene Traditionsverbundenheit: „Selten hat sich wahrlich Überaltertes so beharrlich gehalten wie in Schlesien!“ (S. 21)

Neben Altem steht Neues und Revolutionäres. Erste Lieder und andere Vertonungen in deutscher Sprache fanden in Schlesien ihre Aufzeichner — ob um 1470 in Glogau (*Glogauer Liederbuch*, das der Autor treffender „Glogauer Sammelhandschrift“ nennt) oder um 1555 in Breslau, wo Valentin Triller das *Schlesisch Singebüchlein* mit dem berühmten *Quempas* herausbrachte. Zwischen Kinderlied und Orgelbau, „offizieller“ Musikübung und privater Musikliebe zeichnet der Autor das Bild einer der reichsten deutschen Musiklandschaften. Schon politisch als Mittler zwischen den Machthabern Böhmens, Polens, Österreichs und Preußens bestimmt, haben schlesische Musiker die internationalen Verbindungen gepflegt und fast die ganze alte und neue Welt „beglückt“. Dies gilt vom Chopin-Lehrer Elsner (aus Grottkau) und den Hartmanns (Glogau/Dänemark) bis zu den Damroschs (Breslau/New York) und den aus Breslau stammenden Moszkowski und Klemperer.

Schade, daß in diese internationale Galerie der Autor folgende Musiker nicht mit einbezogen hat: den Haydn-Kopisten Elßler (aus Kieselingen), Großvater der berühmten Tänzerin Fanny Elßler; den in England geadelten Brahmsfreund, Sänger, Dirigenten und Komponisten „Sir“ Georg Henschel (aus Breslau), der die „Bostoner Sinfoniker“ gründete, deren erster Dirigent er war; Victor Hollaender (aus Leobschütz), der in Berlin als Revue- und Operetten-Komponist (*Auf ins Metropol*) hervorgetreten ist, Vater von Friedrich Hollaender; nicht zuletzt: den aus Laurahütte stammenden Michael Jary (Jarczyk), der in Beuthen als Zwölfötner begann und in Berlin und Hamburg als Schlager- und Film-Komponist zu internationalem Ruhm gelangte. Aber so ist es eben: Wer eine „Musikgeschichte Schlesiens“ schreibt, wird immer das Risiko in Kauf neh-

men müssen, wichtige Namen zu übergehen, wesentliche Aspekte zu vernachlässigen. Zu reichhaltig war der musikalische Tisch in Schlesien gedeckt. Die Musikliebe und Sangesfreude sind unverzichtbare Charakteristika dieses Stammes — gleichsam als Synonym zum Begriff „Schlesier“ wie die Bezeichnung „Musikant“ zum Böhmen. Lieder wie die *Vogelhochzeit*, *Was soll das bedeuten*, *Lustig ist das Zigeunerleben*, *Dort nied'n in jenem Holze*, *Und in dem Schneegebirge* sind deutsches Allgemeingut geworden. Sie werden noch immer gesungen und trösten etwas darüber hinweg, daß diese ehemals österreichische, danach preußische Provinz (vielleicht) keinen „ganz großen“ Komponisten hervorgebracht hat. So ist es durchaus verständlich, daß der Autor mit dem Kapitel „Das schlesische Volkslied“ endet — und nicht mit dem Kapitel „Schlesische Komponisten der Gegenwart“, obwohl unter ihnen renommierte Komponisten wie Günter Bialas vorgestellt werden.

„Das ganze Buch ist somit ein Kompromiß“, stellt der Autor (S. 10) fest. Die Begrenzung des Umfangs auf 157 Seiten, bedingt durch die Funktion als Begleitband zur *LP-Anthologie Ostdeutscher Musik*, nötigte ihn dazu. Hoffmann-Erbrecht ist jedoch mehr gelungen, als er selber zu hoffen wagte: eine gut lesbare erste Gesamtdarstellung der Musiklandschaft Schlesiens.

(September 1988)

Norbert Linke

BONNIE J. BLACKBURN: Music for Treviso Cathedral in the Late Sixteenth Century. A Reconstruction of the Lost Manuscripts 29 and 30. London: Royal Musical Association 1987. VI, 162 S., Abb., Notenbeisp. (Royal Musical Association Monographs 3.)

Die Rekonstruktion der am 7. April 1944 durch einen Bombenangriff zerstörten kostbaren Bibliothek des Domkapitels von Treviso ist um einen bedeutsamen Schritt vorangekommen. Zu dem Codex 3, der durch Photographien des amerikanischen Wissenschaftlers Don Laurence Feininger überliefert ist, kommen nun zwei Motetten der verlorenen Codices 29 und 30 hinzu, die von Bonnie J. Blackburn jüngst, und zwar ebenfalls in Form von Photographien, aufgefunden wurden. Dieser

Fund ist der unmittelbare Anlaß zur vorliegenden Veröffentlichung, die aber zugleich bestrebt ist, einen lebendigen Eindruck von dem vielgestaltigen Musikleben in den Kirchen und Bruderschaften Trevisos zu vermitteln. Die Autorin stützt sich dabei nicht selten auf Giovanni D'Alessis Publikation *La Cappella musicale del Duomo di Treviso (1300—1633)*, Vedelago 1954, namentlich auf das vor dem Weltkrieg zusammengestellte thematische Verzeichnis der Musikalien, und sie stößt hier in bezug auf den Codex 29 sogleich auf eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit: daß sich unter den 175 Werken der Sammelhandschrift 60 Unikate befunden haben müssen, wenn die Zuschreibungen an Palestrina, de Rore, Gombert, Verdelot etc. tatsächlich stimmen sollten. Da diese Komponisten jedoch keine oder, wie es bei de Rore der Fall war, nur gelegentliche und mittelbare Verbindungen zu Treviso hatten, hat Bonnie J Blackburn erhebliche Zweifel an deren Urheberschaft und glaubt einen anderen Musiker namhaft machen zu können, dem alle Unikate zuzurechnen sind. Pietro Varisco, den Kopisten und ursprünglichen Besitzer des Manuskripts, zugleich Autor zahlreicher Adaptionen und Kontrafakturen

Da in beiden Codices ausschließlich Motetten vertreten sind, geht die Autorin auch der nach wie vor aktuellen Frage nach, welche Funktion diese Stücke innerhalb der verschiedenen liturgischen Feiern hatten. Sie tut dies mit rechtem Gespür für die Liturgie der trevisianischen Kirche, die auch noch nach dem Tridentinischen Konzil das Privileg besaß, einem eigenen, unabhängigen Kirchenkalender zu folgen; sie zieht ferner in einer überlegten Auswahl literarische Dokumente des 16. und 17. Jahrhunderts zu Rate, hinterfragt zu diesem Zweck die Anordnung von Kompositionen in den großen Chorbüchern und geht nicht zuletzt auf die musikalische Praxis in Venedig und Rom ein, um vor diesem Hintergrund das musikalische Geschehen an der Kathedrale von Treviso zu würdigen.

Zum Abschluß präsentiert die Studie umfangreiche Angaben zu den unwiederbringlich verlorenen Sammelhandschriften 29 und 30 sowie eine detaillierte Beschreibung der dank der vorsorglichen Verfilmung im authentischen Schriftbild erhaltenen Motetten *Tu es*

vas electionis (Ms. 29) und *Suscipe Verbum* (Ms. 30) des Theoretikers und päpstlichen Kapellsängers Ghiselin Dankers (Danckerts). Sie bietet ferner Abzüge der Photographien, ein Quellenverzeichnis sowie eine der Quellenstudie D'Alessis entnommene Aufstellung, die die Incipits der in beiden Manuskripten enthaltenen Stücke angibt, darüber hinaus auch die Feste nennt, bei denen diese Stücke aufgeführt wurden, sowie auf vergleichsweise heranzuziehende handschriftliche und gedruckte Quellen hinweist. Die von Bonnie J Blackburn gefertigte Abschrift der Dankerschen Motette *Suscipe Verbum* sowie weitere vier Motetten, die von den in Treviso wirkenden Komponisten Pietro Antonio Spalenza, Francesco Santacroce und Giovanni Nasco stammen und ebenfalls als Unikate zu gelten haben, deren Abschriften seinerzeit von D'Alessi gefertigt wurden, beschließen die Publikation.

Bonnie J Blackburns Studie ist ein gewichtiger Beitrag zur Musikgeschichte Trevisos und des Veneto. Die Aufarbeitung des überreichen Materials ist jedoch nicht immer überzeugend; zeitweilig fehlt es an einer präzisen, zusammenfassenden und für Klarheit sorgenden Ordnung. Auch mangelt es dem Text zuweilen an Fluß, was sicherlich auf die langen eingefügten Verzeichnisse zurückzuführen ist (z. B. S. 12ff. und S. 30). Diese Bemerkungen sollen jedoch den Wert und die Bedeutung der Schrift keineswegs in Frage stellen.

(April 1989)

Michele Pozzobon

RUFINA ORLICH Die Parodiemessen von Orlando di Lasso. München. Wilhelm Fink Verlag (1985). 380 S. (Studien zur Musik. Band 4.)

Rufina Orlichs Buch, eine von Rudolf Bockholdt und Reinhold Schlötterer betreute Münchner Dissertation, greift in zweifacher Hinsicht sehr hoch. Sie befaßt sich mit Werken des genialsten Musikers der späten Renaissance, und dazu mit Werken, deren kompositorische ‚ratio‘ in Worten aufzuweisen eine der schwierigsten Aufgaben musik-analytischer Untersuchung darstellt.

Um es sogleich zu sagen Rufina Orlich hat diese Aufgabe in vielen Punkten vorzüglich

gelöst. Es gelingt der Verfasserin, nicht zuletzt durch den Vergleich von Messen Lassos mit ‚Parallelkompositionen‘ anderer Meister (vor allem Palestrinas und Gomberts, aber auch Leonhard Lechners und Cyprian de Rores), die Besonderheit, ja Einzigartigkeit von Lassos Stil — „Freiheit“ und „Spontaneität“ gegenüber seinen Vorlagen und als Folge hiervon einen „nie schematisch-einförmigen“, sondern stets durch „wunderbare Lebendigkeit und Frische“ gekennzeichneten Verlauf seiner Werke auch auf dem Gebiet der Parodie-Komposition sichtbar zu machen (s. S. 370). Man wird somit der abschließenden Feststellung, „daß gerade die Messen Lassos zu Unrecht als eine eher nebensächliche Werkgruppe im Gesamtschaffen dieses Komponisten angesehen wurden“, ohne Rückhalt beistimmen.

Die Einzel-Ergebnisse von Rufina Orlichs Werk können hier begreiflicherweise nicht in extenso referiert werden. Lenken wir den Blick nur auf einiges Grundsätzliche.

Erwähnens- und beherzigenswert ist gerade heute die Verteidigung der „intensiven Satzanalyse“ als der zentralen Aufgabe musikwissenschaftlicher Forschung (s. S. 14). Ebenso bemerkenswert ist der Hinweis auf die besonderen Stilgesetze der Messe als liturgischer „Gebrauchsmusik“, die deshalb nicht, wie etwa die Motette und das Madrigal, „nur als Kunstwerk“ anzusehen sei (S. 10, 36 und 369) eine Feststellung, aus welcher sich das schon erwähnte positive Urteil über Lassos Messen ergibt. Zu Recht abgelehnt wird von der Verfasserin auch das Verfahren, alle Musik des 16. Jahrhunderts vornehmlich „an Kriterien des Palestrina-Stiles zu messen“ (S. 40); und gleich bedeutsam ist, daß nun auch sie — wie zuvor schon Heinrich Weber (*Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. Hamburg 1961, S. 136ff.), Hellmut Federhofer (in seinem von der Autorin benutzten Aufsatz *Zur Chiavettenfrage*) und andere Autoren — die zuletzt noch von Siegfried Hermelink so eifrig verfochtene Chiavetten-Transpositions-Theorie als irrig ablehnt (s. S. 33f.).

Leider müssen nach den bisher gewürdigten Vorzügen der Dissertation nun auch gewichtige Mängel zur Sprache kommen. Ein erster Mangel besteht darin, daß die Verfasserin die Freiheiten, die sich Lasso gegenüber seinen

Vorlagen herausnimmt, zwar als Tatsachen erkennt und korrekt beschreibt, nicht aber die Frage nach dem ‚Warum‘ dieser Abweichungen stellt: eine Frage, die zu stellen gerade bei Lasso, dem anerkannten Meister musikalischer Wortausdeutungen, unerlässlich ist. Zwei Beispiele mögen das soeben Ausgesagte illustrieren. Richten wir unseren Blick zunächst auf das *Gloria* von Lassos Messe *Je suys desheritee* und die Parallelkomposition Palestrinas. Zu Lassos *Gloria* bemerkt Rufina Orlich (S. 79f.), daß sich der Meister hier — anders als Palestrina — schon nach dem Ende des ersten Textsatzes (Takt 8,1) von der Motivik der Vorlage zugunsten frei erfundenen Melodiematerials abwendet. Nicht erkannt wird jedoch, daß dies ‚ratione verborum‘ geschieht: Was Lasso zu den Sätzen „Laudamus te. Benedicimus te“ einführt, ist eine ‚imitatio tubarum‘, kenntlich an gehäuften Tonwiederholungen, Quart- und Quintsprüngen (vor allem im Baß) sowie an ostentativem ‚Dur-Charakter‘ eines nahezu nota contra notam gehaltenen Satzes. — Ein zweites Beispiel: Im *Credo* derselben Messe bildet Lasso — auch hier im Gegensatz zu Palestrina — zum Schluß des Satzes „cujus regni non erit finis“ eine „knappe Kadenz nach D (finis), aus der die Oberstimmen sofort weiterdrängen“ (s. S. 93, mit Notenbeispiel auf der folgenden Seite). Wiederum ist der musikalische Sachverhalt richtig beschrieben — und wiederum fehlt die Erklärung. Holen wir sie kurz nach: Palestrina vertont den Text ‚nur‘ gemäß seiner syntaktischen Struktur, welche hier — am Ende der von Christus handelnden Glaubensartikel — eine starke, wenn nicht gar sehr starke Zäsur erfordert; Lasso hingegen stellt uns den Sinn des *g e s a m t e n* Satzes ‚vor Augen‘, indem er das ‚Ohne-Ende-Sein‘ von Christi Reich dadurch ‚verbildlicht‘, daß er den Schlußcharakter der zum Textwort „finis“ eingeführten Kadenz bewußt abschwächt — ein Verfahren, dessen sich Lasso auch in den Messen *Qual donna attende* und *In die tribulationis* an entsprechender Stelle bedient. (Die Verfasserin hätte hierüber in *KmJb* 47/1963, S. 78, Näheres erfahren können.)

Noch gravierender ist der zweite Mangel der Studie: eine geradezu erschreckende Unkenntnis des tonartlichen Wesens der Musik Lassos und seiner Zeitgenossen. Daß Werke Lassos in Kompositions-Lehrbüchern des späten 16. und

frühen 17. Jahrhunderts zu Dutzenden als Tonart-Beispiele — und zwar sowohl authentischer als auch plagaler Modi — angeführt erscheinen, ist der Autorin unbekannt geblieben; unter diesen Tonart-Beispielen hätte sie nicht weniger als 15 der insgesamt 19 Motetten Lassos finden können, die der Meister als Vorlagen seiner Messen verwendet hat. Ebenso unbekannt geblieben ist ihr ein Zeugnis ersten Ranges für die Ansicht Lassos in Sachen der Modi, der schon 1953 publizierte und seitdem in der Literatur immer wieder zitierte Brief des Lasso-Schülers Leonhard Lechner, in dem sich dieser für die Frage ‚Acht oder zwölf Modi?‘ auf das Vorbild seines Lehrers beruft und einen leicht identifizierbaren Druck von Werken Lassos (Boetticher 1562δ) als „nach den 8 tonis ordentlich nacheinander gericht“ erwähnt. Es verwundert somit nicht, daß der Verfasserin auch alle andere während der letzten dreißig Jahre zum Thema ‚Modi der Renaissance-Musik‘ erschienene Literatur verborgen geblieben ist — ausgenommen das als „hervorragende Leistung“ (S. 23) bezeichnete Buch Siegfried Hermelinks, über dessen tatsächlichen Wert (oder Unwert) Rufina Orlich bei den von ihr nicht gekannten Autoren etlichen Aufschluß hätte finden können. Was dem Leser, rebus sic stantibus, zum Thema ‚Tonarten‘ geboten wird, ist ein obsoletes Gebräu aus Begriffen der Dur-moll-tonalen Harmonielehre (so etwa der in ihrem Sinne gebrauchten Termini „authentisch“ und „plagal“, S. 57) und mißverständener, d. h. die Existenz der ‚Hypo‘-Modi ignorierender Glareanischer Terminologie. (Besonders verfehlt ist die Kritik an F. X. Haberls korrekter Modus-Bestimmung von Palestrinas — und implizite auch Lassos — Messen über *Je suis desheritee*, S. 46, Anm. 87, sowie der ‚Vorspann‘ des diesen Werken tonartlich fremden *Kyrie XI*, S. 48, 51, 54 und 58.)

Über die Dissertation ein abschließendes Urteil zu formulieren, fällt nach alledem nicht leicht. Angesichts der außer jedem Zweifel stehenden wissenschaftlichen Begabung der Verfasserin, ihres wahren Bienenfleißes und der eindrucksvollen Resultate, die sie, soweit rein Satztechnisches betroffen ist, erzielt hat, angesichts aber auch der schweren Mängel, welche hier nur angedeutet werden konnten, überkommt den Referenten ein Gefühl des Bedauerns. Hätte Frau Orlich auch von den Tonarten

des 16. Jahrhunderts und von den in der Musik jener Zeit waltenden Wort-Ton-Beziehungen eine wahrhaft sachgemäße Kenntnis besessen, wäre ihre Dissertation zu einem hervorragenden Werk geworden. So aber bleibt die Arbeit ein *ἔργον ἀτελές*; das letzte Wort über Lassos Parodiemessen ist noch nicht gesprochen. (Oktober 1988) Bernhard Meier

THOMAS EMMERIG. *Wolfgang Joseph Emmerig (1772—1839). Komponist und Seminarinspektor von St. Emmeram in Regensburg. Biographie, Chronologisch-Thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis. Sonderdruck aus Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg. Band 20 — 1986, S. 367—542.*

Die Erstellung von Biographien und Werkverzeichnissen süddeutscher Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts, deren Schaffen im Repertoire ihrer Zeit eine wesentliche Rolle spielte, und dazu die Würdigung der Werke ist — namentlich auf dem Sektor der Kirchenmusik — ein Desiderat. Durch *RISM* und die *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* wurde in den vergangenen Jahrzehnten eine Fülle an Drucken und Handschriften erschlossen, die es der Forschung ermöglicht, manche Lücken, etwa in der Geschichte der Meßkomposition, mehr und mehr zu füllen. Ohne eine Kenntnis auch der regionalen Gegebenheiten und Einflusssphären kann eine umfassende Musikgeschichtsschreibung nicht auskommen.

Einer der Komponisten, dessen kirchenmusikalisches Schaffen zeitweise sehr verbreitet gewesen ist, war der aus Stadtkemnath/Opf. stammende Priester und Seminarinspektor Wolfgang Joseph Emmerig (1772—1839) in Regensburg. Seine Biographie ist in der vorliegenden Arbeit akribisch aus einer großen Zahl von Quellen zusammengestellt und reich durch Zitate belegt. Eine Zitatensammlung informiert auch über die überwiegend zeitgenössischen Beurteilungen von Emmerigs Schaffen, während eine Würdigung aus heutiger Sicht ausgespart bleibt.

Den Hauptteil nimmt das Werkverzeichnis ein. Hier wurden alle zu ermittelnden Handschriften und Druckexemplare verzeichnet.

Die Anordnung ist chronologisch, was einige Probleme aufwirft, zumal die Folge der Drucke nicht unbedingt derjenigen der Kompositionsdaten entsprechen muß. Den ersten Abschnitt bilden die im Druck erschienenen Werke von op. 1 (1802) bis op. 20 (1832). Op. 7 und 9 konnten nicht nachgewiesen werden. Als op. 9 sind bei Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur* 1844 *Zwei Litaniae breves* genannt, die im Werkverzeichnis als Nr. 23 der „Ungesicherten und zweifelhaften Werke“ ohne Hinweis auf die Werke mit Opuszahl erscheinen. Die aus Whistling 1844 (Exemplar Mbs) übernommene Bleistiftnotiz „1830/31“ ist für dieses op. 9 nicht belegt, sie bezieht sich wahrscheinlich auf die Erscheinungsdaten der *Litaneien* op. 15 und 17.

Den Werken mit Opuszahl folgen Kompositionen und Bearbeitungen in Handschrift oder Druck ohne Werknummern (WoO), zuerst die datierten, dann die undatierten. Bei den erstgenannten ist nachzutragen der 1830 bei Hofmeister genannte, bisher nicht nachweisbare Druck *4 stationes pro Festo SS. Corporis Christi a 4 Vocibus et Organo*, Regensburg: Reitmayr Bei WoO 1–5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 19–24, 30, 35–49 sowie bei einem großen Teil der Titel in der folgenden Gruppe der „Ungesicherten und zweifelhaften Werke“ (EWV-Anhang) fehlen genaue Angaben über die jeweilige Vokal- und Instrumentalbesetzung. Fragen werfen die Vespere auf: Weil die *Vesperae brevissimae* WoO 19 im Druck die Nummer VI aufweisen, schließt der Verfasser nicht aus, daß Nr. 2–5 (Nr. 1 ist op. 18, worauf eine Verweisung fehlt) verschollen sind und führt diese als Nr. 3–6 der „Ungesicherten und zweifelhaften Werke“ auf. Von diesen könnten aber Nr. 3 und 4 den im Druck erschienenen, bisher nicht nachweisbaren *Vesperae* Nr. 2 und Nr. 3 (angezeigt 1830) entsprechen, die als Nr. 7 und 8 der „Ungesicherten und zweifelhaften Werke“ verzeichnet werden und diese wiederum könnten mit WoO 20 und 21 identisch sein. Hypothetische Werke sollten nicht in ein Werkverzeichnis aufgenommen werden! Nahelegend erscheint, daß die fehlenden Vespere Nr. 2–5 mit WoO 20, 21, 22 und 24 identisch sind, wenn auch die Folge der Datierungen der Autographen dann inkonsequent erscheint. Diese Vespere tragen die Nummern II, III, IV und V. Ein zusätzliches Indiz könnte die Ton-

artenwahl für alle 6 Vespere sein: C (op. 18), D, G, A, B, Es, wobei F im Quintenzirkel übersprungen ist.

Bei WoO 19 ist nicht ersichtlich, zu welcher Quelle die im Incipit wiedergegebene Variante des *Dixit* gehört. Beim Autograph in D-Rp ist vermerkt: „2 Sätze fehlen“. Welche? Eine Einsichtnahme in die Abschrift in D-Mf zeigt, daß hier *Domine* und *Nisi Dominus* fehlen und das *Lauda Jerusalem* laut Aufschrift auf dem Umschlag von Danzi stammt (?). Nachzutragen ist, daß auch die Münchner Abschriften in Mf von WoO 20, 21 und 22 unvollständig sind. WoO 19, 21 und 24 sind hier auch anders numeriert als op. 18 und die Autographen der übrigen Vespere.

Unter den ungesicherten und zweifelhaften Werken im Verzeichnis sind Nr. 2 (*Vesperae* op. 4 Nr. 9 von Franz Bühler) und Nr. 21 (*Salve Regina/Alma Redemptoris Mater* F-dur) falsche Zuschreibungen. Im zweiten Fall ist das Werk in der fragmentarischen Würzburger Quelle anonym neben drei anderen Marianischen Antiphonen von „Emmerich“ (WoO 33), Pausch und Neubert überliefert.

Mißverständlich sind die Angaben über „Erstaufführungen“ eines Teiles der Werke in den letzten Jahren, so bei op. 3 (Regensburg, St. Emmeram, 15. April 1979). Gemeint sind die ersten Wiederaufführungen in unserer Zeit. — Zwei kleine Anmerkungen seien noch angefügt. S. 423: Zahlhaas = Johann Baptist Ritter von Zahlhaas (1787—ca. 1870), 1822 am Hoftheater in München, u. a. als Textdichter für Johann Nepomuk von Poißl tätig; S. 519: Der Text des bekannten Liedes *Tauet Himmel* stammt nicht von Christoph von Schmid, sondern von Michael Denis SJ.

Arbeiten wie die vorliegende sind verdienstvoll und nützlich, doch man hätte sich im Werkverzeichnis eine mehr überschaubare Anordnung und eine durchgehend detaillierte, quellenkritisch erarbeitete Beschreibung gewünscht.

(September 1988)

Robert Münster

THOMAS KABISCH: *Liszt und Schubert. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler* 1984. 153 S., *Notenbeisp.* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 23.)

Der übliche Ansatz thematisch-formaler Analyse — entwickelt am Werk des ‚mittleren‘ Beethoven, bestimmt von Kategorien thematischer Arbeit und musikalischer Logik, zwingender motivischer Konsistenz und stimmigem Zusammenhang von thematischem Prozeß und Formprozeß — tat sich immer schon schwer mit Liszts Kompositionen, in denen es um Varianten geht, um Klang- und Ausdruckscharaktere, um Paraphrasieren und Nicht-Eindeutigkeit von Form.

Thomas Kabisch stellt Liszt in eine Problemgeschichte des Komponierens: „Die spezifischen Züge Schuberts und Liszts werden gedeutet als ein Stück ‚nicht-diskursiver‘ Musik, als ein Versuch — abweichend von der durch Beethoven, Brahms und Schönberg markierten vorherrschenden Tradition der Formbildung —, ‚musikalische Konsequenzlogik (entwickelnde Variation)‘ durch ein Netz multivalenter Bezüge und die Kategorien ‚Entwicklung‘ und ‚Vermittlung‘ durch ein Denken in Analogien und Allusionen zu ersetzen“ (S. 7). Zum Stichwort „vorherrschende Tradition der Formbildung“ wäre zu fragen, ob es sich bei diesem „Vorherrschen“ nicht um eine Art Vorurteil innerhalb der deutschen Musiktradition handelt; in einer mittlerweile vorliegenden weiteren Studie hat Kabisch dies selbst angedeutet, wenn er von einer „deutsch-österreichischen Linie der ‚thematischen Abhandlung‘, des ‚tönenden Diskurses‘“ spricht (*Franz Liszt und die Tradition der „nicht-diskursiven Musik“*, in: *Studia musicologica* 28, 1986, S. 125–136; Zitat S. 125). Inwieweit Kabisch in der Verbindung Schubert-Liszt einen musikhistorischen Zusammenhang postuliert oder ob er Schubert und Liszt als zwei Repräsentanten eines Typus versteht, scheint offenzubleiben; in einem angehängten kurzen Kapitel spricht Kabisch auch von den frühen Kompositionen Liszts, die vor seiner Beschäftigung mit Schubert liegen und gleichfalls „strukturelles Denken“ zeigten, und von einer „Beeinflussung“ durch Fétis Theorien über „ordre pluritonique“ und „omnirythmie“.

Das Hauptstück der vorliegenden Arbeit bildet eine Reihe von Analysen Lisztscher Transkriptionen von Schubert-Liedern; im vorangehenden zweiten Kapitel analysiert Kabisch zwei Werke Schuberts und drei von Liszt (*Totentanz, Tasso, Orpheus*). Im ersten Kapi-

tel — das eine vorweggenommene Zusammenfassung ist — beschreibt Kabisch die Kategorien einer „nicht-diskursiven“ Musik, konstatiert das Gemeinsame der musikalischen Sprache Schuberts und Liszts: Variantentechnik und Bevorzugung „rhythmischer Arbeit“ gegenüber der thematisch-entwickelnden, mehrdeutige statt zielgerichtete Formgebung, „strukturelle Gegensätze“ statt motivischer Arbeit. (Was Kabisch mit „Struktur“ eigentlich meint, habe ich nicht verstanden, auch wenn er den Gebrauch dieses Begriffes mitunter geradezu beschwörend häuft.) Etwas störend finde ich Kabischs Neigung zu Sätzen, die von unnötigen Fremdwörtern strotzen.

Kabischs Analysen sind eindringlich und pointiert; das impliziert freilich auch, daß man sie hin und wieder als überspitzt empfinden mag. Manches erscheint mir völlig unplausibel, z. B. die (schon durch die ältere Literatur geisternde) Postulierung einer komplexen formalen Mehrdeutigkeit von Schuberts *Wanderer-Fantasie* und, damit zusammenhängend, Kabischs Behauptung, die Klavierkonzerte und die ersten Sinfonischen Dichtungen Liszts zeigten „den Einfluß Schuberts gerade auch in formaler Hinsicht“ (S. 111). Aber das Hervorlocken von Widerspruch ist ja im Grunde etwas Gutes.

(September 1988)

Wolfgang Dömling

CHRISTIANA NOBACH *Untersuchungen zu George Onslow's Kammermusik. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1985. X, 392 S., Notenbeisp.*

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts ist mittlerweile soweit erschlossen, daß ein Musikhistoriker nachdenklich werden muß. Primär den etablierten Komponisten kam die Zuwendung zum 19. Jahrhundert zugute, wogegen Werke anderer Musiker weithin unzugänglich blieben, auch wenn ihr historischer Rang unleugbar ist. Die Bildung des Werkkanons war zwar ästhetisch motiviert, ihr Preis aber war die Ausscheidung der übrigen Musik. Zweifelhafte ist indes, wieweit der Kult der Meisterwerke zu treiben ist, ohne das Geschichtsbild zu verengen. Und mitunter mag man ketzerisch fragen, ob nicht die Kenntnis von Hauptwerken weiterer Autoren so wichtig

sei wie die der Parerga großer Meister. Schwere fast als für andere Epochen sind freilich die Quellen unbekannter Musik dieser Zeit zu ermitteln. Da oft nur Stimmen gedruckt wurden, fehlen zudem auch Partituren. Und die Darstellung steht vor der Aufgabe, umfängliche Werke zu untersuchen, deren Notentext dem Leser nicht greifbar ist.

Solche Schwierigkeiten gelten auch für die Göttinger Dissertation von Christiana Nobach, die sich der Kammermusik von George Onslow widmet. Wer allerdings Onslows Werke kennenlernen will, muß weiterhin die Quellen konsultieren (was die Verspätung dieser Rezension erklärt) Denn die Arbeit konzentriert sich auf die Beschreibung der Themen, die im Werkverzeichnis mitgeteilt werden. Will man dem weiteren Satzverlauf folgen, muß man die Quellen heranziehen. Onslows Werke wurden nur teilweise in Partitur gedruckt (so primär Quintette und frühe Quartette) Das Werkverzeichnis nennt zwar gedruckte Partituren und Stimmen, verzichtet aber auf Angabe handschriftlicher Partituren. Unerwähnt bleibt auch der umfängliche Bestand kopierter Partituren in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, der auch die nur in Stimmen erschienenen *Quartette Nr. 19–36* umfaßt und zu einer einst kompletten Werkserie der Deutschen Staatsbibliothek Berlin gehört.

Nach Schumanns Urteil galt 1838 Onslow neben Mendelssohn als der Autor, dessen Quartette die „Spuren“ der „drei bekannten deutschen Musiker“ verfolgen. So oft Onslow genannt wird, so vage ist die Kenntnis seines Oeuvres. Christiana Nobach ist dafür zu danken, daß sie sich eine schwierige Aufgabe stellte. Wichtigstes Resultat ihrer Bemühungen ist das thematische Verzeichnis (S. 283–376). Ihm geht eine chronologische Übersicht voran (S. 277ff.), die zwar die *Hofmeister-Kataloge*, nicht aber die Verlagsnummern nach O. E. Deutsch auswertet. Belangvoll ist Onslows Kammermusik nicht nur wegen ihrer einstigen Verbreitung, sondern in ihrer isolierten Stellung in Frankreich. Die gängige Skepsis gegen „Kleinmeister“ ist freilich kaum mit dem Hinweis auszuräumen, die Forschung begünstige eine „objektive Annäherung“, während „ein musikpraktisches Anliegen“ das „Bedürfnis nach Repertoire-Erweiterung“ bilde

(S. 1). Eine genauere Argumentation wäre nötig, um Skeptiker vom Gewicht der Aufgabe zu überzeugen. Keiner Entschuldigung bedarf dagegen die Beschränkung auf 10 Klaviertrios, 36 Quartette, 34 Quintette und 6 weitere Werke. Auch ohne Sonaten und Symphonien überfordern 86 zyklische Werke die Grenzen einer Studie. Da aber „befruchtende Wechselbeziehungen“ fehlen, werden auch „Stilvergleiche“ mit anderen Komponisten abgewehrt, die „den Blick auf die Eigenart“ Onslows hindern würden (S. 4). Immerhin wäre die Begrenzung auf „werkimmanente Beobachtungen“ akzeptabel, falls sie dem Ziel diene, „Prozesse innerhalb der Gestaltung und Verarbeitung der Thematik“ aufzudecken (S. 4).

Teil I paart Angaben „zu Biographie und Rezeption“ (S. 7–52) Die Biographie wird nicht aus Archivalien, sondern vorab aus französischer Literatur erschlossen. Bilden schon diese Berichte Rezeptionszeugnisse, so treten weitere Rezensionen hinzu. Weder die Mischung so verschiedener Dokumente noch der Verzicht auf Vollständigkeit ist zu kritisieren. Doch veranlassen die widersprüchlichen Urteile der Quellen kaum methodische Konsequenzen. Bedenkenswert ist zwar die Vermutung, Onslow habe die spätere Blüte französischer Kammermusik vorbereitet (S. 32) Dazu paßt aber kaum die sehr distanzierte Rezeption, die zur Feststellung nötig ist, in Frankreich sei Onslow bald vergessen worden (S. 36ff.). Dagegen gewann er in Deutschland wachsende Geltung, die in der Einladung zum Aachener Musikfest 1846 kulminierte (S. 25). Die zustimmenden Rezensionen von J. P. Schmidt, G. W. Fink, W. H. Riehl u. a. deutet die Autorin aber als Versuche, Onslow für deutsche Traditionen und konservative Positionen zu beanspruchen (S. 40ff., 46f.). Mit der Zurückweisung so kundiger Urteile wird die Orientierung erschwert, und unerklärt bleibt zugleich Onslows auffällige Konzentration auf Kammermusik. Auch wenn er nicht Schüler Beethovens war (wie man lange meinte), vermittelten ihm Lehrer wie Dussek, Cramer und Reicha doch weite Kenntnisse. Und „Haßliebe“ gegenüber Beethoven ist kaum aus der Ablehnung seines Spätwerks zu erschließen (S. 28f.). Denn Irritation entsprach Beethovens Provokation eher als bloßes Lob. Die Herausforderungen aber, die im Widerstreit

der Urteile liegen, werden im weiteren nicht aufgenommen.

Den Hauptteil der Arbeit beanspruchen Analysen, die dem geläufigen Schema einer Entwicklung in Schaffensphasen verhaftet bleiben. Statt zunächst ein Modell zu präsentieren, beginnen sie mit den atypischen frühen Klaviertrios. Daß hier nur Themen — gebündelt nach Satztypen — erläutert werden, ist bei dem begrenzten Rang der Stücke hinzunehmen. Desto mehr befremdet es, daß an diesem Verfahren auch für die Streichquartette und -quintette festgehalten wird. Kopf-, Binnen- und Finalsätze der Werke einer „Periode“ werden zusammengefaßt, zur Sprache kommt aber fast nur die Themenbildung. Mitunter wird neben dem Haupt- noch ein Seitenthema gestreift, Formen werden als Typen benannt, und einzelne Hinweise gelten der Fortspinnung. Kaum einmal wird aber gezeigt, wie eine Exposition zwischen den Themen verfährt, wie eine Schlußgruppe gebildet wird oder mit welchem Material eine Durchführung gearbeitet ist. Mit der knappen Deskription der Themen verbindet sich ihre wertende Charakteristik in chronologischer Reihenfolge.

Schwierig genug ist die Aufgabe, einen Begriff von so komplexer und unbekannter Musik zu vermitteln. Unmöglich wäre das nicht, sofern man sich für die eingehende Analyse bezeichnender Modelle entscheidet, um dann auf Varianten hinzuweisen. Erst ein Vergleich der Angaben Nobachs mit den Partituren macht sichtbar, daß Onslow nicht nur solide, sondern nicht selten souveräne und differenzierte Musik schrieb, die Schumanns Urteil rechtfertigt. Ein Beispiel genüge. Zum Kopfsatz des *Quartetts Nr. 31 B-dur* liest man (S. 204), das vorangestellte *Largo* biete eine „reizvolle *es-moll*-Melodie“, die vom „Präludien-Schema“ abweiche, während das „grandioso-Thema“ dann „im *D*-Septakkord beginnt und zusätzliche Dissonanz-Reibung einbringt“; der „überspitzte *Vc.*-Aufgang über 2 Oktaven“ wirke „scherzoartig“, wogegen das Seitenthema „als Kontrast in Dialogform“ erscheine. Zu ergänzen wäre aber, daß die Introduktion — die *es-moll* nur berührt — in gedehnter Variante den Hauptsatz vorbereitet, der dann rhythmisch wie harmonisch so profiliert ist, daß er motivisch auch die überleitende Figuration trägt; dem Seitensatz tritt

eine harmonisch differenzierte Schlußgruppe über, die zusammen mit rhythmischen Varianten der Themen eine gearbeitete Durchführung und — nach geraffter Reprise — eine gedrängte Coda ermöglicht.

Die weitgehende Beschränkung auf die Thematik steht einer angemessenen Werkinterpretation entgegen. Verkannt wird dabei, daß die Themen nicht für sich, sondern als Gegenstand des Satzprozesses definiert sind. So wenig ein Urteil im Vergleich mit anderen Komponisten begründet wird, so wenig werden Kategorien der historischen Theorie und Gattungsästhetik herangezogen. Uneinsichtig bleibt daher die Folgerung, Onslow sei im Quartett gescheitert, weshalb sich sein Spätwerk auf Quintette konzentrierte (S. 220). Scheinbar „programmatische Tendenzen“, die ein Scheitern der Quartette begründen sollen, sind kaum aus charakterisierenden Satztiteln abzuleiten (die auch in Quintetten begegnen). Zwar schlossen die Quintette eher eine Marktlücke, während die Quartette auf schärfere Konkurrenz stießen. Doch beweist das „Beharren auf klassischen Binnenstrukturen“ und „thematischer Arbeit“ (S. 221) kein Versagen im Quartett, wie umgekehrt nicht „liedhafte Thematik“ den Quintetten schon einen qualitativen Vorrang sichert.

Onslow war kaum ein großer, aber zeitweise ein wichtiger Komponist. Er repräsentiert eine Kontinuität, die über die deutsche Tradition hinausweist. Es bleibt eine heikle Aufgabe, seiner Leistung gerecht zu werden. Das Verdienst dieser Arbeit ist mit ihrem Werkverzeichnis der Hinweis auf ein Defizit der Forschung. (September 1988) Friedhelm Krummacher

HANS HARTOG. *Heinrich Kaminski. Leben und Werk. Tutzing: Hans Schneider 1987* 268 S., Abb.

Der Titel täuscht vielleicht, denn hier liegt keine Monographie vor, sondern ein (übrigens anschauliches) Lebensbild auf der Grundlage eigenen Erlebens und weitreichender Quellenstudien. Der Verfasser verdankt dem Komponisten lebenswichtige Eindrücke und vermittelt so dem Leser eine Ahnung von der tief religiösen Komponistenpersönlichkeit, die sich ihrer Zeit nicht anpassen mochte. Analyse und Kritik von Kaminskis Werk bleiben also

Aufgaben der Zukunft. (Bibliographische Angaben sind gelegentlich ungenau.)
(Dezember 1988) Rudolf Stephan

GIACOMO MEYERBEER. *Briefwechsel und Tagebücher. Mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin* hrsg. und kommentiert von Heinz BECKER und Gudrun BECKER. Band 4: 1846—1849. Berlin. Verlag Walter de Gruyter & Co. (1985). XII, 679 S.

Zehn Jahre nach dem dritten legen die Herausgeber Heinz und Gudrun Becker nunmehr den vierten Band jener ebenso opulent wie äußerst gediegen bearbeiteten Ausgabe der Briefe und Tagebücher Giacomo Meyerbeers vor. Die Ankündigung, daß das „Meyerbeer-Archiv“ aus dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin, Preußischer Kulturbesitz, seitens der Erben wieder in die private Obhut zurückgenommen und interessierten Wissenschaftlern z. T. nicht mehr zur Verfügung gestellt wird, läßt für den Fortgang der Veröffentlichung wenig Günstiges erwarten; stehen doch nach dem vorliegenden, die Zeit von 1846 bis 1849 behandelnden Band noch weitere 15 Jahre Lebenszeit zu dokumentieren an.

Die Herausgeber haben die bewährten Editionsprinzipien beibehalten. Der Mitteilung der verwendeten Abkürzungen folgt die Definition von Autograph sowie jene oben bereits erwähnte Ankündigung. Becker will „Autograph“ verstanden wissen als „im absoluten Sinne die vollzogene Reinschrift wie sie an den Adressaten gelangt oder gelangen sollte“ Daher gilt ihm auch ein diktierter Brief (namentlich bei Fürstenkorrespondenz) als Autograph. Das eigenhändige Konzept rangiert „nur als Entwurf, nicht aber als Autograph im angegebenen Sinne“ Die entsprechende Einstufung steht nebst Fundortangabe am Fuße eines jeden Briefes (ggf. gefolgt vom Nachweis eines vorausgegangenen Druckes). Dem Literaturverzeichnis folgt dann das eigentliche Corpus von Briefwechsel und Tagebüchern (S. 3—504). Die inzwischen schon berühmt gewordenen „Kommentare“ Beckers schließen sich an, sie füllen diesmal 131 Seiten. Seiten, die Zeugnis ablegen von der immensen Arbeitsleistung

eines Forschers und seinem Bestreben nach möglichst vollständigem Nachweis aller Fakten. Letzteres erreicht seinen Höhepunkt in der Aufarbeitung der Kritiken und kritischen Äußerungen zur Uraufführung von *Le Prophète* (S. 621—634!). Im Aufbau des Bandes folgt das stets sehr nützliche Verzeichnis der (erwähnten) Bühnenwerke sowie das Personenregister. Als nobler Dienst darf die Aufnahme aller Personenkommentare angesehen werden mit der entsprechenden Verweisung durch römische und arabische Zahlen in Rundklammern, also (I 695) (IV 589) usw., da die Kommentare aus den früheren Bänden nicht erneut abgedruckt werden.

Der vierte Band enthält 279 Briefe, 183 Tagebuchnotizen (vielfach summiert angegeben) und 25 Bemerkungen in Taschenkalendern. Unter den Briefen muß man eine zunehmende Verlustquote zwischen 1846 (117), 1847 (85), 1848 (58) und Halbjahr 1849 (19) konstatieren, die hauptsächlich durch eine bewußte Beseitigung von Briefen an Familienmitglieder erklärt werden kann. Meyerbeers enge Familienbande sind bekannt, und namentlich die Mutter und seine inniggeliebte Frau läßt er als erste an wichtigen Ereignissen teilnehmen. So schreibt er am 3. Mai 1849 der Mutter stolz über die unmittelbar bevorstehende Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion und gibt am folgenden Tag seiner Frau das Dekret bekannt. Die Auszeichnung bedeutete in der Tat nicht nur eine besonders hohe Ehre für den mit Ehrungen reich bedachten Meyerbeer: Es war zugleich das erste Mal, daß ein deutscher Komponist diese französische Auszeichnung erhielt. Die Mutter (in der Familie „Nonne“ genannt) greift in Berlin öfter zu Gunsten ihrer Söhne bei Hofe ein. Meyerbeer nennt sie anlässlich ihres 80. Geburtstages den Schutzgeist und Genius der Familie (S. 100). Bruder Wilhelm fungiert als enger Berater Meyerbeers und führt auch Verhandlungen wegen seines Gehaltes in Berlin, ferner mit Sängern, Intendanten usw. Vor allem versucht er, seinen Bruder zu mehr Selbstsicherheit und Zuversicht zu motivieren. Da fallen deutliche Worte, etwa „... wenn Du .. bei Deinen Penibilitäten, Bedenklichkeiten und Schwarzsehereien bleibst, so wird der Effect ... sein, daß Du ... von 1823 bis jetzt 2 Opern auf die Bühne bringst ...“ (S. 340). Und später: „... und habe nicht eine Masse

faule Wenn's und Aber's, die erst abgewartet werden sollen" (S. 458). Und ein andermal redet er ihn direkt mit „Großer Schwarzseher" (S. 461) an. In den Wirren der allenthalben auf-flackernden 1848er Revolution wurde die Oper *Das Feldlager in Schlesien* „zur inoffiziellen preußischen Nationaloper gekürt ."

Obwohl Meyerbeer auf der Höhe seiner Laufbahn steht, wird er nicht Herr über sein Mißtrauen; die Angst, es könne ihm ein anderer Opernkomponist den Rang ablaufen, befällt ihn, so oft er von Opernplänen Rossinis, Verdis u. a. hört. Er kontrolliert die Opern in Berlin und Paris. Ist es hier die Familie, die ihn auf dem Laufenden hält, so vertritt in Paris sein treuer Adlatus Gouin seine Interessen. (Heine hat ihn „le chef de claque de Votre gloire" genannt.) In den über 60 Briefen Meyerbeers an Gouin wimmelt es von Aufträgen, die er meist numeriert. (Im Register fehlen die Briefe der Seiten 241, 289 und 309.) Bis Mitte 1847 sorgen auch die Konflikte mit dem damaligen Direktor der Pariser Oper, Léon Pillet, für ständigen Stoff im Briefwechsel mit Gouin, zumal dieser auch als Übermittler von Nachrichten von beiden Seiten benutzt wird. Bekanntlich weigerte sich Meyerbeer, ungeachtet aller Pres-sionen seitens des Direktors Pillet, *Le Prophète* anders als in einer Idealbesetzung herauszubringen. Auch soll sein neues Werk *L'Africaine* (von ihm selbst als weniger gut gelungen eingeschätzt) erst nach *Le Prophète* zur Aufführung kommen. Die Briefe bieten endlose Überlegungen zu Rollenbesetzungen in Paris, falls *Le Prophète* aufgeführt werden sollte. Noch vor Pillets Abschied muß Gouin bei den Nachfolgern zu Gunsten Meyerbeers intervenieren. Endlich am 16. April 1849 (neun Jahre nach seiner Fertigstellung!) wird *Le Prophète* in der Oper in Paris mit großem Erfolg uraufgeführt. Die Besetzung der wichtigsten Rollen mit G. H. Roger und P. Viardot-Garcia hatte es ermöglicht. Überschwenglich schildert Meyerbeer der Mutter den „großen glänzenden Succes", auch, daß er ihren Brief „in dem vorgeschriebenen Moment gelesen" und „auf die (sic) Brust bis Ende der Vorstellung getragen" habe (S. 486).

Eine große Rolle im Briefwechsel spielt auch die Aufführung des Theaterstückes *Struensee* des Bruders Michael Beer, zu der Meyerbeer die Ouvertüre geschrieben hat — nach Mei-

nung von Freund und Feind das beste, was er in seinem Leben komponiert hat. Namentlich die geplante Aufführung des gleichen Stückes von Heinrich Laube mit wechselseitigen Brückierungen erhitzt die Gemüter. Meyerbeer schaltet in den Kampf um Ort und Zeit der Aufführung die eigene Mutter, seinen Bruder Wilhelm, A. von Humboldt u. a. ein.

Die Briefe und Äußerungen R. Wagners bestätigen das Urteil von S. Döhring anlässlich der Besprechung des vorhergehenden Bandes (s. *Mf* 32, 1979, S. 348). Unterwürfige Bittbriefe betreffen Meyerbeers Fürsprache wegen seiner Oper *Lohengrin* (S. 3), Gesangsunterricht der Nichte (S. 6) und wegen eines Darlehens von 1200 Talern (S. 147). Wagner war im Oktober 1847 bei Meyerbeers Mutter zu Tisch (S. 322), und Meyerbeer besuchte die Generalprobe und eine Aufführung der Oper *Rienzi* (S. 329/330). Daß Wagner in seinem Operschaffen Meyerbeer verpflichtet war, ist bekannt. Wie weit allerdings Detailübernahmen gehen, führt H. Becker anhand des szenischen Effektes der *Prophète*-Sonne aus (S. 620). Zweimal äußert sich Wagner begeistert nach Theaterbesuchen in Paris 1850 über die Oper *Le Prophète*. „ . . . ich werde immer schwärmen, wenn ich an jenen abend der offenbarung denke " (Im Gegensatz dazu behauptet er dann in *Mein Leben*, ihm sei von dieser Aufführung übel geworden [S. 633].) Freundschaft und Sympathie auf der persönlichen Ebene stehen Ablehnung und Schmähung gegenüber dem Werk seltsam entgegen. Außer in Paris und Berlin feierte Meyerbeer auch in Wien triumphale Erfolge, als dort die Umarbeitung seines *Feldlager in Schlesien* 1847 unter dem Namen der Titelheldin *Vielka* (hier wie auch in Berlin mit Jenny Lind besetzt) zur Aufführung gelangte.

Die Tagebucheintragungen Meyerbeers ver-raten mehr noch als die oft sehr geschliffenen und mit Höflichkeitsfloskeln übersäten Briefe einen ebenso empfindsamen wie empfindlichen Menschen. Wie sorgfältig Meyerbeer oft seine Briefe formuliert, verrät die Eintragung, er habe den ganzen Vormittag an einem Brief zugunsten Heines an dessen Bruder gesessen. Um die Lebensrente Heines hatte sich Meyerbeer sehr bemüht, und die Aussöhnung mit dem wegen kleinlicher Vernachlässigungen verschnupften Dichter bedeutete ihm sehr

viel. Immer wieder taucht die Angst vor Morddrohungen auf, die ihm, dem Ungetauften, in Berlin — aber auch in Paris — offensichtlich ins Haus flatterten. Die kurzen, fast enumerativen Eintragungen in Tagebüchern und Kalendern spiegeln die rastlose Aktivität eines Mannes, der bei aller persönlichen Arbeit auch noch die Fäden in der Hand behält, um über alle Details der beiden großen Opern in Paris und Berlin auf dem Laufenden zu bleiben. 1846 hatte er sich allerdings von den Opernverpflichtungen in Berlin entbinden lassen, behielt aber die Leitung der Hofmusik bei. Am Rande seien einige Erscheinungen aus der Alltagswelt gestreift: Immer häufiger tauchen Krankheiten auf, ihn plagten Unterleibschmerzen und Koliken, er fährt zu Badekuren. Rührend erscheint er als Vater, wenn er die Töchter hüten muß, während seine Frau zur Kur fährt. Und stets gelten die Fragen in seinen Briefen dem Befinden aller Familienmitglieder wie auch solchem von Freunden, wenn er mit diesen korrespondiert. Den Wert des Briefwechsels erhöht die große Welt, die sich auf tut in den Briefen vom und an den König, von Alexander von Humboldt und zahlreichen Komponisten wie Rossini, Nicolai, Hiller, Mendelssohn Bartholdy und Wagner. Im großen wie im kleinen offenbart der Band immer mehr biographische Details und Einzelheiten zu den Werken Meyerbeers und bildet so einen weiteren wichtigen Beitrag für ein künftiges Gesamtbild des Künstlers.

(Juni 1988)

Paul Kast

Œuvres des Gallot. Edition et transcription par Monique ROLLIN. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1987. LVIII, 246 S. (Corpus des Luthistes français.)

Der neueste Band der Reihe *Corpus des Luthistes français* gilt — ähnlich wie der zuvor erschienene über die Pinels — nicht einer Einzelperson, sondern den lautenistischen Zeugnissen mehrerer Musiker, die durch den gemeinsamen Nachnamen verbunden sind. Der Begriff „Nachnamen“ muß hier bewußt anstelle von „Familiennamen“ gesetzt werden. Denn auch nach den umfangreichen und gründlichen biographischen Forschungen von Catherine Massip bleibt noch immer genügend

Raum für Spekulationen und Hypothesen über die verwandtschaftlichen Beziehungen der Musiker, die unter dem Namen Gallot in die Musikgeschichte eingegangen sind.

In ihrem Beitrag zu diesem Band, dem Kapitel „Recherches biographiques“, wartet Catherine Massip mit neuen Belegen auf, die folgende Neuordnung der familiären Verhältnisse zulassen: Jacques Gallot, unbestritten der sogenannte „Vieux Gallot de Paris“, hat nicht Antoine, sondern Alexandre Gallot zum Bruder, den „Vieux Gallot d'Angers“. Pierre Gallot, genannt „Gallot le jeune“, bekommt demnach auch Alexandre anstelle von Antoine als Vater zuerkannt. Antoine, bisher als Vater von Pierre und Bruder von Jacques angesehen, ist derjenige Gallot, der in Krakau am polnischen Königshof in Diensten stand. Soweit die neuen Erkenntnisse von Catherine Massip, die freilich — vor allem was die Person des „polnischen Gallot“ anbelangt — nicht alle Fragen eindeutig beantworten können. So bleibt offen, ob Antoine überhaupt zur Familie zu zählen ist, ebenso wie die hauptsächlich als Gitarristen tätigen weiteren Gallots: Gallot d'Irlande, Henri François de Gallot, Gallot d'Angleterre und Gallot cadet. Die eindeutig belegte Person, Jacques Gallot, nimmt als wichtigster Lautenist dieses Namens den umfangreichsten Platz in der vorliegenden Edition ein. Als einziger hat er einen Teil seiner Werke in Druck gegeben; insgesamt werden ihm über einhundert Lautenstücke zugeschrieben. Vergleichsweise bescheiden nimmt sich dagegen das lautenistische Œuvre der anderen Gallots aus: Drei Stücke sind von Alexandre überliefert, fünfzehn von Pierre, und von Antoine kennt man heute nur noch einen zweistimmigen Kanon.

Wie beliebt die Gallotschen Kompositionen — vor allem die von Jacques — in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren, wird durch die ungewöhnlich große Zahl von Abschriften belegt. Insgesamt 95 Manuskripte wurden für diese Ausgabe gesichtet und aufgelistet, eine Arbeit, die Respekt erfordert und verdient. Leider werden in diesem Band die Tabulaturen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, hier die Signaturen Mus. ms. 40623 und Mus. ms. 40633, immer noch als verschollen angegeben, obwohl deren neuer Aufbewahrungsort, die Biblioteka Jagiellonska in

Krakow, schon seit mehreren Jahren bekannt ist. Bei genauerer Kenntnis der ehemaligen Berliner Quellen ließe sich der langen Liste der Manuskripte noch eine weitere Handschrift hinzufügen, die unter der Signatur Mus. ms. 40620 in Krakow zu finden ist. Sie enthält auf fol. 114v ff. eine *Allemande Gottie*, eigentlich das *Tombeau du Marechal de Turenne* von Jacques Gallot, sowie auf fol. 95v f. die Sarabande *Les larmes de Gallotte par Mon. du Faut*.

Im übrigen haben sich die Herausgeber angesichts der Vielzahl von Handschriften und Varianten entschlossen, neben den gedruckten *Pièces de luth* möglichst wenige wichtige Quellen als Vorlage zu benutzen und auf die Angabe von Varianten zu verzichten.

Nicht verzichten wollte man auf die simultane Wiedergabe von Übertragung und Tabulatur, ein Editionsprinzip, auf dessen Nachteile für den praktischen Benutzer an dieser Stelle schon öfter hingewiesen wurde. Der einzige Vorteil, die Möglichkeit des direkten Vergleichs von Tabulatur- und Übertragungstext, läßt erkennen, daß bei den Übertragungen insgesamt sorgfältiger vorgegangen wurde als bei bisherigen Veröffentlichungen dieser Reihe. Die Vorstellung, eine so umfangreiche Ausgabe ohne Übertragungsfehler erstellen zu können, wird aber weiterhin, bei aller erkennbarer Mühewaltung, Utopie bleiben. Zu vielfältig sind die Möglichkeiten, Kleinigkeiten zu übersehen, wie sie auch — freilich nur in geringer Zahl — in dieser Edition begegnen. Gelegentlich wurde das Zeichen für „tremblement“ aus der Tabulatur nicht mit in den Notentext übernommen (z. B. S. 49, T. 4). Auch kommt es hier und da zu falschen Buchstaben im neu gesetzten Tabulaturteil (z. B. S. 31, drittletzter Takt, letzte Zählzeit *e* statt *a*). Etwas schwerer wiegt dagegen, daß von den wenigen Abrißzeichen, die im Originaldruck angegeben werden, mehrere übersehen wurden und daher sowohl im Tabulatur- wie im Übertragungstext fehlen (S. 2, 2. Zeile; S. 16, 3. Zeile; S. 24, 1. Zeile; S. 50, letzte Zeile).

Ein letzter Kritikpunkt zu dieser begrüßenswerten Ausgabe bezieht sich auf ein drucktechnisches Detail: Die Ziffer 4 in der Tabulatur als Angabe für den 11. Chor ist derart abweichend vom übrigen Typenbild gestaltet, daß sie leicht mit einer Fingersatzbezeichnung verwechselt

werden kann. Hierfür in der Zukunft Abhilfe zu schaffen, sollte keine Schwierigkeiten bereiten.

(November 1988)

Dieter Kirsch

REINHARD KEISER. *Adonis and Janus*. New York-London. Garland Publishing, Inc. 1986. XXVIII, 392 S. (*Handel Sources*. Volume 1.)

REINHARD KEISER. *La Forza della Virtù*. New York-London. Garland Publishing, Inc. 1986. XXII, 296 S. (*Handel Sources*. Volume 2.)

REINHARD KEISER. *Claudius and Nebucadnezar*. New York-London. Garland Publishing, Inc. 1986. XXVI, 337 S. (*Handel Sources*. Volume 3.)

Nachdem das alte und große Kapitel über Händels Entlehnungen mit einer Reihe von mehr oder weniger zufälligen Funden und durch zusammenfassende Überlegungen abgeschlossen schien, ist es jetzt durch John H. Roberts' systematische Erkundigungen neu eröffnet worden. Zehn Opern von Reinhard Keiser müssen als Händel-Quellen gelten, und mehr als siebenzig Einzelsätze dieses Landsmanns, Förderers und Kollegen in Hamburg stellen das Material bereit (J. R. Roberts, *Handel's Borrowings from Keiser*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* II, 1986, S. 53). Um diese Art von Abhängigkeit zu dokumentieren, den Kontext der Vorlagen deutlich zu machen und zu weiterem Suchen zu ermutigen, wurde im Rahmen der inzwischen wohlbekannten und geschätzten Garland Series die Publikationsreihe *Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing* ins Leben gerufen, eine zeitgemäße Entsprechung zu Friedrich Chrysanders sechsbändiger Editionsreihe *Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken*, 1888—1902. Von diesen alten sechs Bänden war nur der letzte Keiser gewidmet, der Oper *Octavia* (1705). Von den neun Bänden der neuen Reihe betreffen die ersten drei mit insgesamt fünf Opern allein diesen Komponisten, so durch Zählung wie Umfang neue Akzente setzend bzw. alte Akzente wiederherstellend, denn — wie Roberts in der „Introduction“ zu Band 1 deutlich macht — schon Johann Mattheson hatte 1722 auf Händels Favoriten hingewiesen. Kritiker der Heroengeschichtsschreibung werden eingeschränkte Genugtu-

ung empfinden. das verbreiterte Quellenfundament zur Geschichte der deutschen Oper begrüßen, die Etikettierung als (bloße) Händel-Quellen jedoch bedauern.

Nicht nur in der Substanz bezeichnen diese Garland-Bände einen neuen Anfang, sondern auch in der Art des Dokumentierens. Es werden keine „Editionen“ geboten wie vor hundert Jahren, also keine Übertragungen in ein vertrautes Notenbild, das sich rasch lesen, vorstellen und in Musik umsetzen läßt, sondern die Quellen selbst erscheinen. als Faksimiles der alten Partituren, Notendrucke und Libretti. Wer sich in das „endlose, faszinierende Puzzlespiel“ mit „Handel's Borrowings from Keiser“ einlassen will, muß über gediegene paläographische Kenntnisse verfügen. Verwöhnt vom schönen venezianischen Schriftbild im Querquart-Format in anderen Publikationsreihen wird mancher Gutwillige angesichts räumlicher Enge und mannigfacher Arbeitsspuren in den Handschriften vielleicht den Mut verlieren. Auf dem Klavier-Notenpult kann man sich diese Bände im (etwas verkleinerten?) Hochquart jedenfalls kaum vorstellen.

Durch die neue Edition wird der in Neuausgaben verfügbare Bestand an Keiser-Opern mit einem Schlag verdoppelt. Der Herausgeber, bestens erfahren auch mit italienischen Quellen (vgl. die „Nota“ im Faksimile *Il Faramondo*, Ricordi, 1987), mußte sich damit auf zwei Ebenen bewähren. als Händel-Fachmann und als Kenner der frühen deutschsprachigen Oper. Was den erstgenannten Punkt betrifft und hier vor allem die Stringenz der Entsprechungen, so wirken schon die in den *Händel-Beiträgen II* vorgelegten Vergleiche überzeugend, und der jetzt im Generalvorwort festgelegte Grundsatz, vagen oder sehr kurzen Übereinstimmungen keinen besonderen Wert beizumessen, ist nur zu begrüßen. Leider wurde auf die Nummerierung nach dem Händel-Werkverzeichnis verzichtet. Sie hätte den Nachvollzug der Ermittlungen erleichtert.

In die widerspruchsvolle Geschichte der Hamburger Oper zwischen *Adonis* (1697) — einem schon von Chrysander 1878 ausführlich und mit vielen Notenbeispielen gewürdigten Werk — und *Nebucadnezar* (1704) hat sich Roberts gut eingearbeitet. Die Quellenstudien von Walter Schulze (1938) und Klaus Zelm (1975) boten hier (und für die Berücksichti-

gung von „altogether some eighteen separate sources“) entscheidende Hilfe. Allen fünf veröffentlichten Opern sind ihre originalen Textbücher zugeordnet. Für die Wiedergabe der Partituren bestand keine Qual der Wahl. Für *Adonis*, *Janus* (1698) und *La Forza della Virtù* (1700) gibt es nur jeweils eine alte handschriftliche Quelle, bei den anderen Opern *Claudius* (1703) und *Nebucadnezar* bestehen hinsichtlich der Quellenbewertung keine Meinungsverschiedenheiten. Selbstverständlich bietet Roberts die Partituren vollständig, also zusammen mit späteren Einlagen. Doch bei *Janus* reichen die Reproduktionen nicht bis zu den äußeren Blatträndern, so daß spätere Randbemerkungen fehlen oder nur unvollständig erscheinen (vgl. I, S. 248 und 302). Entsprechendes gilt für ‚oben‘ und ‚unten‘ (vgl. S. 244). Schwere wiegt der Wiedergabeverzicht bei überklebten Stellen. Zusätzlich zu der im Vorwort genannten Partie (III, 3, S. 287—289) machen noch andere Seiten neugierig. Wenn sich auch die Eigentümer mit Recht gegen eine Papier-Ablösung wehren, hätte doch wohl eine Quarzlampe ‚Licht‘ in die Sache bringen und wenigstens eine Abschrift des verborgenen Textes ermöglichen können.

Im Anschluß an Zelm (*Die Opern Reinhard Keisers*, S. 93) sind bei *Nebucadnezar* drei Tonsätze aus anderen Partituren mitaufgenommen. Bezüglich der Schreiber-Problematik bietet Roberts keine über Schulze hinausgehenden neuen Erkenntnisse. Die „Notisten“ für *Adonis*, *Janus*, *La Forza* und *Claudius* sind noch immer nicht identifiziert. Wie Schulze sieht Roberts Keisers Hand außer in einigen Überschriften und Bemerkungen zu *La Forza della Virtù* vor allem in *Nebucadnezar*: „Keiser's composing score“

Zusätzlich zu den Handschriften und Textbüchern bringt die Ausgabe zu *La Forza* den originalen Ariendruck als Faksimile (ohne das dem Cembalo-Baß fast sklavisch folgende Violoncello). Versehentlich sind dabei Partien der Violetta (Bratsche) in die des Violino II (und umgekehrt) geraten. Die richtige Ordnung ergibt sich schon anhand der Schlüssel.

Die Bände führen über ein Verzeichnis der Arien (Akt für Akt, Szene für Szene) zur „Introduction“ (Einführung in Zeit- und Quellenlage), zu den Händel-„Borrowings“ (reicher als in dem genannten Aufsatz) und über einen

knappen Handlungsbericht zum großen Faksimileteil. Man vermißt einen Hinweis auf die schon von Reinhart Meyer 1980 faksimilierten Libretti zu *Janus* und *Nebucadnezar* (vgl. *Mf* 37, 1984, S. 51f.)

Trotz aufwendiger Reproduktionstechniken sind nicht alle Werkteile ohne weiteres lesbar, wobei sich Schwierigkeiten nicht nur bei einigen verblaßten oder durchscheinend verklecksten Stellen der Partituren ergeben. Das Libretto zu *Claudius* wirkt stellenweise sehr unsauber. Gleichwohl sind diese *Handel Sources* ein Glücksfall. Verlag und Herausgeber haben eine schmerzlich empfundene Lücke der deutschen Musikgeschichte und der Operngeschichte geschlossen. (Oktober 1988) Werner Braun

Huldigung der Tonsetzer Wiens an Elisabeth Kaiserin von Österreich (Wien 1854). Erstdruck in Reproduktion der Originalhandschriften. Veröffentlicht von Günter BROSCHE mit einer Einführung von Brigitte HAMANN Graz. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1987 XII, 286 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 142—144.)

Der vorliegende Band aus der Reihe DTÖ präsentiert den Inhalt einer Noten-Kassette, welche die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates im Jahre 1854 der neuen Kaiserin schenkte. Es handelt sich dabei um 91 Kompositionen, mit denen die Tonsetzer Wiens, wie das als S. 1 in Farbe reproduzierte Titelblatt kundgibt und das auf den Seiten 3/4 folgende Begleitschreiben der Direktion jener Gesellschaft unterstreicht, der Kaiserin ihre Huldigung auszudrücken suchten. Das mit S. 5 anschließende originale Verzeichnis der in der Kassette befindlichen Kompositionen findet sich in seinem praktischen Nutzen durch die gleichfalls alphabetisch geordnete, obendrein aber mit fortlaufender Zählung und Seitenangabe versehene Übersicht der Seiten V/VI aufgehoben. Dies um so mehr, als stillschweigend Korrekturen vorgenommen worden sind: nicht nur bei den Namen (Putler, S. VI, Puttler, S. 6; Johann Dubez, S. V, F. Dubez, S. 5; Leopold Alexander Zellner, S. VI, C. A. Zellner, S. 6), sondern auch in betreff der Werktitel und Klassifikationen (*Des Jägers*

Traum, S. VI, Nr. 42, *Des Saengers Traum*, S. 5; Sopranchor und Streichquintett, S. V Nr. 39, 1 Singstimme und Streichquartett, S. 5). Die neu erstellte Liste gibt von jedem Komponisten das Geburts- und (mit Ausnahme von Nr. 89) Todesjahr an. Verschiedentlich sind in eckigen Klammern Opuszahlen beigefügt (von den Autographen selbst trägt nur das von A. Jungmann eine Opuszahl). Dazu hätte man sich nähere Angaben gewünscht; es wird auch nicht klar, ob diese zusätzlichen Informationen Vollständigkeit beanspruchen.

Von den Kompositionen — es sind zum überwiegenden Teil Klavierlieder und -stücke — nehmen nur wenige direkt Bezug auf die Kaiserin oder auf das Ereignis der Kaiserhochzeit. Erwähnt sei neben dem *Der 24. April 1854* betitelten Jubellied von Wilhelm Reuling das *Gebeth für unsere geliebte Kaiserin Elisabeth Eugenia*, das Ferdinand Schubert für 3 Singstimmen in Partiturform niedergeschrieben hat. Heinrich Proch heißt die sechzehnjährig zur Hochzeit nach Wien gekommene Wittelsbacherin mit einem harfenbegleiteten Gesangsstück willkommen. Zahlreicher sind die indirekten Bezugnahmen. Die Stücke für Zither bzw. für Gesang mit Begleitung der Zither (Nr. 13, 71, 46) schlagen eine Brücke zum Elternhaus der jung Vermählten. Der Vater war, wie der Einführung zu entnehmen ist (S. X), für sein Zitherspiel weit bekannt. Drei Klavierstücke haben den Frühling zum Thema (Nr. 29, 31, 80). Ihnen stehen Lieder wie das von Eduard Hanslick auf ein Gedicht aus Heines *Neuem Frühling* zur Seite. Schließlich sei auf das Melodram aus der Feder von Carl Georg Lickl hingewiesen, das auf einem Gedicht aus einem Balladenzyklus mit dem Titel *Des Kaisers Brautgeschenk* basiert.

Die Autographen sind der Einleitung zufolge „geringfügig verkleinert reproduziert“ (S. VIII). Sie fallen, von Nr. 28 und Nr. 58 einmal abgesehen, durchweg angenehm ins Auge. Der Ausführende sieht sich allerdings beim Lesen vor mitunter erhebliche Schwierigkeiten gestellt. Überdies sind die Texte nicht fehlerfrei (auf S. 22 z. B. fehlt in T. 4, Klavier r. H., ein Auflösungszeichen; drei Takte darauf ist auf dem letzten Viertel *es* statt *e* zu lesen).

Die Entstehung der Widmungskassette schildert Günter Brosche in der Einleitung an Hand der Akten der Gesellschaft der Musik-

freunde. Brigitte Hamann straft in ihrer *Elisabeth und die Musik* überschriebenen kenntnisreichen Einführung das Wort „und“ Lügen: Der Kaiserin war Musik gleichgültig. — Kompositionsgeschichtlich ist der Band ohne besonderen Aussagewert. Dafür bereichert er das Wissen über die in der Mitte des letzten Jahrhunderts gängige Musik und deren Funktionen.

(Oktober 1988)

Hans-Joachim Bracht

ROBERT SCHUMANN: *Konzertstück nach Opus 86 für Klavier und Orchester. Ausgabe für zwei Klaviere (Klavierauszug vom Komponisten)*. Hrsg. von Marc ANDREAE. Frankfurt-New York-London. Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters (1986). 56 S. (Edition Peters Nr. 8576.)

Eigenbearbeitungen, zumal bei bekannteren Kompositionen großer Meister, haben in unserem Jahrhundert der „Werktreue“ nicht so viel Mißtrauen und Ablehnung erfahren wie Arrangements und Transkriptionen von fremder Hand. Ist das Verständnis für den Wert und Reiz von Bearbeitungen im allgemeinen inzwischen erheblich gestiegen, so sind z. B. Mozarts *Harmoniemusik* aus der *Entführung aus dem Serail*, Beethovens Klavierfassung seines *Violinkonzerts* oder die erst 1987 aufgetauchte und uraufgeführte authentische Violinfassung von Schumanns *Cellokonzert* der Sphäre einer bloßen Kuriosität bereits entwachsen und haben ihren Platz im Musikleben gefunden. Daß es bei Liszt, Brahms und Ravel mehrere, durchaus gleichberechtigte Versionen einiger Werke (für Klavier zu zwei oder zu vier Händen, für Klavier oder Orchester) gibt, bereitet niemandem mehr Kopfzerbrechen. Auch Robert Schumann hat nachweislich mehrere eigene Kompositionen bearbeitet: So schuf er z. B. von den Orchesterwerken *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52 und der *Ouvertüre zu Hermann und Dorothea* op. 136 jeweils sowohl den zweihändigen wie den vierhändigen Klavierauszug, die Klavierbegleitung bei *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 hat er ein halbes Jahr nach der Entstehung orchestriert.

Das im Februar und März 1849 in Dresden komponierte und am 25. Februar 1850 im

Leipziger Gewandhaus mit Erfolg uraufgeführte *Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester* hat der Komponist selbst als „etwas ganz curioses“ bezeichnet. Er durfte auf dieses originelle Werk, das er laut eigener Aussage „mit großer Passion gemacht“ hatte, zu Recht stolz sein. Für Klavier und Orchester hat er es jedoch mit Sicherheit nicht bearbeitet, wie das wahrscheinlich vom Herausgeber Marc Andrae stammende, im ganzen präzise informierende Vorwort der vorliegenden Neuausgabe dieser lange verschollenen Fassung suggerieren möchte. Andrae hat sich schon mehrfach als Dirigent und als Herausgeber erfolgreich für wertvolle und interessante Raritäten eingesetzt und 1972 im gleichen Verlag eine (allerdings editorisch sehr problematische und wenig zuverlässige) Ausgabe von Schumanns früher *g-moll-Symphonie* vorgelegt. Diesmal wird an entscheidender Stelle seine Argumentation undeutlich und die komplizierte Quellenlage nicht richtig dargestellt. Da die Klavierfassung von op. 86 inzwischen auch in einer Plattenaufnahme (Vox Cum Laude 9071) vorliegt und der Covertext recht unverfroren behauptet, daß die Klavierversion sicher von Schumann selbst stammt, soll im folgenden der Versuch unternommen werden, etwas Licht in das Gewirr von halbrichtigen Feststellungen und vagen Vermutungen zu bringen.

Das *Konzertstück* op. 86 erschien vor Oktober (nicht im November, wie im Vorwort angegeben) 1851 bei Julius Schuberth in Hamburg, und zwar als Partitur, in Form von Orchesterstimmen und in einer Fassung für zwei Klaviere. Dabei konnte der Part des ersten Klaviers, der eine notengetreue Übertragung der vier Hornstimmen bietet, auch unter Heranziehung von „kleingestochenen Noten“ als zweihändiger Klavierauszug des ganzen Werkes dienen, der Part des zweiten Klaviers außerdem als Klavierauszug des Orchesters zur Begleitung der vier Hörner. Weder in den Noten selbst noch in dem (von Schuberth herausgegebenen) *Thematischen Verzeichnis* der Werke Schumanns (4. Auflage: 1868) wird ein Bearbeiter der Klavierausgaben genannt, sondern nur in Verlagsankündigungen und auf den Titelblättern und Werbeseiten späterer Arrangements (z. B. für Klavier zu vier Händen) sind die beiden Klavierversionen (für Klavier zu zwei Händen bzw. für zwei Klaviere zu

vier Händen) als „vom Componisten“ stammend bezeichnet. Es muß bezweifelt werden, daß dies eine korrekte Angabe ist — einen Beleg dafür (z. B. Notiz in den *Haushaltbüchern*, im Autograph) gibt es nicht. Erst 1862, also 6 Jahre nach Schumanns Tod, erschien bei Schubert die vorliegende Fassung als *Concertstück für Pianoforte und Orchester* in Gestalt einer „Principalstimme“ (Solo und Klavierauszug des Orchesters in kleinerem Stich), wobei der Part des zweiten Klaviers der bereits publizierten Fassung für zwei Klaviere zur Begleitung anstelle des Orchesters herangezogen werden konnte. Daß diese „Concert-Edition“, wie sie auch auf dem Titelblatt genannt wird, vom Komponisten erstellt wurde, wird weder dort noch sonst an irgendeiner Stelle behauptet — es wurde auch bisher weder eine Handschrift noch sonst ein Beleg gefunden. Wäre diese Klavierbearbeitung wirklich von Schumanns Hand, so hätte der überaus geschäftstüchtige Verleger Schubert, der nach anfänglichem herzlichen Einvernehmen schon den Komponisten selbst und dann die (freilich auch nicht immer glücklich operierenden) Hüter seines Erbes, Clara Schumann, Johannes Brahms und Joseph Joachim, durch seine „ausbeutende Marktschreierei“ (Joachim an Clara Schumann, 5. Juli 1860) immer wieder verärgerte, dies gewiß entsprechend hervorgehoben. Schuberts Verdienste um die Werke Schumanns sind auf der anderen Seite nicht zu unterschätzen. Er verhalf dem *Album für die Jugend* zum unerwarteten Siegeszug, verlegte die Opera 32, 33, 36, 68, 80, 83, 85, 86, 109, 118, erwarb nachträglich die Opera 6, 8, 13, 14, 31, 40, 119 und 125, sorgte durch zahlreiche Arrangements für deren Verbreitung und zahlte dem Komponisten (später auch noch der Witwe!) anständige Honorare. Daß er das in der Originalgestalt mit vier überaus heiklen Hornparten schwer und selten aufführbare Konzertstück noch einmal vermarkten wollte, ist ihm daher nicht zu verübeln. Leider ist der Versuch mit Klavier jedoch weitgehend mißlungen. Aus einem Hornquartettsatz läßt sich kaum ein guter Klaviersatz entwickeln. Der ungenannte Bearbeiter zog sich manchmal recht geschickt aus der Affäre und erreichte durch viele Oktavierungen eine beachtliche Klangfülle, ermüdet aber schließlich durch allzu häufigen Einsatz des Tremolando und leeres

Laufgeklingel im Diskant (was Schumann nicht ausstehen konnte und in seinen Klavierwerken stets gemieden hat) Schon aus stilistischen Gründen scheidet somit der Komponist als Bearbeiter aus. Aber auch für den von Marc Andreae als möglichen Arrangeur vorgeschlagenen Pianisten, Komponisten und getreuen Schumann-Adepten Carl Reinecke ist dieser oberflächlich-brillante Klavierstil nicht charakteristisch; zudem arbeitete dieser um 1862 weder als Komponist noch als Bearbeiter weiterhin für Schubert, wie Andreae fälschlich annimmt, und hatte seine sehr schlichten, vom Komponisten hochgeschätzten Schumann-Bearbeitungen (*Lieder*, zweihändige Fassung der vierhändigen *Klavierstücke* op. 85) dort vor 1853 publiziert. Möglicherweise stammt die Klavierfassung aber von Joachim Raff, der eine Zeitlang Mitarbeiter des Verlages war und dort um 1860 sowohl eigene Werke wie zahlreiche Bearbeitungen (darunter auch *Caprice über Motive aus Schumann's „Genoveva“*, 1862, und *Abendlied von Robert Schumann. Concert-Paraphrase*, 1866) veröffentlichte. Sein Klavierstil, effektiv und von flüssiger Eleganz in der Nachfolge seines großen Freundes und Förderers Liszt, entspricht in vieler Hinsicht der bei der Bearbeitung des *Konzertstücks* angewandten Technik. Man schaue sich daraufhin nur seine berühmte Etüde *La Fileuse* op. 157 Nr. 2 an.

Im Vorwort der (ansonsten vorzüglichen und fehlerfreien) Edition der Klavierversion des *Konzertstücks*, bei der für das zweite Klavier auf den Klavierauszug der Ausgabe von 1851 zurückgegriffen wurde, wurde es leider versäumt, alle diese Zusammenhänge zu erhellen, vielleicht in der nicht ganz seriösen Absicht, dem Leser und potentiellen Interpreten die Authentizität der Bearbeitung trotz aller Zweifel doch noch plausibel zu machen. Als vom Komponisten autorisierte Alternative muß die Klavierbearbeitung ausscheiden, als ein interessantes Dokument der Rezeptionsgeschichte behält sie ihren Wert. Angesichts von Schumanns originalen Werken für Klavier und Orchester, dem *a-moll-Klavierkonzert* op. 54, den beiden viel zu selten gespielten *Konzertstücken* *G-dur* op. 92 und *d-moll* op. 134 und dem erst kürzlich erschienenen *Konzertsatz d-moll* von 1839, ist es überflüssig, diese nicht überzeugende Fremdbearbeitung

ins Konzertrepertoire zu übernehmen, zumal die Originalversion mit vier Hörnern in letzter Zeit erfreulicherweise immer mehr Verbreitung findet.

(September 1988)

Joachim Draheim

ZOLTÁN KODÁLY *Psalmus Hungaricus* op. 13. Faksimile-Ausgabe der Originalhandschrift mit einer Studie von Ferenc BÓNIS. Budapest Helikon (1987). 102, XXXI S., Notenbeisp.

Der 20. Todestag von Zoltán Kodály bot 1987 den Anlaß zu einer Faksimile-Ausgabe desjenigen Werkes, das den internationalen Ruhm des ungarischen Komponisten begründete: des *Psalmus Hungaricus*. Dabei besitzt diese weltweit zweifellos bekannteste und wohl auch am meisten aufgeführte Komposition Kodály's prononciert nationalen Zuschnitt, sowohl was die Textgrundlage, eine freie ungarische Nachdichtung des 55. Psalms aus dem 16. Jahrhundert, als auch den Entstehungsanlaß, eine Auftragsarbeit zur Fünfzigjahrfeier der Stadt Budapest 1923, betrifft.

Der Rückgriff auf die alte Textvorlage aus der Feder eines gewissen Mihály Vég aus Kecskemét (Kodály's Geburtsort), die von persönlichem Leid, aber auch der Hoffnung auf künftige Errettung geprägt ist, erhält seine besondere Bedeutung durch die Entstehungssituation der Komposition. Über die eigene Erfahrung ungerechtfertigter Verfolgung nach dem Zusammenbruch der Räterepublik mußte sich Kodály — und mit ihm große Teile des ungarischen Volkes — von dieser Psalmnachdichtung besonders angesprochen fühlen. Mit der Vertonung dieses ‚National‘-Textes hob er dann die Schilderung von Not und Elend und die darauf folgende Verheißung der Erlösung auf eine zeitlose und übernationale Ebene. Der Erfolg des *Psalmus Hungaricus* über Ungarns Grenzen hinweg spiegelt insofern auch die leidvolle Geschichte so vieler Völker und Volksgruppen unseres Jahrhunderts.

Ferenc Bónis bietet in seiner fünfteiligen Studie, die sich an das tadellose Faksimile der Partitur-Reinschrift (Original. Paul Sacher Stiftung, Basel) anschließt, die Zusammenfassung seiner langjährigen Forschung zu Kodály und

speziell zu dieser Komposition op. 13. Sowohl die Entstehungssituation und die verwickelte Textgeschichte als auch der sehr gut dokumentierte Quellenbestand werden erschöpfend behandelt. Akribische Detailschilderung verbindet sich hier mit großer Übersichtlichkeit der Darstellung.

Die nachfolgende Kurzanalyse des Werkes konzentriert sich auf dessen „Dramaturgie und Konstruktion“ So überzeugend Bónis' Ergebnis auch sein mag, daß „in der Musik des *Psalmus Hungaricus* das Prinzip des völlig unbewußten Entwicklungsprozesses der Volksmusik, die *Variantenbildung*, sich mit einem höchst bewußten Entwicklungsprozeß der Kunstmusik, der *Variationsbildung*“ vereinige (S. XXVIII), so hätte man sich doch ein genaueres Eingehen auf einige ausgewählte Stellen der Komposition gewünscht. Gerade die unmittelbar ergreifenden Ausdrucksqualitäten der freitonalen Psalmvertonung kommen in dieser fast völlig auf die Gesamtanlage bezogenen Analyse zu kurz.

Auch die äußerst knappe Skizzierung der Rezeptionsgeschichte wird den hohen Erwartungen, die nach den ausführlichen Darlegungen in den ersten Abschnitten zur Werkentstehung geweckt werden, nicht ganz gerecht. Sofern der Gesamtumfang der Studie vorgegebenen Grenzen unterlag, hätte der Autor der Analyse und Nachwirkung des Werkes getrost ein stärkeres Gewicht verleihen können — dies auch auf Kosten der Textgeschichte.

Bónis' Werkkommentar wird zweisprachig geboten. Dem ungarischen Original folgt eine deutsche Übersetzung, für die der Autor und Jürgen Gaser verantwortlich zeichnen. Von kompetenter Seite — Herr László Kajdi übernahm freundlicherweise die Textüberprüfung — wird die Übersetzungsqualität als hervorragend eingeschätzt; nur an gelegentlichen sprachlichen und orthographischen („Komposition“ im Inhaltsverzeichnis) Unebenheiten ist der deutsche Text als Übertragung erkennbar. Aber es hieße, die Proportionen zu verfälschen, wollte man diese kleinen Mängel gegenüber der insgesamt vorbildlichen Edition überbewerten: Eine angemessenere Ehrung Kodály's als durch die vorliegende kommentierte Faksimile-Ausgabe ist kaum vorstellbar.

(Juli 1988)

Peter Jost

Diskussion

Zum Beitrag von GÜNTHER ZUNTZ. *Die Streichquartette op. 3 von Joseph Haydn in Mf 39, 1986, Heft 3, S. 217ff*

„Die Ausführungen von Günther Zuntz haben anscheinend noch keine Erwiderung gefunden. Dies wird jedoch geschehen in zwei Veröffentlichungen. Die erste ist eine Abhandlung des Unterzeichneten über das Thema *Die Echtheitskritik in ihrer Bedeutung für die Haydn-Gesamtausgabe*. Diese Abhandlung soll in dem Bericht über ein Incerta-Kolloquium erscheinen, das 1988 in Mainz von dem Ausschuß für musikwissenschaftliche Editionen bei der Konferenz der Akademien der Wissenschaften veranstaltet wurde. Als zweite Veröffentlichung ist, wie bereits in Reihe XII/1, S. X, Fußnote 3 angekündigt, eine kritische und kommentierte Edition der fraglichen Quartette im Supplementband der Streichquartettreihe der Haydn-Gesamtausgabe (*Joseph Haydn, Werke, Reihe XII/Band 7*) vorgesehen.“

Georg Feder

Zur Rezension von BRITTA SCHILLING: *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888) durch Wolfgang Rathert in Mf 42, 1989, Heft 2, S. 186ff.*

Folgende Anmerkungen sind erforderlich

1) Offensichtlich ging Rathert beim Abfassen seiner Kritik von einer anderen Titelgebung aus, etwa „Alkans Musik im Lichte der französischen Beethoven-Rezeption“ Ziel der Arbeit war auch nicht, „Alkan für die Gegenwart zu ‚retten‘“, sondern einen bestimmten Ausschnitt aus seinem Schaffen, nämlich die virtuose Klaviermusik (siehe Vorwort), zu behandeln.

2) Dieses grundsätzliche Mißverständnis hat u. a. augenscheinlich auch dazu geführt, daß der Rezensent Ausführungen zu anderen Kompositionsgattungen erwartete, z. B. zu Alkans Kammermusik- und Vokalschaffen. Gleichfalls nicht erkannt wurde von Rathert — obwohl im Vorwort präzise angegeben — die innerhalb des umfangreichen Klavierwerks

notwendigerweise zu treffende Auswahl. Bewußt ausgeklammert wurden die Transkriptionen Alkans — eine Problematik, die kaum am Rande erörtert werden kann und Stoff genug für eine selbständige Untersuchung liefert.

3) Ratherts Aufzählung der kompositorischen Vorbilder Alkans (Bach, Weber, Chopin, Liszt, Mendelssohn) ließe sich leicht fortsetzen (Haydn, Mozart, Schumann). Hier gilt das zur Themeneingrenzung Gesagte.

4) Alkans *Marcia funebre sulla morte d'un papagallo* (die ohnehin nicht in den Rahmen der Arbeit gehört) ist offenkundig als Persiflage auf Chöre der zeitgenössischen italienischen Oper bzw. Rossini konzipiert, nicht als bloße „Parodie des ‚strengen‘ kontrapunktischen Stils“ Ein textlicher Hinweis Alkans auf Rossinis *La gazza ladra* in der Partitur unterstreicht diesen Zusammenhang.

5) Alkan „bestenfalls als Außenseiter oder Exzentriker“ einzustufen, beruht auf erstaunlich kritikloser Übernahme der in der Sekundärliteratur enthaltenen Urteile sowie offener Unkenntnis des geistesgeschichtlichen Umfelds im Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

6) Der letzte Satz der autobiographisch inspirierten Sonate *Les quatre âges* op. 33 ist überschrieben mit *50 ans. Prométhée enchaîné*. In seinem Hinweis auf Shelleys Drama *Prometheus Unbound* übersieht Rathert nicht nur, daß in dieser Dichtung die entgegengesetzte Thematik im Mittelpunkt steht, sondern auch, daß es bei Shelley dem Menschen kraft eigener Willensanstrengung gelingt, sich vom Bösen zu befreien. Alkan hingegen thematisiert die (eigene) Resignation, was abgesehen von der durch das extrem langsame Tempo gleichsam statisch wirkenden musikalischen Faktur des Satzes nicht zuletzt in der Auswahl der vorangestellten Verse aus Aischylos' *Der gefesselte Prometheus* zum Ausdruck kommt: „Non, tu ne pourrais point endurer ma souffrance! / Si du moins le destin m'accordait de mourir! / () Vois s'ils sont mérités les tourments que j'endure!“

7) An diese Fehleinschätzung knüpft sich die Feststellung des Rezensenten, die Sonate sei „trotz des Bezugs auf den Prometheus-Mythos“ dem „Bereich absoluter Musik“ zuzuordnen. Dies bedeutet, den offenkundigen

Zusammenhang des von Alkan zu diesem Werk verfaßten Vorworts mit der aktuellen zeitgenössischen Diskussion um Kompositionen, die sich auf außermusikalische Sujets beziehen, wie sie in Paris gegen Ende der dreißiger Jahre geführt wurde, zu ignorieren (besonders Liszt, *Robert Schumann's Klavierkompositionen. Op. 5, 11, 14* und Berlioz, *Sur l'imitation musicale*). Erklärt Alkan doch selbst die Bedeutung der Überschriften zu den einzelnen Sätzen (*20 Ans — 30 Ans. Quasi-Faust — 40 Ans. Un heureux ménage — 50 Ans. Prométhée enchaîné*) „() chacun d'eux [der Sätze] correspond, dans mon esprit, à un moment donné de l'existence, à une disposition particulière de la pensée, de l'imagination. () Je crois donc devoir être mieux compris et mieux interprété avec ces indications ()“ In Liszts Aufsatz über *Harold en Italie* von 1855 finden sich zu dieser von Alkan angesprochenen Problematik ganz ähnliche Gedanken. „Das Programm will nur die Möglichkeit anerkannt wissen einer genauen Bestimmung des Seelenmomentes, der den Componisten zum Schaffen seines Werkes trieb, des Gedankens, den er zur körperlichen Erscheinung brachte“ Gerade auch der letzte Satz von Alkans *Grande Sonate* weist auf die Auseinandersetzung mit Liszts Konzeption einer ‚poetischen‘ Klaviermusik hin. Die vorangestellten Verse verraten deutlich das Vorbild Liszts, eine Verbindung zwischen Musik und Dichtung auf höherer Ebene zu schaffen. Das Herzstück der Sonate aber, der *30 Ans. Quasi-Faust* benannte zweite Satz, dessen formale Anlage das im Titel vorgegebene Programm am deutlichsten widerspiegelt, scheint Rathert bei seiner Beurteilung vollkommen entgangen zu sein.

Britta Schilling

Eingegangene Schriften

Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC) Band 1, Teil 2 Vokalwerke II. Band 1, Teil 3 Vokalwerke III. Herg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF Leipzig: Edition Peters. Teil 2. (1987), S. 427—819. Teil 3: (1988), S. 827—1144.

JOHN BAILY: Music of Afghanistan. Professional musicians in the city of Herat. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). XIV, 183 S., Abb., Notenbeisp., Kasette.

HECTOR BERLIOZ: Les Troyens. Edited by Ian KEMP Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). X, 224 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

Bruckner Jahrbuch 1984/85/86. Linz: Anton Bruckner Institut Linz und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1988. 180 S.

Bruckner Symposion. Anton Bruckner und die Kirchenmusik im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985. Bericht hrg. von Othmar WESSELY Linz: Anton Bruckner Institut und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1988. 191 S.

Bruckner Vorträge Rom 1986. Bruckner-Symposion „Anton Bruckner e la musica sacra“ Bericht hrg. von Othmar WESSELY Linz: Anton Bruckner Institut 1987 46 S., Notenbeisp.

RAINER CADENBACH. Max Reger — Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). 132 S. (Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts Bonn. Band VII.)

MARIE-HELENE COUDROY: La critique parisienne des „grands opéras“ de Meyerbeer Robert le Diable — Les Huguenots — Le Prophète — L'Africaine. Saarbrücken. Musik-Edition Lucie Galland (1988). 329 S. (Studien zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts. Band II.)

JÖRG DEHMEL Toccata und Präludium in der Orgelmusik von Merulo bis Bach. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). VIII, 194 S. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung 20/21 Die Musikalien der Bibliotheca Fürstenbergiana zu Herdringen Band IV/Nrn. 2-3. Zusammengestellt und bearbeitet von Jürgen KINDERMANN Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1987/88. 178 S., Abb.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Volume settimo SCHM-TEL. Diretto da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1988). XIII, 738 S.

- ALFRED DÜRR Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach Entstehung, Überlieferung, Werk-einführung. München. Deutscher Taschenbuch-verlag/Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter-Verlag (1988). 152 S., Abb., Notenbeisp.
- BERTRAM ECKLE Studien zu Franz Schuberts Orchestersatz. Das obligate Accompagnement in den Sinfonien. Neuhausen-Stuttgart. Hänssler-Verlag 1988. 339 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft Band 13.)
- JEAN-JACQUES EIGELDINGER Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils. Edited by Roy HOWAT Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney Cambridge University Press (1986). XV, 324 S.
- Études Grégoriennes XXI. Tables des volumes I à XX. Sablé-sur-Sarthe: Éditions Abbaye Saint-Pierre de Solesmes 1986. 141 S.
- Études Grégoriennes XXII. Sablé-sur-Sarthe: Éditions Abbaye Saint-Pierre de Solesmes 1988. 90 S.
- CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per Musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi. Hrsg. von Gerhard CROLL. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1988. 484 S. (Sämtliche Werke. Abt. I: Musik-dramen. Band 3, Teilband a. Notenband.)
- FRANZ XAVER GRUBER Deutsche Messe in Es für 3 Singstimmen, 2 Hörner und Orgel. Im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft vorgelegt von Gerhard WALTERSKIRCHEN. Bad Reichenhall. Comes-Verlag 1987. 27 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben. Heft 3.)
- FRANZ XAVER GRUBER / JOSEPH MOHR Weihnachtsgesänge „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ Die autographen Fassungen und die zeitgenössischen Überlieferungen. Im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Bad Reichenhall. Comes-Verlag 1987. XI, 59 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben. Heft 4.)
- FROMENTAL HALEVY La Juive. Dossier de presse parisienne (1835). Édité par Karl LEICH-GALLAND. Saarbrücken. Musik-Edition Lucie Galland (1987). V, 172 S.
- WERNER JAUK Die Musik und ihr Publikum im Graz der 80er Jahre. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1988. VIII, 125 S. (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 8.)
- RUTH C LAKEWAY / ROBERT C WHITE, Jr Italian Art Song. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press (1989). 399 S.
- JUTTA LAMBRECHT Das „Heidelberger Kapell-inventar“ von 1544 (Codex Pal Germ. 318) Edition und Kommentar 2 Bände. Heidelberg: Universitäts-Bibliothek 1987. 664 S. (Heidelberger Bibliotheksschriften 26.)
- JAN LARUE A Catalogue of 18th-Century Symphonies. Volume I: Thematic identifier Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press (1988). XVI, 352 S.
- ORLANDO DI LASSO Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 16: Magnificat 71—92. Magnificat der Jahre 1583—85 aus Münchner Handschriften. Hrsg. von James ERB. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1988. XXXIV, 283 S.
- ORLANDO DI LASSO Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 17: Magnificat 93—110. Postum über-lieferte Magnificat, zweifelhafte Werke, Modelle, Register Hrsg. von James ERB. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1988. XXXI, 499 S.
- RICHARD LEPPERT Music and image: Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney Cambridge University Press (1988). XVI, 248 S.
- STEFFEN LIEBERWIRTH Anton Bruckner und Leipzig. Die Jahre 1884—1902. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1988. 143 S., Abb., (Anton Bruckner Dokumente und Studien. Band 6.)
- HEINRICH LINDLAR Wörterbuch der Musik. Frankfurt/M. Suhrkamp Verlag 1989. 331 S.
- CHARLES MARTIN LOEFFLER Selected songs with chamber accompaniment Edited by Ellen KNIGHT Madison. A-R Editions, Inc. (1988). XXI, 99 S. (Recent Researches in American Music. Volume XVI.)
- Il madrigale tra Cinque e Seicento. A cura di Paolo FABBRI. Bologna: Società editrice il Mulino (1988). 9, 372 S., Notenbeisp.
- GOTTFRIED R. MARSCHALL Massenet et la fixation de la forme mélodique française. Saarbrücken: Musik-Edition Lucie Galland (1988). IX, 552 S. (Studien zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts. Band I.)

THOMAS J MATHIESEN *Ancient Greek music theory. A catalogue raisonné of manuscripts.* München: G. Henle Verlag (1988). XC, 828 S. (Internationales Quellenlexikon der Musik. B XI.)

VOLKER MATTERN *Das Dramma giocoso. La Finta giardiniera. Ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart.* Laaber: Laaber-Verlag (1989). 551 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 13.)

Messa per Rossini *La storia, il testo, la musica.* A cura de Michele GIRARDI e Pierluigi PETROBELLI. Parma: Istituto di Studi Verdiani/Milano: Ricordi (1988). 166 S., Abb., Notenbeisp.

ULI MOLSEN *Elektronische Musik-Instrumente und ihre Wirkung auf den Menschen. Aspekte zur Gewinnung eines Standpunktes.* Balingen-Endingen: Musik-Verlag Uli Molzen (1988). 45 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART *Klavierkonzert in F-dur KV 459. Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT und einer Einführung von Rudolf ELVERS.* Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 46 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XX.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART *„Misero! O sogno“ — „Aura, che intorno spiri“* Arie für Tenor und Orchester KV 431 (425^b), Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT und einer Einführung von J. Rigbie TURNER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XXII.)

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 36. Redaktion: Horst LEUCHTMANN Tutzing: Hans Schneider 1988. 149 S., Abb.

Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 1 *Die Musik des Altertums.* Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Frieder ZAMINER. Laaber: Laaber-Verlag (1989). X, 358 S., 160 Abb., 24 Notenbeisp., 11 Tabellen, 2 Farbtafeln.

Der Opernführer Ausgabe 1/2. Verdi. Don Carlos. Hrsg. und Chefredakteur: Bernhard SCHENKEL. Taufkirchen: PremOp Verlag. 212 S., Abb.

Der Opernführer Ausgabe 3: Humperdinck. Hänsel und Gretel. Hrsg. und Chefredakteur: Bernhard SCHENKEL. Taufkirchen: PremOp Verlag. 116 S., Abb.

Reading Opera. Edited by Arthur GROOS and Roger PARKER. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1988). VII, 352 S., Notenbeisp.

Reger-Studien 3: Analysen und Quellenstudien. Hrsg. von Susanne POPP und Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). 265 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band VI.)

Répertoire International de la Presse Musicale. A Retrospective Index Series. Préparé par Donald G. GISLASON. Revu au: Center for Studies in Nineteenth-Century Music, University of Maryland, College Park. Ann Arbor: University Microfilms International 1988. XLI, 217 S.

Répertoire International de la Presse Musicale. L'Art musical 1860—1870; 1872—1894. Catalogue Chronologique I: 1860—1877, Catalogue Chronologique II: 1878—1894. Préparé par Diana SNIGURWICZ avec la collaboration de Diane CLOUTIER. Donnés traités et revues au: Center for Studies in Nineteenth-Century Music, University of Maryland, College Park. Ann Arbor: University Microfilms International 1988. XLIX, 790 S.

Répertoire International de la Presse Musicale. L'Art musical 1860—1870; 1872—1894. Index par mots-clés et auteurs. Vol. III: A.-Exécuteur, Vol. IV: Exécution-Patti, Vol. V: Pattison-Zwanziger. Donnés traités et revues au: Center for Studies in Nineteenth-Century Music, University of Maryland, College Park. Ann Arbor: University Microfilms International 1988. S. 791—2020.

GEORG RHAU *Musikdrucke aus den Jahren 1538—1545 in praktischer Neuausgabe. Band VIII: Officia paschalia de Resurrectione et Ascensione Domini. Wittenberg 1539.* Hrsg. von Robert L. PARKER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XVIII, 242 S.

ALBRECHT RIETHMÜLLER. Ferruccio Busonis *Poetik.* Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1988). 212 S., Notenbeisp. (Neue Studien zur Musikwissenschaft. Band IV.)

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVII/2 (May-August 1983). New York: The City University of New York (1988). S. 147—287

ANTONIO SALIERI (1750—1825): *Messe in B-Dur (1809).* Veröffentlicht von Jane SCHATKIN HETRICK. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1988. XI, 110 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 146.)

WALTER SALMEN *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte.* München: Verlag C. H. Beck (1988). 245 S., Abb.

JIM SAMSON *Chopin Studies.* Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). VIII, 258 S.

FRANCESCO SCARPELLINI PANCAZZI *Il testo della Waldheim-Sonate di Beethoven e la sua fortuna editoriale.* Perugia: Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà de Lettere e filosofia. Università de Perugia 1986. 223 S., Notenbeisp. (Quaderni di esercizi 1)

JOHANN SCHELLE *Six chorale cantatas.* Edited by Mary S. MORRIS. Madison. A-R Editions, Inc. (1988) XXIV, 202 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volumes LX and LXI.)

BERNHOLD SCHMID *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.* Tutzing. Hans Schneider 1988. 263 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 46.)

BERNHOLD SCHMID *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.* Edition Tutzing. Hans Schneider 1988. 86 S. (Münchener Editionen zur Musikgeschichte. Band 10.)

ARNOLD SCHÖNBERG. *Sämtliche Werke, Abteilung IV Orchesterwerke. Reihe B, Band 14,1 Orchesterwerke III. Kritischer Bericht, Skizzen.* Hrsg. von Nikos KOKKINS und Jürgen THYM. Mainz: B. Schott's Söhne/Wien: Universal Edition 1988. XVI, 63 S.

ARNOLD SCHÖNBERG. *Sämtliche Werke, Abteilung IV Orchesterwerke. Reihe B, Band 15 Konzerte. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente.* Hrsg. von Tadeusz OKULJAR. Mainz: B. Schott's Söhne/Wien: Universal Edition 1988. XXXII, 189 S.

FRANZ SCHUBERT *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII. Klaviermusik. Abteilung 2. Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 4. Klavierstücke I. Vorgelegt von David GOLDBERGER.* Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter-Verlag 1988. XXVI, 169 S.

FRANZ SCHUBERT. *Neue Ausgabe. Band I: Lieder. Die schöne Müllerin, Winterreise, Schwanengesang. Band II: Lieder op. 1-36. Band III: Lieder op. 37-80. Band IV: Lieder op. 81-108. Urtext. Gesang und Klavier Hohe Stimme.* Hrsg. von Dietrich FISCHER-DIESKAU. Musikwissenschaftliche Revision von Elmar BUDDÉ. Frankfurt-New York-London: C. F. Peters. Band I: 1985, 171 S. Band II:

1986, 177 S. Band III 1987, 175 S. Band IV 1988, 182 S.

HEINRICH SCHÜTZ. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 7. Zwölf Geistliche Gesänge SMV 420-431.* Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1988. XVI, 111 S.

HEINRICH SCHÜTZ. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 40: Der Beckersche Psalter — Erstfassung 1628.* Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1988. XXII, 167 S.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUM-MACHER, Stefan KUNZE und Wolfram STEUDE. 10. Jahrgang 1988. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1988. 146 S.

WERNER SCHWARZ. *Pommersche Musikgeschichte. Historischer Überblick und Lebensbilder Teil I: Historischer Überblick.* Köln-Wien: Böhlau Verlag 1988. XIII, 308 S., 26 Abb. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Pommern. Band 21)

PAUL SCUDO *Critique et littérature musicales. Première et deuxième séries.* Genève: Éditions Minckoff (1986). 540 S.

Scurrilia in Musica. Ergetzliches aus allerlei Journalen. Hrsg. von Heinrich SIEVERS. Tutzing: Hans Schneider 1988. 84 S.

ANDREAS SOPART *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra (1857 und 1881). Eine musikalisch-dramaturgische Analyse.* Laaber: Laaber-Verlag (1988). XI, 213 S. (Analecta Musicologica. Band 26.)

MARTINA SROCKE *Richard Wagner als Regisseur. München-Salzburg.* Musikverlag Emil Katz-bichler 1988. 149 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 35.)

ROSWITHA STELZLE *Der musikalische Satz der Notre-Dame-Conductus.* Tutzing: Hans Schneider 1988. 331 S., Abb. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 36.)

ANDREW STEPTOE. *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte.* Oxford: Clarendon Press 1988. 273 S., Notenbeisp.

Richard Strauss-Blätter. Wien Juni 1988. Neue Folge, Heft 19. Hrsg. von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft. Tutzing: Hans Schneider 105 S.

MICHAEL STRUCK. Robert Schumann. Violinkonzert d-moll (WoO 23). München. Wilhelm Fink Verlag (1988). 92 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 47.)

Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe von Reinhold SCHLÖTTERER. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag 1988. 267 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 10.)

Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt von HERBERT HUBER. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft (1988). XIV, 338 S.

HARALD WEHRMANN. Thomas Manns „Doktor Faustus“ Von den fiktiven Werken Adrian Leverkühns zur musikalischen Struktur des Romans. Frankfurt-Bern-New York-Paris. Verlag Peter Lang (1988). 221 S.

ERIK WERBA. Hugo Wolf e i suoi Lieder. Scandici (Firenze): La Nuova Italia (1988). 532 S., Abb. (Discanto/Contrappunti 24.)

MICHAEL WITTMANN. Vox Atque Sonus. Studien zur Rezeption der Aristotelischen Schrift „De anima“ und ihre Bedeutung für die Musiktheorie. Erster Teilband. Studien; zweiter Teilband: Texte. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1987. XIII, 346 u. 336 S., Abb.

FRANZ ZAUNSCHIRM. Der frühe und der späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1988. 260 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe zur Musik. Band 26.)

Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz. Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1988. 208 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 20.)

Mitteilungen

Es verstarben

am 11. Mai 1989 Frau Professor Jitka SNIZKOVA-SKRHOVA, Prag,

am 9. Juni 1989 Frau Dr. Hanna STÄBLEIN, Erlangen,

am 1. Juli 1989 Professor Dr. Benjamin RAJECZKY, Paszto, im Alter von 87 Jahren,

am 14. September 1989 Dr. Heinz RAMGE, Berlin.

Wir gratulieren

Professor Dr. Walter GIESELER, Bedburg-Hau, am 3. Oktober 1989 zum 70. Geburtstag.

*

Professor Dr. Gerhard ALBERSHEIM, Basel, wurde am 2. Juni 1989 anlässlich seines goldenen Doktorjubiläums von der Philosophischen Fakultät der Universität Wien ein neues Doktordiplom überreicht.

Professor Dr. Francisco Curt LANGE, Caracas, wurde von der Universität von Minas Gerais die Ehrendoktorwürde verliehen. Er wurde zugleich zum Ehrenbürger dieses brasilianischen Bundesstaates ernannt und mit dem Großorden der Inconfidência ausgezeichnet.

Professor Dr. Agostino ZIINO, Rom/Neapel, hielt am 18. April 1989 am Deutschen Historischen Institut in Rom einen öffentlichen Vortrag über das Thema *Tradizione orale e tradizione scritta nella Laude italiana del Trecento*.

*

Am 6. und 7. Juni 1989 fand in Karlsruhe im Rahmen der Karlsruher Musiktage ein musikwissenschaftliches Symposium statt, auf dem sich unter der Gesprächsleitung von Prof. Dr. Ulrich Michels und Prof. Dr. Klaus Schweizer, Prof. Dr. Serge Gut, Dr. Michael Stegemann, Prof. Dr. Danièle Pistone und Prof. Dr. Theo Hirsbrunner mit *Stiltendenzen der französischen Musik zwischen Spätromantik und Moderne* auseinandersetzten.

Im September 1989 ist im Parc de Schoppenwihr bei Colmar die „Akademie Weiss“, ein Institut für Lautenmusikforschung, gegründet worden. Das Institut, dem der Londoner Musikwissenschaftler Timothy Crawford vorsteht, hat sich zur Aufgabe gesetzt, die internationale Quellenforschung zu koordinieren, die Lautenmusik des 18. Jahrhunderts so vollständig wie möglich zu edieren, ferner instrumentenkundliche Untersuchungen zu fördern sowie in Kursen und Konzerten das Interesse für die Laute und ihre Musik zu verbreitern. Auskünfte: André Burguete, Rue de Château, Parc de Schoppenwihr, F - 68000 Bennwihr-Gare.

Die Richard Wagner Gesellschaft Japan veranstaltet zur Feier ihres zehnjährigen Bestehens ein internationales Preisausschreiben (Dotierung: 500.000 Yen plus Einladung zur Preisverleihung in Tokyo im November 1990) Aufgefordert wird zur Teilnahme mit musik-, literatur- und theaterwissenschaftlichen Abhandlungen über das Werk Richard Wagners und seine Rezeption (in deutscher Sprache) Umfang: bis zu 30 Schreibmaschinen-seiten incl. Anmerkungen und Notenbeispielen. Einsendeschluß: Ende Februar 1990. Die Abhandlungen sind zu senden an das Jury-Mitglied Dr Oswald Georg Bauer, Bayerische Akademie der Schönen Künste, Max-Joseph-Platz, D-8000 München 22, Tel. 089/294622. Der Jury gehören ferner Prof Dr Dieter Borchmeyer, Prof. Dr. Theo Hirsbrunner sowie zwei japanische Wissenschaftler an.

Die Region Latium, Ministerium für Kultur, der Campus Internazionale di Musica und die Vereinigung Circe-Europa in Latina schreiben den Internationalen Preis der Stadt Latina für Studien in den Bereichen „Historische Musikwissenschaft“, „Ethnomusikologie“ und „Systematische Musikwissenschaft und zeitgenössische Musik“ aus. Teilnahmeberechtigt sind Wissenschaftler unter 35 Jahren. Die Studien, die in italienischer, französischer, englischer, deutscher und spanischer Sprache verfaßt sein können und maximal 200 Schreibmaschinenseiten mit jeweils 2000 Anschlägen umfassen dürfen, können nach vorheriger Anmeldung bis zum 31. Mai 1990 gesendet werden an: Premio Internazionale Latina di Studi Musicali, c/o Campus Internazionale di Musica — Via Ecetra 36, I-04100 Latina.

Die Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstalten vom 2. bis 7. Dezember 1991 in Baden bei Wien einen internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß zum Mozartjahr 1991. In 5 Sektionen sollen folgende Themen behandelt werden: *Mozart und Wien; Grundfragen des musikalischen Stils am Beispiel Mozart; „Wiener Klassik“ und „Volksmusik“; Zur Relevanz naturwissenschaftlicher Methoden für die Frage des Musiker-*

lebens; Mozart heute. Darüber hinaus sind freie Referate möglich. Auskünfte und Anmeldung: Prof. Mag. Susanne Antonicek, Raiffeisen Reisebüro Wien, Alserbachstraße 30, A-1091 Wien.

*

Vom 4. bis 7. Oktober 1989 fand in Frankfurt/M die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Sie wurde vom Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität ausgerichtet. Themen der Kolloquien waren: „Musik nach 1945“ und „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik“

In der Mitgliederversammlung am 7. Oktober wurde satzungsgemäß ein neuer Vorstand gewählt. Das Präsidium der Gesellschaft setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Professor Dr. Klaus W. Niemöller, Universität Köln (Präsident), Professor Dr. Klaus Hortschansky, Universität Münster (Vizepräsident), Professor Dr. Hermann Danuser, Universität Freiburg (Schriftführer) und Dr. Hanspeter Bennwitz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (Schatzmeister). Neuer Schriftleiter für den Teil Artikel und Kleine Beiträge der Zeitschrift *Die Musikforschung* ist mit Beginn des Jahres 1990 Prof. Dr. Wolfram Steinbeck, Bonn.

Zu persönlichen Mitgliedern des Beirates wählte die Versammlung Professor Dr. Christoph H. Mahling (Sprecher), Professor Dr. Detlef Altenburg, Professor Dr. Werner Breig, Frau Dr. Silke Leopold und Professor Dr. Albrecht Riethmüller.

Als Rechnungsprüfer für das Haushaltsjahr 1989 wurden die Herren Professor Dr. Helmut Hücke und Dr. Klaus Hofmann in ihrem Amt bestätigt.

Vor den Wahlen hatte die Mitgliederversammlung nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, auf Antrag des Sprechers des Beirates, dem Vorstand für das Geschäftsjahr 1988 einstimmig Entlastung erteilt. Der Beirat hatte sich zuvor, in seiner Sitzung am 5. Oktober, von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt.

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1990 findet vom 11. bis 13. Oktober 1990 in Augsburg statt.