

Musikinstrumente im mittelalterlichen Totentanz

VON STEPHAN COSACCHI, KUSEL (PFALZ)

Die mittelalterlichen Totentänze, also die Bilderreihen der Handschriftenkompilationen sowie auch die Fresken der Kirchen und Friedhöfe, die nach 1350 und vor 1538, dem Erscheinungsjahr der ersten Lyoner Ausgabe des Totentanzwerkes von Hans Holbein d. J., entstanden, zeigen eine merkwürdige Übereinstimmung nicht nur in der Absicht, den verschiedenen Ständevertretern vom Papst und Kaiser bis zum Bettler und Kind je ein tanzendes Hautskelett gegenüberzustellen, sondern sie sind auch in der Art der Verwendung von Musikinstrumenten einander ähnlich, da sie diese als Embleme der Toten- und Todesgestalt und als ein besonderes Kennzeichen des unter Tanz und Musik ins Verderben gelockten Lebenden auffassen. Die Bedeutung dieses auch musikgeschichtlich nicht uninteressanten Zuges wird dadurch noch unterstrichen, daß seine Quellen schon in der Vortotentanzzeit, also vor 1350, einigermaßen aufgedeckt werden können und daß seine späteren Ausläufer auch im neuzeitlichen Totentanz und in seinen kunst- und literaturgeschichtlichen Varianten nicht fehlen.

Wenn nun hier im engen Rahmen einer Studie über das Vorkommen der Musikinstrumente im Totentanz in gedrängter Form das Wichtigste gesagt werden soll, so kann dies selbstverständlich nicht ohne einen Hinweis auf die schon veröffentlichten drei Bände meines Werkes über „*Die Geschichte der Totentänze*“ geschehen, in denen ich die Resultate einer zwanzigjährigen Forschungsarbeit in Bildern und Texten zusammengetragen habe, und auf die ich mit dem Zeichen GTT Bd. I, II, Einl. und III Bezug nehmen möchte¹.

Die brennendsten Probleme der Geschichte der Totentänze beschäftigen schon seit etwa zwei Jahrhunderten die Kunst- und Literaturforscher. Wie die Leichen- und Skelettgestalt des Todes sowie die dreifache Gysant-Typ-Form der Totendarstellungen entstand, wie sich die Everymangestalt auf dem „Lebensrad“ entwickelte, wie sich Tanz und Musik mit den verschiedensten Vergänglichkeitsdarstellungen in Kunst und Literatur verbinden konnten, warum gewisse legendarische Elemente vorzugsweise den „mittelalterlichen Totentanz“ charakterisieren, was ihm vorausging und was aus ihm nach Holbeins d. J. Totentanz später wurde: dies alles wuchs, besonders nach den sehr wertvollen Forschungsergebnissen seit dem ersten Weltkrieg, zu

¹ Stephan Kozáky: Geschichte der Totentänze. Erste Lieferung: Anfänge der Darstellungen des Vergänglichkeitsproblems; veröffentl. vom Ungarischen Historischen Museum Budapest i. J. 1936 als erster Band in der Reihe „Bibliotheca Humanitatis Historica“; 342 Quartseiten mit 8 Tafeln und zwei Karten als Beilagen. Auf diese erste Lieferung, in welcher die Vorgeschichte der Totentanzmotive bis etwa 1350 dargestellt wird, bezieht sich das Zeichen GTT Bd. I. — Vom zweiten Band meines deutschsprachigen Totentanzwerkes, — mit dem Zeichen GTT Bd. II Einl. vermerkt, — ist leider nur der einleitende Teil erschienen als 5. Stück der Reihe *Bibl. Human. Hist.*, u. zw. unter dem Titel „Geschichte der Totentänze, Zweite Lieferung, Danse Macabre. Einleitung: Die Todesdidaktik der Vortotentanzzeit. Budapest 1944, hg. vom Ungar. Histor. Museum; 203 Quartseiten mit einem Anhang über die daselbst veröffentlichten 17 Bildertafeln. Weitere drei Bände dieser zweiten Lieferung blieben infolge des zweiten Weltkrieges unveröffentlicht, sind aber in der Form eines druckfertigen Manuskripts in meinem Besitze. — Der dritte Band meiner „Geschichte der Totentänze“, also GTT Bd. III, ist als 7. Stück der Reihe *Bibl. Human. Hist.* im Umfange von 269 Seiten in 4^o mit einem Bilderschmuck von 87 Tafeln unter dem Titel „Geschichte der Totentänze. Dritte Lieferung: Der Totentanz von heute“ vollständig erschienen: Budapest 1941, hg. vom Ungar. Histor. Museum.

einem ungeheuren Komplex von Fragen und Lösungsversuchen, wobei es zur wichtigsten Aufgabe des Totentanzforschers wurde, durch eingehende Analyse erstmals eine halbwegs mögliche Ordnung in das zeitliche Nacheinander der Erscheinungsformen zu bringen. So hat sich im Laufe der Forschungsarbeit herausgestellt, daß sich die Everymantodesgestalt mit der Gestalt Everymans gleichzeitig am „Lebensrad“ entwickelte, daß sich durch die Vermittlung der Apokryphliteratur, der deutschen Mystik und der Volksbräuche klassisches, christliches und germanisches Erbgut mit orientalischen Motiven vermengten und daß es eine wichtige legendarische Vorstufe der Totentanzform gegeben hat, die sog. „Gesamtlegende“, auf welche dann die drei Haupterscheinungsformen des Totentanzes, der Todes-Tanz², der Toten-Tanz³ und der deutsche Todten-Tanz⁴ zurückgingen. Denn es wird heute als eine Selbstverständlichkeit betrachtet, daß der Todes-Tanz, in dem ausschließlich die Everymantodesgestalt als Akteur auftritt, eine andere Entstehungsgeschichte hat als der Toten-Tanz, dessen Quelle in einer Totenlegendenform der „Gesamtlegende“ der Vortotentanzzeit zu suchen ist, während die deutsche Mischform, der Todten-Tanz, in dem die Leichen- oder Skelettgestalt bald den Tod, bald die Toten der sog. „Basler Totenlegende“ bedeutet, auf textliche Vorbilder verschiedener Blockbücher zurückweist.

Der grundsätzliche Unterschied, welcher sich aus der verschiedenartigen Entstehungsform dieser drei Totentanzarten ergab, beeinflusst auch die Gesichtspunkte, welche uns bei der Betrachtung der in den Totentänzen verwendeten Musikinstrumente maßgeblich werden sollen. Nicht immer sind die in den Totentänzen vorkommenden Musikinstrumente nur charakteristische Embleme, die den einzelnen Ständen beigelegt werden, weil sie einfach zu ihrer „Ausrüstung“ gehören (wie z. B. beim Pfeifer der Dudelsack, beim Junker die Laute und beim Bettler das Hackbrett usw.). Im ursprünglichen Sinne hat ein Musikinstrument in den Händen des Todes symbolisch-weltanschaulichen Hintergrund, während die Totengestalt ihr Instrument aus der Basler Totenlegende durch die Vermittlung des „Makabertanzes“ geerbt hat.

Daß die Musik im weltanschaulichen System des Mittelalters infolge einer teils orientalischen, teils griechisch-römisch-klassischen Überlieferung eine besonders vornehme Stellung eingenommen hat, ist eine viel zu bekannte Tatsache, als daß man darüber in diesem Rahmen weiter sprechen müßte⁵. Doch sind gewisse grundlegende Tatsachen auch hier zu erwähnen, deren Bedeutung erst seit neuestem mit der Geschichte des Totentanzes in Verbindung gebracht wurde. Es herrscht im Laufe des ganzen Mittelalters, besonders aber im byzantinischen Raum, eine Tradition, welche schon bei den Altpythagoräern einsetzt und die Zahlenmystik zum Grundsatz der Musikbetrachtung erhebt, und zwar von Aristoteles, Stobaios, Philolaos und Ptolemaios angefangen bis zu Strabo, Quintilianus und Seneca. Nach dieser traditionellen Auffassung wird im Mikro- und Makrokosmos gleichsam die musikalische Harmonie zur Quelle des Lebens gemacht. Man glaubt nicht nur an die mystisch-magische Heilkraft der Musiktöne, sondern man ist sogar überzeugt, daß

² Der spanische Todes-Tanz-Text „Danca general de la Muerte“ gegen Ende des XIV Jahrhunderts.

³ La Chaise-Dieu in der II. H. des XIV. Jahrhunderts und Paris ca. 1410.

⁴ In Groß-Basel ca. 1440.

⁵ Vgl. Hermann Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, 1905, besonders S. 19 ff., 35 ff., 43 ff., 52 ff., 68–128, 132 ff.

die Zahlenverhältnisse der Intervalle mit den Zahlenverhältnissen der Planeten und der weltbewegenden Urkräfte der Natur identisch sind. Ja, man geht so weit, daß man aus den musikalischen Zahlenverhältnissen die Zukunft errechnen zu können meint. Es ist herrlich, wie diese magisch-mystische Deutung der Zahlenverhältnisse der Intervalle von der Nonne Hrosvitha in ihrem Drama „*Paphnutius*“ in einem Gespräch des Eremiten mit seinen Schülern dargestellt wird⁶, wie ja auch schon M. Tullius Cicero in den Kapiteln 9,9 — 26,29 des VI. Buches in seinem Werke „*De re publica*“ unter dem Titel „*Somnium Scipionis*“ (Kap. V) u. a. über den kugelförmigen Erdball und seine zwei Eispole sowie über die Auswirkungen der „Sphärenmusik“ spricht⁷.

Aus musikweltanschaulichen Gründen besteht zwischen dem Orient und dem Abendland ein grundsätzlicher Unterschied. Die abendländischen Kirchenväter vergleichen das Weltall und den menschlichen Körper mit der siebensaitigen Lyra und mit dem zehnsaitigen Psalterium, während Athanasius für das griechische Frühmittelalter einen völlig anders gearteten Weg zeigt. Er geht von der harmonisch gestimmten Aulosflöte aus, die eine einheitliche Konsonanz hervorbringt⁸. Durch die Vermittlung der „*Hochzeit der Philologie*“ von Marcius Capella befaßt sich auch unser Notker Labeo mit den musikalischen Zahlenverhältnissen (besonders in der Zahlenreihe 4—6—8—12 zum Ausdruck gebracht) und mit der „*Ogdoas*“, diesem klassischen Symbol der Gottheit⁹ nach ihm, so daß über das Bild der kosmischen Gewalten in der Gestalt einer „neunsaitigen Lyra“ eine westliche Tradition entsteht, die bis zur „*Occulta philosophia*“ des Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheim (1533) lebendig erhalten wird. Hinter den lyrenartigen Zupfinstrumenten und den aulosähnlichen Pfeifen der Totentänze scheint aber trotzdem eine eigenartige Mischung westlicher und östlicher Auffassung zu stecken¹⁰.

Mit einer esoterischen Form der klassischen Tradition dieser merkwürdigen Zahlenspielerei steht Lucius Apuleius Madaurensis (geb. 125 n. Chr.) in Verbindung, der sich in seiner Apologie gegen die Angriffe seiner Feinde verteidigt, die ihn als einen gefährlichen Magier und Zauberer angezeigt haben, weil er angeblich eine Merkurstatue in Skelettform bei sich verborgen hatte¹¹. Es war eines der interessantesten Kapitel meiner Totentanzforschungen, auf den wahren Sinn jenes rhombusartigen „*Zauberorganiolus*“ der „*Sphaera Apulei Platonici*“ zu kommen, der sich in dem „*Missal of Bishop Leofric*“, einer merkwürdigen Handschrift des XI. Jahrhunderts in Oxford¹², und auch in einem lateinischen Psalterium des Brit. Mus. in London¹³ befindet. Im ersten Falle ist es die Satyrgestalt des Teufels-Todes, im zweiten Falle die beflügelte Todesfurie, die ein rhombusartiges Diagramm

⁶ GTT Bd. II. Einl. S. 75 ff.

⁷ Vgl. GTT Bd. I. S. 245 ff.

⁸ Vgl. Abert, a. a. O. S. 79 ff.

⁹ Vgl. GTT Bd. I. S. 182; GTT Bd. II. Einl. S. 67b und weiter S. 72 ff.; siehe u. a. auch Paul Th. Hoffmann: Der mittelalterliche Mensch usw. Gotha 1922, S. 216 ff., 248—249, 277—280; vgl. Paul Piper: Schriften Notkers und seiner Schule, Bd. I. S. 839, 3—9; 741, 19—23.

¹⁰ Vgl. GTT Bd. I. S. 182 b ff.; vgl. die Kap. 24, 25 und 26 der *Occulta Philosophia*: De musicali harmonia eiusque uiribus ac potentia, De sono atque concentu, et unde illis mirabilitas in operando, De conuenientia eorum cum coelestibus: et qui concentus quique soni singulis stellis respondent.

¹¹ Vgl. L. Apulei Mad. Apologia etc. Rec. J. Van der Vliet. Leipzig 1900 S. 79—81, cap. LXIII, LXIV; — s. GTT Bd. I. S. 135 ff., 137 ff.

¹² Bodley's Library. Arch. F. E. 4. f. fol. 50a, Anf. d. XI. Jhs. — GTT Bd. I. S. 338, Taf. IV. Fig. 3, vgl. daselbst S. 163 ff.

¹³ Mscr. Cotton Tib. Cod. VI. fol. 6v, saec. XI. vgl. GTT Bd. I. S. 164 und Taf. IV Fig. 4, S. 338; weiter GTT Bd. II. Einl. S. 56—57, Abb. 8—9.

mit geheimnisvollen „Zahlen des Todes“ in der Hand hält und damit der personifizierten „Vita“, die sich mit den „Zahlen des Lebens“ bewaffnet hat, entgegentritt. Wie ich GTT Bd. I, S. 176 ff. dargestellt habe, wurde dieses zauberhafte Zahlensystem aus den Zahlenverhältnissen der ptolemäischen und platonischen Intervallenlehre gewonnen und diente nach dem erläuternden Originaltext der Oxforder Handschrift dazu, mit gewissen Zahlen und Daten der fragenden Person kombiniert, die Zukunft, vorzugsweise den Zeitpunkt der Sterbestunde, vorauszusagen. Eines solchen Zauberorakels bedient sich schon bei Martianus Capella die „Philologie“, um ihre Zukunft zu erfahren¹⁴, und ein solches Zauberdiagramm in den Händen der Gnostiker beschreibt auch Origenes in seiner Schrift „*Contra Celsum*“ Kap. VI, 25, wo es sich nicht nur um ein Kreissystem, sondern ausdrücklich um eine rhombusartige Figur¹⁵ handelt, die dort den musikalischen Kosmos und den überirdischen Seelenweg bedeutet. Alle diese Zahlenspielerien gehen eigentlich auf das Kreis- und Zahlensystem Platons zurück, welches dieser in seiner „*Politeia*“, Buch 8, Kap. 3, erörtert¹⁶.

Auf dem Wege von der hier nur skizzenhaft entworfenen musikalischen Weltanschauung des Altertums und Mittelalters bis zum Totentanz steht als wichtigster Meilenstein das berühmte Kreuzbild des Evangeliars der Nonnenäbtissin Uta von Niedermünster in einem Kodex des Klosters St. Emmeram aus der Mitte des XI. Jahrhunderts¹⁷. Da die ausgebreiteten sechs Flächen des „symphonischen Würfels“, des „*cubus symphonicus*“, das Bild des Kreuzes ergeben, hat der geniale Illustrator dieses Evangeliars — auch im Sinne des beigefügten lateinischen Begleittextes ohne Zweifel inschriftlich beweisbar — unter den zwei Armen des Kreuzes in vier Monogrammen die Zahlen IV, VI, VIII und XII als die Verhältniszahlen der Oktave (4 : 8 und 6 : 12), der Quinte (4 : 6 und 8 : 12) und der Quarte (6 : 8) symbolisch angebracht, und zwar so, daß (vom Beschauer aus) links vom Längsbalken des Kreuzes, also auf der rechten Seite des Gekreuzigten, die Zahl IV mit dem rhombusartig gezeichneten Monogramm des Todes (*MORS*), weiter die Zahl VI mit dem kreuzförmigen Monogramm der Welt (*MUNDUS*) erscheint, während auf der anderen Seite des Kreuzes (d. h. rechts vom Beschauer aus und links vom Gekreuzigten) die Zahl VIII vom viereckigen Monogramm des Hades (*INFERNUS*) und die Zahl XII vom spulenartig gezeichneten Monogramm des „*UNIVERSUM*“ näher erläutert wird. Dieses letztere Monogramm wurde aus den Anfangsbuchstaben der griechischen Namen sämtlicher Töne des mittelalterlichen Tonbereichs (Nete, Paranete, Triten hyperbolaion usw. usw.) in der Formel „*PLIN(M)TES-PILON*“ zusammengefügt. Die Zahlen 4, 6, 8 und 12 sind freilich nicht nur die Verhältniszahlen der „konsonanten“ Intervalle, sondern sie bedeuten gleichzeitig auch die vier Diagonalen, sechs Flächen, acht Ecken und zwölf Kanten des „*cubus symphonicus*“, und in diesen vier musikalisch-symbolischen Zahlen des „symphonischen Würfels“ besiegt nach der esoterischen Weltanschauung des Hand-

¹⁴ Vgl. Paul Th. Hoffmann, a. a. O. S. 225 ff.; GTT Bd. II. Einl. S. 72b.

¹⁵ Kap. VI 38; — vgl. GTT Bd. I. S. 197 und 199.

¹⁶ Vgl. GTT Bd. I, S. 187–189.

¹⁷ München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 13601. Cim. 54. fol. 3b; vgl. G. Swarzenski: Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901. Hiersemann. S. 88 ff. — s. weiter GTT Bd. I. S. 169 ff. und Taf. V. Fig. 3; außerdem GTT Bd. II. Einl. S. 94 ff., besonders Abb. 15 S. 85 und Abb. 27 S. 95.

schriftenmalers Christus „sterbend“ den „Tod“. Denn — und das ist von entscheidender Bedeutung! — rechts vom Gekreuzigten (vom Beschauer aus freilich links vom Längsbalken des Kreuzes) triumphiert die mit einem mystisch deutbaren Monogramm gekennzeichnete „VITA“, während auf der linken Seite des Gekreuzigten (also vom Beschauer aus rechts) und unter den Monogrammen „*INFERNUS*“ und „*PLIN-TES-PILON*“, diesen beiden Aggregaten der Zahlen VI und XII, der vom Heiland am Kreuze besiegte Leichnamstod steht, dessen Lanze, gebrochen, sich gegen sein eigenes Haupt wendet, und aus dessen Munde die höllischen Flammen lodernd emporschießen. Mag sein, daß man mir auf Grund meiner Erklärungen in GTT Bd. I, S. 169 ff. und GTT Bd. II, Einl. S. 94 ff. übereilte und allzu weitgehende Folgerungen vorwerfen dürfte, doch glaube ich, daß ich mit beiden Erklärungen, die ich zu verschiedenen Zeiten in zwei verschiedenen Bänden meines Totentanzwerkes gegeben habe, wenigstens so viel zeigen konnte, daß man die vom Maler im Bilde eingetragenen Texte zur Erläuterung des Bildes ohne Zweifel herbeiziehen kann, daß man weiter schon im XI. Jahrhundert auf Grund der mittelalterlichen Intervallenlehre zumindest theoretisch auch auf die Gesetze der Obertonreihe aufmerksam wurde und durch einen merkwürdigen Zufall die Dreiklänge der Dur- und der Moll-Säule entdeckte, ohne sich dessen bewußt zu sein, daß es sich hier um harmonische Gebilde einer polyphonen Musikkunst der Zukunft handelt. Es soll ja eigentlich schon hier jene mystische „*Harmonia*“ mit ihren beiden Seiten, der „*allegrezza*“ und der „*tristezza*“ angedeutet werden, die später Zarlino in seinen „*Istituzioni harmoniche*“ (1558) für den Zusammenklang und für die lineare Struktur so entscheidend betont und wobei an Instrumente wie auch an die „fundamentale“ Rolle des Gesangs gleichsam gedacht wurde¹⁸. Besonders die Lösung des Rätsels, welches uns durch das Monogramm der Zahl XII („*PLIN-TES-PILON*“) aufgeben wird, das im Evangeliar der Uta — in Spulenform gezeichnet — das „*UNIVERSUM*“, das klassische Urbild des Weltalls, bedeutet, führte mich zu einem entscheidenden Schritt in meiner Forschung nach dem musikalischen Sinn des Totentanzes¹⁹, vornehmlich in bezug auf die Quellen, die uns die altchristliche Apokryphliteratur aufbewahrt hat. Aber darauf soll noch weiter unten hingewiesen werden.

Hier möchte ich nur noch auf Einzelfälle aufmerksam machen, in denen ein Musikinstrument symbolische Bedeutung und eine allegorische Beziehung zu den im Totentanz vorkommenden Geschehnissen hat. Auf dem Kreuzbild des Evangeliiars der Uta, welches auch als Triumphbild des Gekreuzigten und der „VITA“ aufgefaßt werden könnte, ist der Zusammenhang mit der Musik nur theoretisch, durch die symbolische Deutbarkeit der Zahlenverhältnisse der Intervalle, begrifflich gemacht worden. Wenn aber auf anderen „Triumphbildern“ der Triumph des Todes, des Teufels, besonders aber der Sieg des Auferstandenen mit einem musikalischen Element zum Ausdruck gebracht werden soll, so geschieht dies selbstverständlich am leichtesten durch Zupf- oder Streichinstrumente, deren Saiten ja meistens in Quartan, Quinten und Oktaven gestimmt werden und bei denen dann auch die

¹⁸ Vgl. Jos. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Bärenreiter-Verlag Kassel 1931, S. 29/30.
¹⁹ Vgl. die Darstellung der Jenseitsvision des Soldaten Er in den Kapiteln 13–16 des X. Buches der *Politeia* von Platon, wo sich das Weltall ebenfalls in der Gestalt einer gigantischen Spule dreht; s. GTT Bd. I, S. 243 ff.

Saitenzahl symbolischen Sinn haben kann²⁰. Auf dem doppelten Triumphbild des Grabes Erzbischof Friedrichs von Braunschweig im Halberstädter St. Stephansdom hat der Meister Johann Schenk 1558 rechts den Triumph des Todes über Adam und Eva nach dem Sündenfall und links den Triumph des auferstandenen Heilands über den Tod und den Teufel und über den Abaddon, den Satan, den Herrn der Unterwelt, in Stein gehauen. Rechts von der Gestalt des Erzbischofs wurden die Ureltern von der versuchenden Satanschlange am Paradiesbaum (hier eine Säule) soben festgeschnürt. Daneben, in einer von zierlichen Säulen umrahmten Nische, schreitet, in ein Leichentuch gehüllt, die Skelettgestalt des Todes nach links, blickt aber nach rechts auf Adam und Eva zurück und scheint diese entführen zu wollen. Weiter rechts, ganz am äußersten Ende des Planums, steht ein Teufel und spielt auf seiner Laute zu diesem merkwürdigen „Todestanz“ des ersten Menschenpaares seine magischen Weisen auf²¹. Als eine Parallelszene auf der linken Seite (vom Beschauer aus) zeigt uns der Meister den Auferstandenen mit seiner Fahne, und zwar in der gleichen Nische, in welcher vorher der Tod seinen Triumph über Adam und Eva feierte, während das Todesskelett und die vorherige Teufelsgestalt an dieselbe Säule gekettet sind, welche auf der anderen Seite den Baum des Sündenfalls angedeutet hat. Das eine Ende der Kette, welche Tod und Teufel an die Säule bindet, hält der Heiland in der rechten Hand, an das andere Ende wurde aber ganz links der König des Hades, Beelzebub, gebunden²². Es ist dies eine Szene, die aus der Apokryphschrift „*Evangelium Nicodemi*“ stammt und eigentlich die Höllenfahrt Christi darstellt. Daß zum Triumph des Todes der Teufel musiziert, während den Triumph Christi der Gesang der Engel begleitet, hat eigentlich dieselbe Bedeutung wie das Zahlen- und Monogramm-System des Evangeliiars der Uta. Die Intervalle des Universums, des Mikro- und Makrokosmos, in denen erst der Tod, dann aber die durch Christus siegende „*Vita*“ triumphiert, werden durch die u. a. in Quarten, Quinten und Oktaven gestimmten Saiten der Laute, auf welcher der Teufel musiziert²³, geheimnisvoll angedeutet. Abgesehen davon, daß die magischen Kräfte der Lautenmusik im Zusammenhang mit der Orpheussage auch aus dem im Mittelalter weitverbreiteten Gedicht „*Theoduli Ecloga*“ des Mönches Gottschalk von Orbais (etwas nach 849) belegt sind und daß dieses Gedicht samt einem im XII. Jahrhundert verfaßten Kommentar von Bernhard Sylvester von Utrecht in der Handschrift saec. XIII. Cod. 512 (fol. 142b) der Berner Stadt- und Hochschul-

²⁰ Vgl. Curt Sachs: Real-Lexikon der Musikinstrumente. Verl. Jul. Bard, Berlin 1913 über die Laute S. 239 mit der Stimmung aufwärts d, g, h, e', a'; oder gegen 1500 aufwärts A, d, g, h, e', a'; das Instrument ist durch stark zurückgebogenen Wirbelkopf gekennzeichnet; weiter vgl. die *Ausg. des „Tractatus de Mus.“* v. Hier. de Moravia 1935 in den *Freib. Studien z. Musikwissensch.* 2. Reihe, H. 2, S. LXXIII, S. 288 ff. H. D. Bruger: *Schule des Lautenspiels* 1. Teil, Heft 1, Wolfenbüttel 1938, Taf. III. Theorben und doppel- sowie einhörige Lauten, S. VII: Stimmung G, c, f, a, d' oder c', f, a, d'; S. XIII: franz. Stimmung: A, d, f, a, d', f'; XV.—XVI. Jh. A, d, g, h, e' a'.

²¹ Vgl. auch eine Theorbe mit S-förmigem Wirbelkopf; C. Sachs: a. a. O. S. 389; weiter siehe Curt Sachs: *Handbuch der Musikinstrumente*, Leipzig 1920, Mandola mit stark zurückgebogenem Wirbelkopf S. 212, Laute S. 214, Abb. 81, im Nürnberg. *Germ. Mus.*; S. 215, Abb. 84—85; Theorben und Erzlauten S. 219 und Lautengitarre S. 227, Abb. 93, Nürnberg. *Germ. Mus.*; Laute und Cister S. 346 in Curt Sachs: *The History of Musical Instruments*, New York 1940; weiter über Cister und Laute bei Tobias Norlind: *Musikinstrumentens Historia*, 1941, Taf. 103, 107 und 108; vgl. auch Hans Joachim Moser: *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Hesses Handbücher der Musik, Bd. 2/3, Berlin 1936, S. 136.

²² Vgl. GTT Bd. I, S. 339, Taf. V, Fig. 5—6—7; daselbst S. 150/51.

²³ Vgl. R. P. Wülcker, *Das Evangelium Nicodemi in der abendländischen Literatur*, Paderborn 1872, S. 17; — GTT Bd. I, S. 139; vgl. z. B. die Stimmung der Mandola aufwärts C, G, c, g, oder C, G, c, g, c'; die Saiten der Quinterne: aufwärts C, F, c, f, c'; s. C. Sachs, *Real-Lex.* a. a. O. S. 252.

bibliothek mit einem *Vadomorigedicht* vereinigt wird²⁴, läßt sich mit Sicherheit feststellen, daß nicht nur die verschiedenen Apokryphschriften, sondern auch die Lieder der Mimen und Goliarden, sowie das schon erwähnte Werk des Marcianus Capella in dieser Hinsicht zu einer Tradition beigetragen haben, die ja u. a. auch der Dichter der lateinischen Ekloga gekannt und benützt hat²⁵. Interessant ist, daß der Handschriftenkompilator des erwähnten Berner Manuskripts die im *Vadomori* sprechenden sterbenden Ständevertreter für einen Reigen von Totengeistern hält, die, der magischen Kraft der Laute folgend, der Unterwelt entweichen. Ähnliche mystische Auffassung zeigen auch Walter Mapes²⁶ und der Zisterzienser Hélinant von Froimont, nicht nur in seinen lateinischen Werken, sondern besonders in seinem weltberühmten Todesgedicht „*Les Vers de la Mort*“²⁷, in dem er das Urbild der „Gesamtlegende“ erfindet und in dessen II. Strophe er für ein Ständelied Propaganda macht, das den Sterbenden magische Kraft gegen den Tod schenken soll. In dem noch unedierten Teil meiner GTT gelang es mir, unwiderlegbare Beweise zu liefern, daß dieser französische Dichter des XII. Jahrhunderts nicht nur der Schöpfer der Gesamtlegende in ihrer Todes- und Totenlegendenform, sondern auch der Dichter des ersten *Vadomorigedichtes* ist, dessen Text er bei den zu seiner Zeit noch üblichen Kirchhofstänzen gesungen wünscht²⁸. Damit hat er eigentlich eine Idee seines Vorgängers, des Benediktiners Bernhard von Morlay, fortgeführt, der in seinem „*Contemptus Mundi*“ um 1140 schon mit Nachdruck feststellt, daß die Stände „zum *Decachord*“ falsch singen, d. h. sündhaft leben. Auch dieser Bernhard von Morlay vereinigt schon in seinem Dichtwerk die Elemente der Todes- und Totensagen in allen ihren für den Todes- und Totentanz wichtigen Einzelheiten mit einer *vadomori*artigen Ständereihe²⁹. Auch hier also ein Saiteninstrument, das zum Symbol des sündhaften Lebens und zum Gegenstand des Teufels- und Todestriumphes wird, wie ja auch schon auf antiken Gemmen und Vasen die quer übereinander gelegten Flöten den „*carpediem*“-Rat Epikurs andeuten³⁰.

Nach diesen weltanschaulichen Grundlagen der Beziehung des Totentanzes zu den Musikinstrumenten und zur Musik überhaupt möchte ich eine zweite, nicht minder wichtige Quelle wenigstens oberflächlich berühren, um die allergrößten Zusammenhänge zu zeigen. Diese zweite Quelle gehört in den Bereich der Folklore und ist ein urmenschlicher Brauch, der auch im Mittelalter als Volksbrauch weiterlebte und seit dem XII. Jahrhundert zeitweise auch unter dem arabischen Namen „*tanz maqabiri*“ (nach dem ursprünglichen Sinn „Kirchhofsversammlung“) bekannt war³¹, wie ja auch das Wort „Tanz“ mit diesem seinem Namen gleichzeitig die Bedeutung der rhythmischen Bewegung erhielt. Bei allen primitiven Völkern

²⁴ Vgl. GTT Bd. II, S. 190 ff., besonders S. 203.

²⁵ Vgl. Paul Winterfeld: Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters in deutschen Versen, hrsg. v. H. Reich, München 1913, S. 485.

²⁶ Mitte des XII. Jahrhunderts; vgl. die Ausgabe seiner lateinischen Werke von Thomas Wright, London 1841; u. a. auch GTT Bd. II, Einl. S. 119 ff.

²⁷ Im letzten Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts, ca. 1194.

²⁸ Vgl. GTT Bd. II, Einl. S. 154 ff. und besonders über das *Vadomori* von Hélinant S. 180.

²⁹ Vgl. GTT Bd. II, Einl. S. 125 ff., besonders S. 129b und 176b; vgl. noch Thomas Wright: The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the twelfth century, London 1872, S. 50–51, in der Reihe *Rerum Britannicarum Medii aevi Scriptores*, Bd. I, S. XIV–XVIII; S. 3–102.

³⁰ Vgl. GTT Bd. I, S. 123 ff.

³¹ Vgl. die Auslegung von „Danse Macabre“ GTT Bd. I, S. 144 ff.

herrschte der Glaube, daß zur Zeit des Winter-Solstitium, also in den „zwölf heiligen Nächten“ der Weihnachtszeit, in denen die Geister der Unterwelt und der Finsternis die Erdenbewohner am meisten beunruhigen, die Drehung des Weltalls in der Form eines Rundtanzes um eine Lanze, einen hohen Baum, einen Menhir oder einen Grabstein nachgeahmt werden muß, um dadurch dem All wieder die Kraft der Erneuerung zu schenken und den Sieg des Lichtes über die Finsternis zu erleichtern. Dieselbe Vorstellung begleitete auch den Reigen im Kreise um ein Grabmal (vgl. „Beowulf“!) gelegentlich des Begräbnisses, um nicht nur die Aufnahme der Seele des soeben Verstorbenen in die Reihe der Ahnenseelen tänzerisch und szenisch-zeremoniell darzustellen, sondern dem Toten durch diesen magischen Zaubertanz auch die Kraft der Reinkarnation zu vermitteln. Das bedeutendste Zeugnis für das Vorhandensein einer solchen urmenschlichen Vorstellung sind die Zeichnungen des Grabes von Kivik aus der Zeit um 1400 vor Christus³². Diese sind für uns nicht nur deswegen wichtig, weil sie einen urmenschlichen Gräberritus wiedergeben mit Tanz, Menschenopfer und Feuerquirlung, sondern auch weil hier die später so beliebte „Vogelmaske“ der Seelendarstellung schon unwiderlegbar erscheint und der Tanz mit dem Wirbel der Handtrommeln und dem Getöse der Luren, dieser aus der Urzeit überlieferten Krummhörner, begleitet wird³³. Es ist von ganz besonderer Wichtigkeit, daß diese Tanzbräuche auch nach griechisch-römischer Überlieferung bis ins späte Mittelalter in ganz Europa weiterlebten und daß die römische Kirche gegen sie bis ins XVI.—XVII. Jahrhundert mit besonderen Erlässen vorgehen mußte und dabei wenig Erfolg hatte³⁴. Während ich im II. Band meiner GTT, S. 31 ff., dann S. 38 ff., 48 ff., besonders aber auch S. 53 ff. die Ergebnisse meiner diesbezüglichen Forschungen eingehend behandelt habe, möchte ich dem noch unedierten Teil meines Werkes nicht vorgreifen, wenn ich schon hier auf gewisse folkloristisch bedeutungsvolle Erscheinungen des mittelalterlichen Geisteslebens und Brauchtums hinweise, die bis zu dem berühmtesten „Makabertanz“ gegen Ende des XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts in Paris, sowie zu dem verufenen Umzug des „duc de Bedford“ daselbst 1424 und bis zum inszenierten Büberlied des Pietro di Cosimo (1512) die Beziehungen zwischen Totentanzbegriff und Musik teils begründeten teils befestigten³⁵. Denn in dem hoffentlich bald zur Veröffentlichung gelangenden weiteren Teil meines Totentanzwerkes werde ich noch viele bedeutende Angaben zur Geschichte dieses Brauches anführen und hoffe, daß ich damit zur tieferen Erkenntnis in der Totentanzforschung wesentlich beizutragen vermag. Hier soll nur noch hervorgehoben werden, daß die typischen Instrumente für diesen „Makabertanz“ Handtrommel und Dudelsack waren³⁶.

³² Vgl. GTT Bd. II, Einl. S. 28 ff., besonders S. 38 ff. — Vgl. H. Güntert: Altgermanischer Glaube. Heidelberg 1937, S. 4 ff., Abb. Nr. 13, Taf. 7; S. 8—9, Abb. 26, Taf. 11; S. 8, Abb. 22, Taf. 10; Nr. 23, Taf. 10; Abb. 27, Taf. 11 usw. — weiter auch GTT Bd. II, Einl. Abb. 2—3.

³³ Vgl. Hans Joachim Moser: Tönende Volksaltertümer, M. Hesse Verl. Berlin 1935, S. 69 und Taf. III.

³⁴ Vgl. über diesen Brauch und über den beim Tanz am Julabend von den „Tänzern zu Kölbick“ gesungenen Text: Jos. Müller-Blattau, Geschichte der deut. Musik. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin 1938, S. 25; in dem noch unveröffentlichten Teil meiner GTT widme ich mehrere Kapitel diesen Tanzbräuchen!

³⁵ Vgl. GTT Bd. I, S. 104.

³⁶ Vgl. C. Sachs: Handb. d. Musikinstr. a. a. O.: die Faßtrommel S. 96, Abb. 22; Saitentambourin in Begleitung der Einhandflöte S. 138; Tambourin du Béarn in Violaform mit Schwegel und Einhandflöte: C. Sachs, Real.-Lex. a. a. O. S. 142; Sackpfeifen: C. Sachs: The History of M. Instr. a. a. O. S. 282, weiter E. Naumann: Illustr. MG, Stuttgart 1921/8, S. 94/95.

Die Diablerien, Charivari-Polterprozessionen, die ketzerischen Umzüge der Geißler und der gnostisch-mystischen „*dealbari*“, welche im Zusammenhange mit chiliastischen und abergläubischen Strömungen die Sagen vom „Wilden Heer“ einerseits und die KarnevalsUmzüge andererseits hervorgebracht haben, scheinen aber auch von einer orientalischen Überlieferung befruchtet worden zu sein³⁷. Die Zentral-Asien-Expedition von E. Trinkler hat z. B. im lamaistischen Kloster Hemis-Gumpa in Tibet vor 1928 Teufels- und Todes-Tänze gesehen, die mit Sicherheit noch vor der Einführung des Buddhismus in Tibet 747 n. Chr. entstanden, und nicht nur deswegen interessant sind, weil in ihnen die Tänzer Stierköpfe und Skelettbilder auf ihren bunten Masken tragen, sondern weil da der sog. „Todes-Priester“ auf die magischen Töne der Pfeifen und Trommeln inmitten eines Zauberkreises der „Todes-Tänzer“ steht und diese der Reihe nach in die Mitte des Kreises lockt, nachdem vorher im Mittelpunkt des Kreises die rotbestrichene Teufelspuppe lag, welche dann vom Priester zerschnitten und unter den Tänzern verteilt wurde. Hier dient der „Todes-Tanz“ zur Darstellung des Triumphes des Buddhismus über die heidnische Bön-Religion³⁸. Wenn dann das Gedicht „*La Danse aux aveugles*“, ein merkwürdiges Produkt des Pierre Michault, in einer Pariser Handschrift³⁹ des XV. Jahrhunderts noch immer so illustriert wird, daß der „blinde“ Tod, auf einem Stier oder einem Ochsen reitend, den „Tanz der Blinden“ inmitten einer kreisförmigen Umhegung anführt, wobei sich die Tänzer, Vertreter verschiedener Stände, zu den Tönen einer Schalmei oder Einhandflöte und einer Handtrommel im Kreise bewegen⁴⁰, und wenn dann auch Grimmelshausen in seinem *Simplificissimus* einen ähnlichen „*ungarischen Todes-Tanz*“ beschreibt⁴¹, in dem einer der Tänzer als „Toter“ in der Mitte des magischen Tanzkreises liegt, so ist dies unmöglich nur ein Zufall, sondern es handelt sich hier um späte Ausläufer einer uralten, sicherlich auch vom Orient aus genährten Tradition. Es spielt ja schon auf einem römischen Achat ein bärtiger Alter, ein „*larvans*“, auf seiner Doppelflöte⁴² einem tanzenden Skelett auf⁴³, und in den drei Szenen eines berühmten Grabsteins zu Cumä tanzt ja auch eine Tänzerin erst im Kreise der zu einem Gastmahl versammelten Gäste, dann als Lemure unter zwei Lemuren und endlich als Schatten in der Runde der Unterweltsgeister⁴⁴.

Wie dieser Weg des Tanzmotivs aus dem Orient in die Welt europäischer Todesvorstellungen hinüberleitet, kann an Hand einer sehr interessanten Apokryphschrift handgreiflich demonstriert werden. Es handelt sich um das wichtige

³⁷ Vgl. H. J. Moser: Tönende VA., S. 176 ff., 205 ff., 219 ff., 319 ff.

³⁸ Vgl. GTT Bd. I, S. 147–148.

³⁹ Paris, Bibl. Nat. ma. fr. 1989, fol. 34, saec. XV

⁴⁰ Vgl. Comte A. de Laborde, La Mort chevauchant un boeuf dans les Livres d'heures de la fin du XV siècle, Paris 1923, Planché X.; s. GTT Bd. I, S. 151, S. 340, Taf. VI Fig. 5–6 — auch in einem Livr d'heures, Chantilly, Musée Condé ms. 1513.

⁴¹ GTT Bd. I, S. 151.

⁴² Vgl. dasselbe im XII. Jh.: Neumann, a. a. O. S. 93, Abb. 87

⁴³ Vgl. GTT Bd. I, S. 52a, 135b.

⁴⁴ GTT Bd. I, S. 48; vgl. mit Bezug auf Einhandflöte und Handtrommel Tobias Norlind: Musikinstrumententent Hist. 1941, Taf. 60a und Oboe Taf. 61a: auf einem Fresko im etruskischen Grabmal „Tomba delle Leonesse“ steht in der Mitte eine Urne mit der Asche der Toten. Zwei schwarze Unterweltsgeister musizieren links und rechts, zur Urne gekehrt. Der linke Geist spielt auf einer siebensaitigen Lyra und der rechte auf einer Doppelflöte, während links eine Gewandfigur einer Tänzerin auf die Töne der teuflischen Musik zu hüpfen gezwungen wird, rechts aber springt eine vollkommen nackte und nur mit einem leichten Schleier verhüllte Tänzerin mit einem ebenfalls schwarzen Dämon, der einen Aschenkrug in der linken Hand hält, während er mit der Rechten sein Opfer zu ergreifen trachtet; s. Ed. Alinari Nr. 26 087.

und überraschende Zeugnis der Apokryphschrift „Acta Joannis“ aus dem III. Jahrhundert n. Chr.⁴⁵, wo der Heiland nach dem letzten Abendmahl auf einen stark rhythmischen Text einen ekstatischen Kultanz nach orientalischem Zeremoniell mit seinen Aposteln aufführt, indem er diese auffordert, sich gegenseitig die Hände zu einem magischen Zirkel zu reichen, sich in einem Zauberkreis aufzustellen, und wo er dann diese seine „Todes-Tänzer“ während ihres langsam dahinschreitenden, magischen Tanzes auf die einzelnen Sätze seines Hymnus mit „Amen“ antworten läßt. Er aber stellt sich in die Mitte des Zauberkreises und singt, selbst im Reigen den Tanz führend: „*Tibia canere volo, saltate omnes.*“ (Antwort:) *Amen. Universus saltari debet. Amen. Qui non saltat, ignorat ventura. Amen.*“ Dieser merkwürdige apokryphe Gesang Christi vor seinem Todesgang am Kreuzwege soll eigentlich seinen Triumph über den Teufel und den Tod zum Ausdruck bringen, und hören wir ihm nur zu, was er nach dem Bericht dieser esoterischen Apokryphschrift der „Acta Joannis“ unter anderem sagt:

„Die Gnade tanzt den Reigen:
Flöten will ich, tanzt alle. Amen.
Klagen will ich, jammert alle. Amen.
Die einzige Achtzahl lobsingt mit uns. Amen.
(Im Original: Ogdoas, die eine, sie rührt uns die Saiten! — nämlich Ogdoas, die Gottheit der Gnostiker!)
Die Zwölfzahl tanzt oben den Reigen. Amen.
Dem All wird zuteil, oben zu tanzen. Amen.
Wer nicht tanzt, erkennt nicht, was geschieht. Amen...“

Weiter sagt der seinen „Todes-Tanz“ triumphierend tanzende und dem Tod geweihte Heiland noch:

„Wenn du aber meinem Reigen Folge leistest,
sieh dich in mir, dem Redenden,
und wenn du siehst, was ich treibe,
so verschweige meine Mysterien!
Wenn du tanzest, bedenke, was ich tue,
daß es dein (Leid) ist, dies Menschenleid (der Tod),
welches ich leiden will! . . .
Ich hüpfte, du aber bedenke das Ganze,
und wenn du's bedacht hast, sprich:
Preis dir, Vater! . . .“⁴⁶.

⁴⁵ Vgl. die Ausgabe von Karl Thilo: Acta S. Thomae Apostoli, Lipsiae 1823 und Edgar Hennecke: Neutestamentliche Apokryphen, Tübingen 1923², S. 171–191; — s. weiter GTT Bd. I, S. 148–150, dann S. 186.
⁴⁶ Es bestehen sichere Beweise dafür, daß dieser Hymnus von Priszillianern und von gnostischen Sekten überhaupt schon im IV. Jahrhundert gesungen und an der Stelle Matth. 26, 30 in den Text der Evangelien eingefügt wurde; Edgar Hennecke, Neutestamentl. Apokr. Tüb. 1923², S. 171–191; der griechische Originaltext des wichtigsten Teiles aus dem „Todes-Hymnus“ Christi in der apokryphen „Acta Joannis“ lautet:

Ἡ χάρις χορεύει ἀλλήσαι θέλω
ὀρχήσασθε πάντες. Ἀμήν.
Θρηνησαι θέλω κόψασθε πάντες. Ἀμήν.
Ὁγδοὰς μία ἡμῖν συμφάλλει. Ἀμήν.
Ὁ δωδέκατος ἀριθμὸς ἄνω χορεύει. Ἀμήν.
Τῷ δὲ ὅλων ὁ χορεύειν ὑπάρχει. Ἀμήν.
Ὁ μὴ χορεύων τὸ γιγνόμενον ἀγνοεῖ. Ἀμήν.

Was hat uns also die Apokryphschrift „*Acta Joannis*“ endgültig bewiesen und klargemacht? — Es herrschte in esoterischen Kreisen des Frühchristentums unter Manichäern, Gnostikern und Doketen der Glaube, daß Christus kurz vor seinem Tode mit seinen Aposteln einen orientalischen Zauber-Todes-Tanz aufgeführt hat, vielleicht sogar unter der Begleitung der „*tibia*“⁴⁷, und daß jeder wahre Christ, jeder „Eingeweihte“, diesen Zaubertanz schon in seinem Leben wiederholen muß, wenn er „der Mysterien teilhaftig werden“ will, wobei die „heiligen Zahlen“ Vier, Acht und Zwölf ihre besondere Bedeutung haben, insbesondere die Zahl Zwölf, welche auch hier mit dem All, dem Universum identisch ist, während die „*Ogdoas*“ bei den Gnostikern das Symbol der Gottheit und der Vollkommenheit im allgemeinen war. Dieser „Todes-Tanz Christi“ in den „*Acta Joannis*“ ist also schon eine ebensolche „Triumphszene“ des sterbenden und gekreuzigten Heilands, wie sie beinahe tausend Jahre später auf dem oben beschriebenen Kreuzbilde des Evangeliars der Uta mit musikalischen Zahlensymbolen dargestellt wurde, wo allerdings die Zahl Acht beim Monogramm für „*Mundus*“ steht. Daß nun die auch dort vorkommenden Zahlen der Intervallverhältnisse in den „*Acta Joannis*“ im Zusammenhang mit einem mystischen Zauber-Todes-Tanz textlich ebenfalls belegt sind, beweist, daß der spätere Todes- und Toten-Tanz eigentlich nichts anderes sein kann als eine wörtliche Befolgung der Aufforderung Christi in diesem Hymnustext, die Macht des Todes durch Musik, Tanz und Zauber zu brechen.

Hypollitus von Rom meldet bezeichnenderweise⁴⁸, daß bei den Gnostikern der Heiland, Soter, einfach der „Rohrpfeifer“, d. h. *Syriktas*, heißt, und die Gestalt dieses „Rohrpfeifer-Soter“ zog auch in die Jenseitsvorstellungen des christlichen Mittelalters ein, indem das Sterben als eine Hochzeit, als ein Reigen der Seele im Kreise der Engel und Heiligen aufgefaßt wurde. Christus und Maria sind dann die „Vortänzer“ des „Todesreigens“ der Seele eines Sterbenden⁴⁹. Und zu diesem überirdischen Todes-Tanz Christi und Mariae mit der Seele wird von Engeln musiziert. In einer Handschrift der „*sibyllen Weissagung*“ (1428) wird ein „*saitenspiel*“ erwähnt, und im 48. Brief des Heinrich von Nördlingen (1346) wird sogar „*der tantz eines wahrhaften lebens . . . nach der suszen pifen . . . Jhesu Christi . . .*“ zum Lebensziel des guten Christen erhoben!

Denselben Gedanken illustrieren dann aber auch die verschiedenen Drollerien mittelalterlicher Handschriften, wobei die Violine und die Sackpfeife fast zu einem ständigen Emblem der Teufels-, Tier- und Skelettgestalten werden⁵⁰. Eine der interessantesten Drollerien muß hier besonders erwähnt werden. Sie befindet sich in einer Haager Handschrift⁵¹ des XIV. Jahrhunderts. Hier wird „der Mensch“, *Everyman*, in der Gestalt eines Skeletts mit Kentaurenunterkörper von einer ande-

⁴⁷ Das Wort „*tibia*“ bedeutet lat. „Knochen“; dieses Blasinstrument des Altertums wurde nämlich aus Kranichschiebebein geschnitten, mit doppeltem Rohrblatt versehen, so ähnlich wie bei einer Klarinette; es war ein Volksinstrument, welches wie die Klarinette quintierte und aus dem Orient nach Griechenland gebracht wurde; vgl. die „*Aulos*“-Schalmei: H. J. Moser, *Musiklexikon*, Hamburg 1951, S. 52; H. Riemann, *Musiklex.*, ed. A. Einstein, Berlin 1929, S. 79.

⁴⁸ *Philosophumena*, V 9; *Bibl. d. Kircheng.* Bd. 40, übers. von K. Preysing, München 1922, S. 107/08; — vgl. *GTT* Bd. I, S. 192.

⁴⁹ Vgl. die wertvollen Angaben bei Wolfgang Stammer: *Die Totentänze des Mittelalters*. München 1922. Horst Strobbe. In „*Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde*“ Georg Leidinger. Bd. IV, S. 22—24; — s. auch weiter *GTT* Bd. I, S. 144—147.

⁵⁰ vgl. *GTT* Bd. I, S. 202—203.

⁵¹ Vgl. *GTT* Bd. I, S. 185—186; S. 341, Taf. VII, Fig. 9; — Haag, *Koninklijke Bibl. Cod. Nr. 78. D. 40. fol. 160v.* *Missale des Petr. de Raimbaucourt* aus dem Jahre 1323.

ren, ähnlichen Gestalt in den Tod gelockt. Auch diese andere Gestalt, welche mit verführerischen Gebärden die Vielle spielt⁵² und ihr kentaurartig gezeichnetes Totenskelett-Opfer dadurch magisch zu verzaubern sucht, hat einen Kentaurerunterleib und ist bis zu den Hüften ein Skelett. Nur ihr Schweif endet in einem Drachenkopf, so daß dieser Kentaur-Tod hiemit als ein Teufel gekennzeichnet wird. Die Kentaurgestalt Everymans und der Everymantodesgestalt will die doppelte, geistige und tierische, Wesenheit des Menschen andeuten. Daß der Kentaur-Tod über sein Opfer Herr wird und dieses den Tönen seiner Violine mit verrenkten Tanzbewegungen und ausgebreiteten Knochenarmen unwiderstehlich folgen muß, bewirkt freilich der magische Einfluß der Violine, deren Saiten ja in Quinten gestimmt werden. Nach der Form des Instrumentenkastens und des Bogens ist es eigentlich eine Fiedel, deren Stimmung nach Hieronymus de Moravia (1. Hälfte des XIII. Jh.) aufwärts G, c, g, d' oder mit fünf Saiten d, G (nach unten), g (in der Oktave) und d', d' war, also die Intervalle Quarte und Quinte in der einen, Quinte, Oktave und Quinte in der anderen Stimmung aufwies⁵³. Es ist also auch hier der Zusammenhang mit den Zahlen der Intervallverhältnisse unverkennbar vorhanden.

Bevor ich von dieser zweiten, aus dem Bereich der Folklore stammenden Quelle der musikalischen Beziehungen des Totentanzes zur dritten, zur legendarischen Quelle schreite, möchte ich noch betonen, daß die Darstellung des Sterbens als eines Tanzes auf die verführerisch lockenden Töne eines Teufels- oder Todesinstruments besonders von den deutschen Mystikern verwendet und weiter umgedeutet wurde. Dies ließe sich nicht nur an Hand der schon erwähnten und von Wolfgang Stämmler in seiner Totentanzstudie zusammengetragenen Zitate beweisen, sondern wir besitzen sogar ein ganz hervorragendes Zeugnis dafür in einer Berliner Seuse-Handschrift des XIV. Jahrhunderts, wo auf einer symbolischen Konstruktion des Ausgangs von Gott und der Rückkehr zu ihm die Skelettgestalt des Everymantodes (mit einer Sense bewaffnet) in einer volkstümlichen „*danse-macabre*“-Szene erscheint. Ein tanzendes Paar, ein Ritter und seine Dame, stellen hier „*die Minne dieser Welt*“ dar. Im eigensten Sinn des Wortes sind die beiden also jene „*Makaberleute*“, die dann später im Todes- und Toten-Tanz so tragikomisch an den Pranger gestellt werden⁵⁴.

Wenn wir das Vorkommen von Musikinstrumenten im Totentanz wirklich lückenlos verstehen wollen, dürfen wir auch die dritte Quelle dieses Motivs nicht vernachlässigen. Vom Alten Testament her und über eine Reihe von arabischen Quellen läßt sich eine sog. „Gisant-Typ-Totenlegende“ ableiten⁵⁵, in der eine und dieselbe Leichnamsgestalt eines Toten in drei verschiedenen Stadien der Verwesung einander gegenübergestellt wird. In dieser Totenlegendenform sowie auch in der daraus entstandenen „*Legende von den drei Lebenden und Toten*“⁵⁶ kommen keine Musikinstrumente vor, außer wenn sie schon mit der sog. Everymanlegende ver-

⁵² Vgl. Naumann: a. a. O. S. 86, Abb. 74.

⁵³ Vgl. über die Fiedel: C. Sachs, Real-Lex. a. a. O. S. 139; daselbst S. 252; über die schon erwähnte Stimmung der Mandola und Quinterne; auch C. Sachs: Handb. a. a. O. S. 174 Fiedel mit fünf Saiten; ders.: The History etc. a. a. O. Taf. XVII, S. 288; K. Geiringer: Musical Instruments a. a. O. S. 53.

⁵⁴ Vgl. GTT Bd. II, Einl. S. 103; — Johannes Bühler, Das deutsche Geistesleben im Mittelalter. Leipzig 1927, S. 270—271.

⁵⁵ GTT Bd. I, S. 42 ff.

⁵⁶ Vgl. GTT Bd. I, S. 311 ff.

mengt wird, wie z. B. im Kap. VI. der Barlaam- und Josaphat-Legende, wo der Tod als „Herold des Königs“, also als Gesandter und Gerichtsvollzieher Gottes, am Hause seines Opfers mit einer Trompete (lat. eigentlich „tuba“) sein gefürchtetes Signal ertönen läßt⁵⁷. In der Everymanlegende dagegen kommen häufiger Musikinstrumente vor, allerdings nicht in ihrer Urform, wie sie uns in der „*Disciplina clericalis*“ von Petrus Alphonsus überliefert wird⁵⁸, wo der Mensch seine drei Freunde auf die Probe stellt und von ihnen in der Gefahr verlassen wird. Nur der dritte Freund, den der Mensch am wenigsten beachtet hat, ist bereit, für ihn einzutreten. Es sind „die guten Werke“, während die anderen zwei Freunde, „Welt“ und „Verwandtschaft“, ihn verlassen. Auch in der apokryphen „*Historia Josephi Fabri Lignarii*“⁵⁹ kommen keine Musikinstrumente vor. In der christianisierten Form der Everymanlegende, in der sog. „*Migne-Legende*“ dagegen, welche den Tod des reichen Sünders und die selige Sterbestunde des armen Guten schildert, schickt Gott den König David mit der Kythara und eine Schar von musizierenden und singenden Engeln unter der Führung des Erzengels Michael zum selig sterbenden Armen, um seine Seele in den Himmel zu holen⁶⁰. In beiden Formen der Everymanlegende ist auch eine Ader klassischer Tradition zu entdecken, wenn man ihre Motivelemente mit denen der Totengespräche des Lukianos von Samosata vergleicht⁶¹.

Nachdem sich beide Legendenarten vermengt hatten und die sog. „Gesamtlegende“ entstand, erschienen stellenweise auch in der Todeslegendenform dieser Legendenkompilation Musikinstrumente. Auf dem berühmten Todes-Triumphbild in Petrarca's Manier im Camposanto zu Pisa⁶² aus der II. Hälfte des XIV. Jahrhunderts spielt auf der rechten Seite des Gesamtlegendenbildes, welches schon Totenlegende und Everyman-Todeslegende verbindet und die klassisch-orientalische Todesfurie mit ihrer furchtbaren Sense erscheinen läßt, eine junge Dame ein Psalterium, wozu ein Junker die Violine^{62a} streicht. Eine elegante Gesellschaft hat sich hier rechts von der heranfliegenden Todesfurie in einem freundlichen Blumenhain versammelt, um dem kleinen Renaissancekonzert zuzuhören und anscheinend auch mitzusingen. Dieses kleine Konzert im Kreise adeliger Humanisten der Frührenaissance will die Eitelkeit des sorglosen und das Herannahen des Todes nicht merkenden irdischen Treibens allegorisch darstellen. Die Dame, welche das Psalterium spielt, hält dieses sehr interessante Zupfinstrument vor sich in ihrem Schoß aufrecht und spielt mit der Rechten auf den Saiten, während sie sich mit der Linken auf den kunstvoll geschnitzten und verzierten Schallkasten stützt⁶³. An gleicher

⁵⁷ Vgl. GTT Bd. I, S. 65, Migne, Patr. Lat. LXXIII. Vitae Patrum. I. Sp. 463, 254 A—D. cp. VI.

⁵⁸ Vgl. GTT Bd. I, S. 101 ff. und Migne, Patr. Lat. CLVII, Sp. 673—674, Fabula I.

⁵⁹ Vgl. GTT Bd. I, S. 91.

⁶⁰ Migne: Patr. Lat. LXXIII. Vitae Patrum. Nr. 13. Sp. 1011 ff. — GTT Bd. I, S. 87—88.

⁶¹ GTT Bd. I, S. 52 ff. und 82 ff.

⁶² Vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. IV—V. Taf. V, Fig. 1 und Taf. VI.

^{62a} Vgl. die Viola da Braccia und da Gamba in der Renaissancezeit: K. Geiringer, Musical Instruments etc. a. a. O. S. 86.

⁶³ Vgl. C. Sachs: Real-Lex. etc. a. a. O. S. 306/07: ders.: Handbuch d. Musikinstr. a. a. O. S. 135 ff.; T. Norlind, a. a. O. Taf. 82, Nr. 2—5; K. Geiringer, a. a. O. S. 58, daselbst Taf. VI—VII, und C. Sachs: The History of M. Instr. a. a. O. Taf. XVIII, eine wundervolle Gruppe von musizierenden Engeln auf dem Altar für Najera von Hans Memling aus dem Jahre 1480 im Museum von Antwerpen: Engel mit Zither, Psalterium, Trumscheit, Laute, Oboe, Trompete, Portativorgel, Harfe, Fiedel. ähnlich auch das Konzert der Engel von Gaudenzio Ferrari a. d. XVI. Jh. im Dom von Saronno: K. Geiringer, a. a. O. Taf. VI; vgl. auch das „Halbpsalterium“ aus dem XIII.—XIV. Jh. bei C. Sachs, Handb. a. a. O. S. 137, Abb. 36; weiter Naumann, a. a. O. S. 83, Abb. 64: Psalterium aus dem IX. Jh.

Stelle der Todeslegende von Antonio Crescenzo⁶⁴ scheint zu Füßen des triumphierenden Reitertodes ein Jüngling noch seine Laute oder vielleicht Lira da braccio⁶⁵ im letzten Augenblick vor dem Dahinscheiden stimmen zu wollen. Er greift mit der Linken zum Stimmschlüssel der höchsten Saite und zupft diese mit der rechten Hand. Im Hintergrund, wo der „visionäre Mann“ an einem Brunnen steht und den mystischen Erscheinungen lauscht, spielt rechts ein Engel die Spitzharfe. Irdische und himmlische Musik stehen hier einander gegenüber als Symbole weltlicher und geistlicher Lebensformung.

An der Grenze zwischen der Deutbarkeit der Todes- und Toten-Legende steht dann der Bilderzyklus der Gesamtlegende in einem flandrischen Livre d'heures als Randverzierung der Handschrift Cod. Nr. 1761, fol. 122v und 123r in der Biblioteca Comunale zu Trient⁶⁶. In dieser Fassung der Gesamtlegende erscheinen schon die Szenen der einstigen Everymanlegende von den untreuen Freunden mit der sog. „Basler Totenlegende“ vermengt. Während also auf der Darstellung im Camposanto di Pisa sowie auch in der Felsenkirche Sacro Speco zu Subiaco eine reine Todeslegendenform der Gesamtlegende entwickelt wurde, erweicht sich diese Todeslegende in der Trienter Handschrift mit einer Reihe von Totenszenen, die aus einer anderen Quelle stammen. Es ist mir auf dem Wege zur Lösung des mit dieser Totenlegende zusammenhängenden Geheimnisses gelungen, nicht nur die typischste Form in dem Kirchlein St. Jakob an der Birs bei Basel zu entdecken und die ganze Legende nach diesem heute zwar nur in Kopien vorhandenen Bilde die „Basler Totenlegende“ zu benennen, sondern ich fand die entsprechenden Varianten in der „Legenda Aurea“, im „Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis“ und in der sog. „Hieronymuslegende“, mit deren Geschichte ich mich in diesem Zusammenhange sehr eingehend beschäftigt habe⁶⁷. In der Basler Totenlegende erscheinen auf das Gebet des bekehrten Everyman, der gegen seine Feinde im Friedhof eine sichere Zuflucht zu finden hofft, die Toten aus ihren Gräbern und vertreiben die heranrückenden Feinde des Bekehrten mit Schaufeln, Pickeln, mit ihren einstigen Arbeitswerkzeugen, mit Hämmern, Scheren, Spießen, ja sogar mit Sargdeckeln, mit Bogen und Pfeil. Es ist mir aber nicht bekannt, daß in dieser Basler Totenlegende die Toten auch Musikinstrumente mitführten, was ich aber für sehr leicht möglich halte, da an manchen Bildern und in einigen Texten derartige Ansätze vorkommen. Auf den erwähnten Gesamtlegendenbildern der flandrischen Handschrift in Trient erscheint also der Tod und will „den Menschen“, einen Jüngling, d. h. Everyman, mit einem Schwerte niederschlagen. Da aber erhält „Jedermann“ durch die Gnade des auf dem Bilde dargestellten auferstandenen Heilands nach der Art der Everymangeschichten eine Frist. Die Todesgestalt zeigt ihm einen Spiegel, und in diesem Zauberspiegel sieht er in Vision den Untergang seiner bisherigen drei Freunde. Der erste Freund, die „Fortitudo“, ein schwer bewaffneter und bepanzelter Ritter, wird von einem Totengespenst überfallen. Der zweite Freund, die „Pulchritudo“, eine schöne, junge Dame, wird von einem zweiten auf einer Handtrommel und Einhandflöte spielenden Leichengespenst in den Reigen der Toten gelockt. Zwei weitere Jüng-

⁶⁴ GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XI, Taf. XVII, Fig. 1.

⁶⁵ Vgl. C. Sachs: The History etc. a. a. O. Taf. XVII.

⁶⁶ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. II, Taf. II, Fig. 4–5.

⁶⁷ Vgl. GTT Bd. I, S. 276 ff.; die Basler Totenlegende daselbst S. 303 ff.; vgl. die entsprechenden Bilder in GTT Bd. II, Einl. Anhang S. II ff. und Taf. II, Fig. 4–5, Taf. III, Fig. 1–3, weiter Taf. V, Fig. 2 usw.

lingsgestalten, von denen man eigentlich schon wegen der auffälligen Gleichheiten der Darstellung annehmen dürfte, daß in ihnen der Zeichner einen und denselben Jüngling zweimal in zwei verschiedenen Szenen nebeneinander gezeichnet hat, werden von drei Totenskeletten überfallen, die soeben aus ihren Särgen und Gräbern gestiegen sind. Der eine Tote verfolgt den Jüngling mit einem Speiß. Der andere Tote aber spielt auf einem Dudelsack zum magischen Zaubertanz auf, der die zweite Jünglingsgestalt in einem wilden Wirbel mit sich reißt. Handtrommel, Schalmei oder Pfeife, auf welcher man auch nur mit einer Hand spielen kann, und Sackpfeife mit einem längeren Rohr nach oben (Brummer) und einem kürzeren Spielrohr nach unten, auf welchem das Totengespenst mit der linken Hand allein die Schalllöcher bedient, sind nun jene charakteristischen Instrumente, die vom volkstümlichen „*danse-macabre*“-Reigen her in die Totenlegendenform der Gesamtlegende aufgenommen wurden und später in allen Totentänzen so oft wiederkehren⁶⁸. Nach dieser zusammenfassenden Darstellung der weltanschaulichen, folkloristischen und legendarischen Quellen des Motivs der Musikinstrumente in den Totentänzen bleibt mir zum Abschluß noch die Aufgabe, jene Vorkommnisse zu registrieren, bei denen es sich mit Sicherheit um eine künstlerische Anwendung des bisher Gesagten handelt.

Der erste Todes-Tanz, d. h. die spanische „*Dança general de la Muerte*“⁶⁹, ist nur dem Texte nach bekannt. Hier spricht die Strophe VII ausdrücklich von der „*Schalmei*“ des Todes. In der XXXI. Strophe fordert der „*Tod*“ alle Stände auf, „*seinem Gesang*“ zu lauschen, und in der Strophe II erklärt er sogar, jenes „*re-mi-fa-sol*“ zeigen zu wollen, das er „*komponierte für den herrlichen Gesang*“. Nach dem Zeugnis des Kreuzbildes im Evangeliar der Uta bedeuten die Töne „*fa-sol*“ den Mond und die Sonne auf den Kreuzbildern, während sich „*mi-re*“ im Monogramm des Todes auf die Zahl der im Kreuzsystem des „*cubus symphonicus*“ herabgleitenden Intervalle bezieht⁷⁰. Jene „*eigene Komposition*“ des Todes im spanischen Todes-Tanz also, welche der Tod den Standesvertretern vorsingt, hat im Hinblick auf die üblichen mystischen Kreuzbilder eine ganz merkwürdige magisch-esoterische Bedeutung! Die „*Schalmei des Todes*“ ist ja eigentlich jene „*tibia*“, die auch Christus als sein eigener „*Todes-Priester*“ bei seinem Zaubertanz in den „*Acta Joannis*“ spielt.

Auf den im Jahre 1463 erst auf Holz und später 1701 auf Leinwand übertragenen, und dann im zweiten Weltkriege leider zugrundegegangenen wundervollen Bildern des bedeutendsten deutschen Todes-Tanzes in der Marienkirche zu Lübeck⁷¹ schritt die tanzende Leichengestalt des Todes, in ein Leichentuch gehüllt und mit einem großen, breiten Hut mit Federbusch auf dem Schädel, den Ständevertretern voran und spielte die Querflöte⁷². Nicht nur der Strophenbau, sondern auch der Inhalt der

⁶⁸ Vgl. über die Sackpfeife C. Sachs, Real-Lex. a. a. O. S. 93. Cornemuse mit einfachen Stimmern unveränderlicher Tonhöhe und mit Mundrohr; ders.: Musette mit Blasbalg, Real-Lex. a. a. O. S. 264; vgl. H. Lapaire: Vieilles et Cornemuses, Moulins, 1902, S. 36 ff.; C. Sachs, Handb. f. Musikinstr. a. a. O. S. 344; T. Norlind, a. a. O. Taf. 58.

⁶⁹ Hrsg. v. Carl Appel in „Beiträgen zur roman. und engl. Philolog.“ dem X. deut. Neuphilologentage überreicht usw. Breslau 1902, S. 1—45; besonders Strophe VII, XXXI und II.

⁷⁰ GTT Bd. II, Einl. S. 94 ff.

⁷¹ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Taf. XXVII.

⁷² Vgl. die Querpfeife im „*Hortus deliciarum*“ aus dem XII. Jahrhundert: C. Sachs, Handb. a. a. O. S. 303, Abb. 133.

Zwiesgespräche dieses Textes stand unter dem Einfluß des erwähnten spanischen Todes-Tanz-Textes.

Der erste Toten-Tanz in der Benediktiner-Abteikirche zu La Chaise-Dieu aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts⁷³ beginnt mit einer Szene des Sündenfalls: Adam und Eva rechts und links vom Paradiesbaum, auf dem sich die Schlange mit Totenschädel emporwindet. Was dies zu bedeuten hat, kann man nach den obigen Ausführungen mit Leichtigkeit erraten. Auch hier handelt es sich um den Sieg über den Satan, also um den Triumph Christi, den der Prediger von der Kanzel aus verkündet. Vor der Kanzel aber sitzt eine nicht mehr klar sichtbare Gestalt und spielt auf einem Dudelsack zum Tanze auf. Die Vertreter der Stände werden von Hautskeletten zum Reigen gezwungen, die durch verschiedene Embleme (Sargdeckel, Schlange, Würmer, Bogen und Pfeil) als die Toten der Basler Totenlegende charakterisiert werden. Zu Füßen des Spielmanns liegt eine Laute oder Lira da braccio⁷⁴. Von weiteren Instrumenten ist hier keine Spur.

Interessant ist, daß in der weiteren Folge der Totentänze auf den ursprünglichen Fresken des Pariser Toten-Tanzes kein Musikinstrument vorkommt. In den Buchausgaben dieses Totentanzes von Peter Desrey ist wenigstens nicht viel von jenen Elementen erkennbar, die wir als spezifisch weltanschaulich oder legendarisch bezeichnet haben. Die Ursache ist, daß zur Zeit der Veröffentlichung dieser Buchausgabe (gegen Ende des XV. Jahrhunderts) die Totentanzreihe schon zu einer ganz schematischen Kunstform wurde, von der man alle ursprünglichen Eigenheiten abgestreift hat. Nur in der einleitenden Szene erscheinen vier Tote, vier halbverweste Leichengestalten, deren jede ein aus den bisherigen Legendenbildern bekanntes Instrument spielt. Das links stehende Totengespenst hält den Dudelsack unter dem linken Arm. Über seine linke Schulter ragt das obere, längere Rohr empor, der den ständig mitklingenden Baßton bringende Brummer. Ein kürzeres Pfeifenrohr mit trichterförmigem Ende und sechs Schallöchern hält der Tote nach unten gekehrt. Er spielt mit der rechten Hand über der linken, welche die unteren Schalllöcher bedient. Der zweite Tote in der Reihe spielt eine Handorgel, ein Portativ, dessen Kasten ihm an zwei Riemen über die Brust hängt, mit den kürzeren Pfeifen dem Spieler zugewendet. Im Rahmen, in den die Pfeifen eingebaut sind, stehen in zwei Reihen je acht Pfeifen, denen am unteren Rand des Rahmens acht Tasten entsprechen. Auf diesen spielt der Tote mit der rechten Hand, während er mit der linken den Hebel eines kleinen Blasebalgs bewegt, der auf der entgegengesetzten Seite angebracht ist⁷⁵. Der dritte Tote spielt ein „*decachord*“, eine kleine Spitzharfe mit zehn Saiten. Auch die Harfe hat sich dieser Tote mit einem Lederriemen über die Schulter gehängt, während er mit beiden Händen die Saiten zupft⁷⁶. Und als letztes folgt nun ein Totenskelett mit Handtrommel und Pfeife. Die Handtrommel hängt ihm vom Handgelenk der rechten Hand herab, die

⁷³ GTT Bd. II, Anhang S. XVI–XVIII, Taf. XXI, Fig. 1–2–3.

⁷⁴ Vgl. C. Sachs, Real-Lex. a. a. O. S. 242; Lautengitarre: C. Sachs, Handb. a. a. O. S. 227; vgl. auch die Viola d'amore: T. Norlind, a. a. O. Taf. 101, Br. 8–10.

⁷⁵ Vgl. die Portativ- oder Positiv-Orgel auf dem erwähnten Engelbild von Hans Memling; C. Sachs, Die Musikinstrumente. Jedermanns Bücherei, Breslau 1923, Abb. 38 mit Fiedel; weiter T. Norlind, a. a. O. Taf. 72, Nr. 3–4; C. Sachs, The History of Mus. Instr., a. a. O. S. 186/87; K. Geiringer, a. a. O. S. 52; vgl. Naumann, a. a. O. S. 96/97.

⁷⁶ Vgl. Spitzharfen: C. Sachs, Real-Lex., a. a. O. S. 355; ders.: Handb., a. a. O. S. 234, Abb. 97; S. 139, Abb. 34, Nürnbr. Germ. Mus.; T. Norlind, a. a. O. Taf. 91–92.

zugleich auch die drei Schalllöcher der Einhandflöte bedient, während die Linke mit einem Schlägel die Trommel rührt. Peter Desrey scheint bei seiner Ausgabe auch die einleitenden Szenen des Originaltotentanzes zu Paris beachtet zu haben, wobei es erst seinen Nachfolgern, wie z. B. Guyot Marchant, einfiel, auch weitere Legendenzenen dem Totentanz anzuschließen, die zwar zu den Vorstufen des Totentanzes zählen, doch im Original vielleicht nicht mehr vorhanden waren. Der Pariser Toten-Tanz weist aber auch so noch genug legendarische Elemente auf⁷⁷. Im Todten-Tanz zu Groß-Basel (ca. 1440) steht neben der Szene mit dem Prediger das Beinhaus, aus welchem die leichenhaft gezeichneten Totengespenster hervorstürmen, wobei der eine Tote mit einem Schlägel in der linken Hand auf der Handtrommel spielt, die anscheinend ebenfalls vom Handgelenk der rechten Hand herabhängt. Die Rechte aber hält eine Pfeife mit sieben Schallöchern. Die zweite Totengestalt daneben spielt auf einer Schalmei, mit der rechten Hand am oberen, mit der linken am unteren Rohrstück (diese Spielart war auch möglich, da zu dieser Zeit die Blockflöten für den fünften Finger zwei Löcher hatten nach links und nach rechts, mit der einen oder auch mit der anderen Hand bedienbar, während das unnötige Loch auf der anderen Seite vom Spieler vorher mit Wachs verstopft werden mußte). Einen Schädel als Trommel benützt der Tote des Papstes, als Schlägel dient ihm ein Knochen. Der Tote des Königs bläst eine Heroldstrompete, welche eine flatternde Fahne schmückt⁷⁸. Die Totengestalt bei der Herzogin spielt mit ganz begeisterten und verliebten Gebärden eine orientalische Laute, deren Wirbelkopf stark nach rückwärts gebogen ist. Man sieht leider nur den schön geschwungenen Bauch der Laute. Eine Pfeife mit sieben Schallöchern spielt das Totengespenst bei dem Doktor, und zwar nur mit der rechten Hand. Beim Waldbruder wiederholt sich das Motiv mit der Totenschädel-Trommel und dem Knochen-Schlägel. Dem Kirbepfeifer, der seine lange, trichterförmige Metallpfeife in der linken Hand hält, spielt das Totengespenst auf einer Geige auf. Eine leichenhaft gezeichnete Totengestalt lockt die Heidin mit einer Sackpfeife zum Toten-Tanz. Diese hat zwei Baßpfeifen, und auf der herabhängenden kleineren Pfeife spielt der Tote nur mit seiner rechten Hand, während er den Dudelsack unter den rechten Arm drückt⁷⁹.

Es ist unmöglich, hier alle Einzelheiten der mittelalterlichen Totentänze zu besprechen, doch erwähne ich abschließend, daß manche Totentänze mit dem Kreuzbilde Christi beginnen, wie der Berliner Todes-Tanz, der Berner Todten-Tanz von Nikolaus Manuel und das noch sehr legendarisch gehaltene Bild zu Pisogne. Daß in diesem Zuge mancher Totentanzwerke auf den Zauber-Todes-Tanz der „*Acta Joannis*“ und auf das musikweltanschauliche System des Evangeliers der Uta hingewiesen wird, bedarf vielleicht keiner besonderen Beweise. Freilich ist es auch nicht ausgeschlossen, daß das Kreuzbild vom Kirhhofskreuz der Legende von den drei Lebenden und drei Toten oder sogar von der „*danse-macabre*“-Szene der Basler Totenlegende her in den Totentanz übernommen wurde. Während die ursprünglichen Legendenmotive in den Totentänzen gegen Ende des XV. Jahrhunderts ihre führende Rolle langsam verlieren, ist ein weiteres Vordringen der Musikinstrumente besonders in den Totentanzhandschriften und -Blockbüchern zu beobachten. Im

⁷⁷ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XVIII, Taf. XXII, Fig. 1—2.

⁷⁸ Vgl. die „*Busine*“ bei Naumann, a. a. O. S. 92, Abb. 83, XIII. Jh.

⁷⁹ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XIX, Taf. XXIV.

Meistersinger-Totentanz des Augsburger Humanisten Sigismund Gossembrot⁸⁰ werden die Totengestalten nicht einzeln einem jeden Standesvertreter beigegeben, sondern die Vierer- und Fünfergruppen der Lebenden führt je ein Toter zum Tanze an. Vor der ersten Gruppe stehen zwei Volksmusikanten, aus dem Makabertanz bekannt. Sie spielen die Sackpfeife und die Schalmei. Auch die zweite Gruppe der Lebenden in diesem Totentanz führt eine Leichnamsgestalt zum Tanze und spielt mit der rechten Hand auf einer Einhandflöte. Ganz burlesk und übertrieben sarkastisch sind die Bilder des Ulmer Drucks (ca. 1490), welche den sog. achtzeiligen „Doten-Dantz“-Text schmücken. Hier tanzt am Anfang der Totentanzreihe eine Gruppe von Skeletten vor dem Beinhaus, wobei drei Tote, die Heroldtrompete blasend, weitere Totengespenster aus ihren Gräbern locken. Auf einem anderen Bilde rührt ein Skelett die Heertrommel, und die dazugehörige Szene mit dem Beinhaus erinnert stark an die Szenen der Basler Totenlegende in Muttenz und Kolberg⁸¹. Auch in der weiteren Folge der in Einzelszenen zerlegten Standesreihe des Ulmer Drucks kommen Musikinstrumente vor: beim Papst spielt das Totengespenst die Heerestrompete (mit zwei Windungen), das Totenskelett beim Kardinal führt sogar ein Trumscheit und Bogen mit⁸². Den Bischof lockt der Tote mit den Tönen einer Sackpfeife zum Tanz, und beim Rechtsgelehrten hält das Skelett die Viola umgekehrt in der rechten Hand. Auch im Heidelberger Blockbuch⁸³ dringt das Motiv der Musikinstrumente ziemlich stark in den Vordergrund: beim Papst z. B. spielt der Tote auf zwei kleinen Trommeln, und dem Kardinal bläst das Totengespenst auf seinem Krummhorn unmittelbar ins Ohr⁸⁴. Ähnliche Verwendung finden die Volksinstrumente des Makabertanzes auch im Münchener Blockbuch Nr. 39 des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes⁸⁵.

Obwohl die Geschichte des mittelalterlichen Totentanzes mit diesen Blockbüchern aufhört, könnte man die Geschichte der im Totentanz verwendeten Musikinstrumente auch nach dem Totentanzwerk Holbeins des Jüngeren weiter verfolgen. Aber auf Grund des dritten Bandes meiner GTT, wo ich auf 87 Tafelbildern alle wichtigsten Erscheinungen des neuzeitlichen Totentanzes zusammengestellt habe, würde man leicht feststellen können, daß sich da mit Bezug auf die Bedeutung dieses Motivs nicht mehr viel geändert hat. Wenn bei Holbein das Skelett den Blinden in die vor ihm gähnende Grube fallen läßt (Nr. 33) und dabei auf einem kleinen Zymbal, auf einem Hackbrett, spielt⁸⁶, wenn im „Merks Wienn“ von Abraham à Sta. Clara auf den sieben großen Pfeifen der Orgel des Todes eine Kopfbedeckung

⁸⁰ München, Bayer. Staatsbibl. Clm. 3941, von 1480; vgl. Wolfgang Stammer, a. a. O. S. 32 ff. und GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XIX–XX und Taf. XXV, Fig. 1–2–3–4.

⁸¹ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Taf. V, Fig. 2, Taf. XVIII, Fig. 2.

⁸² Vgl. das Trumscheit oder die „Tromba Marina“, meist in Nonnenklöstern gebraucht, mit einer Saite, auf keilförmigen Brettern und dreieckiger Decke — an einen Sargdeckel erinnernd: C. Sachs, Real-Lex., a. a. O. S. 397; daselbst Scheitholt-Hommel, ähnlich wie eine Zither, S. 190; ders.: Handb., a. a. O. S. 156, Abb. 42/43; auch auf dem Bilde von H. Memling; ders.: History etc., a. a. O. S. 290/91; K. Geiringer, a. a. O. S. 73; Naumann, a. a. O. S. 90, Abb. 77; Scheitholt, ähnlich wie Trumscheit, nur mit fünf Saiten: C. Sachs, Real-Lex. S. 337.

⁸³ Heidelberg, Cod. pal. 438, anno 1443; — vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XX und Taf. XXV, Fig. 5–8.
⁸⁴ C. Sachs, Handb. etc., a. a. O. S. 255, Abb. 105; Krummer Zink vgl. Naumann, a. a. O. S. 91/92, Stierhorn und Heerhorn; Krummhorn und Klarinette: T. Norlind, a. a. O. Taf. 55, Nr. 4; C. Sachs, The History etc., a. a. O. S. 321, Taf. XIX, Cromorne.

⁸⁵ Dem Papst spielt das Totengespenst z. B. auf dem Dudelsack vor, wobei es auf einem Hocker sitzt; vgl. GTT Bd. II, Einl. Taf. XXV, Fig. 5–8. Es ist eigentlich ein „Psalterspiel“, d. h. „bagpipe“; vgl. K. Geiringer, a. a. O. S. 61, vor 1300; Blaterpfeife: Brummer fehlen, dafür zwei Spielpfeifen: C. Sachs, Real-Lex., a. a. O. S. 302.

⁸⁶ Xylophon: C. Sachs, Die Musikinstr. Jederm. Bücherei, a. a. O. Abb. 3.

je eines Ständevertreters der Totentanzreihe angebracht ist, wenn in den Einzelstücken des Totentanzes in einer Stuttgarter Trachtenhandschrift der volkstümliche Charakter des Makabertanzes mit Dudelsack, Laute und Schalmel noch mehr betont wird, wenn bei Rethel die vermummte Skelettgestalt des Todes als „die Pest“ auf zwei Knochen wie auf einer Violine streicht, so sind das zwar einzelne sehr wertvolle künstlerische Einfälle, dürfen aber nur als späte Varianten der schon im mittelalterlichen Totentanz ausführlich verarbeiteten Musikelemente betrachtet werden.

Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?

VON HEINRICH BESSELER, JENA

Die Ausgabe französischer weltlicher Musik vom Ende des 14. Jahrhunderts durch Willi Apel gehört zu den wichtigsten Quellenveröffentlichungen der Nachkriegszeit¹. Hier werden 81 Liedsätze für Sologesang und Instrumente, in der Hauptsache dreistimmig, zum erstenmal zugänglich. Daß die Übertragung zuverlässig ist, sei als wesentlicher Punkt vorweggenommen. Es handelt sich um die sogenannte französische Spätnotation des 14. Jahrhunderts, den sonst nirgends wiedererreichten Gipfel in der Entwicklung unserer Notenschrift. Schon in einer anderen Arbeit hatte der Herausgeber gezeigt, daß er ihre Feinheiten beherrscht². Die jetzige Ausgabe macht seine Übertragungen wissenschaftlich fruchtbar. Ihre Wichtigkeit wird durch ein Vorwort Paul Hindemiths unterstrichen, der auf den musikalischen Wert jener Epoche zwischen Machaut und Dufay hinweist.

Die 81 Sätze gehören der „französischen Spätzeit“ an, die aus der *Ars nova* hervorging, jedoch einen anderen, durchaus eigenartigen Grundcharakter aufweist³. Es erhöht den Wert der Ausgabe, daß sie stilkritisch vorgeht und das neu erschlossene Material in drei Gruppen ordnet. Für den sogenannten „Machaut-Stil“ setzt Apel die Zeitspanne von etwa 1350—1370 an, für den „manierierten Stil“ 1370—1390 (Introduction, S. 10a). Die Begründung dieses auffallend frühen Ansatzes liegt nun aber nicht etwa in dokumentarisch gesicherten Jahreszahlen, sondern in einer bloßen Kombination, die sich bei näherer Prüfung als nicht stichhaltig erweist. Sie betrifft Matheus de Perusio, den Mailänder Domkantor von 1402 bis 1416, der bei Apel eine dominierende Rolle spielt.

Bisher galt Matteo da Perugia als ein Komponist des frühen 15. Jahrhunderts, der nur durch eine einzige Handschrift bekannt ist: den oberitalienischen Kodex Modena lat. 568. Pirrotta hat wahrscheinlich gemacht, daß dieser Kodex früher im Besitz Matteos war oder aus seinem Kreise hervorgegangen ist, ebenso wie das Fragment Parma, das drei von Matteo stammende Kontratenöre enthält⁴. Wie

¹ W. Apel, *French secular music of the late fourteenth century*, Edition of the literary texts by Robert W. Linker and Urban T. Holmes jr. with foreword by Paul Hindemith, Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1950.

² W. Apel, *The notation of polyphonic music 900—1600*, Cambridge (Mass.) 1942, 4. Aufl. 1950.

³ H. Besseler, Artikel „*Ars nova*“, *MGG* 1, 1949—51, Sp. 722 ff.

⁴ N. Pirrotta, *Il codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, *Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, serie 4, vol. V, parte 2, 1944/45, S. 46 ff.

kommt Apel trotzdem zu seiner Vermutung, die der bisherigen Ansicht widerspricht? Er meint, Matteos französische weltliche Werke seien mit seinem Amt als Domkantor in Mailand unvereinbar. Sie müßten also vor 1402 in einer anderen Stadt entstanden sein, vielleicht in Avignon oder Neapel (S. 24, Anm. 44). Über die Frühzeit Matteos wissen wir leider nichts⁵. Wir wissen aber, daß in Oberitalien das Französische seit dem 13. Jahrhundert Literatursprache war, die jeder Gebildete verstand⁶. Beide Sprachen, Italienisch und Französisch, stehen hier um 1400 in zahllosen Musikhandschriften gleichberechtigt nebeneinander. Noch um 1440 enthält der aus Brescia stammende geistliche Kodex *BU* eine Abteilung französischer weltlicher Stücke, die völlig korrekt geschrieben sind⁷. Da dies keine Ausnahme, sondern für Oberitalien die Regel ist, besteht kein Anlaß, die weltlichen Werke des Matheus der Perusio vor 1402 anzusetzen. Nach wie vor spricht die gesamte Quellenlage dafür, daß er ein Komponist des 15. Jahrhunderts war. Kodex Modena enthält geistliche und weltliche Werke von ihm in bunter Mischung. Solange nicht ein neues Argument auftaucht, wird man die weltlich-französischen Liedsätze Matteos, ebenso wie seine Kirchenmusik, mit seiner Tätigkeit in Mailand 1402–1416 in Verbindung bringen.

Damit ist die Grundlage von Apels Chronologie erschüttert. Es sprechen aber auch andere Erwägungen gegen sie. Um einen ersten Überblick über das Material zu gewinnen, hält sich Apel an das Quantitätsprinzip. Er stellt im Notenteil seiner Ausgabe diejenigen Komponisten voran, von denen die meisten Werke erhalten sind: Matheus de Perusio (22 Werke) und Antonellus de Caserta (8 Werke), dann die Franzosen Solage (10), Trebor (6) und Jacob de Senleches (5). Hier ist also der Zufall der Überlieferung maßgebend. Nur diesem Zufall verdankt Matteo da Perugia eine Vorrangstellung, die ihm musikalisch nicht zukommt, ganz abgesehen davon, daß er überhaupt erst dem 15. Jahrhundert angehört.

Will man eine sachlich begründete Anordnung, dann ist es wohl einleuchtender, nicht von der Quantität, sondern von der Qualität auszugehen. Einen gewissen Maßstab gibt uns hier die Beliebtheit bei den Zeitgenossen selbst, also das Vorkommen des Namens in mehreren Handschriften, nicht nur im Kodex Chantilly allein oder im Kodex Modena allein (Introduction, Tabelle S. 27–28). Unter diesem Gesichtspunkt gebührt der erste Platz dem Franzosen Jacob de Senleches, der in fünf Handschriften begegnet. Musikalisch noch differenzierter und wohl auch etwas jünger ist Antonellus de Caserta. Er kommt in zwei Handschriften vor, der stilistisch eng verwandte Philipoctus de Caserta in dreien. Diese Komponisten darf man als Hauptvertreter des „manierierten Stils“ betrachten.

Es ist Apels Verdienst, für die Musik der französischen Spätzeit so viele Beispiele vorgelegt zu haben, daß ihre Eigenart nun deutlicher greifbar wird. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht naturgemäß der „manierierte Stil“, der sich sowohl von der älteren wie von der jüngeren Kunst scharf abhebt, gewissermaßen eine Welt für sich darstellt (Introduction, S. 10b–13b). Hier beobachtet man längere Synkopfolgen, ausgeschriebenes Rubato, Taktwechsel und Kombination verschiedener

⁵ F. Fano, *Origini della cappella musicale del Duomo di Milano*, RMI 55, 1953, S. 5.

⁶ H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters I*, AfMw 7, 1925, S. 178.

⁷ H. Besseler, *The manuscript Bologna*, Biblioteca Universitaria 2216, *Musica Disciplina* 6, 1952, S. 40 und 51–53.

Rhythmen. Die Einzelstimmen sind linear angelegt und machen eine harmonische Analyse oft schwierig. Mit Recht wird gesagt, daß diese Musik nach Charakter und geschichtlichem Hintergrund französisch ist. Italien hat wenig dazu beigesteuert. Wenn Apel zum Vergleich die moderne Musik heranzieht und auf Strawinskys Rhythmik hinweist, so muß allerdings betont werden, daß im 14. Jahrhundert ein Expressivstil vorliegt. Das Vordringen der Synkope in der französischen Spätzeit verweist auf ein Ausdrucksbedürfnis, das die Taktgrenzen verschwimmen läßt und zu immer freieren Rhythmen führt. Will man einen Vergleich, dann handelt es sich wohl eher um die Entwicklung vom Tristanstil zu Richard Strauß und Schönberg, die denselben Charakter des Raffinierten, Späten, Überladenen aufweist. Es bleibt nun die Frage der Chronologie. Drängt sich die Entwicklung des „manierierten Stils“ wirklich im Zeitraum von 1370 bis 1390 zusammen, um schon vor der Jahrhundertwende durch den „modernen Stil“ des Matheus de Perusio abgelöst zu werden? Daß die beiden Stile zum Teil übereinandergreifen und daß es daneben auch noch anderes gab, bleibe hier außer Betracht.

Als gesichertes Datum haben wir das Todesjahr der Königin Eleonore von Aragonien 1382. Die damals entstandene Ballade Nr. 47 *Fuions de ci* von Jacob de Senleches zeigt den manierierten Stil noch im Frühstadium. Von dort ist es ein weiter Weg bis zu Antonellus und Philipoctus de Caserta, denn ihre Balladen Nr. 23 *Beauté parfaite* oder Nr. 59 *En remirant* müssen jünger sein. Die Entwicklung der Melodik verlangt eine gewisse Zeit, ebenso die Durchbildung der Notenschrift. Nun wurde bereits dargelegt, daß die älteste Quelle, das französische Original zum Kodex Chantilly, aller Wahrscheinlichkeit nach in den 1390er Jahren entstanden ist⁸. Antonellus de Caserta kommt hier noch nicht vor. Wir kennen seine Musik erst aus Handschriften des 15. Jahrhunderts. Er dürfte also frühestens um 1390, vielleicht erst um 1400 tätig gewesen sein.

So spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß der spätfranzösische Expressivstil — Apels „manierterter Stil“ — bis mindestens 1400 maßgebend war. Der zwischen 1413 und 1434 auf Zypern geschriebene Kodex Turin J. II. 9 enthält noch sehr charakteristische Proben⁹. Damit entfällt aber die Notwendigkeit, den „modernen Stil“ schon um 1390 anzusetzen. Wir haben nicht den geringsten positiven Hinweis auf dieses Datum. Apels Beispiele für den Stil, die Nummern 2—22 und 80—81 seiner Ausgabe, stammen sämtlich aus Kodex Modena, der im 15. Jahrhundert geschrieben wurde. Sie gehören wohl erst der Zeit nach 1400 an, denn es gibt keinen stichhaltigen Grund, sie vorher zu datieren. Das Hauptschaffen des Matteo da Perugia fällt sicherlich in die Zeit seines Domkantorates 1402—1416.

In diesem neuen Zusammenhang, der Musik des 15. Jahrhunderts, ist jedoch die von Apel geschilderte Vereinfachung und Überleitung zum Dufaystil durchaus Allgemeingut (Introduction, S. 13b—14a). Was hier im Hinblick auf Matheus de Perusio gesagt wird, gilt für andere Komponisten weit mehr. Wir kennen z. B. die Entwicklung bei dem aus Reims stammenden Baude Cordier oder bei Johannes Cesaris¹⁰. Vor allem kennen wir den in Padua wirkenden Johannes Ciconia, von

⁸ H. Bessler, Artikel „Chantilly, Ms. 1047“, MGG 2, 1952, Sp. 1089.

⁹ Den Anfang einer Ballade aus Kodex Turin bringt H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931—34, S. 146 f.

¹⁰ H. Bessler, Artikel „Cordier“ und „Cesaris“, MGG 2, 1952.

dem sogleich die Rede sein soll. Mit ihnen verglichen, wirkt Matteo de Perugia traditionell.

Welcher Rang ihm historisch zukommt, läßt sich erst beurteilen, wenn man auch das sonstige Quellenmaterial des 15. Jahrhunderts heranzieht. Hier fällt auf, daß wir von Matteo zwar 32 Werke kennen, jedoch nur aus der Handschrift Modena, die nach einer schon erwähnten plausiblen Vermutung entweder auf ihn selbst oder auf seinen engsten Kreis zurückgeht. Obwohl der Mailänder Domkantor in dieser Sammlung auffallend gut vertreten ist, haben ihn die Zeitgenossen kaum beachtet. Nicht ein einziges Werk begegnet in anderen Quellen! Es gibt einen Parallelfall hierzu. Der berühmte Kodex *BL* enthält 46 Stücke von einem sonst unbekanntem Johannes de Limburgia, der deshalb lange Zeit als ein Hauptvertreter der Epoche Dufay galt. Beim Vergleich der übrigen Handschriften zeigte sich, daß nur zwei Werke mehrfach überliefert sind. Limburgia war offenbar ein Komponist von lokaler Bedeutung, stand aber den Schreibern des Kodex *BL* nahe, so daß man dort seine Musik mit einer gewissen Vorliebe eintrug¹¹. Ähnlich verhält es sich mit Matheus de Perusio. Auch er war ein Komponist von lokaler Bedeutung, keine „Schlüsselfigur“, wie Apel meint.

Die These, der „moderne Stil“ sei um 1390 von Matteo geschaffen worden, ist also nicht haltbar. Da der Epochenwechsel zu Beginn des 15. Jahrhunderts jedoch als besonders wichtig und folgenschwer anerkannt werden muß, erhebt sich nun die Frage nach dem führenden Meister. Um sie zu beantworten, bedarf es vor allem einer Prüfung des Quellenmaterials. Vergleicht man die Handschriften, dann wird es klar, daß damals in Italien Johannes Ciconia das größte Aufsehen erregt hat. Seine Werke kommen in 15 Sammlungen vor; sie verbreiteten sich bis nach Polen. Durch diesen Tatbestand aufmerksam gemacht, untersuchte ich die Musik stilkritisch. Sie enthielt so überraschend viel Neues, in die Zukunft Weisendes, daß die epochemachende Bedeutung des Meisters nicht mehr zu bezweifeln war. Ich schlug deshalb vor, den Übergang zwischen der französischen Spätzeit und italienischen Trecentokunst einerseits, der niederländischen Epoche des 15.–16. Jahrhunderts andererseits als „Epoche Ciconia“ (1400–1430) zu bezeichnen¹². Matheus de Perusio kann als Epochenfigur nicht in Frage kommen, weder für die Quellenkunde noch für die Stilkritik.

Was Ciconia betrifft, so hat Suzanne Clercx-Lejeune aus den Archiven in Lüttich neues Material beigebracht¹³. Sie hat gleichzeitig darauf aufmerksam gemacht, daß für die Chronologie Schwierigkeiten bestehen. In der Tat kann der von ihr behandelte Kanonikus, um 1340 geboren, wohl nicht mit jenem Musiker identisch sein, dessen Hauptschaffen in die Zeit von 1400 bis 1410 fällt. Man hat daraus den Schluß gezogen, Ciconia sei ein jüngerer Zeitgenosse Landinis, gehöre also noch zum italienischen Trecento¹⁴. Dieser Schluß ist unhaltbar, weil er sich mit den dokumentarisch gesicherten Jahreszahlen und der Stilentwicklung nicht vereinbaren läßt.

¹¹ H. Bessler, Artikel „Bologna, Kodex BL“, *MGG* 2, 1952, S. 96 f.

¹² H. Bessler, Artikel „Ciconia“, *MGG* 2, 1952.

¹³ S. Clercx-Lejeune, Johannes Ciconia de Leodio, *Kongreßbericht Utrecht 1952*, Amsterdam 1953, S. 107–126.

¹⁴ D. Plamenac, *New light on Codex Faenza 117*, *Kongreßbericht Utrecht 1952*, Amsterdam 1953, S. 313.

Der von Madame Clercx-Lejeune behandelte Kanonikus Johannes Ciconia hatte jedoch von einer „fille mal provée“ mehrere Kinder¹⁵. Hier wird man den Musiker zu suchen haben. Liegt sein Geburtsjahr um 1360–1370, dann besteht an der Identität kein Zweifel mehr. Auch die Übersiedlung nach Italien würde sich zwanglos erklären, denn Vater Ciconia besaß dort ein Kanonikat in Cesena. Hoffen wir, daß die weitere Durchforschung der Archive in Lüttich und in Padua uns bald Aufschluß über den Meister gibt!

Shuberts Klassizität

(Aus der ungedruckten Festschrift zum 75. Geburtstage Fritz Steins)

VON WALTHER VETTER, BERLIN

1930 gab es in Naumburg eine Tagung, auf welcher man sich über das Problem des Klassischen unterhielt. Sie wurde von Vertretern der klassischen Philologie bestritten. Das scheint recht sinnvoll zu sein. Es kann nichts schaden, wenn man sich auch in der Musikwissenschaft bei Gebrauch des Terminus „klassisch“ an die klassische Herkunft des Begriffes erinnert, der sich bei den Römern zunächst lediglich auf die begüterte Klasse der Bürger bezog, um erstmalig in den *Attischen Näditen* des in der ersten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts blühenden Aulus Gellius als Rangbezeichnung im schriftstellerischen Bereiche verwendet zu werden. Wenn die Musikwissenschaft heute in der Bezeichnung einer Musik oder eines Musikers als klassisch eine zu beantwortende Frage, ein zu lösendes Problem erblickt, darf sie sich also in einem grundsätzlichen Einvernehmen mit der klassischen Philologie wissen. Wenn sie dieses Einvernehmen begrüßt, zeigt sie damit gleichzeitig, daß sie sich der Herkunft des Terminus „klassisch“ erinnert und diese Erinnerung für fruchtbar hält. Auch hierin hat sie ein brauchbares Vorbild, nämlich das der Kunstwissenschaft, die sich, in der Person Heinrich Wölfflins, mit den Ergebnissen der Naumburger Tagung beschäftigt hat.

Auf diese Weise soll keineswegs das Experiment erneuert werden, kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft zu suchen, denn es führt leicht in eine Sackgasse¹; aber um die wichtigere Aufgabe zu erfüllen, die Auffindung musikgeschichtlicher Wege zur Musik, ist die Unterrichtung auf dem Gebiete der Nachbarwissenschaften, der Kunstgeschichte und, für einen begrenzten Bereich, auch der klassischen Philologie, durchaus ratsam. Wölfflin, der Verfasser der grundlegenden *Klassischen Kunst*, den nach seinem eigenen Geständnisse das Problem des Klassischen durchs ganze Leben begleitete, hat sich als Lehrer und auch als Autor immer wieder mit dem Erlebnis und der Schönheit des Klassischen beschäftigt. Das Klassische als Erlebnis und als Schönheit, das Klassische nicht als Epochenbezeichnung, vielmehr als Rang im Sinne des alten römischen Autors, ist ihm zum Problem geworden.

¹⁵ Clercx-Lejeune, S. 116.

¹ Vgl. Robert Haas, Die Musik des Barocks in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, Wildpark-Potsdam (1928), 9 ff.

I.

Indem man Franz Schubert einen Klassiker nennt, will man ihn, sofern man in den Spuren der klassischen Philologie und der Kunstwissenschaft wandelt, nicht etwa als Angehörigen der allmählich zum Schlagwort gewordenen Wiener Klassik behandeln, obwohl er ihr als geborener Wiener eigentlich in höherem Maße angehört als das berühmte Wiener Dreigestirn; man will ihm vielmehr auf diese Weise einen Rang zuerkennen, man will ihn feiern. Hinzukommen Erlebnis und (klassische) Schönheit. Um in diesem Sinne schön zu sein, muß die Kunst Schuberts maßvoll und gebündelt, um in diesem Sinne Erlebnis im genießenden Hörer zu wecken, muß sie selbst erlebt sein².

Gemeinsam mit der klassischen Philologie und der Kunstwissenschaft haben wir jedoch die Problematik solcher Festlegungen zu achten. Im Grunde definiert man eine Unbekannte (die Klassik) mit zwei anderen Unbekannten (Schönheit und Erlebnis). Wenn man sich jedoch bewußt bleibt, daß man die Dinge nicht mathematisch, vielmehr geisteswissenschaftlich zu behandeln hat, wird man zugeben, daß man über die beiden letzten Begriffe eher ins Reine kommt als über den Begriff Klassik, obwohl man bei Schubert wie in jedem anderen Falle nicht versäumen darf, sich auch über das Wesen jener Begriffszweiheit gründlich klar zu werden.

Auch die Rangzuerkennung bedarf der Erläuterung. Zwar ist man sich seit Aulus Gellius durch die Jahrhunderte hindurch einig, daß man unter klassisch das schlechthin Beste versteht³, aber welcher ernstzunehmende Historiker wird Palestrina, Schütz, Bach, Beethoven rundheraus als die Besten bezeichnen wollen? Wobei es wenig verschlägt, ob man sie als die Besten ihrer Zeit oder als die Besten überhaupt ausgibt. Auch Schumanns oder Hugo Wolfs Kunst will und kann erlebt sein, auch sie darf Anspruch auf Schönheit erheben, auch ihr eignet hoher Rang. Im Bereiche des Klassischen ist sie deshalb jedoch nicht zu Hause. Hier ist auch nicht die Heimat der Mendelssohnschen Musik, deren sich gelegentlich ergebende Beziehung zur klassischen Antike so geartet ist, daß man sie lieber nicht romantisch nennen sollte, um nämlich den hohen Rang des musikalischen Begriffes Romantik nicht zu verdunkeln; man kann hier lediglich von einem typisch klassizistisch-epigonalen Verhältnisse sprechen.

II.

Bei Franz Schubert trifft es sich günstig, daß man sein Verhältnis zum klassischen Altertume ziemlich genau kennt. Diese Kenntnis hilft uns den starken klassischen Einschlag seiner Kunst verstehen. Nicht als ob in jedem Falle die geistige Auseinandersetzung mit der Antike Vorbedingung der Klassizität sei. Rudolf Gerber hat völlig recht, wenn er⁴ leugnet, daß klassische Gestalt an die Wiederaufnahme der antiken Formsprache gebunden sei, die ja im übrigen innerhalb des musikalischen Bereiches auch reine Utopie wäre. Wo aber auch immer ein schaffender

² Vgl. Rudolf Gerber in seinem ausgezeichneten Aufsätze „Klassischer Stil in der Musik“, Die Sammlung IV 1949, 655: „Nicht die Kräfte selbst brauchen maßvoll zu sein, mäßig bewegt und spannungslos. Lediglich die künstlerische Gestalt, zu der sie sich verbinden, muß das Signum des vollkommenen Maßes und letzter Ausgeglichenheit an sich tragen.“

³ Vgl. zum Beispiel die Begriffsbestimmung des Klassischen bei Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Biel 1777, I 1, S. 276: „... cläflisch bedeutet . . . als von der ersten oder obersten Classe“

⁴ S. 656.

Künstler die Berührung mit der Antike sucht, dort werden Art und Weise des von ihm herbeigeführten Kontaktes aufschlußreich im Sinne der entscheidenden Frage sein: Bildung oder Erlebnis? Können oder Müssen? Klassizismus oder Klassizität? Naivität im Schillerschen Sinne ist aus Schuberts Erlebnis des klassischen Altertums unwegdenkbar; sie hat jedoch keinen Raum in Mendelssohns vergleichbarer Neigung⁵. Unzweifelhaft verfügte der jüngere Meister über ein unverhältnismäßig reicheres Wissen um die hellenische Kultur als Schubert; zweifellos war er mit einem ungleich solider gegründeten, daher auch sichereren und in Einzelheiten treffenderen Urteile über die Entstehung und Entwicklung dieser Kultur ausgestattet. Seine Bildung bewegte sich auf der Höhe seiner sich ihres Wissens freuenden Zeit. Aus solcher Fülle heraus frönte er unter pedantischer Heranziehung des sachkundigen Rates eines Mannes wie August Böckh und bezeichnenderweise im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. löblicher archäologischer Neigung, als er seine Musik zu *Antigone* und *Ödipus* schrieb. Hier zeigt sich der typische epigonale Klassizismus, dem die Möglichkeit zur Hervorbringung ausgeglichener und ästhetisch erfreulicher künstlerischer Erzeugnisse nicht abgesprochen werden kann, dem jedoch die innere Notwendigkeit, die volle Kraft des Erlebnisses und die Nähe zum Reinmenschlichen fehlen. Gerade diese Eigenschaften aber kennzeichnen die Musik Schuberts auch dort und gerade dort, wo sie Bilder und Vorgänge des klassischen Altertums heraufbeschwört.

Weder gelehrte Theorie noch romantische Gegenwartsflucht sind Ausgangspunkt der Schubertschen Antikengesänge. Indem sie im Reinmenschlichen wurzeln und an der lebendigen geistigen, politischen und revolutionären Atmosphäre des Zeitalters teilhaben, werden sie zum Beleg der Klassizität ihres Schöpfers, denn die Klassik der künstlerischen Form ist keine bloße ästhetische Erscheinung, sondern sie reicht, wie Werner Jaeger nachgewiesen hat⁶, in eine geistige Schicht hinab, wo sie mit den Grundlagen der politischen und sozialen Struktur der menschlichen Gemeinschaft zusammenhängt. Indem sich Schubert mit dem klassischen Altertume schöpferisch auseinandersetzte und zahlreiche Antikenlieder schrieb, gesellte er sich in erster Linie wiederum Goethe und ganz allgemein jenen Zeitgenossen, die das Erbe Glucks und Winkelmanns nutzbar zu machen suchten und sich gleichzeitig auf das Gedankengut der Französischen Revolution beriefen: fühlten sich doch die damaligen Franzosen als Vollender altrömischer Überlieferung.

Nicht selten deckt sich bei Schubert Goethisches mit antiker Konzeption. Wenn der Komponist in seiner Vertonung von Mayrhofers dichterischer Übertragung einer Eumenidenstelle, dem *Fragmente aus dem Äschylus*, antike Größe voll zu erfassen weiß⁷, indem er eine poetische Vorstellungsreihe von lodrender Dramatik in einem einzigen lyrischen Augenblicke zusammendrängt, beweist er, daß er sich mit den durch Goethe dichterisch wiedergewonnenen antiken Stoffen innerlich weit genug auseinandergesetzt hat, um Mayrhofers Verse zu behandeln, als seien sie Goethische, und so gleichzeitig der Eingebung des attischen Tragikers gerecht zu werden.

⁵ Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, 2 Bde., Leipzig 1953, I 33—34 (im folgenden abgekürzt als: KlSchb).

⁶ Werner Jaeger, *Das Problem des Klassischen und die Antike*, Leipzig und Berlin 1931, S. VII (im folgenden abgekürzt als: WJ).

⁷ Otto Weinreich, *Franz Schuberts Antikenlieder*, Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. XIII 109.

Schuberts Antikengesänge sind erfüllt nicht von Humanismus, sondern von Humanität. Den kalten Marmor der alten Götter- und Menschenbilder durchleuchtet und durchwärmt der Komponist von innen her. Noch aus dem Tartarus holt er sich bei Vertonung von Schillers Gedicht *Leben* herauf. Nur so kann man es erklären, daß er zwischen der *Gruppe aus dem Tartarus* und der *Freigeisterei der Leidenschaft*, dem *Kampf*, eine enge motivische Beziehung herstellt⁸. Hier die finstere, hoffnungslose Stimmung des Homerischen Tartarus — dort die entfesselte Leidenschaft: in beiden Fällen wird das Tragische als unabwendbares Menschenlos erlebt und musikalisch versinnlicht.

Das Menschliche in einem anderen Sinne, jedoch ebenfalls im Hinblick auf Schuberts Erlebnis der Antike, entdeckt Weinreich⁹ im *Ganymed*, wenn er betont, daß Schubert, was jeder Musiker ihm bestätigen wird, die Antike nicht als Philologe oder Archäologe sah, sondern sie mit Schubertisch gesteigerten Mitteln der Klassik aus echtem Erlebnis heraus gestaltete: „Denn diese Antike war für ihn lebendige Natur, nahes, erhöhtes Menschentum. Sie war sein Euphorion, Zeugung aus Klassik und Romantik, kein blasser Humanismus, sondern heiß erfüllte, deutsch gewordene Antike, ein Stück auch seines Lebens“. Diese Mischung aus Antike, Klassik und Romantik begegnet uns auch in der *Gruppe aus dem Tartarus*, wo sich Schillerscher Sturm und Drang mit rauenden Stimmen der Romantik, unerbittliche antike Größe mit unheilgeschwängelter Naturstimmung zu einer höheren Einheit von klassischer Strenge vermählen.

III.

Wenn Eduard Fraenkel vom Klassischen sagt¹⁰, daß es als Gehalt das Überprivate und dafür eine Form suche, die mehr zu leisten habe als die Befriedigung eines wählerischen Geschmacks und eines allseitig angeregten, immer neuer Reize bedürftigen Verstandes, so berührt er genau den Fragenkreis, der uns beim Vergleiche Schuberts mit Mendelssohn interessiert. Jenes Überprivate, das jeden geschmäckerischen Einschlag verschmäht, zeigt sich bei Schubert in der Ausprägung des Menschlichen; dieses verleiht seiner Kunst, nicht zuletzt seinem Liede, klassischen Rang¹¹. Aus des Liedsängers kritisch-schöpferischem Verhältnisse zu seinen Dichtern, aus seiner Behandlung der großen Fragen des Lebens und, nicht zuletzt, des Todes¹² ist eine tiefe seelische Intimität des Musikers mit den Forderungen echter Menschlichkeit abzulesen. Der klassische Rang dieser Kunst zeigt sich in ihrer

⁸ KISchb II 143.

⁹ S. 107.

¹⁰ WJ 51.

¹¹ Bernhard Schweitzer bei WJ 86, 87: Klassische Kunst „ist groß und bedeutend, indem sie . . . menschlich ist . . . Klassische Kunst ist humanistisch.“ Wolfgang Schadewaldt, WJ 15: Die Grenzen des Klassischen „verlaufen . . . zu den Tiefen gesamt-menschlichen Seins.“ S. 31: „Klassik ist Adel geistigen Menschentums.“ S. 32: „Die Idee des Menschen ist“ im klassischen Geist „Gewißheit geworden: so weist er als verpflichtende Norm des Lebens den Menschen auf sich selbst und über sich selbst hinaus. Er hat erfahren, was die Menschen und die Welt bewegt: so vermag er als dienendes Organ des Verstehens sich allem Menschlichen zuzuneigen.“ Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte (im folgenden abgekürzt als: HW), Basel (1941), 50: „Von den Nazarenern . . . und ihrer Vorliebe für das Primitive trennte“ Goethe „eine andere Auffassung von Wert und Würde des Menschen.“ Rudolf Gerber S. 661: „Schließlich ist es überhaupt und immer wieder das Menschliche, das alle große deutsche Kunst in irgendwelchem Grade entscheidend bestimmt und auch der deutschen Klassik ihr unverwechselbares Gepräge gibt.“ Weiter hebt Gerber hervor, daß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts „in der deutschen Musik der Wille zur Gestalt die dithonischen Kräfte besiegte und zu einem Kunstwerk vordrang, das, indem es auf dem Fundament des Menschlichen ruhte, in Schönheit und Vollkommenheit gestaltet war.“ — Im allgemeinen vgl. Franz Egermann, Vom attischen Menschenbild, München 1952.

¹² KISchb I 349–353, II 164–165.

Fähigkeit, sich aus den beengenden Fesseln des Ich, in die sich gerade der Lyriker nur zu leicht verstrickt, zu befreien. Auch für den Klassiker Schubert verliert das Bloß-Individuelle, ganz wie für den Lyriker Goethe, an Interesse¹³, und des Dichters tiefes Wort gilt auch für ihn: „Die Gestalt dieser Welt vergeht. Ich möchte mich nur noch mit den bleibenden Verhältnissen beschäftigen“.

Schuberts Klassizität ist an dem Postulate zu messen, das Wolfgang Schadewaldt formuliert, wenn er klassisch einen ethischen Begriff nennt und Klassik insofern als eine politische Angelegenheit bezeichnet, als sie eine Gemeinschaft voraussetzt¹⁴. Der Klassiker Schubert war sich seines Wertes bewußt; die Erzählungen von seiner nahezu pathologischen Bescheidenheit beruhen auf einem unglücklichen Mißverstehen vereinzelter Äußerungen seines mit dem Maßstabe bürgerlicher Konvention nicht meßbaren Wesens. Gleichzeitig war sich Schubert jedoch auch völlig im klaren darüber, daß sich auch der Auserwählte nur als organisches Glied des Ganzen voll bewähren könne. Die Größe und der menschliche Gehalt seiner Kunst offenbaren sich auch im Liede nur zu häufig darin, daß es aufs Allgemeine und Gemeinschaftliche, mitunter aufs Gesellige, gerichtet ist.

Eine bestimmte Art der Wechselwirkung zwischen dem Sololiede Schuberts und seinen mehrstimmigen Gesängen (die nichts mit dem gleichzeitigen und wenig späteren Liedertafelstile zu tun haben) wird zum wichtigen Kriterium. In nicht einem einzigen Liede begegnet uns ein in sich selbst eingekapselter Individualist; in keinem seiner Gesangsquartette oder Chöre verleugnet er die persönliche Note —, in jedem Falle gibt er ganz sich selbst, und in jedem Falle sucht er die Erscheinungen in objektiver Ganzheit zu erfassen, er sucht, wie Heinrich Wölfflin es mit Beziehung auf Goethe ausdrückt¹⁵, nicht über die Dinge zu sprechen, sondern die Dinge selbst sprechen zu lassen¹⁶.

Schuberts Fähigkeit zur Objektivierung und Vergegenständlichung ist innerhalb des Sololiedes beträchtlicher, als die ästhetische Theorie es für möglich halten möchte, aber ebenso erstaunlich ist sein Vermögen, das Ichgefühl des Lyrikers in eine mehrstimmige Komposition einzuschmelzen. Seine zwei- und seine fünfstimmige Vertonung des Wilhelm-Meister-Liedes „Nur wer die Sehnsucht kennt“ sind klassische Leistung nicht nur durch ihre reife, vollendete Form, nicht nur durch die Organik ihrer künstlerischen Gestalt, nicht nur durch ihre Wahrheit und innere Größe, auch nicht nur durch ihre Schlichtheit und Ein-fältigkeit und ihr warmes, inneres Leben —: sie sind klassisch vor allem auch durch ihre spontane intuitive Übereinstimmung mit der Goethischen Eingebung.

Hier ist nämlich zu bedenken, daß bereits die dichterische Szene in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* den Rahmen des Gewohnten und Naheliegenden sprengt. Mignon und der Harfner singen ein unregelmäßiges Duett, dieser Zwiegesang drückt jedoch seltensamerweise die Empfindungen eines Einzelnen, nämlich des dem Gesange lauschenden Wilhelm Meister, aus. Damit nicht genug, sprechen die Singenden etwas aus, was der eine von ihnen, der alte Harfner, unmöglich selbst empfinden, wohinein er sich bestenfalls in der Erinnerung versetzen kann, und die Gefühle, die das Mäd-

¹³ HW 53

¹⁴ WJ 22.

¹⁵ HW 51

¹⁶ Vgl. z. B. die Vertonung von Pyrkers Heimweh, KISchb I 403—405.

chen ausdrückt, sind in Wirklichkeit die des Jünglings. Indem der Musiker dieser einmaligen poetischen Situation des klassischen Romans in seiner zweistimmigen, drastischer noch in seiner fünfstimmigen Vertonung ein vollkommenes Äquivalent gegenüberstellt, bewährt er in diesem geistig-seelischen Gleichklange mit Goethe eine nachschöpferische Einfühlungsgabe, die, weit entfernt von epigonaler Angleichung, klassischen Rang hat.

IV.

Goethe nennt sich einen Mann, der von der Mühe lebt¹⁷. Mozart betont 1787 gegenüber dem Prager Kapellmeister Kucharz, er habe sich, was den *Don Giovanni* anbetreffe, Mühe und Arbeit nicht verdrießen lassen¹⁸. Schubert, in der Fülle der Gedanken und im Reichtume seiner Einfälle Mozart vergleichbar, soll nach einer weitverbreiteten Meinung Einfälle und Gedanken gewissermaßen aus dem Ärmel geschüttelt haben. Er tat dies ebensowenig wie Mozart und Goethe. Aber in jener Meinung zeigt sich einer der schwerwiegenden Irrtümer der älteren Schubertbiographik. Solange man ihm huldigte, versperrte man sich den Weg zum Klassiker Schubert.

Müheloses Schaffen ist unvereinbar mit dem ethischen Range der Klassizität¹⁹. Auch Schubert war ein Mensch, der von der Mühe lebte, und zwar sowohl im eigentlichen wie im übertragenen Sinne. Er verwandte auf die Entstehung des einzelnen Werkes ehrliche Mühe und redlichen Fleiß. Wie vieler künstlerischer Vorstufen bedurften Reifwerke wie die *Winterreise*, das d-moll-Quartett oder die große C-dur-Sinfonie! Mit den ersten Sinfonien und den frühen Quartetten bahnt sich Schubert in einer für seinen Schaffentypus bezeichnenden durchaus persönlichen Weise den Weg zu den späteren Meisterwerken; diese verhalten sich zu jenen durchaus anders als etwa bei Beethoven. Beim Schubertliede verläuft die Entwicklung zwar nicht ganz in diesem Sinne, hier entstehen in jedem Lebens- und Schaffensabschnitte vollendete Kunstwerke, ob sie gleich in der Frühzeit nicht so dicht gesät sind wie später. Es ist geradezu eines der vielen Anzeichen der (mitunter heute zu unrecht angefochtenen) zentralen Stellung des Liedes im Lebenswerke des Meisters, daß sein Entstehungsvorgang Vergleichsmöglichkeiten mit dem entsprechenden Prozeß innerhalb des sinfonischen Werkes Beethovens offen läßt. Voraussetzung der Klassizität Franz Schuberts wie auch Beethovens ist die ausgeprägte Vielseitigkeit ihrer schöpferischen Anlage, aber während sich Beethovens klassischer Rang zuerst und mit sowohl tiefster wie breitester Wirkung in der Sinfonie offenbart, zeigt sich Schuberts Klassizität zunächst und mit entsprechender Wirkung im Liede. Gleichwohl sind unter der Fülle der Lieder etwa des ersten Schaffensjahrfünfts nicht wenige, in denen der Komponist mit Gestaltungsprinzipien ringt, über welche er erst in sehr viel späterer Zeit die volle Herrschaft gewinnt. In einigen Fällen sind auch die verschiedenen Fassungen des nämlichen Liedes Ergebnis eines derartigen mühevollen Ringens.

Mühe und Arbeit ließ sich Schubert aber vor allem zeitlebens die Auseinandersetzung mit Beethoven und Goethe kosten. Er ist dabei manchen Umweg, hin und

¹⁷ Zitiert bei HW 54.

¹⁸ Niemetschek, Mozart, 85.

¹⁹ Schadewaldt bei WJ 22: „klassisch . . . heißt als Norm und Vorbild gelten. . . klassisch ist, wie nach seiner Geltung, so auch seinem Wesen nach, ein praktischer, ein ‚ethischer‘ Begriff.“

wieder auch einen Irrweg gegangen. Wenn man sein Ringen mit Beethoven bei Lichte betrachtet, erweist es sich letztlich überhaupt als unlösbares Problem —, es war ihm vor-gelegt, aufgegeben. Er rieb sich an ihm, aber er zerrieb sich nicht, und der durch die Reibung erzeugte Funke entfachte in ihm wieder und wieder das schöpferische Feuer. Klar erkannt hat er die Unlösbarkeit des Problems niemals, aber geahnt hat er sie. Den durch Beethovens allzu gegenwärtige und lebendige künstlerische Höchstbewährung bewirkten inneren Konflikt durchlitt er bis zur Neige. Aber er verharrte nicht im Erleiden, er rang sich zu vollkommener Freiheit des Handelns durch. Seine Musik ist, gleichviel ob es sich dabei um das Leben oder um den Tod handelt, niemals Anpassung, Abhängigkeit, Epigontum, sie ist unabhängig, ursprünglich, selbständig. Sie ist Kunst der Aktivität, wie alle Klassik²⁰. Schuberts Verhältnis zu Goethe muß völlig unabhängig betrachtet werden von seinen mißglückten Versuchen, mit dem Dichter persönliche Fühlung zu gewinnen. Diese vielfach mißdeuteten Versuche sind von ziemlich äußerlichem biographischem Werte; sie sind nicht mehr als zufällige oberflächenhafte Anzeichen für bestimmte in tieferen Schichten verlaufende Vorgänge. Das Goetheproblem im Schaffen Franz Schuberts unterscheidet sich von dem im Grunde unlösbaren Beethovenproblem dadurch, daß es lösbar war und der Komponist es gelöst hat.

Die Lösung dieses Problems war für Schubert gleichbedeutend mit der Lösung des Wort-Ton-Problems überhaupt. Nach der erfolgreichen Auseinandersetzung mit Goethe gab es für den Liedkomponisten keine Textfrage mehr, die nicht zu erfüllen gewesen wäre. Das führt freilich dazu, daß das Schubertlied an uns Ansprüche stellt. Die technisch ungleich komplizierteren Lieder späterer Jahrzehnte stellen paradoxerweise an das Verständnis des Hörers viel geringere Ansprüche. Sie verdeutlichen nämlich den Sinn des jeweiligen Textes in der Regel wesentlich handgreiflicher. Schuberts Goethekompositionen ist nur gewachsen, wer sich tief in Goethe selbst versenkt hat, und wer Goethes Liedern nicht gewachsen ist, weiß mit Schuberts Vertonungen nichts anzufangen. Damit ist der wichtigste Anspruch umschrieben, den der Komponist an uns stellt.

Welche Mühe sich Schubert um Goethes willen auferlegte, zeigt sich gerade dort, wo er, wie das Autograph beweist, schwer mit sich gerungen hat, um schließlich eine vom Goethischen Texte leicht abweichende, diesen aber zweifellos entstellende Fassung zu vertonen²¹. Die Melodie als organisch gewachsenes Ganzes ist ihm Widerspiegelung des lyrischen Kunstwerks, und er glaubt sich durch eine Verstümmelung der Melodie schwerer gegen den Dichter zu versündigen als durch eine schonende Abwandlung des Wortlautes. Die Handschrift zeigt deutlich, daß sich der Komponist vor eine klare Entscheidung gestellt sah und daß er sich zugunsten der Melodie entschied. Des Musikers Einschätzung des Goethischen Genius ist so über jeden Zweifel erhaben, daß er zu einem derartigen Entschlusse nur nach ernstester Selbstprüfung, nach redlichem Bedenken und gründlicher Gewissensbefragung gekommen sein kann. Auch hier bewährt er sich als Mann, der von der Mühe lebt.

Dieser Begegnung mit Goethe und Beethoven entspricht kein weiteres Erlebnis Schuberts, kein Erlebnis, sei es mit Dichtern, sei es mit Musikern. Diesem Doppel-

²⁰ HW 54.

²¹ KISchb I 378—381

erlebnis freilich wich er Zeit seines Schaffens nicht aus. Nur an ihm läßt sich er-messen, wie schwer er sich's werden ließ. Noch nicht restlos geklärt ist sein Verhält-nis zu Sebastian Bach. Mit dem *Wohltemperierten Klavier* hat er sich beschäftigt, es hinterließ sogar Spuren in seinem Schaffen²². Aus dieser Beschäftigung scheint eine innere Krise hervorgegangen zu sein, die zu überwinden er sich am Ende seines Lebens anschickte, als er sich vornahm, systematisch den Kontrapunkt zu studieren. Wo er in seinem Schaffen zu polyphoner Schreibweise neigt, rührt ihn vom Geiste und auch von der Technik Bachs ein Lichtstrahl an, der seinen Ursprung wahrschein-lich im *Wohltemperierten Klaviere* hat.

Dieser Lichtstrahl traf ihn auch, als er Grillparzers Kantate *Mirjams Siegesgesang* vertonte. Damit trat eine Kantate, die man im Hinblick auf ihren jedes christlichen Einschlags entratenden Text auch als mosaisch bezeichnen kann, der christlichen Kantate Bachs zur Seite. Schubert hat diese wahrscheinlich nicht genauer gekannt, sicherlich aber 1828 um ihre Existenz gewußt. *Mirjams Siegesgesang* ist nicht als Gegensatz, sondern als ergänzendes Seitenstück zu ihr geschaffen, und zwar unter bewußter Abwandlung Bachscher Kunstmittel, wie sie dem Komponisten aus seinem Studium des *Wohltemperierten Klaviers* vertraut waren²³.

Um die ethische Bedeutung dieser merkwürdigen Anstrengung des Komponisten zur Schaffung einer Kantate von antik-mythischem Gehalte und strenger Kontur voll zu würdigen und den ganzen Vorgang richtig in das Bild des Klassikers Schubert einzuordnen, muß man berücksichtigen, daß sich der Komponist, als er dieses in jedem Betracht auffallende Werk schuf, mit dem noch viel merkwürdigeren Plane trug, bei Simon Sechter Unterricht im strengen Satze zu nehmen. Man hat ferner zu beachten, daß das Spätlied Schuberts, ebenso die Es-dur-Messe, von eben jenem Bachischen Lichtstrahle gestreift werden. Es ballt sich in der Kunst Schuberts in seinem letzten Lebensjahre eine Summe von Erlebnissen, die alle auf Sebastian Bach hindeuten. Exakte Nachweise müssen künftiger Forschung überlassen bleiben. Zur Erhellung von Schuberts Klassizität genügt es, festzustellen, daß es sich in keinem Falle um Beeinflussung im üblichen Sinne, geschweige um epigonale Angleichung handelt: Franz Schuberts Kunst trägt, wo auch immer Bachs Geist sich in ihr be-merkbar macht, das Kennzeichen reinster Eigenart und höchster Ursprünglichkeit.

V.

Wenn, was hier nachdrücklich verfochten sei, auch heute noch gilt, daß „*der Wert des Werkes und das erreichte Maß an Kunst . . . danach zu beurteilen*“ seien, „*wie weit in Stoff und Form die Angemessenheit, die sich aus der Gattung bestimmt, erfüllt*“ sei²⁴; wenn diese durch die nacharistotelische Stillehre und Poetik, sowie durch die Stoa festgelegte Art von Wertigkeit Kennzeichen echter Klassizität ist, so ist Schubert, den Souchay mit Recht als Klassiker der Form gefeiert hat²⁵, Klas-siker par excellence. Schuberts auf dem Wege mühe-seliger Selbstkontrolle ziel-bewußt durchgeführte Arbeitsplanung erzwang eine Schaffensökonomie, die eine gattungsbestimmte Formklarheit herbeiführte, ohne welche sie innerhalb einer der-

²² KISchb II 251 f., 322 Anm. 82.

²³ KISchb I 429–431.

²⁴ Johannes Stroux, WJ 4.

²⁵ ZMW XI.

artig kurzen Lebensspanne niemals ein so umfassendes und innerlich abgerundetes Gesamtwerk hätte erzeugen können: die Klarheit und Gerafftheit der Schubert-schen Einzelform (immer in erster Linie innerhalb des Liedes) sind nämlich in ihrem tiefsten Grunde von der gleichen Wesensart wie die Klarheit und Übersichtlichkeit seines ganzen Lebenswerkes, von welchem man getrost mit Goethe behaupten kann, daß es einer großen Konfession gleicht, deren Bruchstücke die Einzelschöpfungen sind. Hier zeigt sich übrigens wiederum eine verblüffende Vergleichsmöglichkeit mit Beethoven.

Schubert komponiert im eigentlichen Sinne des Wortes. Er gelangt auf diese Weise zu jener klaren Synthese, die Merkmal des echten Kunstwerks ist. Selbstverständlich verfügt er souverän über alle handwerklichen Grundlagen, die er sich in gedie-gem Unterricht angeeignet und die er im Verlaufe seines Schaffens mit Feuereifer autodidaktisch vervollkommen hat. Franz Schubert hat früh erkannt, daß in der strengen — organischen — Form die Garantie des Lebens liegt; daß, wie es Heinrich Wölfflin in seiner Weimarer Rede über den römischen, das heißt über den klas-sischen Goethe ausdrückt²⁶, Form nicht etwas von außen Übergestülptes bedeute, sondern das sichtbar gewordene Leben selbst, daß das Formlose keine Existenz und das Lockere nur eine schwache habe; daß, je strenger gebunden die Teile seien, um so mehr Sein in dem Geschöpfe sei²⁷.

Organik, Leben, Wirklichkeit —, das sind Bestandteile Goethischen Schaffens, die, wenn auch in anderer Dosierung, ebenfalls in Schuberts Musik fruchtbar werden. Die unterschiedliche Verteilung ist nicht nur durch die abweichende Individualität, sondern vor allem auch dadurch bedingt, daß es sich einmal um das Sprach-, das anderemal um das Ton-Kunstwerk handelt.

Schubert hat an sich selbst gearbeitet; er hat es nicht, wie Goethe, in Italien getan, aber er hat es — als einziger unter den großen deutschen Musikern des 19. Jahr-hunderts — auch italienisch getan. Seine Studien bei Salieri und seine künstlerisch teilweise durchaus ernst zu nehmenden Bemühungen um Metastasio haben unter anderem auch nach dieser Richtung hin eine Bedeutung²⁸. Noch 1827 gab er sich erneut Mühe um Metastasio. Er blieb der Mensch, der von der Mühe lebte.

Unter diesem Gesichtswinkel fällt ein neues Licht auch auf Schuberts vielfach um-strittenen merkwürdigen Gang 1828 zu Simon Sechter. Heinrich Kaminski hat ihn schön aus des Meisters Sehnsucht nach Menschwerdung gedeutet, einer Sehnsucht, wahrhaft würdig des Klassikers Schubert²⁹. Franz Schubert gehorchte noch am vor-letzten Tage seines Lebens dem Gesetze, nach dem er angetreten. So handelt der Klassiker; so handelnd, ist auch der romantische Künstler Klassiker.

Man muß auch bei Schubert, ja bei ihm im Hinblick auf das überhitzte Tempo seiner Schaffensweise in vielleicht noch höherem Grade als bei anderen Meistern seines Ranges, die Spreu vom Weizen sondern. Ein knappes Drittel seiner Lieder könnte ausscheiden, von seinen mehrstimmigen Gesängen ein kleinerer, von seinen In-strumentalwerken ein größerer Bruchteil, und von seinen Opern darf man in diesem

²⁶ HW 52.

²⁷ Nach Rudolf Gerber (S. 654) besteht das absolut Vollkommene des Klassischen darin, „daß eine uni-versale Fülle zu einem Ganzen verschmilzt, daß polare Gegensätze zu einer unlösbaren Einheit zusammentreten, in der das Einzelne und Individuelle in einem Organismus von absoluter Gültigkeit gebunden bleibt.“

²⁸ KISchb II 150 ff.

²⁹ KISchb II 252.

Zusammenhänge gänzlich absehen, ob sie schon der vielleicht erschütterndste Beweis der Mühe sind, die er sich machte. Was alsdann übrigbleibt, ist ein organisch gewachsenes Ganzes, dessen einzelne Glieder ihrerseits ein nähnliches organisches Gewächsen sein bezeugen. Wir erkannten sie bereits als Bruchstücke der Einen großen Konfession.

Zum tieferen Verständnis dieses Vorganges und seiner Beziehung zur Klassizität der Schubertschen Kunst sei erneut auf Heinrich Wölfflin verwiesen, wenn er feststellt³⁰, daß, was Goethe in Italien als die gesetzliche Organisation der Pflanzen aufgegangen sei, die Intuition sei der einen gleichen Bildungsform, die auch noch die entferntesten und scheinbar unvergleichlichsten Gebilde unter sich verbinden soll; es sei dem Dichter von vornherein selbstverständlich gewesen, daß eine solche Betrachtungsweise auf alles Lebendige anzuwenden wäre, und auch die Kunst sei ihm in ihrer Entwicklung ein solches Lebendiges gewesen. Hinzuzufügen wäre wie im Hinblick auf Goethe, so auf Schubert: auch das konkrete Kunstwerk und auch das künstlerische Lebenswerk als Ganzes war dem einen wie dem anderen im gleichen Sinne ein Lebendiges.

Bereits in vergleichsweise unscheinbaren Frühwerken tauchen bei Schubert, ganz ähnlich wie bei Beethoven, scharf umrissene Rhythmen und Motive auf, die alsdann auf der Höhe des Schaffens, ja an seinem Ausgange, den gedanklichen Kern eines ausgereiften Kunstwerkes bilden³¹. Es ist unmöglich, die schaffenspsychologische Bedeutung eines Vorganges zu überschätzen, wie der Vorwegnahme des Urmotivs der h-moll- und der großen C-dur-Sinfonie im ersten Streichquartett. Dieses Quartett ist noch ein ganz unreifes, schülerhaftes Werk, als solches den späteren Quartetten durchaus unebenbürtig. Dennoch führt dem fünfzehnjährigen Knaben bereits jener Genius die Feder, der nach etwa einem Jahrzehnte die großen sinfonischen Offenbarungen entstehen ließ. Das Motiv der Sinfonien taucht nämlich nicht nur irgendwie auf, es wird erstaunlicherweise in allen Sätzen der zyklischen Komposition verarbeitet. Die Kompositionsmethode, die Schaffentendenz sind hier wie dort die gleichen! Auf der Höhe seiner Meisterschaft bedient sich Schubert keiner anderen Mittel, wie an den Anfängen seiner Laufbahn; lediglich die Ergebnisse der Anwendung dieser Mittel sind hier und dort miteinander unvergleichbar.

Das Gesetz seines Schaffens, bei Franz Schubert gleichbedeutend mit dem Gesetze seines Lebens, ist am Ende wie am Anfange das nämliche, es ist unwandelbar seinem Wesen nach, und dort, wo der Kleinmeister vielfach von Routine lebt, gehorcht der Großmeister diesem Gesetz. Im Jugendwerke verblaßt die Eingebung unter der Belanglosigkeit der musikalischen Weiterspinnung, aber Ansatz, Knospe, Keim, Idee sind bereits lebendig, und sie entfalten sich organisch im späteren Schaffen³².

Während in Fällen wie dem soeben geschilderten der unbefangene Hörer der gewissermaßen unterirdisch verlaufenden Zusammenhänge kaum innewird und ihrer auch gar nicht innewerden soll, wird der dem gleichen Gesetze gehorchende Geburtsverlauf der einzelnen Werke, wird ihre organische Zusammenstimmung durch eine weitere tondichterische Praxis ungleich deutlicher belegt, nämlich durch die wiederholte Verwendung bestimmter Melodien in völlig verwandelter Umgebung.

³⁰ HW 53.

³¹ KISchb I 107.

³² KISchb I 162.

Man gewinnt den Eindruck bewußten Selbstzitierens, wenn Schubert die gleiche Melodie in der *Rosamundenmusik*, dem a-moll-Streichquartett und dem dritten *Impromptu* opus 142 verwendet; wenn er 1828 im Schlußsatze der A-dur-Sonate auf das Allegretto der a-moll-Sonate opus 164 (1817!) zurückgreift: im Hinblick auf die unerschöpfliche Erfindungskraft, auf den nie versiegenden Reichtum seiner melodischen Einfälle müßte die Praxis solches Selbstzitierens in Erstaunen setzen, wenn man sie nur aus der Neigung erklären wollte, den Effekt einer dankbaren Melodie bis zum letzten auszukosten. Man hat dieses Verfahren unter richtiger Einschätzung seiner geistigen und psychologischen Bedeutung billigerweise als Symptom jenes organischen Wachstumsprozesses zu bewerten, der den schaffenden Künstler gebieterisch zwingt, in jedem Einzelwerke nur das Glied einer Kette zu empfinden, das zwar, der Natur des Kettengliedes gemäß, in sich abgerundet und geschlossen ist, seinen wahren Sinn aber erst im Zusammenwirken mit sämtlichen anderen Gliedern erhält.

Beethoven verfährt bekanntlich genau ebenso, wenn er in die Einleitung seiner A-dur-Sinfonie eine Melodie der Durchführung des ersten Satzes der dritten *Kurfürstensonate* einbaut, die Triomelodie des Scherzos seiner D-dur-Sinfonie tongetreu im Trio des Scherzos der d-moll-Sinfonie wiederaufblühen läßt oder im ersten Satze der *Neunten* einen charakteristischen Rhythmus aus dem Finale des Es-dur-Trios opus 3 wiederaufnimmt. Bei Schubert sind es wie bei Beethoven zuweilen ganz späte Werke, die sich auf diese Weise als großartige Bruchstücke legitimieren und das Gesamtschaffen als große einheitliche Konfession bestätigen.

Im Liede herrschen andere Proportionen. Trotzdem müssen sich in ihm vergleichbare Erscheinungen zeigen, wenn man den innerhalb der Instrumentalmusik geschilderten Vorgängen mit Recht symptomatische Bedeutung zuschreibt. Wenn Schubert als Liedkomponist im Vergleiche zu dem vielgewandten und lebenswürdigen Mendelssohn die weniger leichte Hand hat und auch hier mühe-seliger schafft, zeigt sich hierin die Natur des oftmals qualvoll Müssenden gegenüber dem eleganten Könner, offenbart sich das Wesen des genialen Klassikers gegenüber dem genialischen Romantiker.

Der „schwerfälligere“ Schubert vermag nicht einfach das Lied in ein anderes Erdreich zu verpflanzen, wie das der „gefälligere“ Mendelssohn kann, indem er aus „dem“ Liede „das“ Lied ohne Worte macht. Mendelssohns Lied ohne Worte, ebenso schön und reizvoll wie sein Lied mit Worten, unterscheidet sich von diesem in der Tat lediglich dadurch, daß ihm der Text fehlt. Hier zeigt sich vollendete Kunst eines großen Könners, aber nicht klassische Kunst. Klassische Kunst ist das Schubertsche Lied, weil es ein Gewächs mit allen pflanzlichen Organen ist, das dahinwelken würde, wenn man es aus der Richtung, in die es hineinwuchs, nach einer anderen Richtung zurechtböge.

Die Organik des Schubertliedes wird nicht zuletzt in dem Verhältnisse von Klavier und Singstimme deutlich. Dieses Lied ist nämlich ein geschlossener vokal-instrumentaler Organismus. In der älteren Zeit tritt das Instrument bekanntlich hinter dem Gesange beträchtlich zurück, oder es unterstützt die Gesangsmelodie unison: hier bleibt der liedhafte Charakter voll gewahrt, das Kunstwerk kann, wenn es ein Meister erzeugt, vollkommen sein, aber das Instrument ist — im strengsten Sinne

wegdenkbare — Zutat; es will als solches nicht gehört sein, es will nur die Gesangsmelodie besser hörbar werden lassen. In der jüngeren Zeit tritt das Klavier in wachsendem Maße hervor, es wird herrschend, wird vorherrschend, der Gesang wird — im äußersten Falle wegdenkbare — Zutat³³.

Genau in der Mitte zwischen diesen beiden äußersten Möglichkeiten steht das Schubertlied. Es ist eine absolute Einheit von Vokal- und Instrumentalklang, und zwar nicht nur geistig, auch technisch: es ist stets singbar (wer Schubert nicht singen kann, kann überhaupt nicht singen), und es ist, ohne dem Klavierteile virtuose Eigenständigkeit zuzumuten, stets spielbar. Der Gesang bedarf zu seiner vollkommenen Wirkung des Klaviers, der Klavierteil entbehrt ohne den Gesang seines eigentlichen Sinns. Die Teile stimmen zusammen wie Herz und Lunge, es herrscht ein echtes organisches Prinzip.

Schuberts Lied ist keine bloße Summe von Tönen —, hierin liegt noch nichts Besonderes. Aber diesem Liede fehlt alles Artistische, es ist ein lebendiger Mikrokosmos³⁴. Wenn ein hellsehtiger zeitgenössischer Kritiker, Friedrich v. Hentl, gelegentlich seiner Würdigung der Schubertschen Liedkunst sagt, daß gewisse Übergänge von Gefühl zu Gefühl, die jedem Worte seine eigentümliche Bedeutung geben, ohne das organische Leben der Melodie zu zerstören, zu den schwersten Aufgaben des Komponisten zu zählen seien³⁵, berührt er eine wichtige Seite von Schuberts Klassizität. Weil Schuberts Lied ein lebendiger Organismus, weil es nicht ein — wenn auch noch so kunstvolles — Mach-Werk ist, muß jeglicher Ton in ihm unverrückt bleiben, andernfalls das Ganze gefährdet wird.

VI.

Das Strophenlied als schlichte, ein-fältige, klare Form ist unmittelbarer Niederschlag echter Klassizität. Die Form des klassischen Künstlers ist nämlich, wie Schadewaldt es schön ausdrückt³⁶, gelassen, seine Weisheit einfältig und seine Wahrheit nicht neu, eher so alt wie die Welt. Man braucht, um die Stichhaltigkeit dieser These zu begreifen, nur die Gestalt und den musikalischen Gehalt des Schubertliedtypus mit dem älteren Volksliedtypus, ja sogar mit einem Liede der Antike, der Seikilosmelodie, zu vergleichen. Eduard Fraenkel spricht von dem Schutz einer strengen Form, unter welchem sich das Allerlebendigste in der klassischen Kunst rettend bewahre³⁷. Er zielt damit auf die klassische römische Dichtung, insonderheit auf Horaz.

Es ist nicht gewagt, wenn wir diese Erkenntnis auf Franz Schubert anwenden.

Ein Tonkunstwerk kann nicht im gleichen Sinne realistisch sein wie ein Wortkunstwerk, aber auch der Musiker vermag, wie der Dichter, sein Ich zum Schweigen zu

³³ Hans Pfitzner gibt ein drastisches Beispiel für diese Wegdenkbarkeit des Gesangs im jüngsten Liede. Er demonstriert den instrumentalen Teil des Klavierliedes Verrat, opus 2 Nr. 7, den er unter Weglassung der Singstimme zu spielen vorschlägt, und zwar als Beispiel für den von ihm so genannten nahtlosen Einfall. Pfitzner ist kein Klassiker. Vgl. Hans Pfitzner, Über musikalische Inspiration, Berlin-Grünwald (1940), 39. — KlSchb II 326, Anm. 138.

³⁴ Bereits im Hinblick auf Josquins Kunst spricht Rudolf Gerber (S. 659) von klassischem Kosmos. In gleichem Zusammenhange führt er das klassische Maß des Ausdrucks auf ein Gleichgewicht der Kräfte zurück, wie es im Schubertliede auf einzigartige Weise zwischen Vokal- und Instrumentalklang erreicht ist. S. 663 heißt es: „Nie treten die musikalischen Elemente selbstherrlich aus dem klassischen Kosmos heraus, gerade bei ihm befinden sich die Gegensätze . . . in einem steten . . . Ausgleich, gehen eine Synthese von unerreichter Objektivität ein, wie wir sie nur noch bei Goethe bewundern.“

³⁵ Otto Erich Deutsch, F. Schubert, Die Dokumente seines Lebens . . . II 1, München 1914, 432 ff.

³⁶ WJ 24.

³⁷ WJ 49.

bringen und den Erscheinungen die ihnen eigene Sprache zu entlocken; auch der musikalische Lyriker kann, wie der dichtende Lyriker, „objektiv“ sein. Auch er erwirbt sich eine Anschauung von den Dingen dieser Welt und Wirklichkeit, wenn der Schauplatz dieser Dinge auch nicht sein ureigener Bereich ist. Wie sich Goethe in Italien zum reinen Schauen erzog, das die Dinge zu sehen strebt, wie sie sind; wie dem Dichter in Rom vollkommene Sachlichkeit gleichbedeutend mit vollkommener Kunst wurde, so reifte Franz Schubert an Goethe nach einigen ebenso stürmischen wie unpersönlichen Unsachlichkeiten seiner Anfänge zu einem Künstler, der den Realitäten, ohne in ihnen aufzugehen, immer erneut Gerechtigkeit widerfahren zu lassen fähig war. Je nach den Kunstmitteln, die er verwendet, etwa im Sololiede zum Unterschied vom Chorliede, weiß er die Eindringlichkeit, mit welcher er die Dinge reden läßt, feinsinnig abzuwandeln. Nirgend zerstört er den poetischen Stimmungszauber, nirgend aber auch läßt er ihn zu hohlem Effekt entarten.

Schuberts Kunst ist nicht „geistreich“; sie weiß, hierin zeigt sich wiederum ihre Verwurzelung im Ethischen, eine schillernde Pointe zu unterdrücken, wenn sie nichts als effektiv ist. Ihre Wirkungen spielen sich nicht an der Oberfläche ab, sondern in der Tiefe. Schuberts Musik ist klassisch, weil sie, mit Schadewaldt zu sprechen, nicht betört, nicht erdrückt, nicht ungestüm mit sich fortreißt³⁸. Schubert ist Klassiker, weil er, wenn wir uns der Definition Eduard Fraenkels bedienen, bereit ist, Opfer an einer gewissen lockeren Fülle und Lebendigkeit der Oberfläche zu bringen, wenn es der strenge Anspruch des Vollkommenen, das wir klassisch nennen, erfordert³⁹.

Hugo Wolfs Liedkunst verhält sich in diesem Sinne zu Schuberts Liede gegenpolig. Hugo Wolf ist kein Klassiker. Man könnte ihn, gerade wenn man die wahre Bedeutung seines Liedes bewundernd zu würdigen weiß, als typisch unklassisch bezeichnen; seine Kunst hat eine andere Wertigkeit als die Schubertsche. Man wird durch solche Feststellung Hugo Wolf nur gerecht, und zwar sowohl seiner Musik, wie seinen brieflichen und literarischen Äußerungen über Schuberts Lied. Schon durch die bloße Tatsache, daß sich Hugo Wolf literarisch äußert, unterscheidet er sich vom Klassiker. Dieser schreibt keine Zeitungskritiken und theoretisiert nicht. Man darf einem Hugo Wolf einfach nicht zumuten, daß er dem Schubertliede volles Verständnis entgegenbringt. Er ist denn auch weit entfernt davon. Das Lied *Auf dem Strom* für eine Singstimme, Klavier und Waldhorn, das einst in Schuberts erstem und einzigem großen öffentlichen Konzerte besonderen Beifall fand, erklärt er für abscheulich lang und daher für recht ermüdend⁴⁰. Schuberts Goethesänge lehnt er durchweg ab. Was diese seine Antipathie anbetrifft, erträgt er keinen Widerspruch⁴¹, das ist psychologisch bemerkenswert. Solche Geiztheit zeigt in der Regel nur derjenige, der die Kunst des anderen nicht nur ablehnt, sondern sich ihr auch nicht gewachsen fühlt. Sogar in dem von Emil Kauffmann angestellten zu seinen Gunsten ausgeschlagenen Vergleiche zwischen den Wolfschen und den Schubertschen Harfnerliedern erblickt er kein besonderes Lob,

³⁸ WJ 16.

³⁹ WJ 49.

⁴⁰ Hugo Wolfs musikalische Kritiken, herausgeg. von Batka und Heinrich Werner, Leipzig 1911, S. 225.

⁴¹ Gustav Schur, Erinnerungen an Hugo Wolf, herausgeg. von Heinrich Werner, Regensburg (1922), S. 37

„da sich die Schubertschen Gesänge zu Wilhelm Meister weder durch hervorragende Erfindung noch durch irgendwelche charakteristischen Züge auszeichnen“⁴². Er erklärt es für geradezu unglaublich, daß Leute von so feinem Verständnisse wie zum Beispiel sein Freund Schalk gegen seinen *Prometheus* zugunsten des Schubertschen opponieren könnten. Er ist natürlich der Ansicht, daß Schuberts *Ganymed* und *Prometheus* nicht gelungen seien. Höchst aufschlußreich ist seine Überzeugung, daß es erst einer nachwagnerischen Zeit vorbehalten gewesen sei, diese Gedichte im Goethischen Geiste zu vertonen. Man braucht die in Rede stehenden Kompositionen Schuberts und Wolfs nur zu kennen, um einzusehen, daß Wolf gar nicht anders urteilen konnte.

Geringfügige Übereinstimmungen in Einzelheiten vermögen die Tatsache nicht zu verschleiern, daß Hugo Wolfs *Prometheus* in der gesamten Anlage, in Rhythmik, Dynamik und in der Behandlung von Singstimme, Klavier, Deklamation durchaus unvergleichbar mit der entsprechenden Schubertschen Komposition ist. Hugo Wolfs Werk ist gewissermaßen ein einziger Superlativ, ein ununterbrochenes Ausrufungszeichen. Es muß viele Freunde gewinnen, denn es ist betörend, erdrückend, fortreißen. Diese Musik steigert sich, um dem Goethischen Titanismus gewachsen zu sein, in stete Übersteigerung hinein; weil sie das prometheische Übermenschentum klanglich zu versinnlichen trachtet, glaubt sie Übermusik sein zu müssen; indem sie sich schärfster Würze bedient, vermittelt sie den Eindruck von etwas Außerordentlichem. An das differenzierte geistige Aufnahmevermögen eines sensiblen Ohres appelliert sie nicht.

Der Titanismus Goethes ist, das muß man bedenken, entfesselter Sturm und Drang. So möglich wie es ist, daß sich der Goethegeist der Götz- und Prometheuszeit mit dem Geiste des Hugo-Wolf-Gesanges zu versöhnen wissen würde, so undenkbar ist es, daß der Inbegriff Goethischen Geistes überhaupt, der Inbegriff, der ohne das römische Erlebnis und ohne die Weimarer Erfahrung nicht vorstellbar ist, in der Musik Hugo Wolfs sein Genüge fände.

Schubert bleibt Klassiker, auch wenn er den *Prometheus* der Geniezeit vertont, aber er ist doch zugleich fähig, mit klassischen Mitteln auch der Geniezeit gerecht zu werden. Es sei nur darauf hingewiesen, wie er im *Prometheus* das B-dur des Beginnes, das eigentlich ein Es-dur ist und sehr bald zum g-moll wird, zum C-dur des Abschlusses hinaufsteigert, nachdem er zwischendurch eine wahre Himmeler oder Höllenfahrt durch die Harmonien der verschiedensten Tonarten durchstanden hat. Indem Schubert hier eine besonders bunte harmonische Palette verwendet, bleibt er sich selbst treu, ohne dem Sturm-und-Drang-Motive Goethes etwas schuldig zu werden, denn der Einsatz auch romantischer Kunstmittel gehört mit zu den besonderen Vorrechten des romantischen Klassikers.

Ähnlich ist die Strenge der Form bei Schubert durch den stark rezitativen Einschlag zwar nicht zerstört, wohl aber gemildert. Der Einwurf, daß Franz Schubert hier sogar über die dem Klassiker gezogenen Grenzen hinausgeht, darf ernst genommen werden⁴³. Es ist jedoch keine Haarspalterei, wenn dem entgegengehalten

⁴² Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann, herausgeg. von Edmund Hellmer, Leipzig 1903, S. 8.

⁴³ Für Schuberts Prometheusstil ist nicht etwa das Verfahren Präzedenzfall, welches Mozart in Liedern wie dem Veilchen oder Luise („Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“) anwendet. Vgl. KISchb II 62–65.

wird, daß diese im Sinne Goethes, das heißt, im Sinne des Prometheusdichters, formweitende Komposition beim Vergleiche mit Wolfs packendem Werke doch immer das geistige Erzeugnis des — romantischen — Klassikers bleibt: soweit sich Schubert auch vom jungen Goethe fortreißen läßt, betören läßt er sich nicht von ihm, und mit keiner Note seines Gesanges sucht er seinerseits den Hörer zu betören.

Hugo Wolf sucht bewußt das Unmaß, er will nicht klassisch wirken, ja er glaubt es nicht zu dürfen. Das zeigt sich bis ins Formal-Technische hinein. Gleich in den ersten sechs Takten (und auch später wiederholt) schreibt er ein Orchestervibrato vor, das als solches auf dem Klaviere nicht ausführbar ist. Er hat völlig recht: so etwas blieb erst einer nachwagnerischen Zeit vorbehalten. Für diese Zeit ist die musikalische Klassik kein reiner Rangbegriff mehr, auch nichts Lebendiges und Gegenwärtiges, sondern Vergangenheit, Geschichte.

VII.

Auch an Schuberts Kunst scheint mir die Richtigkeit von Bernhard Schweitzers zunächst nur für die Antike aufgestellter These nachgewiesen werden zu können, daß klassische Kunst erzeugt und getragen werde durch ungeheure Spannungen, welche den ganzen Umfang des sittlich-politischen und des historischen Lebens umfassen; daß sie aus Gemeinschaft und Individuum, Geschichte und Gegenwart, Tradition und Geist wachse⁴⁴. Dieses Wachstum und dieses Verwachsensein wird zwar in neuerer Kunst keineswegs ausschließlich zum Kennzeichen der Klassik gehören, aber auch jüngste klassische Kunst wird ohne es nicht gedacht werden können. Für die Erkenntnis dieser Seite der Schubertschen Kunst bleibt noch viel zu tun; wir stehen da erst in den Anfängen. Daß aber jene ungeheuren Spannungen auch in ihr ihre zeugende Kraft bewährten, ist völlig klar.

Schuberts geistige Begegnung mit Goethe würde nicht so eindringlich gewesen sein, sie würde ihn nicht so viele redliche Mühe gekostet haben, wenn er von den großen Fragen der Gemeinschaft und des Individuums, der Geschichte und Gegenwart, des Sittlichen und des Politischen unberührt geblieben wäre. Goethe hat diese Spannungen tief in sich und in seiner Kunst erfahren; in gewissen Dichtungen, Goethisch gemessen, niederen Ranges hat er namentlich in den neunziger Jahren äußere Ereignisse registriert. In *Wilhelm Meister* und im *Faust* ist er als „Dichter der ewigen inneren Gesetze und Kräfte der Natur und der Seele“⁴⁵ den Dingen auf den Grund gegangen.

Gewiß hat Schubert weder den Zweiten Teil des *Faust* noch die *Wanderjahre* gelesen —, als ob es darauf ankäme! Aber er hat die Geschehnisse miterlebt, die einen Goethe vom *Großkophtha*, dem *Bürgergeneral* und von den *Aufgeregten* bis zum Abschlusse des *Faust*, von den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und *Reineke Fuchs* zu *Wilhelm Meisters Wanderjahren* geleiteten, und besonders eindringlich hat er sich mit den dichterischen Gestalten der *Lehrjahre*, nie ermattend, beschäftigt. Man hat in seiner Musik einen Ton von Melancholie, Weltschmerzlichkeit und Resignation übertrieben ernst genommen; man hat daher eine Musik wie die

⁴⁴ WJ 84/85.

⁴⁵ Friedrich Gundolf, Goethe, S. 484 f.

h-moll-Sinfonie, das d-moll-Streichquartett und die *Winterreise* mißverstanden, durch die freilich eine Stimme zittert, wie sie auch Goethe kannte und überwand, indem er sie schöpferisch gestaltete. In den *Wanderjahren*⁴⁶ spricht die Schöne-Gute von dem sich langsam heranwühlenden quälenden und ängstigen Gewitter, das die Menschen treffen und aus ihrem hübschen, frohen Leben herausreißen werde, so daß die Öde, durch Jahrhunderte belebt und bevölkert, wieder in ihre uralte Einsamkeit zurückfallen werde. Hier ahnte der Seher Goethe die ganze Zwiespältigkeit künftiger Errungenschaften von Technik und Industrie und die Möglichkeit der Entfesselung dämonischer Kräfte zum Unheile des Menschengeschlechtes. Franz Schubert war in diesem Sinne kein Seher, und er hatte auch keinen Einblick, wie Goethe, in die Geheimnisse der Natur, aber man braucht nichts vom Wesen der Elektrizität zu wissen, um die verheerende Kraft des Blitzes zu fürchten.

Manche Musik aus Schuberts Hand hat einen mehr oder weniger deutlichen politischen oder kriegerischen, revolutionären oder gesellschaftskritischen Einschlag. Hier zeigt sich ein Merkmal klassischer Haltung, das wiederum auch bei Goethe zu beobachten ist. Sobald sie nämlich durch Anspielung auf konkrete Vorgänge der Zeit handgreiflich aktuell zu werden Miene macht, sind die klassische Gelassenheit und stille Größe von Form und Inhalt gefährdet, und der künstlerische Rang sinkt im gleichen Maße, wie die lebensgeschichtlich-dokumentarische Bedeutung zunimmt. Schuberts vom Hauche des Krieges, der Revolution, der Politik direkt angewehrte Stücke sind Gelegenheitserzeugnisse, die sich, selbst dem Gesetze des Organischen widerstrebend, nur schwer dem Organismus des gesamten Lebenswerkes einfügen lassen. Sie sind in dieser Beziehung den erwähnten Goethischen Revolutionspossen zu vergleichen.

Es war, wie Gundolf es ähnlich von Goethe sagt, auch Franz Schuberts Gesetz nicht, auf äußere, und seien es die größten Ereignisse unmittelbar zu antworten, und so fallen denn die betreffenden Antworten, wie bei Goethe, verhältnismäßig flach, lebensarm, uneigentümlich aus. Wo es uns Schubert allzu leicht macht, die (äußere) Fühlung zwischen sich und den Ereignissen des Zeitalters herzustellen, ist er als Klassiker nicht durchaus in seinem Elemente; wo wir jedoch den aus den sittlich-politischen, zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Lebensvorgängen des Zeitalters in Tiefenschichten erzeugten Spannungen und ihrer Entladung im Kunstwerke auf die Spur kommen, enthüllt sich uns das Wesen Franz Schuberts als echte, aus Gemeinschaft und Individuum, Geschichte und Gegenwart, Tradition und Geist herauswachsende Klassizität.

VIII.

Es entstand ein umfangreiches Werk über den Klassiker Schubert. Gerade dieses Thema schien, wenn nicht zu gebieten, so doch zu erlauben, daß man nicht so sehr über die Dinge sprach, als vielmehr die Dinge sprechen ließ. Auf den vorliegenden Blättern wurde versucht, umgekehrt vorzugehen: den Begriff der Klassik, schwerer noch: den der musikalischen Klassik, am schwierigsten: den der Schubertschen Klassizität zu erläutern. Die Unvollkommenheit der Lösung liegt zutage, aber sie

scheint wenigstens zu einem Teil in der Natur der Sache gegründet. Auch im Wachsen der Erkenntnis vom problematischen Charakter der Themastellung liegt bereits Gewinn.

In diesem Sinne sei Werner Jaeger abschließend das Wort gegeben⁴⁷: „Letzten Endes wurzelt das Problem des Klassischen in dem philosophischen Bezirk, der durch die Begriffe *Geschichte* und *Wert* begrenzt ist. Der Versuch, das Klassische wissenschaftlich faßbar zu machen, rührt an die Grundfrage der Objektivität des geschichtlichen Erkennens und ihrer Vereinbarkeit mit einem lebendigen Erfassen der Werte in der Geschichte.“

Pierre-Louis Dietsch und seine Opfer

(Arcadelt, Bellini, Liszt, Verdi, Wagner und Weber)¹

VON EMILE HARASZTI, PARIS

„Vous prosodiez mal, M. le Chevalier!“
M. Croche, antidilettante (Debussy) zu Gluck.

Ohne sein Zutun berühmt zu werden, war das Los des Dirigenten und sehr mittelmäßigen Komponisten Pierre-Louis Dietsch. Er, dem Schwung und Inspiration fehlten, trat aus dem Schatten seines untergeordneten Künstlertums heraus in das Licht eines freilich nicht schmeichelhaften Weltruhms. Spielball des Musiklebens seiner Zeit, wurde er der Held, oder vielmehr das Opfer, einiger Mißgeschicke, die sein Ansehen in der Nachwelt kaum erhöhen, obwohl neuere Forschungen ihn freizusprechen suchen. Dietsch ist der Komponist, der Wagners Textbuch zum *Fliegenden Holländer* vertont hat, sein Name ist mit einer Mystifikation um Arcadelts *Ave Maria* belastet, er verlor 1861 die Schlacht um Wagners *Tannhäuser*, weil er ihn selbst dirigieren wollte und sich für eine so hohe Aufgabe als unfähig erwies, und sein letztes mißglücktes Unternehmen war die Premiere von Verdis *Sizilianischer Vesper* in Paris.

Dietsch war am 17. März 1808 in Dijon geboren und starb am 20. Februar 1865 in Paris. Nach Riemann (*Musiklexikon*) war er mütterlicherseits deutscher Abstammung, jedoch behauptet Poisot, der Chronist der burgundischen Musiker, daß sein Vater Deutscher und seine Mutter Französin gewesen seien². Über seine Kindheit und Jugendjahre wissen wir nur, was Fétis und Poisot zusammengetragen haben. Dietsch war Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt unter der Leitung des italienischen Kapellmeisters Travesini. Zu Fortsetzung seiner Studien schickten ihn seine Eltern 1822 nach Paris auf Chorons berühmte *Institution Royale de Musique Classique et Religieuse*. Anscheinend machte der Knabe dort solche Fortschritte, daß ihm nach zwei Jahren der Unterricht in einer Elementarklasse übertragen

⁴⁷ WJ VII.

¹ Für wertvolle Hinweise möchte ich an dieser Stelle den Herren Prof. Charles van den Borren, Prof. Dr. Albert Smijers, Fedele d'Amico, Antoine Parménie, François Lesure und Félix Raugel verbindlichst danken.

² Charles Emile Poisot: *Essai sur les musiciens bourguignons du IX. au XIX. siècle*. Dijon 1854, 49.

wurde. Als die Juli-Revolution 1830 Chorons Schule wegen des Beiworts „Royale“ auflöste, trat Dietsch in das Conservatoire ein, um bei Anton Reicha Kontrapunkt zu studieren und sich im Kontrabaß-Spiel zu vervollkommen, das er als Broterwerb gewählt hatte. Kurz darauf wurde er Organist an St. Roch. Da seine bescheidenen Bezüge für seine Bedürfnisse nicht ausreichten, arbeitete er nebenher als Kontrabassist am Théâtre-Italien, dann an der Académie Nationale de Musique et de Danse. Bald wurde er auf Empfehlung Rossinis als Chormeister angestellt. Das Datum dieser Anstellung läßt sich heute nicht mehr feststellen. Die Geschichte der Pariser Opéra ist zwar noch nicht geschrieben, aber das Archiv enthält keine Dokumente über den Beginn von Dietschs Chorleistertätigkeit. Der Direktor der Oper, Léon Pillet, verwandte seine Chormeister zu verschiedenen Zwecken. Dietsch begleitete ihn auf seinen Reisen. Einmal war er, wie ein indiskreter Journalist ans Licht brachte, nach Mailand gefahren, um einem jungen Tenor bei der Flucht behilflich zu sein; er gab ihn für seinen Diener aus. An der Grenze wurde er festgenommen und insofern außergewöhnlich streng behandelt, als man ihn einige Tage in Gewahrsam hielt; als er schließlich frei kam, begab er sich sofort nach Paris zurück³. Dieselbe Zeitschrift kündigte am 1. Dezember 1844 an, daß Dietsch, „organiste accompagnateur“ an St. Roch, als Kapellmeister an St. Eustache gegangen sei. „Cet artiste est chargé d'organiser les chœurs de cette église d'une manière tout à fait grandiose“ An St. Eustache führte Dietsch einige Messen eigener Komposition auf. 1849 ging er an die Madeleine, wo er weiter als Kirchenmusik-Komponist tätig blieb, ohne dadurch von dem gewöhnlichen Berufsweg der Kapellmeister abzuweichen. In den Gewölben von St. Eustache und der Madeleine liegen viele handschriftliche und gestochene Werke von ihm.

„Après les ravages que la révolution de février a exercés sur la population des artistes qui s'est en partie condamnée à une espèce de déportation volontaire, Berlioz et ses associés fondèrent une Grande Société Philharmonique qui donna son premier concert le 19 février 1850.“ Mit diesen Worten berichtet das orléanistische *Journal des Débats* über die Gründung der unter der Schirmherrschaft Spon-tinis, Halévys, Adams, Meyerbeers, Liszts, einiger vornehmer Damen und adeliger Musikliebhaber stehenden Gesellschaft. Der Orchesterleiter der neuen Vereinigung war Berlioz, der Chorleiter Dietsch. 1853 erhielt Louis Niedermeyer mit Unterstützung Fortons, des Unterrichtsministers unter Napoleon III., eine staatliche Beihilfe und eröffnete seine „école de musique classique et religieuse“, die Nachfolgerin der Schule Chorons. Er verpflichtete Dietsch als „inspecteur des études“ und Lehrer für Harmonielehre⁴. Dieser wurde 1860 Orchesterleiter an der Oper, als Nachfolger von Narcisse Girard. Im folgenden Jahre, nach dem Tode Niedermeyers, übertrug man ihm den Kontrapunktunterricht. Als Alphonse Royer vom Amt des Direktors der Oper zurücktrat, entließ sein Nachfolger, Emile Perrin⁵, Dietsch.

Das Werk Dietschs ist umfassend, aber bedeutungslos. Er hat Hunderte von Kirchenkompositionen zu Festen geschrieben, für Soli, Chor, Orchester und Orgel in

³ Revue et Gazette Musicale Nr. 14, April 1844.

⁴ A. Niedermeyer: Louis Niedermeyer, son oeuvre et son école. Paris o. J. — Derselbe: Vie d'un compositeur moderne. Paris 1893. Vorwort von Saint-Saëns.

⁵ Zu den Verwaltungsdirektoren der Opéra vgl. J. G. Prodhomme: L'Opéra (1669—1925). Paris 1925.

allen möglichen Besetzungskombinationen, zum Gebrauch in Sängerschulen, Kapellen, Männerchören, religiösen Bruderschaften, Seminaren, Schulen und Pensionaten. Darunter sind zwanzig Messen, einige mit Orchester, ein vollständiges Repertoire für den Organisten zu allen Teilen des Gottesdienstes, ein Te Deum, ein Magnificat u. a. ⁶. Seine wichtigste Veröffentlichung ist das „*Répertoire des maîtrises et des chapelles contenant les plus beaux morceaux de musique religieuse des grands maîtres des écoles de France, d'Italie et d'Allemagne depuis Palestrina jusqu'à nos jours avec accompagnement d'orgue simplifié*“ (3 Bände). Es ist im Geiste Chorons geschaffen, aber ohne dessen historischen Sinn und kritische Methode.

Über seine Messen berichtet die zeitgenössische Presse in reichem Maße; unter den Lobreden entdeckt man manchmal auch Wahrheiten. Der erste lobende Artikel erschien anlässlich der musikalischen Osterfeierlichkeiten an St. Eustache in der *Revue et Gazette Musicale*⁷ und ist von Elwart gezeichnet. Er preist Dietsch „*nourri dès l'enfance de la lecture et de l'audition des chefs d'œuvre des écoles d'Italie et d'Allemagne et qui a suivi les leçons pratiques de l'Ecole de Choron et a reçu les conseils salutaires de Lesueur, ce fondateur d'une école d'où sont sortis Berlioz, Thomas et Provost*“. F. Daujon schrieb ebenfalls einen langen Artikel über die Messe mit großem Orchester, deren Widmung Meyerbeer annahm, nachdem er die Aufführung gehört hatte. „*Sa haute approbation et sa bienveillance encouragent l'auteur*“⁸. Indessen behauptete Maurice Bourges, Dietsch sei in Wahrheit für die Oper berufen⁹. Léon Kreutzer stellte bei der Besprechung der IV. Messe die Frage: „*M. Dietsch a-t-il bien compris le style convenable à la musique exécutée dans le temple, laquelle doit être pure de tout sentiment profane et n'a pour objet que l'adoration des hommes et la majesté de Dieu?*“¹⁰. Seine V. Messe machte den Weg durch die großen französischen Musikzentren in der Provinz. So wurde sie am Cäcilientag vom Cercle musical in Lyon in der Kirche St. Bonaventure aufgeführt. Zwei Orchester, das des Cercle musical und das des Grand Théâtre, und der durch 200 Elementarschüler verstärkte Chor waren unter der Leitung von Georges Hainl zu der Aufführung vereinigt worden¹¹. Anlässlich dieser Messe fällt Henri Blanchard in einem langen Artikel ein gerechtes Urteil über Dietschs Kirchenmusik, dem es an religiöser Inspiration fehlt und der von der Wiederbelebung des gregorianischen Gesangs durch Dom Guéranger und die Abtei von Solesmes nichts bemerkt hatte. „*Dire ce que c'est le vrai style religieux entre la manière de Palestrina et de Cherubini, les grands effets de l'instrumentation romantique, la fugue sèche et scolastique et les mélodies vulgaires du vaudeville, n'est pas chose facile. M. Dietsch a fait de l'éclecticisme au milieu de tous ses genres et il peut s'en féliciter*“¹².

Bei der Durchsicht einiger Messen von Dietsch, die sich in der Bibliothek des Pariser Conservatoire befinden, kann man nur feststellen, daß es Kapellmeistermusik ist. Dennoch hat er für diese Messen 1839 vom König von Preußen die große

⁶ S. das Werkverzeichnis zu meinem Artikel „Dietsch“ in MGG III.

⁷ 29. April 1838.

⁸ *Revue et Gazette Musicale*, 11. November 1838.

⁹ Ebenda, 21. November 1841.

¹⁰ Ebenda, 7. Dezember 1845.

¹¹ Ebenda, 13. Dezember 1846.

¹² Ebenda, 12. Juni 1852.

goldene Künstlermedaille erhalten¹³ und wurde 1856 mit dem Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet.

Nicht minder als in der Kirche war Dietsch auch im Theater zu allem zu gebrauchen. Die Pariser Oper brachte am 7. Juni 1841 den *Freischütz* in vollständiger Form heraus und wollte damit die lächerliche Verstümmelung durch Castil-Blaze, den „*arrangeur*“ der Meisterwerke, wiedergutmachen. Die Dialoge wurden durch Rezitative von Berlioz ersetzt, der ja ein glühender Bewunderer des Weberschen Genius war. Die Ballettfanatiker wollten aber Tanz, oder vielmehr Tänzerinnen, im *Freischütz* sehen. Der Widerstand Berlioz' und die Mißbilligung des deutschen Komponisten Dessauer ließen Léon Pillet von dieser den Logengecken so teuren Idee Abstand nehmen. „*On se contenta*“, schreibt Berlioz in seinen Memoiren, „*d'employer des airs de ballet tirés d'Oberon et de Preziosa auxquels fut adjointe l'Invitation à la Valse orchestrée par Berlioz. Peu après le reste du ballet fut coupé*“¹⁴. Dieser Rest war von Dietsch komponiert worden, wenn man der Behauptung in Riemanns *Musiklexikon* glauben will: „*Dietsch schrieb auch 1842 (muß heißen 1841) die Balletteinlage für die Pariser Verballhornung von Webers Freischütz*“. Die zeitgenössische Presse erwähnt davon nichts, und selbst die im allgemeinen gut unterrichtete Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung begnügt sich, über „*Berlioz's Rezitative und das Ballett nach Weberscher Musik eingerichtet*“ zu schreiben¹⁵. Die in der Bibliothèque de l'Opéra de Paris erhaltene Partitur ist durchweg von der Hand des Theaterkopisten geschrieben und enthält auch das vermutlich von Dietsch fabrizierte „*divertissement de danse*“. Am 7. September 1859 wollte die Oper Bellinis *Montecchi et Capuletti* aufführen, die 1833 am Théâtre-Italien mit Giuditta Grisi in der Rolle des Romeo gegeben worden war; diese Rolle hatte 1849 Madame Dangri gespielt. Schon damals war Bellinis Oper durch den letzten Akt aus *Giulietta e Romeo* von Vaccai vervollständigt worden¹⁶. Die Aufnahme des Jugendwerks dieses vorzeitig verlöschten Genies in den Spielplan der Oper hatte keinen anderen Zweck, als die Aufführung von Berlioz' dramatischer Sinfonie *Roméo et Juliette*, die gerade in Baden-Baden großen Erfolg gehabt hatte, oder die Wiederaufnahme seines *Benvenuto Cellini* zu verhindern. Alphonse Royer wollte ein großes Schaustück und die Modernisierung von Bellinis Musik. Mit dieser beauftragte er Dietsch. Die Zeitungen berichten darüber kein Wort, doch unterrichtet uns Saint-Saëns: „*la direction avait chargé Dietsch de mettre dans cette pauvre partition, comme il disait, 'du sel et du poivre' sous forme de trombones, ophicléides, cornets à pistons, petites flûtes, cymbales et grosse caisse. Le dernier acte de Bellini avait été remplacé par la célèbre scène de Vaccai. Frais inutiles, peines perdues. Le succès fut rebelle à tant d'efforts. Mais l'Opéra n'avait pas monté les Troyens: l'honneur était sauf*“¹⁷. Saint-Saëns irrt sich, die *Troyens* wurden erst 1863 vollendet. Abgesehen davon aber, erweist sich sein Bericht als wahr. Eine Durchsicht der dreibändigen Partitur von Bellini-Vaccai in der Bibliothèque de l'Opéra zu Paris ergab, daß Dietsch tatsächlich mit gepfefferten Klängen nachgewürzt, ja, daß er dabei sogar des Guten zu viel getan hat. Bellini würde sein

¹³ Allgemeine Musikalische Zeitung, 12. Juni 1839.

¹⁴ G. Servières: *Freyschütz à l'Opéra*. Paris 1913.

¹⁵ 22. September 1841.

¹⁶ Th. Lajarte: *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra*. Paris 1878. Catalogue, I Partie.

¹⁷ C. Saint-Saëns: *Harmonie et Mélodie*. Paris 1885, 253 f.

Werk nicht wiedererkannt haben, so vollständig hatte Dietsch es umgearbeitet. Er änderte die Reihenfolge der Nummern und die Tonarten, transponierte Arien, Duette und Ensembles, vor allem harmonisierte er sie um und orchestrierte sie lärmend neu. Dabei kam ein wahrhaftes Pasticcio heraus.

*

Was die Affäre des *Fliegenden Holländer* betrifft, so stammt die erste Hauptbeschuldigung von Wagner (*Mein Leben*) und den Wagnerianern. Wagner und Glase-napp behaupten, Dietsch habe das Textbuch des *Fliegenden Holländer* in der „Übersetzung“ von Paul Foucher (Schwager Victor Hugos) und Henri Revoil vertont. Ein übereifriger französischer Wagnerianer, Xavier de Courville¹⁸, bezeichnet das Libretto von Foucher und Revoil sogar als Parodie. Dieser Vorwurf erweist sich als nicht richtig; Dietschs guter Glaube steht außer Zweifel. Vielmehr verdankte er der Schwäche, mit der er den Forderungen des Operndirektors Léon Pillet nachgab, seine Niederlage. Die ganze dunkle Angelegenheit hat Georges Servières in seinen zahlreichen Veröffentlichungen über Wagner in Frankreich aufzuhellen versucht¹⁹. Wagner erzählt, Pillet habe das Textbuch des *Fliegenden Holländer* für 500 Francs gekauft, die der Kassierer der Oper sofort gezahlt habe. In der deutschen Zeitschrift *Nord und Süd* veröffentlichte ein deutscher Romanschriftsteller, Ernst Pasquier, einen Artikel, der seine Unterhaltungen mit Henri Revoil aus dem Jahre 1880 enthielt²⁰. Nach Revoil hat Foucher Léon Pillet mehrere Opernsujets vorgeschlagen, die dieser nicht interessant fand, wodurch er aber veranlaßt wurde, zu Revoil über Wagner als über „une sorte de fou entêté, présenté par Meyerbeer et qui l'assaillait de ses opéras impossibles“ zu sprechen. Wagner hatte Pillet ein Szenarium überlassen, dessen Grundgedanke diesem poetisch und musikalisch schien. Es handelt sich um den *Fliegenden Holländer*, und Pillet forderte Foucher auf, ein Textbuch in zwei Akten „selon le goût français“ über dieses Sujet zu schreiben. Foucher verfaßte nur die Verse, das ganze übrige Libretto stammte von Revoil. Wagner protestierte und behauptete, er sei bestohlen. Man hielt ihm entgegen, daß die Idee seines Textbuches selber nicht sein Eigentum sei, da er sie einer Erzählung Heinrich Heines entnommen habe, die im „Salon“ (1831) erschienen war. Um der Sache ein Ende zu machen und sich den lästigen Menschen vom Halse zu schaffen, habe Pillet fünf Napoleons aus seiner Geldbörse gezogen und sie Wagner gegeben, der sie auch eingesteckt habe. Das war, wie Revoil hinzufügt, „une aumône faite au pauvre musicien allemand“. Mit dem Geld quartierte sich Wagner in Meudon ein und vertonte seinen Text. Damit war die Angelegenheit erledigt. Eine Tatsache scheint den Bericht Revoils zu bestätigen: Servières hat die Kassenbücher der Oper für die Jahre 1840-1842 durchsucht; darin findet sich von einer Zahlung an Wagner keine Spur.

Weder Foucher noch Revoil haben Wagners Textbuch übernommen. Ihr kompliziertes und bewegtes Libretto ist von Wagner unabhängig. Der Titel lautet *Le Vaisseau Fantôme, ou le Maudit des mers, opéra fantastique en deux actes*. (Das einzige handschriftliche Exemplar liegt in der Bibliothèque de l'Opéra, Nr. 1692.)

¹⁸ Deux parodies françaises de Richard Wagner, in *Revue Musicale*, Wagner-Nummer. Paris 1923.

¹⁹ Richard Wagner jugé en France. Paris 1898. — Episodes d'histoire musicale. Paris 1914 (*Les deux vaisseaux Fantômes*). — Les Visées de Wagner sur Paris, in *Revue Musicale*, Wagner-Nummer. Paris 1923.

²⁰ Der Fliegende Holländer, Wagner, Heine und le Vaisseau Fantôme, im Juli-August-Heft 1884.

Wenn die Atmosphäre und die Handlung an gewissen Stellen an Heine-Wagner erinnern, so noch mehr an *The Flying Dutchman or The Phantom Ship*, das „*nautical drama*“ von Edward Fitzball (1792–1873)²¹; dieser lieferte den Theatern Adelphi und Surrey unzählige Singspiele, besonders aus dem „*nautical*“ Genre. Vor allem aber finden sich in Fouchers und Revoils Stück Anklänge an den berühmten Roman *The Flying Dutchman* des englischen Kapitäns Frederick Marryat (1792–1848), des Verfassers zahlloser populärer Marineabenteuer-Romane. Sein Roman erschien zuerst im „*Naval Magazin*“, dann in französischer Übersetzung von A. J. B. Desemcoupret unter dem Titel *Le Vaisseau Fantôme* in zwei Bänden 1839. „*Le Hollandais Voltigeur*“ heißt Philipp van der Decken²²; seine Erlösung ist nicht das Werk eines ihm treu ergebenen Mädchens. Der Fluch soll aufgehoben sein, wenn der verdammte Seemann einen Splitter vom Kreuz Christi zu Gesicht bekommt. Foucher und Revoil haben an die Stelle dieses Heilmittels die Liebe des jungen Mädchens nach Heine-Wagner gesetzt. Die französischen Verfasser haben sich aber ebenso von F. J. Coopers *The Pilote* und von Walter Scotts *The Pirate* sowie von den Melodramen des Boulevard du Crime anregen lassen. Senta heißt bei ihnen Minna und ist die Tochter von Barlow-Daland, einem Geschäftsmann auf Shetland, einer der Orkney-Inseln, dem Schauplatz der Handlung. Minnas Liebhaber heißt Magnus und ist Matrose. Es gibt auch einen Eric, der aber nicht Jäger, wie bei Wagner, sondern auch Matrose ist. Der Holländer trägt den norwegischen Namen Troil. Die Handlung beginnt im Hause Barlows, wo die Frauen wachen (ohne den Chor der Spinnerinnen zu singen). Auf Erics Bitte beginnt Minna die Ballade vom Holländer:

*De Satan mobile Royaume
Pour jamais sur les mers jeté,
Voyez! C'est le Vaisseau Fantôme!
Qui flotte dans l'immensité,
Du sang des Rois, Prince de la Norvège,
Mais du trône déshérité
Troil aux flots, pirate, sacrilège,
Va demander sa royauté!
Il est un Cap que Dieu garde lui-même
Dont nul n'approche impunément,
De le franchir, malgré Dieu qu'il blasphème,
Plein d'orgueil, Troil fait serment.*

Die letzte Strophe dieser langen Ballade lautet:

*Contre Troil et son oeuvre infernale
Son pilote se révolta
Frappé lui-même en leur lutte fatale*

²¹ Thirty five years of a dramatic authors life. Vol. 1–2. London 1859. — W. Ashton Ellis: From Fitzball to Wagner: a Flying Dutchman Fallacy, in *The Meister, Journal of the Wagner Society*. Tome V. London 1892. — Fletcher S. Bassett: Legends and superstitions of the sea and sailors. Chicago and New York 1885 (Chapter X: The Flying Dutchman). — H. Gaidoz et E. Rolland: Melusine. Recueil de mythologie, littérature populaire, traditions et usages. Tome II. Paris 1884/85. 134–137 (Les vaisseaux fantastiques. — Le Hollandais voltigeur). — Wolfgang Golther: Die Sage vom Fliegenden Holländer, in *Bayreuther Blätter* 1893. ²² Van der Decken's message home or the venacity of natural affections, in *Blackwoods Edinburgh Magazine*, Mai 1821.

*Troil dans les flots le jeta. (sic!)
Et sur sa main la plaie accusatrice
Sans se fermer reste à jamais
Au bras sanglant jamais de cicatrice
Au coeur coupable plus de paix!*

Barlow verrät eine wenig erbauliche Lebensauffassung:

*Les beaux talismans
Les Ducats et les écus
Frappés par Satan lui-même
Chez moi seraient bien reçus.
Au Diable j'ouvre ma porte
Et je veux lui faire honneur
Vive l'Enfer! s'il m'apporte
L'opulence et le bonheur*

Magnus ist der Sohn des Steuermanns, den Troil ins Meer gestürzt hat. Er liebt Minna, die bereit ist, seine Liebe zu erwidern, wenn ihr Vater zustimmt. Während sie allein bleibt, bricht ein furchtbares Gewitter aus. „*Le fond de la scène s'ouvre et laisse apercevoir dans un lointain fantastique un vaisseau sombre, celui du Maudit des mers, battu par la tempête*“. Minna wirft sich im Vordergrund der Bühne auf die Knie, ohne die phantastische Erscheinung wahrzunehmen:

*La foudre tonne
Le flot bouillonne
L'éclair sillonne
Un ciel d'airain
Et son navire
Toujours chavire
Car le martyre
N'a pas de fin.
Mon Dieu que ma prière
Rende un jour la lumière
Au pêcheur repentant
Et soulage cette âme
Sur son vaisseau de flamme
Purgatoire flottant!*

„*Pendant cette prière l'orage s'est calmé, les nuages se sont dissipés, un rayon de soleil est tombé sur le Vaisseau Fantôme qui flotte sur une mer azurée. Le fond du théâtre se referme*“

Man bringt Minna die Nachricht, daß ihr Vater auf dem Meere vom Kapitän eines unbekanntes Schiffes gerettet worden ist. Barlow hat ihm die Hand seiner Tochter versprochen, wer er auch sei, Mensch oder Dämon; aber er fügt hinzu, ein wohlhabender Schwiegersohn würde ihm gefallen, denn der Sturm hat sein Schiff sinken lassen, dadurch ist er ruiniert. Da legt das unbekanntes Fahrzeug in Shetland an. Der Kapitän, Troil, nennt sich Waldemar; er geht mit seiner Mannschaft an Land. Die einheimischen Matrosen und die schwedische Mannschaft trinken einen mit

Schießpulver gewürzten Rum und tanzen dann. Die Schweden sagen: „*la foudre bat la mesure éternelle sur la cime du mât*“. Troil verliebt sich in Minna und bittet um ihre Hand. Er scheint das junge Mädchen behext zu haben, denn sie will ihn zur großen Verzweiflung Magnus' heiraten.

Der zweite Akt spielt am Meeresufer. Man schickt sich an, Minnas und Troils Hochzeit zu feiern. Der Verdammte enthüllt seiner Braut seinen wahren Namen. „*Je m'attache à toi pour te sauver*“, erwidert sie. Inzwischen hat Magnus, vom Schmerz übermannt, die Mönchskutte genommen. In der Vermählungsszene fordert der Priester, der niemand anders als Magnus ist, die Gatten auf, ihre Ringe auszutauschen. Da Troil zögert, um seine blutende Hand nicht zu entblößen, reißt Magnus ihm den Handschuh herunter. An dem höllischen Zeichen erkennt er den Mörder seines Vaters und Verdammten. Troil ruft die Hölle an, Minna schreit: „*Je te sauverai malgré tout!*“ Magnus wirft ein: „*Malgré Dieu dont je suis la justice?*“ „*Je suis sa clémence*“, antwortet Minna.

*Pour te sauver Troil de l'anathème
Il faut jusqu'à la mort t'aimer en tes douleurs
Sois donc sauvé! Troil je t'aime
Et suis jusqu'à la mort fidèle — car je meurs.*

Sie erklimmt den Felsen im Hintergrund der Bühne und stürzt sich ins Meer, und auch das Geisterschiff wird von der See verschlungen. „*Le Vaisseau Fantôme s'engloutit avec un bruit terrible. Les nuages du fond s'écartent et laissent voir dans une apothéose Minna, conduisant aux pieds de Dieu le Maudit dont elle vint d'acheter le pardon.*“

Die Musik, die Dietsch dazu geschrieben hat, ist Kapellmeister-Musik; sie spricht die Sprache Aubers, Donizettis, Halévys und Meyerbeers. Wie *La France Musicale*²³ schreibt: „*cette musique est savante et profonde, correcte et forte, elle n'est pas très originale, puis elle n'est pas très gaie, puis elle n'est pas trop gracieuse ni trop dramatique.*“ Dem Komponisten fehlten die Einfälle. Wenn man feststellt: „*Les instruments à cordes de Dietsch exécutent autant de trémolos que ceux de Wagner*“, so hat man alles erwähnt, was überhaupt an Verwandtschaften zwischen den beiden Werken besteht. Das Publikum langweilte sich, applaudierte aber trotzdem das tempo alla polacca, das Minna (Madame Dorus Gras) am Schluß ihrer Arie im ersten Akt sang. Die *Revue et Gazette Musicale*²⁴ stellte fest, daß die Musik sich vor allem durch Monotonie auszeichne.

Die wichtigste Kritik stammt von Berlioz²⁵, der sagt: „*la mélodie de la ballade n'est ni bien nette ni bien colorée. La prière de la jeune fille pendant l'orage est un de ces morceaux qu'on supporte à peine s'ils ne sont convenables et bien écrits, le public veut alors absolument qu'on le remue, s'il reste calme, il est furieux.*“ Dagegen lobt er den Doppelchor der beiden Schiffsmannschaften: „*Un bon morceau qui seul suffirait à prouver la valeur du talent et la science musicale de Dietsch, c'est le double chœur. C'est si vigoureux, sonore et dramatique. Le final du I acte*

²³ 18. November 1842.

²⁴ 13. November 1842.

²⁵ *Journal des Débats*, 13. November 1842.

offre beaucoup d'analogie pour sa forme avec Donizetti.“ Zu Magnus' Fluch betont Berlioz, daß so etwas nach dem Anathema des Kardinals in Halévys *Jüdin* nur noch schwer gelingen könne. Im übrigen erinnern ihn die Posaunen-Wiederholungen an die Stelle in Rossinis *Tell*, wo die Blechbläser dem alten Melchthal antworten. Von den Bühnenbildern Philastres und Cambons war Berlioz entzückt: „*Il faut citer une vue intérieure de la célèbre grotte de Fingal avec ses colonnades naturelles, ses reflets de la lumière extérieure décomposée par les ondes, sa perspective ouverte sur l'océan, ses stalactites. Décor original et d'une rare beauté.*“ Die Partitur der Oper befindet sich in der Bibliothèque de l'Opéra (A 537 [I–III]). Die Ouvertüre ist ein fast ununterbrochenes Gewitter mit heftigen Passagen des Blechs und Schlägen der großen Trommel. Wenn auch das Witzblatt *Charivari* durch die Apotheose an den Cirque Olympique erinnert wurde, so nimmt diese doch den Effekt Wagners voraus: sie ist ausschließlich orchestral (ohne jede vokale Mitwirkung) gestaltet. Aber sie ist von einer geradezu bestürzenden Banalität. Die Uraufführung des *Vaisseau Fantôme* fand am 9. November 1842 statt. Die Oper wurde vor einem Ballett gegeben, wie ein Einakter. Sie erzielte elf Aufführungen und verschwand dann in der Versenkung. Berlioz sagte von Dietsch: „*Il a le savoir et le pouvoir, il ne lui manque que le vouloir.*“ Man kann diesen Satz auch umkehren: „*Il a le vouloir mais lui manquent le savoir et le pouvoir.*“ Berlioz war in seinem Urteil sehr nachsichtig; er wollte sich nicht mit einem Chorleiter überwerfen, der ihm nützlich sein konnte. So war denn auch bei dem „Riesenkonzert“ im Palais de l'Industrie, wo er 1000 Ausführende dirigierte, Dietsch einer der Chorleiter. Auch 1850 griff Berlioz noch auf dessen Dienste zurück. Zwei Monate nach der Uraufführung des *Vaisseau Fantôme* erschien die einzige lobende Kritik, nicht etwa in einem französischen Blatt, sondern in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung²⁶: „*Das Gespensterschiff, neue Oper von Louis Dietsch, einem jungen belgischen (?) Tonsetzer, wurde auf der Pariser großen Oper mit glänzender Ausstattung und lebhaftem Beifall aufgeführt. Das Buch ist von Paul Foucher aus Heines Fliegendem Holländer (Salon 2. Theil), Marryats Gespensterschiff und Walter Scotts Seeräuber zusammengeslickt. Die Musik soll viel hübsches enthalten.*“

Catulle Mendès, Freund Wagners und ehemaliger Gatte von Judith Gautier, der Kundry des *Parsifal*, setzte eine absurde Legende in Umlauf. Er behauptete, Wagner habe der Uraufführung der Oper seines Rivalen beigewohnt und, da er kein Geld für eine Karte gehabt habe, seinen Hund an einen Engländer verkauft, den er auf dem Bahnhof getroffen habe. In Wirklichkeit hatte Wagner Paris drei Monate vor der Premiere des Stücks verlassen²⁷.

*

Am 26. März 1842 bot La France Musicale (Zeitschrift der Brüder Escudier) ihren Abonnenten ein Konzert mit 150 Mitwirkenden (Orchester und Chor). Auf dem Programm stand u. a. ein *Ave Maria* für vierstimmigen Chor von Arcadelt (3. April 1842). Das Werk gefiel und wurde auf allgemeines Verlangen wiederholt. Am 5. April wurde das Konzert nochmals gegeben. La France Musicale betonte, daß

²⁶ 1. Januar 1843.

²⁷ G. Servières: Les Visées de Wagner sur Paris (s. Anmerkung 19).

der Erfolg zum großen Teil Dietsch zukomme, denn seinen gelehrten Forschungen verdanke man die Bekanntschaft mit diesem Werk, das ein so bemerkenswertes Beispiel für die Musik des 16. Jh. gebe²⁸. „*C'est à ses recherches que nous devons la connaissance de ce morceau qui donne un si curieux spécimen de la musique au XVI. siècle. L'harmonie en est toute plagale, sans aucune dissonance, si ce n'est un retard de quarte à la dernière mesure; et l'effet religieux est d'autant plus grand qu'il y a absence complète de recherches scientifiques.*“ Das Ave Maria wurde, ebenfalls unter Dietschs Leitung, in den Konzerten der *Société des Concerts de musique vocale, religieuse et classique* wieder aufgeführt, die 1843 unter dem Vorsitz des Fürsten von der Moskwa, Sohns des Marschalls Ney, gegründet worden war²⁹. Es erschien im *Recueil des morceaux de musique ancienne*, in welchem die Stücke enthalten waren, die in den Konzerten der Gesellschaft aufgeführt wurden³⁰. Der Fürst von der Moskwa, Dandy und General, Pair von Frankreich, Mitbegründer des Jockeyklubs und Schwiegersohn des berühmten Bankiers Lafitte, war ein solide ausgebildeter Komponist und großer Liebhaber der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach der Satzung war der Hauptzweck der Gesellschaft „*l'exécution de morceaux écrits pour les voix sans accompagnement ou avec accompagnement d'orgue et particulièrement par les maîtres français, belges, italiens et allemands du XV. et XVI. siècles*“. In dem Patronatskomitee saßen die Marschallin Herzogin von Albuféra, die Prinzessin Charles de Beauveau, die Herzogin von Cogna, die Prinzessin von Craon, die Herzogin von Gramont, die Marschallin Gräfin von Lobau, die Herzogin von Massa, die Gräfin von Merlin, die Herzogin de Talleyrand u. a. Die Pariser große Welt wirkte im Chor mit.

Der Herausgabe des Ave Maria von Arcadelt im *Recueil* des Fürsten von der Moskwa folgten zwei andere, die sich nach ihr richteten. Bald darauf gab es Sir Henry Bishop in *Musical Times* (Nr. 183) heraus, ohne seine Quelle anzugeben. Dann veröffentlichte es Johann Gottfried Ferrenberg, „*Vicar und Lehrer an der höheren Lehranstalt in Opladen*“. Diese Ausgabe³¹ bringt auch lange und ermüdende Ausführungen über das Ave Maria, gibt aber den Ursprung des Werkes nicht an. Eine Probe daraus:

„*Wie er (Arcadelt) durch die Lieblichkeit und Natürlichkeit seines Stiles ein Lieblingskomponist seiner Zeit war, so bewährt sich dies auch in diesem überaus anmuthigen Maria-Liede. Bei seiner Einfachheit konnte ich hier die heutigen Taktstriche weglassen, welche nun nicht mehr dem natürlichen und reinen Vortrage hinderlich sind. Es werden also nun die Stimmen gleich kräftig und mit dem Tone des preisenden Anrufes die erste Silbe des Ave anstimmen, dann aber die zweite Silbe und die erste von Maria so leicht und tonlos vortragen, daß die beiden Viertel dem Ohre fast wie vorübergehende Aditel lauten und die natürliche Deklamation des Ausrufs Ave Maria — welches letzte Wort nur bloß in seiner Mittelsilbe betont wird — schön hervortrete: ebenso wird gratia auf erster Silbe betont, die beiden andern aber, obwohl höher liegend (nun so behutsam muß die Stimme des Singenden zu Werke gehen) ganz leicht und tonlos folgen.*“

²⁸ 10. April 1842.

²⁹ *France Musicale*, 4. Juni 1843.

³⁰ II. *Recueil*, 251 ff.

³¹ Messe Or sus à coup für vier Singstimmen von Orlando Lassus. Nach der heutigen Schreibweise in Partitur gesetzt und mit einer erklärenden Einleitung versehen von Johann Gottfried Ferrenberg. Nebst einigen gleichzeitigen Meistern (Asola, Vecchi, Arcadelt, Ave Maria). Köln 1851.

Eitner zählt die Ausgaben des *Ave Maria* von Arcadelt auf³², seine Liste ist unvollständig, denn er kennt die englischen Ausgaben nicht. Man findet das *Ave Maria* in Braunes *Caecilien-Sammlung*, Toeplers *Gesängen für den Männerchor zum Gebrauch für die Mitglieder der Sieg-Rheinischen Lehrergesangsvereine bei den im Jahr 1850 bis 1865 stattfindenden Lehrergesangfesten (1853)*, Kastners *Chorgesängen ohne Instrumentenbegleitung. Erstes Heft. Religiöse Gesänge für gemischten Chor. Deutsche, Niederländische und Italienische Meister des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts* (Hannover 1851), *Echo du monde Religieux. Musique sacrée d'Arcadelt etc. . . . avec accompagnement du piano. Vol. I—II* (Paris, Flaxland), Stephan Lück, *Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche. Bd. I—IV* (1859). Eitner äußert: „*Allem Anschein nach stammt der Gesang aus einer späteren Zeit und ist Arcadelt gar nicht der Komponist von demselben.*“ In *Grove's Dictionary of music and musicians* schreibt J. R. Sterndale Bennett 1904: „*the authorship is extremely doubtful*“. Trotzdem erscheint das *Ave Maria* Arcadelts weiterhin in Sammlungen, so in der von Bernhard Kothe, einem der Mitbegründer des Cäcilien-Vereins (*Musica Sacra*), hier für Männerstimmen, in Joseph Kromolicki, *Florilegium Cantuum Sacrorum* (1920) usw.

Von Anfang an hielten die Historiker dieses Stück für verdächtig, besonders wegen seiner metrischen und prosodischen Fehler; sie nahmen es daher auch nicht in die Arcadelt-Ausgaben auf³³. In einem Brief an den Organisten der Benediktiner-Abtei von Löwen, Pater Joseph Krebs, erzählt Camille Saint-Saëns, Dietsch, sein ehemaliger Kollege an der Ecole Niedermeyer, habe ihm gesagt, daß er der Autor des *Ave Maria* sei³⁴. Dieser Brief ist so aufschlußreich, daß er im Auszug hier wiedergegeben zu werden verdient.

Quand j'ai écrit l'Oratorio de Noël destiné à être exécuté Paris 4 août 1919 dans l'église de la Madeleine, pendant la nuit de Noël même, j'étais fort jeune (23 ans) et ignorant bien des choses; et j'avais cru bien faire en me réglant sur la quantité des syllabes que j'avais observée soigneusement dans mon adolescence, alors que j'avais la passion des vers latins. C'est Liszt qui plus tard, ayant connu mon oratorio auquel il s'était intéressé, m'a fait comprendre mon erreur; j'ai rectifié beaucoup de passages, mais je ne pouvais rectifier tout sans détruire mon œuvre et il en résulte une côte mal taillée où la bonne prosodie et la mauvaise vivent ensemble, ce qui me chagrine, car j'ai la mauvaise prosodie en horreur. Elle est fréquente d'ailleurs dans les compositions modernes. Je vous citerai entre autres un morceau qui fut célèbre: l'Ave Maria attribué à Arcadelt et qui commence ainsi:



Cette prosodie défectueuse m'avait toujours fait douter de l'authenticité du morceau, car les œuvres anciennes sont toujours parfaitement écrites au point de vue de prosodie; aussi n'ai-je pas été étonné lorsque Dietsch qui fut maître de la chapelle de la Madeleine pendant

³² Verzeichnis Neuer Ausgaben alter Musikwerke von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1870. Berlin 1871.

³³ Vgl. die Artikel von Pater Huigens und Albert Smijers: *Het Ave Maria van Arcadelt*, in *Sint Gregorius-Blad*, Oktober 1938 und Februar 1939; ferner R. Casimiri: *Giacomo Arcadelt. Una vera canzonetta e un falsa Ave Maria*, in *Note d'Archivio per la storia musicale*, Juli-Oktober 1942 (mit einer vierstimmigen Rekonstruktion der Chanson).

³⁴ *Questions liturgiques et paroissiales. Revue publiée par les Bénédictins de Louvain. Année VI. No. 1.*

longtemps, m'apprit qu'il était l'auteur du célèbre Ave Maria et que celui-ci avait dû sa célébrité à la superchérie. On le chantait à la Société des Concerts du Conservatoire où un motet signé Dietsch n'aurait pas trouvé accès. Liszt en a fait un délicieux arrangement pour orgue. On a donc parfaitement raison de critiquer la prosodie de mon petit oratorio de Noël . . . Je dois dire que la messe que j'ai écrite à 20 ans, n'a pas les mêmes défauts, elle est correctement prosodiée autant qu'il m'en souvient à l'expression du Credo qui n'est cependant que le Credo de Dumont harmonisé."

Was Saint-Saëns hier über Liszt sagt, ist um so interessanter, als dieser nie Latein gelernt hatte; deswegen konnte er nicht Theologie studieren. Er hatte aber Sinn für lateinische Prosodie. Hinsichtlich der Aufführung des *Ave Maria* von Arcadelt im Konzert des Conservatoire irrt sich Saint-Saëns. Das Buch von Elwart³⁵, das die Programme dieser Konzerte bis 1865 (dem Todesjahr Dietschs) bringt, enthält das *Ave Maria* nicht. Vermutlich hat Saint-Saëns die Société du Conservatoire mit der des Prinzen von der Moskwa verwechselt³⁶. Doch hat er wirklich das harmonisierte Credo von Du Mont benutzt, wie er in dem Brief erzählt³⁷; diese Idee ging auf Dietsch zurück, der sie, sicherlich auf Anraten Lesueurs, verwirklichte. Maurice Bourges schreibt in seinem Bericht über Dietschs, im November 1841 in St. Eustache aufgeführte Messe: „C'est le Credo que l'auteur a ingénieusement rattaché au chant liturgique en empruntant le premier verset de Du Mont“³⁸. Dasselbe Verfahren wandte Liszt, unter dem Einfluß Saint-Saëns', in seiner Krönungsmesse (1867) an, wo er das Credo Du Monts, natürlich harmonisiert, benutzt. Zu erwähnen ist auch, daß Liszt schon 1835 in seinem Instrumental-Psalm, wie Berlioz und Lesueur, gregorianische Themen benutzt hat.

Die Historiker — und gerade die gewissenhafteren — nahmen die von Saint-Saëns, natürlich in gutem Glauben, abgegebene Versicherung über Dietschs Autorschaft am *Ave Maria* für bare Münze und hielten das Werk für eine Fälschung³⁹. Erst 1927 stellte André Pirro fest, daß die Melodie des *Ave Maria* wirklich von Arcadelt stammt, nur daß das Original eine schlüpfrige dreistimmige Chanson ist. Die Februar-Nummer der *Revue de musicologie* 1927 brachte eine Notiz unter der Überschrift „*Ave Maria d'Arcadelt*“ folgenden Wortlauts:

„M. André Pirro a découvert la source de l'Ave Maria d'Arcadelt; c'est la chanson Nous voyons que les hommes font tous vertu d'aimer, ce qui se trouve sous le nom d'Arcadelt dans le Tiers Livre de Chansons nouvellement mises en musique à quatre parties par bons et sçavans musiciens. A. Le Roy et R. Ballard. Paris 1554 (Bibliothèque Nationale Paris Res. Vm⁷, 186). Chanson en trio, la B. N. a conservé séparément deux voix le Supérieur et le Tenor, l'Alto manque.

³⁵ Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire Impérial de Musique. Paris 1864.

³⁶ Die einzige Entschuldigung für Dietsch ist, daß die Romantik apokryphe oder unter falschen Namen veröffentlichte Werke in Mode gebracht hatte. Berlioz ließ seine „*Enfance du Christ*“ unter dem Namen „Pierre Ducret“ laufen, und Dietschs Freund, Louis Niedermeyer, duldet, daß man ein von ihm komponiertes Lied aus seiner Oper „*Stradella*“ als eine echte Weise Stradellas sang. Vgl. den Artikel: Saint-Saëns et l'accent latin, in *Tribune de Saint-Gervais*, September-Oktober 1922.

³⁷ *Cinq Messes Royales en plain-chant*. Vgl. Henri Quittard: *Un Musicien en France au XVII. siècle: Henri Dumont*. Paris 1906. — Amédée Gastoué: *Les Messes Royales de Henry Du Mont*. Paris 1912.

³⁸ *Revue et Gazette Musicale*, 21. November 1841.

³⁹ Vgl. den Artikel „*Arcadelt*“ von Joseph Schmid-Görg in *MGG I*: „Das vielgesungene vierstimmige *Ave Maria*, das in neueren Ausgaben als Werk Arcadelts angegeben ist, stammt erst aus dem vorigen Jahrhundert; es wurde von P. C. Ph. Dietsch komponiert.“

*Nous voyons que les hommes
Font tous vertu d'aimer
Et sottes que nous sommes
Voulons l'amour blâmer.*

*Ce qui leur est louable
Nous tourne a déshonneur
Et faute inexcusable
O dure loy d'honneur!*

Et l'auteur fustige encore en une dizaine de strophes cette „dure loy d'honneur!“

Die Entdeckung Pirros entlarvt schlagend die Großsprecherei Dietschs, der sich als den Komponisten und nicht als Bearbeiter des *Ave Maria* Arcadelts ausgegeben hatte, stellt aber auch die Erklärungen einiger Musikforscher richtig, die die Melodie als aus dem 19. Jahrhundert stammend beurteilt hatten. Indessen läßt die kurze Notiz drei Fragen offen.

Ist die Melodie von Arcadelt erfunden, oder eignet dieser sich nur eine Volksliedweise an?

Wer verwandelte die frivole Chanson in ein geistliches Lied?

Wer ergänzte die verloren gegangene Altstimme, fügte den Baß hinzu und transponierte das Stück einen Ton höher, nach G?

Von vornherein muß man die Hypothese, als habe Arcadelt selber den Text des *Ave Maria* der Chanson unterlegt, für unhaltbar erklären. Gewiß haben übereifrige Kirchenmänner im 16. Jahrhundert aus Madrigalen und Chansons Motetten gemacht, wie ja auch umgekehrt religiöse Weisen in mehr oder weniger schlüpfriegen Chansons weiterlebten. Immerhin macht aber die fehlerhafte Prosodie des *Ave Maria* es unwahrscheinlich, daß die geistliche Kontrafizierung zur Zeit Arcadelts entstanden ist. Van den Borren unterstreicht mit Recht, daß „*un musicien du siècle de l'humanisme n'eût certainement pas manqué de l'éviter*“⁴⁰ (d. h. solche Fehler).

Die erste der drei Fragen wird man kaum beantworten können; es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß Arcadelt die Weise nicht selber geschaffen hat. Der Bearbeiter aber, der den Text des *Ave Maria* unterlegte, ist wahrscheinlich kein anderer als Dietsch selber. Wo aber hat er das Original zu Gesicht bekommen? Er war weder Forscher noch Bibliotheksmann. Als Schüler Chorons und nach dessen Tod Vertrauter seines Schwiegersohns, des Komponisten und Verlegers Nicou-Choron, hatte er aber Gelegenheit genug, die Papiere seines ehemaligen Lehrers auszuwerten. Sicherlich hatte Choron die Chanson Arcadelts kopiert. Weiter hat er aber nichts daran gearbeitet. Er war kein Mann, andere zu täuschen, außerdem beherrschte er die Prosodie zu gut, als daß man ihn verdächtigen könnte, den *Ave Maria*-Text unterlegt zu haben. Die Chanson ist drei-, das *Ave Maria* vierstimmig, die hinzugefügte vierte Stimme ändert aber nichts am Charakter oder an der polyphonen Struktur. Übrigens enthält der *Receuil* des Fürsten von der Moskwa noch eine Komposition Arcadelts, das berühmte Madrigal „*Il bianco e dolce cigno*“, das Choron nach dem Abdruck in Burneys 3. Band kopiert haben dürfte.

⁴⁰ *Fausse attributions et travestissements musicaux.* Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Tome XXII. Bruxelles 1940.

Die Notiz in der *Revue de musicologie* wurde bald (April 1927) von H. Grattan Flood in die *Musical Times* übernommen. Im September 1933 fragte ein Leser dieses Blattes an, ob eine „*version for orchestra and organ*“ von Arcadelts *Ave Maria* existiere. Man antwortete ihm negativ, wobei man die schöne Fassung Liszts für Orgel und für Klavier vergaß. Statt dessen erwähnte die Zeitschrift eine Ausgabe von Sir Richard Terry mit dem Vorbehalt „*opus dubium*“. Den Spuren Pirros folgend, gab H. B. Collins im Oktoberheft desselben Jahrgangs einige interessante Tatsachen bekannt, die aber das Problem selbst nicht näher an eine Lösung heranbrachten. Das British Museum besitzt nämlich von der Chanson den Contratenor allein, der 1557 datiert ist, also aus einer anderen Ausgabe stammt als die Stimmbücher der Bibliothèque Nationale, deren Index übrigens auch von dem des Londoner Exemplars abweicht. Everett B. Helm, die 1942 die Werke Arcadelts in Übertragung herausgab, kennt den Ursprung des *Ave Maria*, erwähnt aber den Namen Pirros nicht⁴¹.

Liszt, der ab 1850 seine großen Orgelwerke komponierte, hatte wie Berlioz und Wagner — und wie im allgemeinen die Komponisten seiner Epoche — keine musikgeschichtlichen Kenntnisse, aber er hatte den romantischen Hang zur Vergangenheit, der die Begeisterung für den von Choron entdeckten Palestrina weckte. Victor Hugo feierte Palestrina als den Vater der Harmonie. Berlioz dirigierte seine Werke, sogar die Madrigale. Wagner romantisierte später, bei seinem ersten Pariser Aufenthalt, das von Choron für zwei Chöre herausgegebene *Stabat Mater*; seine Bearbeitung wurde 1880 von dem Komitee der Grande Accademia Musicale, die zur Einweihung einer Palestrina-Büste im Palazzo Doria (17. Mai) veranstaltet wurde, abgelehnt. Der Osservatore Romano erklärte sie für „*un pezzo del Palestrina modificato a secondo del gusto moderno*“⁴². Wagner bewahrte sich seine Palestrina-Verehrung bis an sein Lebensende. (Das bezeugen die ersten Akkorde des *Stabat Mater* im Orchester im *Parsifal* bei Gurnemanz' Frage: „*Weißt du denn nicht, welcher Tag heute ist? Daß heute der allerheiligste Karfreitag ist?*“) Vor Wagner aber hatte sich Liszt in Palestrina vertieft. So findet sich in der *Fantasia quasi una sonata, après une lecture de Dante* eine Folge von Dreiklängen (D, C, B, As, Fis), die Pirro für die des Anfangs von Palestrinas *Stabat Mater* hält⁴³. Dieses Werk hatte Tieck merkwürdigerweise solistisch singen lassen⁴⁴. Ulibischeff rief aus, diese Akkorde kämen „*wahrhaft vom Himmel herab*“. Liszt verwandte in den *Harmonies Poétiques et Religieuses* Palestrinas *Miserere*.

Als er eines Tages das falsche *Ave Maria* Arcadelts sah, schrieb er es sich ab. Das Manuskript befindet sich im Liszt-Museum zu Weimar. Ich habe es jedoch dort nie zu Gesicht bekommen. Felix Raabe, der das Werkverzeichnis im 2. Band der Liszt-Monographie Peter Raabes aufgestellt hat, erklärt, im Liszt-Museum existiere „*ein Chorsatz in Liszt's Handschrift, wahrscheinlich Arcadelt's Urfassung*“. Das ist sie auf keinen Fall, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach die Abschrift von Dietschs Bearbeitung oder eine von deren deutschen Ausgaben. Im Frühjahr 1865 erschien

⁴¹ Smith College Music Archives. Number V The chansons of Jacques Arcadelt. Vol. I. Le Roy et Ballard 1553—59. Northampton, Massachusetts 1942.

⁴² 19. Mai 1880.

⁴³ Frantz Liszt et la Divine Comédie. Dante-Mélanges de critique et d'érudition françaises publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète par l'Union Intellectuelle Franco-Italienne. Paris 1921.

⁴⁴ Musikalische Leiden und Freuden, 1823.

dann die auserlesene Transkription Liszts für Orgel, dann die für Klavier⁴⁵. Diese köstliche Miniatur ist ein Meisterwerk, das der *Soeur Monique* Couperins würdig ist. Liszt erinnert sich der Glocken Roms, die er im Frühjahr 1863 vom Monte Mario aus täglich gehört hatte, und er vergißt dabei, daß sie „*d'une mauvaise confection et sonorité*“ sind, wie er am 3. Juli 1882 an Karoline Wittgenstein schrieb. Die freie Transkription des *Ave Maria* hält sich kaum an die melodische Linie Arcadelts. Über einem süßen Gesang klingeln Quartan und Quinten „*dolcissimo*“, Liszt selber schreibt vor „*wie fernes Glockengeläute*“. Die Ausgelassenheit der Arcadeltschen Weise wird ins Mystische verwandelt. An die Stelle der Liedertafel, durch die die Bearbeitungen Dietschs und ähnlicher Musiker das *Ave Maria* in eine zweifelhafte Umgebung versetzen, tritt die faszinierende Kunst des Meisters, der nie aufgehört hat, von dem kindlich strahlenden Glauben des Fra Beato Angelico zu träumen, wie aus seinen Notizen hervorgeht⁴⁶. Arcadelts *Ave Maria* war eines der Lieblingswerke des alten Liszt. Bei seinem letzten Aufenthalt in Paris (April 1886), als er bei der Marquise Blocqueville, der jüngsten Tochter des Marschalls Davoust, weilte, sagte er der Stadt seiner Jugend mit einem *Ave Maria romain* Lebewohl.

*

Der Vorwurf, Dietsch habe die Pariser *Tannhäuser*-Premiere (1861) sabotiert, wiegt um so schwerer, als er seinen Ruf für die Nachwelt besonders belastet hat. Wagner selbst beklagt sich in seinem Brief vom 25. Februar 1861 an den Direktor der Pariser Oper, Alphonse Royer, er sei einem Orchesterleiter ausgeliefert, der unfähig sei, die Aufführung zu dirigieren. Nach Wagner hat Dietsch den freundschaftlichen Charakter seines Vorschlags verkannt, daß er (Wagner) selbst eine Probe leiten wolle, um alle wichtigen Nuancen anzugeben, die Dietsch nicht erfaßt hatte. Bekanntlich verlangte Wagner dann die Leitung der Proben und der drei ersten Aufführungen. Royer lehnte das ab. Trotz den zahlreichen Aufklärungsversuchen der letzten Jahre, besonders den Arbeiten von Servières⁴⁷, sehen wir die Untergründe des *Tannhäuser*-Skandals immer noch nicht klar genug. Nun hat vor etwa 15 Jahren J. Tiersot den Brief Wagners an den Marschall Magnan wiederaufgefunden und veröffentlicht⁴⁸. Magnan war Wagners wirklicher Protektor bei Napoleon III., nicht die eitle, geschwätzigte Fürstin Metternich, die in ihren Erinnerungen eine Reihe phantastischer Geschichten über Wagner und Liszt erzählt. In der Académie Nationale de Musique gab es starken Widerstand gegen Wagner. Zunächst war der *Tannhäuser* vom Kaiser der Oper aufgezwungen worden, dann aber mißfiel Wagners Benehmen aller Welt, nicht nur Paul Lindau, sondern auch Liszt, der zu Janka Wohl sagte: „*personne ne mit jamais tant de bâtons dans ses propres roues que Wagner*“⁴⁹. Die Musiker, die er oft geplagt hatte, „*introduisirent dans ses harmonies des dissonances voulues en diésant ou bémollissant leurs parties; dans la*

⁴⁵ „Cette page délicieuse fait le plus grand honneur à la haute intelligence de Liszt et prouve que lorsqu'il le veut, il sait allier le goût le plus pur à cette tempérence, à cette modération qui sont le propre des maîtres et qui donnent un prix inestimable à leurs compositions“ (Revue et Gazette Musicale, 26. März 1865).

⁴⁶ S. den Artikel von C.(arl) E.(ngel) über Liszts Randbemerkungen in seinem Exemplar von Fr. Liszt's Leben und Wirken von Christern. Hamburg und Leipzig 1841, in Musical Quarterly, New York, Juli 1936. Auf S. 17 des genannten Exemplars befindet sich danach eine Notiz, aus der hervorgeht, daß „It had been his wish, to live in a monastery and to compose sacred music like another Beato Angelico“.

⁴⁷ Tannhäuser à Paris en 1861. Paris 1913.

⁴⁸ Lettres Françaises de Richard Wagner. Paris 1935, 203 f.

⁴⁹ Janka Wohl: Souvenirs d'une compatriote. Paris 1887.

scène du pâtre le haut-bois nasilla des couacs désastreux"⁵⁰. Dietsch, der als Neuling am Pult saß, hatte weder die Energie noch die Autorität noch die Begabung, ein so weitgespanntes Werk zu dirigieren. Er wußte sehr wohl, daß er an dem Direktor der Oper keinen Rückhalt hatte. Desarbres, Generalsekretär der Oper, schreibt in seinen Erinnerungen: „*La grande présentation de Wagner était de se passer de la claque. Hélas il avait compté sans la cabale et il ne se doutait pas que tous ceux qui ne l'applaudirent pas le siffleraient*"⁵¹. Sicherlich schuf die Erinnerung an *Le Vaisseau Fantôme* außerdem eine peinliche Atmosphäre zwischen Komponist und Dirigent. Nicht wegen seines schlechten Willens aber, sondern wegen seiner eigenen Nichtigkeit wurde Dietsch in der *Tannhäuser*-Affäre, die in Wirklichkeit seine eigene war, zum Verurteilten. Bülow, der während der Vorbereitungen zur Premiere in Paris weilte, ereiferte sich mit der Glut eines fanatischen Anhängers der Zukunftsmusik über den unglücklichen Dirigenten⁵²: „*Ist niemand Schuld als das erbärmliche Geschöpf Dietsch, der eselhafteste, dickfelligste, unmusikalischste aller Kapellmeister, die ich in Deutschland je gerochen*"⁵³. „*Unter keiner Bedingung will man dem Autor die persönliche Direktion der ersten Vorstellungen oder nur einer Generalprobe zugestehen. ‚Usus Tyrannus‘ sträubt sich dagegen. Dietsch hat Angst, daß bei seiner notorischen Unfähigkeit diese außergewöhnliche Maßregel ihm den Hals, die Stellung kosten könnte. Nicht ohne. Aber schlimm, daß dieser Schöps d'orchestre, wie ihn Wagner nennt, Sänger, Chöre, Orchester, die alle ihre Sachen vortrefflich und bombenfest können, nur aus dem Geleise bringt durch seinen Gedächtnismangel, sein blödsinniges, unsicheres Herumfuchteln. Dietsch wird natürlich protegirt durch Poniatowski*" (Fürst Joseph Poniatowski, Komponist und Freund Napoleons III., dem er 1871 in die Gefangenschaft folgte), „*der aus verschiedenen Motiven sehr piquirt auf Richard Wagner ist.*" Noch härter für Dietsch sind Bülows Worte an Alexander Ritter⁵⁴: „*Eines der schäbigsten Rindviehe . . . Dietsch, ein Greis ohne Gedächtnis, gänzlich erziehungsunfähig, wie aus den unzähligen Proben hervorgegangen ist, die eigentlich nur für seine Instruktion abgehalten worden sind, ohne Gehör wird den Taktstock führen . . .*" Tatsächlich bedurfte es für *Tannhäuser*, wie der Archivar der Oper, Charles Nutter, berichtet, 164 Proben, 73 Klavierproben, 43 Chorproben, 14 Gesamtproben auf der Bühne mit Orchester, Bühnenbildern und Kostümen⁵⁵. Das ist eine astronomische Zahl, die kein Theater in irgend einem Lande jemals erreicht hat. Servières sucht Dietsch zu entschuldigen: „*récemment nommé chef d'orchestre. il devait avoir peu d'autorité sur les musiciens, il n'était pas de taille à lutter contre les dispositions hostiles et à sauver l'œuvre d'une défaite certaine.*" (Warum klammerte er sich dann an den Taktstock?) „*Pour la marche du II. acte, un des rares morceaux qui furent applaudis, presque tous les journaux du temps reconnaissent qu'elle avait été admirablement exécutée par l'orchestre.*" Stellen wir nur fest, daß es unmöglich ist, mit diesem hinreißenden Marsch keinen Erfolg zu erringen! Übrigens erwähnte die Musikpresse anläßlich der Schlacht um den *Tannhäuser* den Namen Dietsch gar

⁵⁰ G. Servières, s. Anmerkung 47

⁵¹ Néré Desarbres: *Sept ans à l'Opéra. Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier.* Paris 1864.

⁵² Hans von Bülow: *Briefe und ausgewählte Schriften.* IV. Leipzig 1896.

⁵³ An Joachim Raff, 22. Februar 1861.

⁵⁴ Brief vom 9. März 1861

⁵⁵ Bayreuther Festspielblatt 1884.

nicht, nur der Ménéstrel schrieb⁵⁶: „Si M. Dietsch a rencontré parmi ses amis qui s'opposent à sa détermination de conserver quand même le bâton de chef d'orchestre, il faut dire aussi que des avis également bien intentionnés reprochent à M. Wagner de vouloir brûler ses vaisseaux en ne se réservant pas le moindre parachute.“

Charles Gounod wohnte der Premiere des *Tannhäuser* bei. In seiner Autobiographie⁵⁷ erzählt er: „J'ai vu R. Wagner se débattant comme un lion furieux dans la loge du directeur de l'Opéra pendant la représentation du *Tannhäuser* à Paris et prêt, à tout moment, à sauter sur la scène, et à escalander l'orchestre, pour arracher le bâton des mains du chef d'orchestre qui dirigeait l'œuvre tout au rebours des intentions du compositeur.“

Gabriel Fauré, der Dietschs Schüler an der Ecole Niedermeyer war, schreibt⁵⁸, Dietsch sei eine kalte Natur, ein zwar methodischer, aber rückschrittlicher Geist gewesen, der sich für seine Klasse gerade so viel interessiert habe, wie es ihm seine anderen, ihm zweifellos wichtiger scheinenden Aufgaben erlaubt hätten. „Pendant les quelques années qui lui restaient encore à vivre, il ne parvint jamais“, fährt Fauré fort, „à dissiper les souvenirs amers de ses démêlés avec Wagner. Les jours où nos devoirs risquaient de lui paraître insuffisants par la qualité ou par la quantité, nous le ramenions sans grand effort d'ailleurs sur ce douloureux chapitre, assurés que son indignation se réveillerait, qu'elle ne tarissait pas et que la faiblesse de notre travail passerait inaperçue. Ce qui ne manquait pas.“

Die Niederlage des *Tannhäuser* erschütterte Dietschs Stellung nicht, die auf negativen, gewissen Orchestermusikern oft angenehmen Qualitäten beruhte: Schwäche, Unwissenheit, Gleichgültigkeit und künstlerische Mangelhaftigkeit, natürliche Folgen seiner Routine; sie hinderten ihn daran, die Dinge von Grund auf zu studieren, besonders solche, die neu für ihn waren. In seinen Augen war der *Tannhäuser*, Werk und Ausführung, eine Revolution. Anstatt nun Wagner den Taktstock zu überlassen, leitete er — sei es aus Eigenliebe, sei es auf Anordnung des Direktors — die Premiere. Trotz Dietsch kannte das Orchester seine Aufgabe in hervorragendem Maße, obwohl es durch die unzähligen Proben abgestumpft war. Es wartete nur auf eine Gelegenheit zur Rache. Die Wiederaufnahme von Glucks *Alceste* im Oktober war nicht dazu geeignet. Aber es kam die Angelegenheit mit Verdis *Sizilianischer Vesper*, 1863. Seine traurigen Wagner-Erinnerungen dienten Dietsch nicht zur Lehre. Er wollte den *Tannhäuser*-Coup wiederholen. Es bekam ihm übel.

*

Mit Emile Perrin war ein anderer Geist auf den Direktorposten der Oper gekommen. Léon Pillet hatte nur eine Triebfeder gekannt: den Launen der ersten Kraft der Oper, Rosina Stoltz, in die er verliebt war, nachzugeben. Alphonse Royer hatte als Hauptziel seines Programms den Kampf gegen Berlioz und Wagner gehabt. Perrin wollte an der Oper wieder Ordnung einführen. In seiner schweren Aufgabe war er sich der Unterstützung durch den Grafen Walewski (den natürlichen Sohn

⁵⁶ 17 März 1861

⁵⁷ Autobiographie von Charles Gounod. Hrsg. und zusammengestellt, mit einem Vorwort, von Georgina Weldon. London 1875, 101

⁵⁸ Gabriel Fauré: Souvenirs, in *Revue Musicale* 1922, Sondernummer Fauré, 20.

Napoleons I. und der Gräfin Walewska) sowie durch den Oberintendanten der kaiserlichen Theater, den Grafen Baciocchi, sicher.

Im Juli 1863 führte die Oper die *Sizilianische Vesper* unter der Leitung von Dietsch auf. Verdi mußte während der Proben eingreifen, denn Dietsch zeigte dieselbe Unfähigkeit wie bei der Premiere des *Tannhäuser*. Während einer Probe gerieten Dietsch und Verdi, oder eigentlich das Orchester und der Komponist, aneinander. Als Mann ohne Temperament und Energie war Dietsch unfähig, das Orchester in der Hand zu behalten. Um selbst die Partitur besser kennen zu lernen, begann er wieder, seine Musiker durch eine Unmenge von Proben zu martern. Die Musiker protestierten also gegen ihn, nicht gegen Verdi, aber dieser verließ unverzüglich das Theater.

Dieser Zwischenfall hatte den Rücktritt Dietschs zur Folge, der nur die beiden ersten Aufführungen dirigierte. Die dritte wurde von Georges Hainl geleitet, dem Orchesterleiter des Grand Théâtre in Lyon und nun Dietschs Nachfolger an der Oper. Es wurde ein großer Erfolg, aber Verdi war schon in Busseto.

Es ist nicht leicht, in dieser Geschichte klar zu sehen. Die zeitgenössischen Blätter wollten Dietsch, der überall wichtige Beziehungen hatte, schonen und berichteten über die Angelegenheit nur sehr summarisch, indem sie die für Dietsch unangenehmen Einzelheiten verschwiegen. Selbst Léon Escudier, Verdis Manager und Vertreter in Frankreich, gibt über den Fall der *Sizilianischen Vesper* zwei verschiedene Versionen. In seiner Zeitschrift *L'Art Musical* schrieb er⁵⁹:

„Verdi a dirigé pendant trois mois et demi avec un zèle et un calme admirable les répétitions de son œuvre ... l'ordiestre de l'Opéra ou plutôt une portion de l'orchestre de l'Opéra a trouvé moyen de blesser gratuitement le maître. Verdi a jugé à propos de faire jeudi une répétition de raccord, il n'y avait jusqu'alors que deux répétitions d'orchestre (?), ce qui nous semble bien modéré. Au premier morceau le maître crut remarquer un peu de mauvais vouloir du côté des instruments à cordes, il fit très poliment ses observations; mais on n'en tint pas compte. La seconde fois il y eut une telle exagération dans les nuances que Verdi avait demandées qu'il n'était pas possible de mettre en doute les intentions des interprètes. Le maître s'approcha d'un de ces messieurs et lui fit observer sans la moindre acrimonie, qu'il ne comprenait pas ce qui pouvait occasionner le mauvais vouloir de l'orchestre. La réponse fut assez curieuse: Cette répétition était inutile, dit l'artiste, on pouvait s'en passer. Mais ajoute Verdi, si je l'ai demandée, moi, c'est que je l'ai jugée nécessaire! — C'est que, voyez-vous, chacun a ses affaires, reprit l'artiste en question. — Ah, vous avez des affaires? Je croyais, dit le maître, que vos affaires étaient ici; il paraît que je me suis trompé. — Là-dessus Verdi fit appeler le chef d'orchestre, M. Dietsch, et lui manifesta tout l'étonnement que lui causait la conduite de ses musiciens. Je n'ai plus rien à faire ici, dit-il, après une pareille manifestation que je regarde comme très inconvenante et je me retire. Verdi prit son chapeau et sortit en effet. Voilà plusieurs fois que des actes d'insubordination se sont manifestés dans l'orchestre de l'Opéra depuis la nomination de M. Emile Perrin.“

Der Ménestrel⁶⁰ beschreibt die Ereignisse bei dieser berühmten Probe folgendermaßen: *„Une nouvelle difficulté s'est élevée à l'Opéra au sujet d'une répétition de quelques fragments des Vêpres Siciliennes que le maestro Verdi jugeait nécessaire et que MM. les artistes de l'orchestre, selon leur coutume, trouvaient complètement*

⁵⁹ 23. Juli 1863.

⁶⁰ 26. Juli 1863.

superflue. Il est évident qu'un compositeur ne saurait être exposé à de pareilles objections et aux froissements regrettables qui en résultent toujours.“ Um die Wiederholung solcher Zwischenfälle zu verhindern, schlägt der Ménestrel vor, „*fixer une moyenne annuelle de répétitions obligatoires et à la fin de chaque année ou de chaque semestre d'accorder un jeton de présence aux musiciens de l'orchestre et aux choristes pour toutes répétitions supplémentaires.*“ Die Premiere der *Sizilianischen Vesper* muß bejammernswert gewesen sein. „*Parfois on aurait désiré plus de chaleur, plus de couleur dans l'orchestre surtout, dont le directeur, excellent musicien du reste, nous semble manquer du feu sacré qui électrise les masses*“⁶¹. Diese versüßte Pille enthielt eine bittere Wahrheit. Dietsch war nur ein beschränkter Handwerker, kein Künstler. Er hatte von der Musik Wagners ebenso wenig eine Vorstellung wie von der Verdis.

Die Wahl von Georges Hainl war dagegen sehr glücklich. Er, der Sohn eines Schusters und Dorfmusikanten, war auch Cellovirtuose. Er erhielt gleichzeitig den Ruf an die Oper, zum Leiter der Société des Concerts du Conservatoire (hier siegte er über sieben andere Kandidaten: Berlioz, Deldevez, Alard, Elwart, Millot, Ch. Dancla und de Cuvillon) und zum Leiter der Hofkonzerte, hier als kaiserlicher Hofkapellmeister. Berlioz spricht in *Les Grottesques de la Musique* von ihm mit höchstem Lob. Ohne vorausgehende Probe dirigierte er die dritte Aufführung der *Sizilianischen Vesper* mit Feuer und unwiderstehlichem Schwung. „*L'orchestre de l'Opéra a toujours eu pour le diriger un bras habile et une tête capable, mais il lui manquait une âme. Georges Hainl vient de lui donner la sienne. C'était à croire à la plus heureuse métamorphose*“⁶². Der Verdi-Biograph Carlo Gatti gibt über den Zwischenfall bei der *Sizilianischen Vesper* einen viel glaubhafteren Bericht, nach den Briefen Léon Escudier an den Meister. Wenn Dietsch bei den von Verdi geleiteten Proben nicht zugegen gewesen wäre, wie *L'Art Musical* schreibt, hätte der Meister ihn rufen lassen müssen. Wie hätte er dann aber die Premiere dirigieren sollen? Gattis Version macht deutlich, daß Dietsch die fatale Probe leitete. An einer Stelle, die das Orchester in „unmöglich“ langsamem Tempo spielte, rief Verdi: „*E un cattivo scherzo, non è vero.*“ „*Mon Dieu*“, erwiderte Dietsch, „*ces Messieurs pensent avoir répété suffisamment.*“ „*Ah, c'est ainsi? Je comprends, ils ont leurs affaires qui ne sont pas celles de l'Opéra*“, sagte Verdi und verließ den Saal, um ihn nie wieder zu betreten. Drei Tage nach diesem Vorfall unterrichtete Léon Escudier den Meister, daß Dietsch „*par ordre supérieur*“ von seinen Aufgaben entbunden sei und Hainl die Leitung der *Sizilianischen Vesper* übernommen habe⁶³.

Dieser neue Skandal wirbelte zwar nicht so viel Staub auf wie der um den *Tannhäuser*, aber da sein Opfer ein sehr volkstümlicher, weltberühmter Komponist und freundlicher Mensch war, verbreitete er sich, trotz dem wohlwollenden Schweigen der Presse gegenüber dem abgesetzten Opernchef, schnell über Paris. Der Minister des kaiserlichen Hauses und der Oberintendant der Theater hielten es für gut, den Vorschlag des Direktors der Oper vermittelnd zu behandeln. Die Pension Dietschs wurde auf 3500 Francs festgesetzt, und bis Ende 1863 erhielt er seine Bezüge als Orchesterleiter⁶⁴.

⁶¹ *L'Art Musical*, 23. Juli 1863.

⁶² *L'Art Musical*, a. a. O.

⁶³ Carlo Gatti: Verdi. Milano 1951, 435.

⁶⁴ *Revue et Gazette Musicale*, 2. August 1863.

Napoleon III. hatte von Opernskandalen genug. Verdi hatte Wagner gerächt. Der unglückliche Dietsch konnte noch zwei Jahre darüber nachdenken, daß Routine nicht für einen Dirigenten genügt. Er betätigte sich dann an der Madeleine und an der Ecole Niedermeyer. Nach dem Tode Niedermeyers wurde er Kompositionslehrer an der Schule (1861). Am 20. Februar 1865 riß ihn der Tod mitten aus der Arbeit heraus. „*Un évènement aussi douloureux qu'imprévu est arrivé lundi matin chez M. le pasteur Athanaz Coqueret, M. Dietsch, chef d'orchestre de la Madeleine est mort subitement d'une attaque d'apoplexie foudroyante. M. Dietsch était un excellent musicien, il avait été chef des chœurs à l'Opéra, puis chef d'orchestre après la mort de M. Girard. M. Dietsch a composé de nombreuses messes et le Vaisseau Fantôme qui n'obtient pas de succès*“⁶⁵. Ein sehr lakonischer Nachruf! Dietsch war gewissermaßen ein Zauberlehrling, der von den Geschehnissen, die er selbst herbeigeführt hatte, überwältigt wurde. Wäre er weniger Streber, aber energischer gewesen, er hätte seinen Ruf vor der Nachwelt retten können.

(Übersetzt von Renate Albrecht)

Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle

VON HERMAN-WALTHER FREY, FREIBURG IM BREISGAU

I. Die päpstliche Kapelle

Die Quellen über den Sängerbestand der Cappella Pontificia, auch Cappella sacri Palatii oder nach dem Orte ihrer Functionen Cappella Sixtina genannt, sind bis zum Jahre 1535, von dem an die Diarien ihrer Punctatoren beginnen, nur lückenhaft erschlossen. Noch immer fußt die Wissenschaft im wesentlichen auf den Forschungen Fr. X. Haberls¹ und auf den großen Quellenwerken von Fétis und Eitner. Die *Leonis X. Regesta* von Jos. Hergenroether bringen zahlreiche Nachrichten von Mitgliedern des Sängerkollegiums, sie brechen jedoch mit dem 16. Oktober 1515 ab. Die Arbeit von E. Celani² gewährt für die Zeit Leos X. nur eine geringe Ausbeute. Einige Notizen gibt das *Archivio storico Italiano*³ oder finden sich in Einzeldarstellungen. So will diese Studie eine Reihe von Ergebnissen vorlegen, die auf einer systematischen Durchsicht der Bände des *Registrum Vaticanum* der Regierungszeit Leos X. beruhen. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, will jedoch schon jetzt die bisherigen Funde der Forschung zugänglich machen, während die umfassende Wiedergabe dem *Bullarium artisticum* dieses Papstes vorbehalten bleibt, das ich vorbereite.

Leo X. hatte eine leidenschaftliche Vorliebe für die Tonkunst. Im Besitze einer schönen Stimme und selbst in früheren Jahren kompositorischen Versuchen nach-

⁶⁵ Revue et Gazette Musicale, 22. Februar 1865.

¹ Die römische „Schola cantorum“ und die Päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Bausteine für Musikgeschichte III., Leipzig 1888.

² I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI—XVIII. Rivista Musicale Italiana, vol. XIV fasc. 1, 1907, S. 83 ff., fasc. 4, 1907, S. 752 ff., vol. XVI, fasc. 1, 1909, S. 55 ff.

³ Serie terza, Tom. III. — Parte I., 1866, S. 216, 222 224, 226, 228, 231, 233 ff., 236.

gehend⁴, hatte er sich schon als Kardinal, getreu den Traditionen seines Hauses, als eifriger Förderer der Musik erwiesen. Nach seiner Erhebung zur höchsten Würde der Christenheit konnte er seinem fürstlichen Mäcenatentum weitesten Spielraum lassen. Schon vom Tage seiner Krönung, dem 19. März 1513, datieren die ersten Gnadenerlasse an Musiker. Nicht nur die päpstliche Kapelle wurde unter ihm weitgehend gehoben und mit den ausgezeichnetsten Sängern und Tonsetzern aus Italien, den Niederlanden, aus Frankreich und der iberischen Halbinsel ausgestattet, neben ihr besoldete er, schon von den ersten Monaten seiner Regierungszeit an, zahlreiche Hof- und Kammermusiker, die zum Teil hohe monatliche Gagen bezogen. Und überall tritt seine Fürsorge für die Hebung der Musik in der Kirche durch Errichtung neuer Chöre an Kathedralkirchen, durch Verleihung von Pfründen an Sänger und Kapellmeister und dgl. zutage.

Welchen Umfang die päpstliche Kapelle zur Zeit Leos X. hatte, läßt sich nach den bisherigen Forschungsergebnissen nicht mit Gewißheit feststellen. Fornari⁵ bringt die Zahl von 36 Mitgliedern. Sie dürfte im letzten Regierungsjahr des Papstes erreicht worden sein. Die Listen, die Haberl aus den Mandatsbüchern des Römischen Staatsarchivs für die Jahre 1507 bis 1509 herausgezogen hat, schwanken zwischen 21 und 16 Namen. Unter den *Pagamenti Tesoreria segreta pontificia* 1508 Maggio-Luglio ist eine Gehaltsliste mit zwanzig Sängern erhalten, von denen zwölf auch unter Leo X. wiederkehren⁶. Nach den von mir excerpierten Dokumenten waren in der päpstlichen Kapelle unter Leo X. nachfolgende Mitglieder festzustellen⁷.

Alphonsus Roderici de Frias

Haberl⁸ notiert ihn von April 1502 bis Dezember 1510 in der päpstlichen Kapelle. Er ist jedoch noch bis Ende 1516 in ihr nachgewiesen.

1513, 17. Mai (Herg. 2694): „*Cum itaque postmodum prestimonium seu prestimonialis portio aut simplex beneficium ecclesiasticum in parrodiali ecclesia loci de Frades Salamantinensis diocesis per liberam resignationem dilecti filii Alphonsi de Frias clerici de illo seu illa, quod seu quam tunc obtinebat, in manibus nostris sponte factam et per nos admissam apud sedem eandem vacaverit et vacet ad presens*“, überträgt der Papst dieses Beneficium dem *Petro Vacca clerico Legionensis diocesis*.

1513, 1. Juli (Herg. 3464): *Petente Alphonso de Frias familiari et cantore capellano suo unit ecclesiam parrodialem S. Martini de Villarubia Auriensis diocesis cum ecclesia parrodiali abbata nuncupata S. Jacobi de Losada Lucensis diocesis, quamdiu dictus Alphonsus illam obtinuerit*.

1515, 23. Mai (Herg. 15568): *Executores deputat, qui Alphonsum de Frias clericum Toletane diocesis in capella sua cantorem capellanum ad portionem fructuum superexcrementium S. Iohannis de Loreda et S. Cypriani de Hislos et S. Iohannis de Selaya parrodialium ecclesiarum locorum Burgensis diocesis in certum eventum admittant*.

⁴ Pastor, Geschichte der Päpste IV., Erste Abt. S. 398.

⁵ Celani a. a. O. vol. XIV, fasc. 1, S. 85.

⁶ Da sie Haberl nicht notiert hat, bringe ich sie nach den nachgelassenen Aufzeichnungen von Prof. Alberto Cametti: 1. Remigio de Mastang, 2. Gaspari Werbeck, 3. Cristoforo Rousseau, 4. Joh. de Ylianis, 5. Crispino di Stapan, 6. Jac. Walpurt, 7. Paulo de Troitis, 8. Joh. Gruter, 9. Alf. Frias, 10. Garsie Salinas, 11. Thome de Fazanis, 12. Joh. Poquetom, 13. Joh. Scribano, 14. Joh. Palamares, 15. Michaeli Toppe, 16. Matteo de Alzate, 17. Nicolao de Pittis, 18. Joh. Radulphi, 19. Elziarius Genesi, 20. Egidio Carpentier.

⁷ Da oftmals für den gleichen Sänger mehrere Gnadenerweise aus verschiedenen Jahren vorliegen, sehe ich von einer chronologischen Reihenfolge, die Haberl bevorzugt hat, zu Gunsten der namentlichen Aufzählung ab.

⁸ a. a. O. S. 59–61, 67, 114.

1516, 22. April: *Alphonso Roderici de Frias clerico Zamorensi pensionem annuam octo ducatorum auri de camera ab omni subsidio, decima et quavis alia impositione liberam et exemptam super fructibus parochialis ecclesie S. Thome de Algodre Zamorensis diocesis reservat, constituit et assignat.*

1516, 6. Dezember: *Petente Alfonso de Frias abbate secularis et collegiate ecclesie S. Iacobi de Losada Lucensis diocesis cantore cappellano et fam. suo parochialem ecclesiam Sancte Eulalie de Aufreon Auriensis diocesis dicte ecclesie de Losada, quamdiu dictus Alphonsus illam obtinuerit, unit.*

Alphonsus de Troya

Haberl führt ihn nach einem Gehaltsmandat vom 1. Februar 1501 unter den päpstlichen Sängern mit 8 flor. Monatsgage, nach einem vom September 1507 mit 10 flor. monatlicher Provision unter den Kaplänen der Kapelle auf⁹.

1513, 19. März (Herg. 362): *Magistro Alphonso de Troya clerico Tolentano notario et familiari suo, qui in capella sua etiam subdiaconus et continuus commensalis suus existit, pensionem annuam quattuordecim ducatorum auri de camera per Iulium papam II reservatam super beneficio in parochiali ecclesia loci de Maqueda Tolentan. diocesis assignat, quod Bernardinus Broderius clericus dicte diocesis obtinet.*

1513, 20. Juni (Herg. 3266): *Agrigentino et Cavallicensi episcopis et officiali Toletano mandat, ut Mag. Alphonso de Troya clerico Toletano notario et familiari suo, qui etiam continuus commensalis suus et in capella sua subdiaconus existit, canonicatum et prebendam ecclesie Toletane, quos quondam Rodericus Sancii Zapata ipsius ecclesie canonicus obtinebat et cuius fructus, redditus et proventus ducentorum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, conferre curent.*

Nach einer Bulle vom 10. III. 1517 starb er Dezember 1516 außerhalb Roms. Das Schreiben nennt ihn „*notarius noster ac dicte nostre cappelle subdiaconus et cantor cappellanus ac fe. re. Alexandri VI et Iulii II familiaris.*“

Andreas Michot

Wann er in die päpstliche Kapelle aufgenommen wurde, ist nicht bekannt. Bereits im Juli 1513 erscheint er als „*cantor capellanus cappelle pontificie*“, und noch im September 1522 weist ihn Haberl¹⁰ als Mitglied nach. Zahlreich sind die Gnadenerweise, die Leo X. ihm während der ganzen Dauer seines Pontifikates gewährte. Die Bulle vom 9. Juli 1513 (Herg. 3566) nennt ihn „*presbyter rector parochialis ecclesie de Monsterolio de Gasto*“ in der Diözese Le Mans und in „*capella sua cantor capellanus*“. 1514, 10. März (Herg. 7177) wird „*Andree Michot presbyteri capellam elemosynariam domus de Deunionio nuncupatam Cenomanensis diocesis a Michaele de Paige resignatam*“ übertragen; 1515, 28. September (Herg. 17814) „*commendat prioratum S. Egidii de Monteareo ordinis S. Benedicti Cenomanensis diocesis obitu Iohannis Roussart vacantem, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt.*“

1516, 26. April: *Andree Midiot, qui presbyter est et etiam in capella sua cantor capellanus ac continuus commensalis suus existit, perpetuam capellaniam ad altare S. Michaelis situm in ecclesia beatissimi Martini Turonensis, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.* Gleichzeitig befreit er ihn von der Residenzpflicht in dieser Kirche.

1516, 5. Mai/3. September: Beide Papstschreiben sind gerichtet an *Andree Midiot canonico S. Venantii Turonensis*. Auf sein Bittgesuch, „*quod cum nuper tu beatissimi Martini ad Romanam ecclesiam nullo modo pertinentis et Guillelmus du Moulin S. Venantii Tu-*

⁹ a. a. O. S. 59, 60, 114.

¹⁰ a. a. O. S. 71.

ronen, ecclesiarum canonicatus et prebendas ac parrodialem ecclesiam SS. Petri et Pauli de Clamardo Parisiensis diocesis ex certis rationabilibus causis invicem permutare tu canonicatum et prebendam ecclesie beat. Martini ex dicta causa sponte resignasti“, erhält „*prefatus Guillelmus*“ beide Stellen, während der Papst dem Sänger „*pro implemento dicte permutationis canonicatum et prebendam ecclesie S. Venantii Turonensis ac parrodialem ecclesiam SS. Petri et Pauli de Clamardo a prefato Guillelmo resignatos*“ überträgt.

1516, 17. Juni: *Andream Michot canonicum ecclesie S. Venantii Turonensis capelle sue cantorem capellanum, gratum sentiens bone fame et probitatis odorem eius et propterea personam eius grato affectu prosequi eamque pro meritis dignioris nominis titulo decorare volens, in suum et apostolice sedis notarium gratiose recipit.*

1517, 26. August: *Magistro Andree Michot decanatum ecclesie Sanctorum Innocentium de Bueyllio Turonensis diocesis, qui inibi dignitas principalis existit cuique forsitan cura imminet animarum ac cuius fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1518, 15. Mai: *Magistro Andree Michot rectori parrodialis ecclesie S. Cosme de Vario Cenomanensis diocesis notario et familiari suo predictam ecclesiam S. Cosme de Vario, cuius fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

Andreas de Silva

Haberl und Eitner¹¹ notieren ihn 1519 und 1520 als „*cantor nostre capelle et compositor noster*“ des Papstes. In dieser ist er nach einem undatierten Mandat im Archivio di Stato Romano seit Januar 1519 nachgewiesen.

1519, Januar: *Iacobo Ponzetto thesaurario suo generali committit, quatenus Andree de Silva capelle sue cantori et compositor suo nuper in eadem capella sua admissio et recepto octo ducatorum auri in auro camere pro presentis mensis Ianuarii 1519 salario et alias continuando singulis aliis mensibus et futuris temporibus simile salarium octo ducatorum per cantores capellanos dicte capelle percipi solitum eidem Andree tantisper, dum in curia residebit, et alias ipso a curia sua absente et in quocunque loco, quem duxerit ad morandum et inhabitandum eligere, residentiam trahente procuri suo realiter et cum effectum solvat.* Der Papst befreit ihn gleichzeitig von dem Statut seiner Kapelle, nach dem abwesende Sänger ihr Gehalt während der Dauer ihres Fernseins nicht erhalten sollen. Gleichzeitig erscheint Andreas de Silva vom Januar 1519 an auch als „*cantor secretus*“ Leos X. mit acht Golddukaten monatlicher Provision (siehe unten). Wann er den päpstlichen Dienst quittierte, wohl mit oder bald nach dem Tode des Papstes, ist unbekannt. In dem Dokument vom 3. September 1522, das Haberl anführt, erscheint er nicht mehr. Er ging nach Mantua. Denn nach den Akten der Kapelle des Markgrafen empfängt er vom 17. Dezember 1522 an von ihm 21 Dukaten und ebenso viele Ellen Damast.

Antonius Bruchier

1517, 1. November: Das Schreiben ist gerichtet an „*Antonio Bruchier canonico Gebenensi familiari nostro*“. Nach der Einleitungsformel heißt es: „*Hinc est, quod nos, qui dudum inter alia volumus, quod, si contingeret, nos alicui persone de parrodiali ecclesia providere seu provideri mandare vel gratiam expectativam concedere, nisi dicta persona intelligeret et intelligibiliter loqui sciret ydioma loci, ubi dicta ecclesia consisteret, provisio seu mandatum et gratia desuper quoad parrodialem ecclesiam nullius esset roboris vel momenti, et deinde quod nulli gratia expectativa extra suam nationem concederetur, nisi ydioma, quod communiter homines loquerentur ibidem, intelligeret et intelligibiliter*

¹¹ a. a. O. S. 67, 69; Quellenlexikon IX. S. 172.

loqui sciret, . . . tibi, qui cantor capellanus et continuus commensalis noster existis, canonice ecclesie Gebennensis . . . apostolica tibi auctoritate conferimus et de illo etiam providemus.“ Der Papst weist daher den Bischof von Todi und die Officialen von Genf und Lyon an, ihn als Kanoniker und Bruder in dieser Kirche aufzunehmen, ihm Sitz im Chor und Stimme im Kapitel einzuräumen und eine freiwerdende Pfründe nach Annahme durch ihn zu übertragen. „*Non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis . . . et aliis eiusdem ecclesie iuramento, confirmatione apostolica vel quavis firmitate alia roboratis statutis et consuetudinibus quodque tu, ut accepimus, ydioma, quod homines in civitate Gebennensi, etiam dicta diocesi Lugdunensi communiter loquuntur, non intelligis nec intelligibiliter loqui scis, contrariis quibuscunque.*“ — Er ist hier als „*cantor capellanus*“ angesprochen. Diese Bezeichnung findet sich in den Schreiben des Papstes stets bei den Sängern der cappella pontificia, im Gegensatz zu den „*cantores secreti*“ seiner Privatkapelle. Auch Teofilo Folengo¹² nennt ihn in seinem *Opus Merlini Cocaii Macaronicorum* von 1521 neben drei anderen Mitgliedern der päpstlichen Kapelle. Daß er mit dem „*musicus secretus*“ Anton Bruhier (auch Bruhiere, Bruglier, Brochier, siehe unten) zu identifizieren sei, den Haberl¹³ von 1514 bis 1517, Pastor¹⁴ schon vom Oktober 1513 an im Dienste Leos X. nachgewiesen haben, möchte ich annehmen. Wiederholt sind „*cantores secreti*“ erwähnt, die dann in die päpstliche Kapelle übergangen oder gleichzeitig in ihr dienten.

Antonius Colebault alias Bidon

1519, 14. August: In seinem Schreiben an den Herzog Alfonso I. von Ferrara erbittet Leo X. für „*Antonius Colebault alias Bidon cantor capellanus in capella nostra ac camerarius familiaris noster continuus commensalis, qui preceptoriam domus Sancti Leonardi Ferrariensis ordinis S. Augustini, que de iure patronatus nobilitatis tue existit, ex concessione et dispensatione apostolica in commendam obtinet*“, die wirksame Hilfe des Fürsten gegen gewisse Gegner, „*ut pro iustitie debito eidem Antonio vel eius procuratori adesse velis ac opem et operam efficaces dare, ut possessionem dictorum bonorum cum fructibus iuxta earundem litterarum executorialium tenore omni impedimento cessante consequi valeat, in quo rem nobilitate tua dignam, nobis vero, qui eundem Antonium paterno amore prosequimur, plurimum gratum facies.*“ — Ob er vor seinem Eintritt in die päpstliche Kapelle musicus secretus war, wann er in das berühmte Sängerkollegium aufgenommen wurde und wann er es verließ, ist unbekannt. Nach den Worten des Schreibens „*eundem Antonium paterno amore prosequimur*“ zu urteilen, genoß er die besondere Gunst und Wertschätzung des Papstes.

Antonius de Ribera

Nach Haberl¹⁵, dessen Angabe Eitner und Celani folgen, erscheint er am 2. August 1514 unter den Sängern der päpstlichen Kapelle, und noch 1522 ist er dort. Ein im Römischen Staatsarchiv erhaltenes Mandat, ohne Tag, Monat und Jahr, weist den Generalthesaurar

¹² Teofilo Folengo, *Opus Merlini Cocaii macaronicorum*, totum in pristinam formam per me magistrum aquarium Lodolam optime redactum, Tusculani, Alexander Paganus, 1521, fol. 196: „O foelix Bido, Carpentras, Siluaque, Broier, Vosque Leoninae cantorum squadra capellae“ Hieraus folgert Fétis (a. a. O. II. S. 80), daß er, ebenso Bidon, zur cappella pontificia gehörte — bei Carpentras (Elz. Genet) besteht darüber kein Zweifel. Denn der Dichter Folengo zählt neben ihnen noch die Sängerscharen „Leoninae capellae“, also der Privatkapelle, besonders auf. Haberl dagegen rechnet anscheinend alle vier namentlich Genannten zu den Hof- und Kammermusikern des Papstes. Ant. Bruglier (Broyer) und Andreas de Silva waren Jahre hindurch cantores secreti. Sie erscheinen aber auch als Mitglieder der päpstlichen Kapelle, so daß sie möglicherweise auch nach ihrem Eintritt noch weiterhin als Kammer Sänger besoldet wurden.

¹³ a. a. O. S. 67 f., 114.

¹⁴ a. a. O. IV., 1. S. 399 Note 1

¹⁵ a. a. O. S. 69, 71; Eitner VIII S. 208; Celani a. a. O. S. 93. — Das Datum 2. August 1514 erscheint mir hinsichtlich dieses Sängers jedoch zweifelhaft. In den Mandatsbänden des Archivio di Stato in Rom finden sich zwei undatierte Anweisungen an den Generalschatzmeister Ponsetto. Nach der einen sollen Egidius Carpentier

Ferdinando Ponzetto, Kardinalpresbyter von San Pancratio, an, dem Antonio de Ribera „*cantori nostro nuper in capella nostra per nos recepto ducatos octo auri in auro de camera pro presentis mensis Aprilis salario et alias continuando aliis singulis mensibus et sequentibus temporibus eundem salarium per cantores cappellanos percipi solitum*“ auszuzahlen. Ponzetto erhielt am 1. Juli 1517 den Purpur und am 6. Juli 1517 S. Pancratio als Titelkirche zugewiesen. So kann dieses Mandat frühestens im April 1518 ergangen sein, wenn es nicht noch später — in den April 1520 — anzusetzen ist. Denn in dem Codex finden sich zwei Seiten vor- und nachher neben den überwiegend undatierten je ein Mandat vom 15. März und vom 5. Juli 1520. Die Worte „*nuper in capella nostra per nos recepto*“ sind mit dem Ansatz Haberls „2. August 1514“, der hinsichtlich dieses Sängers m. E. unzutreffend ist, nicht zu vereinen.

Bernardus Benedicti (auch de Paulis)

Haberl¹⁶ verzeichnet ihn seit dem 2. August 1514 in der cappella pontificia; in der von ihm nach Diar. I fol. 149v am Schluß des Jahres 1540 wiedergegebenen Sängerliste vom Januar 1535 setzt er als Eintrittstag den 20. August 1514 hinzu. In dem bereits erwähnten (s. Anmerkung 15) Mandat aus dem Archivio di Stato in Rom werden für „*Bernardo Benedicti ac Vincentio Nuzano et Petro de Vian dilectis filiis cantoribus nostris nuper in capella nostra per nos receptis etiam ducatos similes duodecim videlicet eorum cuilibet quatuor pro etiam presentis mensis Augusti salario*“ und fortlaufend weiter ausgeworfen. Er war Florentiner und erscheint in einer Liste der Sänger Klemens' VII. von 1534¹⁷ als Dekan des Kollegiums. Er starb am 23. Januar 1548 und wurde in Sta. Maria sopra Minerva begraben¹⁸. Ein Motuproprio vom 17. Februar 1519, das ihn als *cantor capellanus in capella sua* aufführt, erwähnt die Übertragung eines *canonicatus ecclesie Segobiensis* an ihn am 1. November 1518. Da er hieraus keinerlei Einkünfte bezog, annulliert Leo X. die frühere Verleihung und weist ihm ein *canonicatus ecclesie Illerdensis* zu.

Blasius Nuñez

Haberl¹⁹ notiert ihn von 1522 bis 1552 als Mitglied der päpstlichen Kapelle, der aus dem Diarium 1. entnommenen Sängerliste vom Januar 1535 fügt er 1520 als Eintrittsjahr und Hispanus zu. Am 4. Januar 1540 wurde er zum Camerlengo oder Abbas gewählt²⁰. Er war verheiratet. Am 10. Februar 1544 nahm eine Tochter von ihm den Schleier und trat in das Monasterium monialium Beate Anne in Rom ein²¹. 1563 wird er als Dekan des Kollegiums erwähnt und erhält am 30. Juni wegen seines Alters und seiner Gebrechlichkeit seine Pensionierung²², da er vierzig Jahre et ultra als Sänger in der Kapelle gedient hatte. Er starb im gleichen Jahre am 22. November und wurde am folgenden Tage in S. Giacomo degli Spagnuoli begraben²².

und Petrus Jonault je acht Golddukatn monatlich vom August an, Bernardo Benedicti, Vinc. Nuzanus und Petrus de Vian „*nuper in capella nostra per nos recepti*“ jeder vier Golddukatn im Monat und ebenfalls vom August an erhalten. In diesem Mandat ist Ponzetto als Generalschatzmeister bezeichnet, welches Amt ihm Leo X. am 23. Oktober 1513 übertrug, noch nicht als Kardinalpresbyter von S. Pancratio. Da die Anweisung vom August an lautet, kann sie nur zwischen August 1514 bis August 1516 ergangen sein. Das andere „pro Antonio Rybere“ betrifft diesen Sänger allein. Haberl hat beide Mandate in eines zusammengezogen. Hierbei sind ihm sowohl hinsichtlich der Datierung wie bezüglich des Inhalts z. T. Fehler unterlaufen. Allerdings fehlen in dem Codex zahlreiche Blätter, so daß seine Datierung nicht mehr nachzuprüfen ist.

¹⁶ a. a. O. S. 68, 77, 87.

¹⁷ Cap. Sist. Diar. 6 fol. 3r.

¹⁸ Cap. Sist. Diar. 2 fol. 38v.; R. Casimiri, I Diari Sistani (Estratto dalla Rivista Note d'Archivio per la Storia Musicale fasc. 1—1924—al fasc. 1, 2—1939) S. 215.

¹⁹ a. a. O. S. 71, 77, 80, 84, 91 — Die von ihm aus Diar. I fol. 149v. gebrachte Liste der Sänger nach dem Stande vom Januar 1535 enthält einige Unrichtigkeiten. Zutreffend ist sie bei R. Casimiri abgedruckt. Sie enthält nur zwanzig Namen. Nr. 18 bei Haberl fehlt, Nr. 22 ebenfalls; denn Joann. Franc. Villanus ist identisch mit Nr. 17 (Jo. Franc. de Zonatis de Padua).

²⁰ Cap. Sist. Diar. 1, fol. 118v.; Haberl a. a. O. S. 80, R. Casimiri a. a. O. S. 86.

²¹ Diar. 2 fol. 49r.; Haberl a. a. O. S. 81, Casimiri a. a. O. S. 140.

²² Diar. 7 fol. 58r., 70v.: Eodem die (22. XI.) obiit d. Blasius nugez decanus, cuius anima requiescat in pace. — Celani a. a. O. S. 93 mit falschem Todesdatum.

1515, 20. April (Herg. 15 082/83): Er erhält die Pfarrkirche *de Fuente Lesendo Oxomensis diocesis* übertragen.

1518, 10. November: *Blaxio Nunnez rectori parrodialis ecclesie S. Iohannis loci de Moiados Segobiensis diocesis, qui magistri Ferdinandi de Sancte Iohanne litterarum apostolicarum scriptoris et familiaris sui familiaris continuus commensalis existit ac parrodialem ecclesiam de Fuente Lexendo Oxomensis diocesis et illi perpetuo annexe beate Marie de Cohorcos dicte diocesis inter alia obtinet, ecclesiam S. Iohannis predictam, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.* — Beide Schreiben Leos X. möchte ich auf diesen 1520 in die päpstliche Kapelle aufgenommenen Sänger beziehen.

Claudius Gellandi

Zwei Bullen Leos X. führen ihn als *librorum capelle nostre scriptor* auf.

1516, 7. September: *Archiepiscopo Tarantino et episcopo Montismaranensi in civitate Neapolitana commorantibus ac vicario archiepiscopi Neapolitani in spiritualibus generali mandat, quatenus Claudio Gellandi clerico Lugdunensis vel Burgiensis diocesis familiari suo, qui etiam continuus commensalis et librorum cappelle sue scriptor existit, canonicatum et prebendam ac thesaurariam ecclesie Neapolitane et certas alias parrodiales ecclesias Neapolitanas, quorum insimul fructus centum et triginta trium ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, conferre et assignare curent.*

1517, 1. November: *Claudio Gellandi canonico ecclesie S. Gengulphi Tullensis, qui etiam librorum cappelle sue scriptor et continuus commensalis suus existit, canonicatum ecclesie S. Gengulphi confert.*

Constantius Festa

Seit 1517 in der *capella pontificia*, wirkte er in ihr bis zu seinem am 10. April 1545 erfolgten Tode²³. Sein Grab war in der alten Kirche Sta. Maria in Traspontina, die 1564 niedergelegt und bis 1566 an ihrem heutigen Platze wieder aufgeführt wurde²⁴.

1517, 1. November: *Constantio Festa clerico Taurinensis diocesis, qui in capella sua cantor capellanus ac continuus commensalis suus existit, unum, duo vel tria beneficium seu beneficia ecclesiasticum vel ecclesiastica consuetum seu consueta clericis secularibus assignari cum cura vel sine cura, etiam si decanatus vel archiepiscopatus rurales seu vicarie vel capellanie perpetue, qui vel que dignitates etiam curate extra tamen cathedralem ecclesiam reputentur, seu canonicatus et prebende, dignitates, personatus, administrationes vel officia in cathedrali vel collegiatis ecclesiis et unum ex eis iuxta privilegia et indulta dilectis filiis cantoribus capellanis capelle sue concessa generaliter reservatum seu ex generali apostolica reservatione affectum et valorem in illis expressum fuerit et ad dignitates, personatus, administrationes vel officia huiusmodi consueverunt, qui per electionem assumi eisque cura immineat animarum, ad episcopi Montisregalis necnon prepositi, decani, thesaurarii, archidiaconorum et capituli singulorum canonicorum et personarum ecclesie Montisregalis etiam ratione dignitatum, personatum, administrationum vel officiorum, que in illa obtinent, ac S. Michaelis de Clusa et S. Benigni ordinis S. Benedicti Taurinensis diocesis monasteriorum, abbatum et conventuum eorumdem collationem, provisionem, presentationem, electionem seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinens seu pertinentia vacans vel vacantia tunc aut simul vel successive vacatura, quod seu que dictus Constantius per se infra unius mensis spacium, postquam eidem vacatio illius vel illorum innotuerit, duxerit acceptandum vel acceptanda, conferendum seu conferenda, illi post acceptationem huiusmodi cum omnibus iuribus et*

²³ Haberl a. a. O. S. 77, 82; Celani a. a. O. S. 92.

²⁴ Chr. Hülsen, *Le chiese di Roma*, Firenze 1927, S. 370f., 90.

pertinentiis suis donationi apostolice reservat . . . Quocirca episcopo Tudertino et dicti Montisregalis ac Taurinensis episcoporum vicariis mandat, quatenus ipsi beneficium seu beneficia huiusmodi, si vacat seu vacant aut cum vacaverit seu vacaverint, Constantio predicto per acceptationem predictam cum omnibus iuribus et pertinentiis supradictis auctoritate apostolica conferant.

1519, 22. December: Gerichtet an „Constantio Festa canonico Wormatiensi“. — Der Papst geht von seinem *Motuproprio* vom 1. November 1517 aus und fährt dann fort: „*Cum autem, sicut accepimus, tu ex litteris et gratia huiusmodi quoad collationem, provisionem, presentationem seu quamvis aliam dispositionem abbatum et conventuum predictorum nullum hactenus fructum reportaveris nec in futurum reportare speras, nos, qui dudum inter alia voluimus, quod, si contingeret, nos alicui persone de parochiali ecclesia providere seu provideri mandare aut gratiam expectativam concedere, nisi dicta persona intelligeret et intelligibiliter loqui sciret ydionia loci, ubi dicta ecclesia consisteret, provisio seu mandatum aut gratia desuper quoad parochialem ecclesiam nullius esset roboris vel momenti quodque nulli gratia expectativa extra suam nationem concederetur, nisi idioma, quod communiter homines loquerentur ibidem, intelligeret et intelligibiliter loqueretur, alioquin gratia huiusmodi esset nulla, ac etiam statuimus et ordinavimus, quod nullus pretextu cuiusvis gratie expectative quodcumque beneficium ecclesiasticum dispositioni apostolice generaliter reservatum seu ex generali apostolica reservatione affectum, etiam si alias sub huiusmodi gratia comprehendere videretur, acceptare et de illo sibi providere facere posses, decernentes ex tunc irritum et inane, quicquid secus a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contigerit attemptari, litteras predictas et processus habitos per easdem ac inde secuta quaecumque quoad collationem, provisionem, presentationem seu quamvis aliam dispositionem abbatum et conventuum predictorum te id volente et in hoc expresse consentiente harum serie cassantes et annullantes ac pro nullis et infectis habentes illasque, illos et illa ad infrascripta mutantes teque, qui etiam in capella nostra cantor capellanus ac continuus commensalis noster existis, premissorum obsequiorum et meritorum tuorum intuitu gratioso favore prosequi volentes . . . motu simili non ad tuam vel alicuius pro te nobis super hoc oblate petitionis instantiam, sed de nostra mera liberalitate canonicatum ecclesie Wormatiensis cum plenitudine iuris canonici apostolica tibi auctoritate conferimus et de illo etiam providemus, prebendam vero cum ferculo ac dignitatem, personatum, administrationem vel officium eiusdem ecclesie Wormatiensis, etiam si ad illum, illam, vel illud consueverit, quis per electionem assumi eique cura immineat animarum, dummodo dignitas ipsa in eadem Wormatiensi post pontificalem maiorem seu collegiata ecclesia principalis non existat necnon beneficium ecclesiasticum cum cura vel sine cura consuetum clericis secularibus assignari, etiam si decanatus vel archipresbyteratus ruralis seu vicaria vel capellania perpetua, qui vel que dignitas etiam curata extra tamen cathedralem ecclesiam reputetur et unum ex canonicatu et prebenda seu dignitate, personatu, administratione vel officio ecclesie Wormatiensis aut beneficio iuxta privilegia et indulta huiusmodi dispositioni apostolice generaliter reservatum seu ex generali apostolica reservatione affectum et valoris in eis expressi fuerit, cuius quidem beneficii, si reservatum non existat, si cum cura, viginti quinque, si vero sine cura fuerit, decem et octo marcarum argenti puri secundum taxam decime valorem annuum non excedant, ad dilectorum filiorum abbatum et conventus monasterii S. Pauli ordinis S. Benedicti Traiectensis collationem, provisionem, presentationem seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinentia, si qua inantea vacare contigerit, que tu per te vel procuratorem tuum ad hoc legitime constitutum infra unius mensis spacium, postquam tibi vel eidem procuratori vacatio illorum innotuerit, duxeris acceptanda, conferenda, tibi post acceptationem huiusmodi cum omnibus iuribus et pertinentiis suis donationi apostolice reservamus . . . Et nihilominus motu simili volumus et apostolica tibi auctoritate concedimus, quod priores littere cum omnibus et singulis in eisdem contentis clausulis ac*

processus huiusmodi ab eorum omnium data et inde secuta quecumque quoad vacatura valeant plenamque roboris firmitatem obtineant et tibi suffragentur etiam ad hoc, ut tu tam predictarum quam presentium litterarum vigore canonicatum et prebendam ac dignitatem, personatum, administrationem vel officium ecclesie Wormatiensis necnon beneficii (sic) ultimo reservatum huiusmodi, si que inantea vacare contigerit, ut prefertur, acceptare valeas . . . Non obstantibus prioribus voluntatibus ac statuto et ordinatione nostris predictis ac aliis constitutionibus et ordinationibus apostolicis necnon de certo canonicorum numero et aliis eiusdem ecclesie Wormatiensis iuramento, confirmatione apostolica vel quavis firmitate alia roboratis statutis et consuetudinibus, illis presertim, quibus inter alia caveri dicitur expresse, quod nulli canonicatus et prebende ac dignitates, personatus, administrationes vel officia eiusdem ecclesie Wormatiensis, dum pro tempore vacant, nisi de nobili sunt forsam ex utroque parente procreati aut magistri in theologia seu in utroque vel altero iurium doctores aut licentiati ac alias certis in eis expressis modo et forma qualificati recipi et admitti possint . . . quodque tu, qui natione Italus existis, ydionia, quod communiter homines in civitate et diocesi Wormatiensi et Traiectensi loquuntur, non intelligis nec intelligibiliter loqui scis, iuxta statuta et consuetudines huiusmodi forsam qualificatus non existis ac omnibus illis, que in dictis prioribus litteris volumus non obstare, contrariis quibuscumque . . .“

Didacus Bascus (Blasius)

Ein undatiertes Zahlungsmandat im Archivio di Stato in Rom weist den Generalschatzmeister Iacobo Ponzetto an, dem „*Didaco Basco in capella nostra cantori capellano et familiari nostro continuo commensali nuper recepto ducatos octo auri de camera pro presentis mensis Februarii salario et alias continuando aliis singulis mensibus et sequentibus temporibus futuris eundem salarium per alios cantores capellanos percipi solitum persolvere*“. Das vorhergehende Mandat im Codex ist von 1519, das folgende vom 20. März 1520. Da die Anweisung auf das Gehalt „*presentis mensis Februarii*“ lautet, ist wohl anzunehmen, daß der Sänger mit Februar 1520 in die päpstliche Kapelle eingetreten ist. Wie lange er ihr angehörte, ist unbekannt. Haberl²⁵ führt ihn noch im September 1522 an. Auf ihn möchte ich eine Bulle vom 26. Dezember 1517 beziehen. Sie weist die Bischöfe von Ascoli und Caserta und den Official von Braga in Portugal an, mit Rücksicht auf die Verdienste und Unbescholtenheit des „*Didacus Blasii clericus Brachacensis, qui dilecti filii magistri Gundissalvi de Salazar scriptoris et familiaris nostri familiaris continuus commensalis existit*“, ihm die „*perpetua capellania ad altare S. Salvatoris situm in parrodiali ecclesia de Macedo Brachacensis diocesis*“ mit Jahreseinkünften bis 24 Golddukaten mit allen Rechten und Zubehör zu übertragen. Es erscheint naheliegend, diesen Didacus Blasii mit dem Didacus Bascus des Mandates zu identifizieren. Der Sänger wäre dann Portugiese aus der Stadt oder Diözese Braga gewesen.

Egidius Charpentier

Er erscheint bereits unter Iulius II. im Mai oder Juni 1508 als zwanzigster Sänger in der Gehaltsanweisung, gehörte also zu den zuletzt aufgenommenen Mitgliedern der päpstlichen Kapelle. Bei Leo X. stand er offenbar in hoher Gunst, wie die vielen Gnadenbeweise des Papstes zeigen.

1513, 19. März: *Egidio Carpentier rectori parrodialis ecclesie S. Medardi de Aylliaco Ebroicensis diocesis in decretis baccalaureo, qui presbyter et in capella sua cantor capellanus et familiaris continuus commensalis suus existit, parrodialem ecclesiam S. Medardi de Aylliaco, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confirmat* (Herg. 1084).

1513, 11. Mai/24. Juni (Herg. 2613/3342): *Petro de Maricourt canonico ecclesie Castri Mondiaci Belvacensis diocesis, qui de nobili genere ex utroque parente procreatus ac in terciodecimo vel circa sue etatis anno constitutus existit, parrodialem ecclesiam S. Martini de Montiginaco Belvacensis diocesis per liberam seu ex causa permutationis resignationem Egidii Charpentier nuper ipsius ecclesie rectoris vacantem, donec decimum octavum annum attigerit, commendat et deinde confert.*

1513, 25. August (Herg. 4229): *Egidio de Charpentier archipresbytero ecclesie Castri Airandi Pictavensis diocesis baccalaureo in decretis, qui in capella sua cantor capellanus existit quique canonicatum et prebendam ecclesie Belvacensis ac parrodialem ecclesiam de Oratorio Botrelli Nannetensis diocesis inter alia obtinet, archipresbyteratum ecclesie Castri Airandi confert. Die Jahreseinkünfte hieraus betragen 24 Golddukat.*

1514, 30. Januar (Herg. 6491): *Egidio Carpentier permutationis causa parrodialem ecclesiam de Oratorio Botrelli Nannetensis diocesis resignanti parrodialem ecclesiam de Segnelien Venetensis diocesis a Iohanne Radulphi dimissam confert.*

1514, 22. September (Herg. 11867): *Egidio Carpentier canonico Ambianensi in capella sua cantori capellano canonicatum et prebendam ecclesie Ambianensis per liberam resignationem Iohannis Radulphi in capella sua cantoris capellani vacantem confert.*

1515, 31. Januar (Herg. 13950): *Egidio Charpentier canonico Belvacensi familiari et cantori capellano prioratum beate Marie de Prato extra et prope muros Rothomagensis ordinis S. Benedicti, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, commendat.*

1515, 11. September (Herg. 17547): *Egidio Carpentier canonico Ambianensi in capella sua cantori capellano prioratum beate Marie de Prato ordinis S. Benedicti Rothomagensis, quem Andreas Midot clericus Turonensis diocesis, cui alias sub data videlicet tertio Idus Septembris pontificatus sui anno tertio prioratum predictum vacantem per eum quoad viveret tenendum, regendum et gubernandum commendari concesserat, hodie resignavit, commendat.*

1516, 5. April: *Eidem prioratum de Trembleyo le Vicomte ordinis S. Augustini Carnotensis diocesis, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, commendat.*

1516, 21. April: *Egidio Charpentier rectori parrodialis ecclesie S. Medardi de Ailliaco Ebroicensis diocesis in capella sua cantori capellano ecclesiam de Ailliaco predictam de novo confert.*

1519, 2. September: *Magistro Egidio Charpentier rectori parrodialis ecclesie S. Margarete de Braquetint Rothomagensis diocesis notario suo, qui S. Petri de Segneleyon et Matheus Paillard S. Margarete de Braquetint Venetensis et Rothomagensis diocesum parrodiales ecclesias ex certis rationabilibus causis invicem permutare desiderantes ex causa permutationis huiusmodi resignaverunt, dictam ecclesiam S. Margarete, cuius fructus centum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

Elziarius Genet (Carpentras)

Dieser wegen seines Gesangs und als Komponist von Leo X. besonders geschätzte Musiker aus Carpentras erscheint in der cappella pontificia bereits unter Iulius II. im Mai oder Juni 1508²⁶. Der Papst, der wahrscheinlich schon als Kardinal in Rom mit ihm in Berührung gekommen war, überhäufte ihn mit zahlreichen Gunstbeweisen durch Verleihung von Pfründen und Würden. Bereits im Rotulus vom 1. Mai 1514 ist er als „maestro di cappella“ verzeichnet²⁷, ein Amt, das nach dem Herkommen bisher geistlichen Würdenträgern, meist

²⁶ S. Anmerkung 6.

²⁷ Vgl. At. Ferrajoli, Il Ruolo della Corte di Leone X. in: Arch. d. Società Romana di Storia Patria (1911): Rotulus 1. maii 1514, S. 31; H.-W. Frey, Michelagnolo und die Komponisten seiner Madrigale, in: Acta Musicologica, Vol. XXIV., Fasc. III.—IV., 1952, S. 162.

im Bischofsrange, vorbehalten gewesen war. In gleicher Stellung nennt ihn auch das Breve Leos an den Kardinal von Sta. Sabina René de Prie, Bischof von Bayeux, vom 1. September 1514²⁸.

1514, 29. November (Herg. 12 984): *Magistro Elziario Geneti clerico Carpentorateni notario et familiari suo, qui capelle sue magister ac continuus commensalis suus existit, unum, duo, tria, quatuor, quinque aut sex beneficium seu beneficia, cuius seu quorum fructus sexcentos ducatos auri de camera secundum taxam decime non excedunt, ad dispositionem archiepiscoporum Avinionensis, Arelatensis et Aquensis necnon Massiliensis, Cavallicensis et Dignensis episcoporum et capitulorum Avinionensis, Arelatensis, Aquensis, Massiliensis, Cavallicensis et Dignensis ecclesiarum pertinens seu pertinentia reservat.* — Die Ernennung zu seinem und des Apostolischen Stuhles Notar muß danach zwischen dem 1. September und 29. November 1514 erfolgt sein.

1515, 19. April (Herg. 15 060): *Magistro Elziario Geneti clerico Carpentoratensi notario et familiari suo, etiam capelle sue magistro commendat prioratum loci de Saltu ordinis S. Benedicti Carpentoratensis diocesis, qui conventualis non est et a monasterio S. Andree prope et extra muros Avinionenses dicti ordinis dependet et cuius fructus centum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt.*

1515, 16. Mai (Herg. 15 470): *Mag. Elziario Geneti clerico Carpentoratensi notario et familiari suo, qui etiam capelle sue magister et in eadem cantor capellanus continuus commensalis suus existit et qui cupit in prioratu seu preceptoriam domus dei Montismorillii ordinis S. Augustini Pictavensis diocesis virtutum domino perpetuo famulari, primo commendat prioratum seu preceptoriam predictum, cuius fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, et deinde, professione emissa, confert.* 1515, 9. Juni (Herg. 15 840): *Magistro Elziario Geneti canonico Arelatensi notario, familiari et capelle sue magistro canonicatum et prebendam ac sacristiam ecclesie Arelatensis, quos vacantes per alias suas litteras eidem hodie motu proprio contulit, confirmat.*

1515, 16. September (Herg. 17 631): *Eidem, capelle sue magistro, decanatum ecclesie S. Agricole Avinionensis obitu olim decani Guillermi Castillionis vacantem, cuius fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert*²⁹.

1515, 18. September (Herg. 17 640): *Magistro Elziario Geneti rectori parrodialis ecclesie prioratus nuncupate de Pitrisco Glandatensis diocesis notario, familiari et capelle sue magistro beate Marie virginis de Bras alias de Bradio seu illius perpetuam vicariam et prioratum nuncupatum de Pitrisco Aquensis et Glandatensis diocesium parrodiales ecclesias, cuius octuaginta et cuius vigintiquatuor ducatorum auri de camera fructus valorem annuum non excedunt, confert.*

1516, 8. April: *Eidem parrodialem ecclesiam vicariam forsan nuncupatam S. Martini de Abolene Tricastrinensis diocesis, cuius fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, commendat.*

1516, 19. Juni: Der Papst überträgt „canonicatum et de Fengueroles nuncupatam prebendam ecclesie Baiocensis“, auf welche „magister Elziarius Geneti clericus Carpentoratensis notarius et familiaris suus“ freiwillig verzichtet hat, dem „Roberto de Thinille canonico Baiocensi“.

1516, 7. Oktober: *Mag. Elziario Geneti rectori parrodialis ecclesie seu illius perpetue vicarie loco de Limaneio Sistaricensis diocesis notario et familiari suo ecclesiam seu illius*

²⁸ Abgedruckt bei H.-W. Frey, Klemens VII. und der Prior der Päpstlichen Kapelle Nicholo de Pitti, in: *Die Musikforschung*, 4. Jahrgang (1951) Heft 2/3, S. 178 und Note 12; Pastor a. a. O. Band IV., Abt. 1. S. 401 Note 1. — Rob. Caillet, François Lesure, Carpentras, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Fr. Blume, Band II. S. 867 ff. sind daher zu berichtigen.

²⁹ Nicht erst 1520, wie Caillet und Lesure a. a. O. Band II. S. 867 anführen.

vicariam huiusmodi, cuius fructus sexaginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.

1518, 15. April: *Magistro Elziario Geneti perpetuo capellano ad altare SS. Laurentii et Barbare situm in ecclesia Beate Marie Maioris de urbe, notario et familiari suo perpetuam capellaniam de Capucinis nuncupatam ad altare SS. Laurentii et Barbare situm in ecclesia Beate Marie Maioris de urbe per liberam resignationem Petripauli Remigii familiaris continui commensalis sui etiam in capella sua cantoris capellani et nuper ad dictum altare perpetui capellani vacantem, que sine cura est et cuius fructus sexaginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert . . . Non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis ac dicte ecclesie Beate Marie iuramento, confirmatione apostolica vel quavis firmitate alia roboratis statutis et consuetudinibus, privilegiis quoque per se ipsum seu sedem prefatam populo Romano concessis, illis presentim, quod beneficia urbis pro tempore vacantia nulli nisi Romanis civibus aut Romanorum civium filiis conferri possint, contrariis quibuscumque. Der Papst befreit ihn ausdrücklich, „quodque tu civis Romanus aut Romani civis filius non existis“, von diesem besonderen, dem römischen Volke gewährten Privileg. 1521 verließ der Meister Rom, um jedoch 1524 wieder in die cappella pontificia zurückzukehren. 1526 ging er nach Avignon, wo er am 14. Juni 1548 starb³⁰.*

Franciscus de Penalosa

1518, 9. Juni: *Didaco episcopo Ovetensi carissimi in Christo filii sui Caroli Castelle et Legionis regis illustri consiliari, qui hodie archidiaconatum de Carmona in ecclesia Ispalensis et Franciscus de Penalosa canonicus Ispalensis cantor capellanus et familiaris suus unum seu unam in Ste. Marie de Sanlucar de Barameda et aliud seu aliam in eiusdem beate Marie de Lebrixa ac aliud seu aliam in Sti. Bartholomei de Villalua de Alcon, illorum possessione per eum non habita, aliud seu aliam in de Hornachuelos ac aliud seu aliam in de Lueches locorum Ispalensis et Cordubensis diocesum ecclesiis prestimonia seu prestimoniales portiones aut simplicia beneficia desiderantes illa ex certis rationabilibus causis invicem permutare ex causa permutationis huiusmodi sponte resignaverunt, prestimonia seu portiones aut simplicia beneficia predicta, cuius fructus insimul trecentorum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, per resignationem dicti Francisci vacantia confert. Asculano et Casertano episcopis ac officiali Ispalensi executionem committit.*

1518, 16. Juni: In vier getrennten Schreiben, die den Sänger als Archidiakon „de Carmona in ecclesia Ispalensi“ anreden, nimmt der Papst auf den vorstehend von Penalosa und dem Bischof von Oviedo Didacus de Muros erklärten wechselseitigen Verzicht und Tausch Bezug, auf Grund deren er ihm das Archidiakonat und dem Bischof die „prestimonia seu prestimoniales portiones aut simplicia beneficia“ in den genannten Kirchen „per alias nostras litteras“³¹ übertragen hat. Damit jedoch Franciscus de Penalosa, „qui etiam continuus commensalis suus et in capella sua cantor capellanus existit“, durch seinen Verzicht keine allzu große Einbuße erleidet, reserviert er ihm „pensionem annuam quatuordecim ducatorum auri de camera super prestimoniis, portionibus aut beneficiis de Lebrixa fructibus, quorum medietatem dicta et alia infrascripta pensiones non excedunt“, eine weitere von 20 Golddukaten aus den gleichen Einkünften de Lebrixa, ferner eine Jahrespension von 24 Golddukaten aus den Einkünften von Sanlucar de Barameda und endlich eine solche von 22 Golddukaten aus den Erträgen von de Villalua de Alcor, welche der genannte Bischof halbjährlich am 24. Dezember und am 24. Juni zu zahlen verpflichtet wird.

³⁰ Caillet—Lesure a. a. O. II. S. 867/8.

³¹ Das Schreiben an den Bischof ist vom 9. Juni 1518 (siehe oben); das entsprechende an den Sänger, das ihm das Archidiakonats de Carmona überträgt, habe ich bisher nicht ermittelt.

Mit diesem Sänger ist m. E. zu identifizieren

Franciscus de Pignalola, den ein Motuproprio vom 1. März 1518 als „*canonicus Ispalensis et familiaris noster*“ aufführt. Leo X. bezieht sich auf einen Bericht, nach dem „*clare memorie Ferdinandus Aragonum et Sicilie rex, dum in humanis ageret, volens servitia per dictum Franciscum eydem regi, cuius capellanus et cantor existerat, longo tempore impensa recognoscere*“ darüber verhandelt hatte, daß „*Iohannes Cortes cantor ecclesie Ispalensis dicti regis maior sacrista cantoriam dicte ecclesie*“ zu Gunsten des Sängers gegen ein angemessenes vom König geschätztes Entgelt tauschen sollte. Dieser hatte jedoch nach dem Tode des Königs (23. Januar 1516) seinen Verzicht hinausgezögert, so daß Penalosa von ihm getäuscht und zum besten gehalten worden war, wie das päpstliche Schreiben sagt. *Quare eidem Francisco, qui etiam cappelle sue cantor cappellanus existit et canonicatum et prebendam dicte ecclesie inter alia obtinet, ne propterea defraudatus remaneat, premisorum obsequiorum et meritum suorum intuitu specialem gratiam facere eumque suis meritis in dicta ecclesia Ispalensi per amplius honorare volens ad dictam cantoriam, cedente vel decedente dicto Iohanne et illa quovismodo vacante, cuius fructus trecentorum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, liberum habere accessum seu ingressum illiusque corporalem possessionem apprehendere et absque alia ei de illa de novo facienda provisione retinere concedit.* — Nach Fétis und Eitner³² war Franciscus de Penalosa um 1470 geboren und magister cappelle Ferdinands des Katholischen — die Bulle nennt ihn nur „*cappellanus et cantor*“ des Königs und erwähnt seinen langjährigen Dienst in dessen Kapelle. Ob er bald nach dessen Tode in die cappella pontificia übertrat, ist unbekannt. Wenigstens ist er nach dem Schreiben Leos seit dem 1. März 1518 als Mitglied ihres Sängerkollegiums nachgewiesen. Wann er ausschied, ob nach dem Tode des Papstes, darüber fehlen bisher Nachrichten. In der von Haberl³³ mitgeteilten Urkunde vom 3. September 1522 ist er nicht genannt. Diese Notiz spricht aber weder für noch wider seine Anwesenheit in der Kapelle, da in ihr nur zwei Drittel der Mitglieder aufgeführt sind. Sein Todesjahr wird mit 1535 angegeben³⁴.

Gasparus Weerebeke

Sein Geburtsjahr wird um 1445 angenommen³⁵. Seine Geburtsstadt ist Oudenaarde. Eitner führt ihn um 1469 als Priester und „*custode dell'orologio*“ der kleinen Kirche San Gottardo a Palazzo in Mailand an, er wird auch *Gaspare de Alemania* und Rektor dieses Kirchlains genannt. Wohl im Winter 1471/72 trat er in den Dienst des Herzogs Galeazzo Maria Sforza und wird im April 1472 und am 17. Januar 1474 als Leiter der Hofkapelle mit 12 Dukaten Gehalt erwähnt. 1481 wird er, nach Croll im Februar, nach Haberl erstmalig in der Gehaltsliste des Oktobers als Sänger der cappella pontificia an letzter Stelle aufgeführt. April 1489 schied er aus und vom August dieses Jahres an ist er wieder in Mailand und für die herzogliche Hofkapelle bis 1498, 1496/97 auch für die Kapelle Philipps des Schönen von Burgund, tätig. Vom November 1499 an befindet er sich erneut in der päpstlichen Kapelle und ist in ihr noch November 1517 nachgewiesen. Am 26. December 1514 trat er in die Bruderschaft des Campo Santo Teutonico ein. Sein Todesdatum ist unbekannt³⁶.

³² a. a. O. Vol. VI. S. 479; Quellenlexikon Band IV S. 51.

³³ a. a. O. S. 70/71.

³⁴ Fétis a. a. O. S. 479; Eitner a. a. O. S. 51 — Nach einem Breve Leos vom 26. XII. 1517 an den Bischof von Oviedo war Penalosa bereits 1517 in der päpstlichen Kapelle.

³⁵ Siehe zum Folgenden Haberl a. a. O. S. 53f., 56, 58ff.; Eitner a. a. O. Band X. S. 200; A. W. Ambros, Geschichte der Musik, 3. Band (3. Aufl.) S. 250/51; Gerhard Croll, Gaspar van Weerebeke, in Musica Disciplina, American Institute of Musicology, Rome, Vol. VI, Fasc. 1—3 (1952) S. 67ff.

³⁶ Pastor a. a. O. Band IV, 1. Abt. S. 399 Note 1 notiert aus den Rechnungen Scrapicas über die Privat Ausgaben Leos X. unter dem 22. August 1520: A. Gaspare Fiamingo cantore duc. 54. Die Annahme liegt nahe, daß diese Ausgabenentz sich auf Gaspar van Weerebeke bezieht. Dann wäre der Sänger noch 1520 in der päpstlichen Kapelle gewesen.

1515, 31. Oktober: *Gaspari Weerrebeke clerico Tornacensis diocesis, qui etiam in capella sua cantor cappellanus et continuus commensalis suus existit, unum vel duo beneficium seu beneficia ecclesiasticum vel ecclesiastica cum cura vel sine cura, etiam si decanatus vel archipresbyteratus rurales seu vicarie vel cappellanie perpetue, qui vel que dignitates etiam curate extra tamen cathedralem ecclesiam reputentur aut canonicatus et prebende, dignitates, personatus, administrationes vel officia in cathedralibus vel collegiatis et dignitates ipse in cathedralibus post pontificales maiores seu collegiatis ecclesiis huiusmodi principales ac illa ratione maioritatis et principalitatis huiusmodi aut ex quavis causa alia preterquam vacationis illorum apud sedem apostolicam aut ratione familiaritatis et continue commensalitatatis nostre seu alicuius sancte Romane ecclesie cardinalis viventis, cuius consensus requirendus foret, generaliter reservata et cuiuscunque annui valoris illorum fructus, redditus et proventus, dummodo ducentorum ducatorum auri de camera secundum taxationem decime valorem annuum insimul non excedunt, fuerint et ad dignitates, personatus, administrationes vel officia huiusmodi consueverint, qui per electionem assumi eisque cura immineat animarum, ad Cameracensis et Tornacensis episcoporum ac prepositorum, decanorum, archidiaconorum, cantorum et capitulorum singulorum canonicorum et personarum Cameracensis et Tornacensis ecclesiarum etiam ratione dignitatum, personatum, administrationum et officiorum, que in illis obtinent, collationem, provisionem, presentationem, electionem seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinens seu pertinentia, si quod vel si qua vacat seu vacant ad presens quod seu que idem per se vel procuratorem suum ad hoc legitime constitutum infra unius mensis spacium, postquam ei vel eidem procuratori suo vacatio illius vel illorum innouerit, duxerit acceptandum vel acceptanda, cum omnibus iuribus et pertinentiis suis ex nunc prout extunc et econtra post acceptationem eandem confert et de illis etiam providet.*

1517, 1. November: *Gaspari Warebeck in capella sua cantori canonicatum ecclesie Beate Marie ad gradus Maguntinensis confert.*

Georgius Levasseur

Nach Eitner³⁷ war er Sänger und Kanonikus an der Königlichen Kapelle in Paris im 16. Jahrhundert. In einem undatierten Motuproprio an seinen Kämmerer, den Kardinal Raphael Riario, Bischof von Ostia, das m. E. Ende Juni 1514 anzusetzen ist³⁸, weist Leo X. diesen an, „*Johannem Bonnevin et Georgium Levasseur, quos nuper in nostros et capelle nostre cantores capellanos recepimus, in rotulo seu mandato ceterorum cantorum et capellanorum nostrorum pro cantoribus et capellanis nostris*“ einzutragen und sie hinsichtlich des Gehalts und der sonstigen Emolumente der Liste der übrigen Sänger zuzusetzen, „*vobis et cuilibet vestrum mandantes, ut ex nunc salarium mensis Junii fere decursi aliis cantoribus nostris exsolutum eisdem Iohanni et Georgio persolvatis . . .*“ Wie lange er der päpstlichen Kapelle angehörte, ist unbekannt. Haberl verzeichnet ihn nicht.

Guillermus Amyot

Haberl³⁹ und Eitner verzeichnen ihn als päpstlichen Sänger im Jahre 1513. Aber bereits unter Iulius II. befand er sich in Rom in päpstlichen Diensten. Außerordentlich zahlreich sind die Gunstbezeugungen Leos X. an ihn. Mehrere von ihnen tragen das Krönungsdatum vom 19. März 1513, so Herg. 873–875, 1022 (gerichtet an Gaufrido Le Gentil), 1135. Sie beziehen sich auf Verleihungen seines Vorgängers, die sie bestätigen. Sie alle nennen ihn „*clericum Nannetensem, porte ferree palatii apostolici custodem, familiarem et continuum*

³⁷ a. a. O. Band VI. S. 157

³⁸ Das folgen-le Motu proprio ist vom 30. Juni 1514, die beiden datierten im Codex vorangehenden tragen die Zeitangabe 30. Mai und 26. Juni 1514.

³⁹ a. a. O. S. 65; Quellenlexikon Band I. S. 133.

commensalem nostrum“. Eine weitere Bulle vom 2. Mai 1513 (Herg. 2391) führt ihn als „*presbyter et porte nostre ferree custos seu masserius*“ auf und überträgt ihm die „*perpetua capellania stipendiaria nuncupata ad altare beate Marie situm in parrodiali ecclesia S. Georgii Pictavensis diocesis, que obitu quondam Mathurini Richardi nuper ad dictum altare perpetui capellani stipendiarii nuncupati vacat.*“ Am 7. Juli 1514 (Herg. 10291) wird ihm, der als „*rector parrodialis ecclesie S. Similiani prope et extra muros Nannetenses*“ bezeichnet ist, auf seine Bitte mit dieser Kirche, solange er sie innehat, die Pfarrkirche de Vayo in der Diözese Nantes mit Jahreseinkünften von 20 Golddukaten vereinigt; am 19. Januar 1515 (Herg. 13723—26) werden ihm die Pfarrkirchen beata Maria de Niorto in der Diözese Poitiers, St. Martin de Novovico in der Diözese Saintes und ein Kanonikat nebst Pfründe in der Kirche „*beatissimi Hilarii maioris Pictavensis*“ übertragen und bestätigt. Am 16. September (Herg. 17629) und am 9. Oktober 1515 (Herg. 17950) erhält er die Pfarrkirche de Lavenay in der Diözese Le Mans mit Jahreseinkünften von 24 Golddukaten und „*pensionem annuam viginti quinque librorum monete Britanie*“ aus den Einkünften der Pfarrkirche de Bestigne in der Diözese Nantes.

1515, 29. November: *Guillermo Amyot rectori parr. ecclesie S. Similiani prope et extra muros Nannetenses prioratum S. Martini de Insula Aquensis Cluniacensis ordinis Xanctonensis diocesis confert.*

1515, 29. November: *Eidem rectori parr. ecclesie beati Petri de Tenaco Xanctonensis diocesis ecclesiam predictam confert.*

1515, 25. December: *Guillermo Amyot archidiacono Alvisiensi in ecclesia Xanctonensi familiari suo archidiaconatum predictum et parrodialem ecclesiam S. Petri de Tenaco, quorum insimul fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1516, 7. Juli: *Eidem rectori parr. ecclesie beate Marie de Vouilheyo prope Nyortum Pictavensis diocesis ecclesiam de Vouilheyo predictam confert.*

1516, 24. Juli: *Guillermo Amyot rectori parr. ecclesie S. Nicolai Fontemaci comitis Malleacensis diocesis parrodiales ecclesias S. Nicolai Fontemaci et de Langemissonio Malleacensis diocesis, quarum insimul fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1516, 10. September: Desgleichen erhält er die Pfarrkirche S. Maxentii de Devantio Malleacensis mit Jahreseinkünften von 24 Golddukaten.

1517, 22. April: *Guillermo Amyot clerico Nannetensi, postquam eodem die omni iure in parrodiali ecclesia beati Martini de Novo Vico Xanctonensis diocesis cessit, pensionem annuam viginti quinque librarum Turonensis monete in illis partibus cursum habentis duodecim ducatos auri cum dimidio vel circa consistentium super fructibus dicte ecclesie per Thomam de Conzay rectorem ipsius ecclesie persolvendam reservat.*

1518, 6. September: *Renato Texier canonico Xanctonensi prioratum S. Martini Insule Aquensis Cluniacensis ordinis Xanctonensis diocesis, cui Guillelmus Amyot clericus sponte et libere cesserat, commendat.* — Alle diese päpstlichen Schreiben nennen Amyot, der wohl aus der Bretagne stammt, „*porte ferree palatii apostolici custos*“, keines von ihnen deutet an, daß er cantor cappellanus in der cappella pontificia unter Leo X. gewesen sei. Haberls Angabe erscheint mir daher urkundlich bisher nicht hinreichend erwiesen.

Guillelmus Gomont

Er ist in der päpstlichen Kapelle in den Jahren 1517—1519 nachgewiesen. Haberl verzeichnet ihn nicht.

1517, 24. September: *Guillermo Gomont preposito ecclesie beati Marii Ville Forcalquerii Sistariciensis familiari suo, qui etiam in cappella sua cantor cappellanus et continuus commensalis existit, preposituram dicte ecclesie per obitum quondam Radulphi Aubert*

vacantem, cuius fructus centum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert. Episcopo Signiensi et abbati ecclesie S. Affrodisii Bitterrensis ac officiali Sistariensi executionem mandat.

1519, 30. September: *Claudio la Garde familiari suo parrodialem ecclesiam S. Iuliani de Lunegarde Caturcensis diocesis, cum Guillelmus Gomont clericus Ebroicensis diocesis capelle sue cantor capellanus, cui alias de dicta ecclesia certo modo vacante sub data videlicet tertio Idus Maii pontificatus sui anno septimo provideri concesserat, concessioni gratie huiusmodi litteris apostolicis super ea non confectis sponte et libere cessisset, confert.* Ihre Jahreseinkünfte belaufen sich auf 24 Golddukat.

Hylarius Daleo alias Turluron

1520, 30. Januar: In dem Schreiben, gerichtet an „magistro Guillermo Cassador capellano suo et causarum palatii apostolici auditori“ führt der Papst zu Gunsten des *Desiderius Mengesson clericus Virduensis diocesis litterarum apostolicarum sollicitator* aus: „*Exhibita siquidem nobis nuper pro parte dicti Desiderii petitio continebat, quod olim canonicatu et prebenda ecclesie beate Marie Magdalene Virduensis . vacantibus dilectus filius Hylarius Daleo alias Turluron clericus Claromontensis diocesis capelle nostre cantor capellanus ac familiaris noster illos sic vacantes vigore quarundam litterarum gratie expectative sibi per nos concessarum, prout ex illarum forma poterat, infra tempus legitimum acceptavit et de illis sibi provideri obtinuit; orta que postmodum inter dictum Hilarium et Dominicum Fabri et Leonardum Waltrini, qui se gerunt pro clericis, super canonicatu et prebenda predictis, quos vacantes Hilarius se acceptasse et de illis sibi provisum fuisse, ut prefertur, dictosque Dominicum et Leonardum acceptationi et provisioni predictis contra iusticiam se opposuisse et tunc opponere ac fecisse et facere, quominus acceptatio et provisio predictae suum debitum consecute fuissent et consequerentur effectum dictumque Hilarium (sic) canonicatum et prebendam predictos assequi posset, ipsumque Dominicum in illis se intrusisse et tunc detinere indebite occupatos, Dominicus et Leonardus prefati canonicatum et prebendam predictos ad se de iure spectare asserebant, prout idem Hilarius adhuc asserit, materia questionis*“. Bevor der Proceß in dritter Instanz zur Entscheidung kam, verzichtete Hilarius Daleo freiwillig auf alle ihm auf das Kanonikat und die Pfründe zustehenden Rechte. Der Papst weist daher seinen Auditor Cassador an, dem Desiderio Mengesson diese mit allen Rechten, die Hilarius an ihnen hatte, zu übertragen. — Wann der Sänger in die päpstliche Kapelle eingetreten war, ist bisher nicht bekannt. September 1522⁴⁰ gehörte er ihr noch an. Allerdings ist er m. E. nicht, wie Haberl annimmt, mit Hilarius Penet zu identifizieren, cher mit „*Ilario Turluro cantore*“, der 1510 von Ferrara nach Mantua in den Dienst des Markgrafen übertrat und nach dem Schreiben des Fürsten vom 5 Februar 1514 sich damals in dessen Angelegenheiten in Rom aufhielt.

(Wird fortgesetzt)

40 Haberl a. a. O. S. 71.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Mozartiana**Zur amerikanischen Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses*

VON ERICH H. MUELLER VON ASOW, BERLIN

Die amerikanische Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses der Werke W. A. Mozarts, die „by Permission of the Attorney General in the Public Interest“ durch den Verlag Edwards Brothers, Inc., Ann Arbor, Mich., 1947 erfolgte, ist eine Lichtdruckwiedergabe der 1937 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, herausgegebenen dritten Auflage, die Alfred Einstein mit hervorragender Sachkenntnis und mustergültiger Akribie unter schwierigsten Bedingungen in der Emigration vollendet hatte. Der neuen Ausgabe sind Berichtigungen und Ergänzungen (S. 981—1052) beigelegt, die Einstein 1940—1945 in der laut Mitteilung der Auskunftsstelle Deutscher Bibliotheken leider in keiner deutschen Bibliothek vollständig greifbaren Zeitschrift „The Music Review“ veröffentlicht hat. Die Auffindung dieser wichtigen Zusätze ist durch Hinweise im Text und Register erleichtert.

Es kann hier nicht der Versuch unternommen werden, die einzelnen Berichtigungen und Zusätze zusammenzustellen oder im einzelnen zu würdigen. Wenn man auch Einsteins Ausführungen naturgemäß nicht in allen Punkten völlig zustimmen kann, so ändert dies nichts an dem überragenden Werte seiner Arbeit, die den Köchel wieder auf den Stand der modernen Mozartforschung gebracht hat. Erwünscht wäre für eine neue Auflage, daß die Werke ihren alten Platz in der Nummernanordnung behalten und von der neuen Nummer auf die alte verwiesen würde. Den Benutzern würde dadurch sehr viel Sucharbeit erspart.

Wichtig scheint es, weitere Berichtigungen und Zusätze bekanntzugeben, die sich durch die Verlagerung der Bestände der Preußischen Staatsbibliothek (jetzt Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek) in Berlin, aus der Einstein nicht zugänglich gewesenem Literatur und anderen Quellen ergeben¹. Bemerkenswert sei, daß die im folgenden Texte nicht verzeichneten Werke Mozarts — soweit sie im Köchel als Besitz der Preußischen Staatsbibliothek angeführt sind — aus der Verlagerung bisher nicht zurückgeführt werden konnten.

- KV. 3: — Autograph: Leipzig, Stadtbibliothek. (Abschrift Leopold Mozarts!) — Literatur: M. v. Asow, Neues Mozart-Jahrbuch II (1942), S. 243 f.
 KV. 18 (Anh. 109!): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 19d: — Ausgaben: Berlin, Afas-Musikverlag.
 KV. 19d: — Ausgaben: Berlin, Afas-Musikverlag. — A. Hyatt King, An Unrecorded English Edition. . . . The Music Review XII (1951) S. 29 ff.
 KV. 22: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 25: — Ausgaben: . . . Erstausgabe . . . (Schwerin, Mecklenburg, Landesbibliothek) — Anmerkung: Das Thema kehrt auch in Mozarts „Oragnia figativa fa“ wieder.
 KV. 33: — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
 KV. 36 (33i): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 37: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 38: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 39: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.

¹ Für freundliche Unterstützung ist der Verfasser den Herren Bibliotheksrat Prof. Dr. Burer-Tübingen, Direktor Dr. Cremer-Marburg/Lahn, Archivdirektor Dr. Deininger-Augsburg, Dr. phil. Rudolf Elvers-Berlin Staatsoberbibliothekar Dr. Hans Halm-München und Georg Walter Höckner-Asch/Oberstaufen zu besonderem Danke verpflichtet.

- KV. 40: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
KV. 41: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
KV. 43c: — Autograph: Satz 2 Dresden, Sächsische Landesbibliothek (1944) — Faksimile: Erstes Blatt Wiener Figaro, März 1941. — Zweites Blatt Neues Mozart-Jahrbuch I (1941) — Literatur: M. v. Asow, Wiener Figaro, März 1941 (über Blatt 1) — M. v. Asow, Neues Mozart-Jahrbuch I (1942) (über Blatt 2).
KV. 44 (73u): Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
KV. 45: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV 48: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV. 49 (47d): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV. 50 (46b): — Autograph: — Wien, Gesellschaft der Musikfreunde Klavierfassung der Nr. 11 (Handschrift Leopold Mozarts!) — Faksimile: Seite 1: R. Tenschert, Mozart, Leipzig 1936. Taf. 11. — Ausgaben: Nr. 11 mit dem Text „Meiner Liebsten schöne Wangen“ in Gräffers „*Neuer Sammlung zum Vergnügen und Unterhaltung*“. Juli 1786. — Anmerkung: Die nur von Nissen beglaubigte Uraufführung 1768 bei Dr. Mesmer ist nicht gesichert, da das Gartentheater vermutlich erst später errichtet wurde. (Vgl. Leopold Mozarts Brief vom 21. Juni 1773). A. Orel weist die Schachtnersche Bearbeitung des Textes von Weisskern in Salzburg, Städtisches Museum nach. Es stammen darnach Nr. 1, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16 von Weisskern, bei Nr. 2 ist die erste Zeile von Weisskern, der Rest von Schachtnr. Auch Nr. 5, 7, 10 sind ursprünglich von Weisskern; Mozart hat die Schachtnersche Umarbeitung korrigiert. Der Prosodialog Weisskerns ist von Schachtnr versifiziert. — Literatur: A. Orel, Rundschreiben der Mozartgemeinde Wien. Jg. II (1944) Nr. 5/6. S. 1 ff. und Schweizer Musikzeitung 91 (1951) S. 137 ff.
KV 51 (46a): — Autograph: Akt II und III Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV 64: — Ausgaben: Zeitschrift für Musik, Dezember 1941. — Anmerkung: Die Echtheit ist zweifelhaft. — Literatur: M. v. Asow, Zeitschrift für Musik, Dez. 1941.
KV 65 (61a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Abschriften: Augsburg, Stadt-Archiv (4 konzertierende und 4 Ripien-Singstimmen, 2 Violinen, Baß, Fagott, 3 Posaunen, Organo ripieno, Battuta) Stimmen (Hlg. Kreuz Nr. 1)
KV 66: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV. 70 (61c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV 77 (73c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV. 78 (73b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV 79 (73d): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV 83 (73p): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV. 85 (73s): — Autograph: Philadelphia, Pa. USA, Curtis Institute of Music.
KV 87 (74a): — Autograph: Das von Watson aufgefundene Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. 244.
KV. 90: — Ausgaben: The Musical Quarterly 37 (1951) S. 3 f. — Literatur: A. Einstein, The Musical Quarterly 37 (1951) S. 1 f.
KV. 94 (73h): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV. 102 (213c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV 104 (61e): — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben. Nr 3 in Partitur
KV. 107 (21b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
KV. 108 (74d): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
KV. 111: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek. — Faksimile: Seite 1: R. Tenschert, Mozart, Leipzig 1935. Taf. 13.
KV. 112: — Autograph: New York, Heinemann Foundation.
KV 113: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Anmerkung: Zum 2. Satz vgl. die Haffner-Serenade KV 250.
KV 116 (90a): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.

- KV. 117 (66a): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
 KV. 118 (74c): — Autograph: Parte I Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek
 Parte II Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 120 (111a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 121 (207a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 122 (73f): — Faksimile: M. v. Asow, Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart II (1942) S. 38/39.
 KV. 123 (73g): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 126: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 129: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 130: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 131: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 132: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 133: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 134: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 139 (114a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 141: — Abschriften: Salzburg, Mozarteum. Part. (2 Oboen, 2 Corni, 2 Fagotti, 2 Timpani). — Literatur: P. Mies, Neues Mozart-Jahrbuch III (1943) S. 244 ff.
 KV. 143 (73a): — Ausgaben: Wien, Weinberger Klav.-Ausz. v. L. Dité (1948).
 KV. 155 (134a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 156 (134b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 157: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 158: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 159: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 160 (159a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 163 (141a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 167: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 173: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben. 3 Blätter.
 KV. 176: — Faksimile: Ländler für Josepha Gall. Karl & Faber, München Katalog Auktion XXXI (5./6. Dez. 1949) Nr. 352. S. 57.
 KV. 178 (125i = 417e): — Autograph: Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. Auf Seite 2 Skizzen zu KV. 420 und KV. 419.
 KV. 180 (173c): — Anmerkung: Textdichter von Salieris „La fiera di Venezia“ war Giovanni Antonio Gastone Boccherini.
 KV. 185 (167a): — Autograph: Heidelberg, Helmut Tenner. Zusammen mit dem Marsch.
 KV. 189. 64 Blatt mit 128 Seiten. Umschlag von der Hand Leopold Mozarts.
 KV. 186 (159b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 189 (167b): — Autograph: Heidelberg, Helmut Tenner. Mit der Serenate KV. 185 (s. o.).
 KV. 190 (166b): — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 192 (186f): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 2).
 KV. 193 (186g): — Abschriften: Dixit Augsburg, Stadt-Archiv (Hlg. Kreuz Nr. 19) in D-dur
 KV. 195 (186d): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek, — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 13) mit Fagott und 3 Posaunen, (Hlg. Kreuz 14) mit 2 Trompeten und Pauken.
 KV. 203 (189b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 204 (213a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 208: — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
 KV. 209: — Autograph: — Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 210: — Autograph: — Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 212: — Autograph: — Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 217: — Autograph: — Marburg, Westdeutsche Bibliothek.

- KV. 218: — Literatur: H. Keller, Mozart and Boccherini. *The Music Review*, VIII, 4 (1943) S. 241 ff.
- KV 219: — Autograph: Washington, D. C., Library of Congress, Whittall Foundation. — Faksimile: Seite 1 in *Library of Congress Quarterly Journal* VI/1 (1948) 28.
- KV. 220 (196b): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 14) — Anmerkung: Bartholomäus Christa starb 1778.
- KV. 224 (241a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 238: — Autograph: Washington, D. C., Library of Congress, Whittall Foundation.
- KV 242: — Abschriften: Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. Stimmen von der Hand Leopold Mozarts mit Korrekturen Wolfgangs.
- KV 244: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 245: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 246b: — Autograph: Hove, Sussex, England, J. E. Kite. 1 Blatt 21 Takte für Streichquartett.
- KV. 250 (248b): — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
Anmerkung: Vgl. den 2. Satz des Divertimento KV 113
- KV 251: — Autograph: — Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 256: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 257: — Autograph: — Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 6) 4 konzertierende und 4 Ripienstimmen, ein Fagott und Batutta, zuzüglich der Originalbesetzung.
- KV 258: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 7) mit 2 Oboen in B, Fagott und 3 Posaunen zuzüglich der Originalbesetzung.
- KV 259: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 261: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 262 (246a): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 5) 4 konzertierende und 4 Ripien-Singstimmen, 2 Violinen und Baß, 2 Oboen in B, 2 Oboen in C, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken (zwei verschiedene Stimmen!), Organo und Organo ripieno.
- KV. 265 (300e): — Autograph: Augsburg, Mozartgemeinde Variationen Nr. 9, 10 und 12. — Faksimile: Variationen 9 und 10 in *Mozart-Jahrbuch 1950* S. 9. — Literatur: E. F. Schmid, *Mozart-Jahrbuch 1950* S. 10 ff.
- KV. 266 (271f): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 272: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 273: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 274 (271d): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 275 (272b): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 8) 2 Violinen, Baß, Fagott, 3 Posaunen, Organo und Organo ripieno.
- KV. 276 (321b): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 21) Part.
- KV. 278 (271e): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 285 a: — Ausgaben: London, Hinrichsen. kl. Part. V.-Nr. 140 (ed. A. Einstein).
- KV. 287 (271b) — Ausgaben: Das „*Andante avec Variations pour le Piano-Forte*“ Leipzig, Breitkopf & Härtel. V.-Nr. 8. (1795?). — Anmerkung: Das Thema des Variationensatzes ist das Volkslied: „*Heisa hurtig, ich bin Hans und bin ohne Sorge*“.
- KV. 288 (271h): — Ausgaben: Wiener Figaro XI, Mai 1941. — Literatur: M. v. Asow, Wiener Figaro XI, Mai 1941.
- KV. 294: — Autograph: Hannover, Kestner-Museum.
- KV 295: — Autograph: Tübingen: Universitäts-Bibliothek.
- KV 297 (300a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.

- KV. 304 (300c): — Literatur: R. Engländer, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 33 (1951) S. 127 ff.
- KV. 306 (300l): — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review* VIII/4 (1947) S. 241 ff.
- KV. 307 (284d): — Literatur: B. Paumgartner, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942) S. 239 f.
- KV. 314 (285d): — Literatur: B. Paumgartner, *Mozart-Jahrbuch* 1950 S. 24 ff. — F. Schroeder, *Die Musikforschung* 5 (1952) S. 209 ff.
- KV. 319: — Literatur: Schnapp, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942) S. 211 ff.
- KV. 320: — Autograph: Berlin Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
- KV. 321: — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 15 u. 16) 2 Violinen, Baß, 2 Trompeten, Pauken, Fagott, 3 Posaunen, Organo und Organo ripieno und Singstimmen.
- KV. 330 (300h): — Autograph: Die vier Schlußakte des 2. Satzes fehlen!
- KV. 333 (315c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 335 (320a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
— Ausgaben: Offenbach, André . . . Livr. I V.-Nr. 154 (1801?), Livr. II V.-Nr. 1661 (1803?).
- KV. 336 (336d): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
- KV. 337: — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 9).
- KV. 338: — Literatur: F. Schnapp, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942) S. 211 ff.
- KV. 339: — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 17).
- KV. 344 (336d): — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 345: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Anmerkung: Geblers „*König Thamos*“ ist . . . am 4. April 1774 in Wien aufgeführt worden.
- KV. 354 (299a): — Komponist des *Themas* ist Antoine-Laurent Baudron. — Literatur: M. v. Asow, *Wiener Figaro* XII, August 1942. S. 11 f.
- KV. 361 (370a): — Autograph: Washington, D. C., Library of Congress, Whittall Foundation. „*Gran partitta*“ (sic!).
- KV. 366: — Autograph: Band III Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
— Ausgaben: Leipzig, Schmidt & Rauh, 3 Märsche fürs Clavier. V.-Nr. 13.
- KV. 369: — Anmerkung: Mozarts Konzert zu Wien fand am 22. (nicht 23.!) März 1783 statt.
- KV. 371: — Autograph: Leipzig, Stadtbibliothek. — Literatur: M. v. Asow, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942). S. 245 f.
- KV. 371: — Anmerkung: Am 8. April 1781 in Wien bei Rudolph Joseph Fürst Colloredo von Melz und Wallsee (1706–1788) . . . aufgeführt.
- KV. 374: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 379 (373a): — Autograph: Washington, D. C., Library of Congress, Whittall Foundation.
- KV. 380 (374f): — Autograph: Wildeg, Kanton Aargau, Musikautographen-Sammlung Louis Koch. — Faksimile: Seite 1 in G. Kinsky, *Katalog* 1954 nach S. 24.
- KV. 382: — Anmerkung: Aufgeführt in Mozarts Akademie vom 22. März 1783.
- KV. 384: — Autograph: Einzelne Blätter New York, Public Library. — Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Klavierauszug der Arie 12 (27 Takte) Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. — Ausgaben: *Ouverture . . . dédié à Monsieur le jeune Comte François de Dietrichstein . . . par Christoph Toricella*, Wien (ohne V.-Nr.). — Klavierauszüge: London, Clementi & Co. „*The Seraglio . . . with additional Music . . . by . . . C. Cramer* (1821) (Exemplar: Northampton, Mass., USA., Forbes Library). — Literatur: A. Einstein, *The first performance . . . in London / 24. XI. 1821 / The Music Review* VII/3 (L 946) S. 154 ff. — H. Oelbermann, . . . auf der Wiener und Hamburger Bühne. Phil. Diss. Hamburg 1945.
- KV. 385: — Anmerkung: Als Mozart sie in seiner Akademie am 22. (!) März 1783 aufführte
- KV. 386: — Autograph: London, T Olding, Titelseite und 1 Blatt.
- KV. 387: — Literatur: J. M. Bruce, *The Music Review* X/2 (1949) S. 97 ff.

- KV. 389 (384 Anh.): — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 396 (385f): — Ausgaben. Zeitschrift des Histor. Vereins für Schwaben, 55. und 56. Bd. (1942/43), S. 426 ff. — Literatur: R. Haas, Zeitschr. des Histor. Vereins für Schwaben, 55. und 56. Bd. (1942/43) S. 422 ff. — G. de Saint-Foix, *Revue belge de musicologie* 3 (1949) S. 219 ff.
- KV 405: — Autograph: Los Angeles, Calif., USA, Gregor Piatigorsky.
- KV. 408 (383e): — Autograph: Nr. 1 London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 416: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 419: — Autograph: . . . Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. Skizze ohne Text (vgl. KV. 178).
- KV. 420: — Autograph: . . . Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. Skizze ohne Text (vgl. KV. 178).
- KV 422: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 425: — Literatur: F. Schnapp, *Neues Mozart-Jahrbuch II* (1942) S. 211.
- KV 427 (417a): — Autograph: . . . Skizze zum Beginn einer 8stimmigen Quoniam-Fuge. New York, Dr. Hermann Vollmer. — Literatur: A. Einstein, *Journal of the American Musicological Society I* (1948) S. 13 ff.
- KV. (427a) — Autograph: Benedictus-Fragment Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. 241. — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz 10) 3 Posaunen und Orgelstimme in b-moll.
- KV. 430 (424a): — Autograph: Akt II Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 442: — Abschriften: Klavierstimme Salzburg, Mozarteum.
- KV 443 (385l): — Autograph: Boston, Public Library.
- KV. 447: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV. 449: — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review VIII/4* (1947) S. 241 ff.
- KV. 450: — Literatur: H. J. Moser, *Die Musikforschung* 4 (1951) S. 202 ff.
- KV 451: — Ausgaben: Offenbach, J. André, *Concerto, Oeuvre 20 V.-Nr. 476*.
- KV 453 a. — Ausgaben: Berlin, Afas Musikverlag (ed. M. v. Asow) (1949).
- KV. 454: — Anmerkung: Regina Strinasacchi (geb. Ostiglia bei Mantua 1. März 1761, gest. Dresden, 11. Juni 1839).
- KV 456: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 457: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek. — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini, The Music Review VIII/4* (1947) S. 241 f.
- KV. 458: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 459: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 460 (454a): — Autograph: Das Bruchstück (S. 576) 1949 in Berliner Privatbesitz trägt in roter Tinte die André-Nummer 131 und auf der Rückseite die Bemerkung: „*Seinem Gönner Meyerbeer. A. Weill*“.
- KV. 461 (448a): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
- KV 462 (448b): — Autograph: Chicago, The Newberry Library (Streicherpart). — Literatur: M. v. Asow, *Neues Mozart-Jahrbuch II* (1942) S. 248 ff.
- KV. 467: — Autograph: Amerika, Privatbesitz. — Anmerkung: Gespielt von Mozart am 10. März 1785.
- KV 476: — Literatur: R. Tenschert, *Wiener Figaro XIII*, Januar/Februar 1943, S. 11 ff.
- KV. 477: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 478: — Literatur R. Tenschert, *Rondo- oder Sonatenform? Zeitschrift f. Musik* 108 (1942) Nr. 12. S. 775 ff.
- KV. 479: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Anmerkung: Celeste Coltellini (geb. Livorno 26. Nov. 1760, gest. Neapel 24. Juli 1828, verh. 1792 mit Jean-Georges Meuricoffre).

- KV. 480: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 482: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 485: — Autograph New York, Heinemann Foundation. — Literatur: J. Gehring, Schweizer Musikzeitung 85 (1945) S. 73 ff.
- KV. 485a: — Literatur: C. B. Oldman, Two Minuets by Attwood, with corrections by Mozart. The Music Review VII/3 (1946) S. 166 ff.
- KV 486: — Autograph: Wildeg, Kanton Aargau, Musikautographen-Sammlung Louis Koch. — Faksimile: Seite 1 des Schlußgesangs in G. Kinsky, Katalog 1954 nach S. 26.
- KV. 491: — Autograph: London, British Museum. — Literatur: H. F. Redlich, The Music Review IX/2 (1948) S. 87.
- KV. 492: — Autograph: Arie Nr. 6 (Bruchstück) Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. 249. Nr. 14 Duett New York, P. Gottschalk (nicht University of Rochester!) ... Nr. 26 Figaro solo. Recitativ. Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. (Faksimile: N. van Patten, Catalogue p. 193) ... Nr. 28 Finale. Partitur der Bläser und Pauken. New York, Galerie St. Etienne ... Arie Nr. 6 Partitur-Entwurf. London, Stefan Zweigs Erben ... Arie Nr. 6 Klavierauszug mit Violine. New York, Heinemann Foundation. — Literatur: E. Graf, Das „Leitmotiv“ des Cherubin. Neues Mozart-Jahrbuch II (1942) S. 201 ff. — E. Schenk, Zur Tonsymbolik in Mozarts „Figaro“ a. a. O. I (1941) S. 114 ff. — G. Schünemann, Der Passauer Figaro. Wiener Figaro XII, Jan./Febr. 1942. S. 1 ff. — W. Wodnansky, Die deutschen Übersetzungen ... Phil. Diss. Wien 1949.
- KV. 495: — Autograph: Blatt 15 beglaubigt von M. J. Leitersdorff: Wiesbaden, Sammlung Dr. E. Frfr. von Zschinsky-Troxler. — Literatur: R. Lewis, Music & Letters 34 (1953) S. 315 ff.
- KV. 503: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Skizzen Marburg, Westdeutsche Bibliothek. — Literatur: W. Gerstenberg, Mozart-Jahrbuch 1953.
- KV. 504: — Autograph: Skizzen Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 507: — Autograph: London, British Museum.
- KV. 508: — Autograph: London, British Museum.
- KV. 509: — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek. — Klavierauszug: Amerika, Privatbesitz. — Ausgaben: Neues Mozart-Jahrbuch II (1942) S. 257 ff. — Literatur: M. v. Asow, Neues Mozart-Jahrbuch II (1942) S. 255 f. — A. Einstein, Journal of the American Musicological Society I (1948) S. 13 ff.
- KV. 513: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 523: — Literatur: E. v. Komorzynski, Wiener Figaro XI. Okt. 1941, S. 6 ff.
- KV. 526: — Anmerkung: Da der letzte Satz C. F. Abels op. 5, 5 zitiert, könnte man mit St.-F. V, 319 f. unterstellen, daß die Sonate unter dem Eindruck der Nachricht von Abels Tode (gest. 22. VI. 1787) entstanden ist.
- KV. 527: — Literatur: G. Schünemann, Zwei neue Szenen im D. G. Neues Mozart-Jahrbuch I (1941) S. 135 ff. — G. Sharp, The Music Review IV/1 (1943) S. 45 ff. — G. Wellesz, The Music Review IV/2 (1943) S. 121 ff. — P.-J. Jouve, Le Don Juan. Paris 1948. — W. Wodnansky, Die deutschen Übersetzungen ... Phil. Diss. Wien 1949.
- KV. 528: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 537: — Autograph: New York, Heinemann Foundation.
- KV 540: — Ausgaben: Leipzig, Peters. Fantaisies ... V.-Nr. 186. — Literatur: B. Fischer, Neues Mozart-Jahrbuch III (1943), S. 185 f.
- KV. 547a: — Autograph: Thema mit Variationen. Wildeg, Kanton Aargau, Musikautographen-Sammlung Louis Koch.
- KV. 548: — Ausgaben: Amsterdam, Hummel Oeuv. III. Ohne V.-Nr.!
- KV. 550: — Literatur: E. Valentin, Die ‚korrumpierte‘ Stelle ... Neues Beethoven-Jahrbuch X (1942) S. 5 ff.

- KV 551: — Literatur: L. Petri, *Der Musikhandel* 2 (1951) Nr. 4.
- KV. 555: — Autograph: „Das angeblich autographe Blatt“ auch KV. 562 enthaltend stammt von Mozart und ist von ihm überschrieben: „Canoni di Caldara“. London, W. E. Westley Manning. — Anmerkung: Das Stück gehört also in den Anhang! — Literatur: A. Hyatt King, *The Musical Quarterly* 38/4 (1952) S. 576.
- KV 559: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV. 560b: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 562: — Autograph: zusammen mit KV 555, London, W. E. Westley Manning. — Anmerkung: Der Kanon stammt, wie Mozart angibt, von Caldara. Vgl. DTÖ. 75. S. 102 Nr. 15. Das Stück gehört also in den Anhang. — Literatur: A. Hyatt King, *The Musical Quarterly* 38/4 (1952) S. 576.
- KV. 562a: — Autograph: London. Messrs. Novello & Co.
- KV 563: — Anmerkung: Das Trio wurde in Dresden am 13. April 1789 im Hôtel de Pologne gespielt.
- KV. 570: — Autograph: Ein Blatt enthaltend Takt 64—209 des 1. Satzes. London, E. W. H. Meyerstein. — Faksimile: Katalog Martin Breslauer 7 IV. 1950.
- KV 572: — Abschrift: Hořin, CSR., Archiv Lobcowicz (1943).
- KV. 573: — Anmerkung: Das Thema stammt aus Duports op. IV „Six Sonates pour le Violoncelle“ (Paris, Imbault), Nr. 6: Minuetto con [4] Variationi. (Exemplar: Bamberg, Kammermusiker Franz Peters-Marquardt).
- KV 575: — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review* VIII/4 (1947) S. 241 ff.
- KV 576: — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review* VIII/4 (1947) S. 241 ff.
- KV. 583: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 588: — Autograph: Akt II Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Literatur: W. Wodnansky, *Die deutschen Übersetzungen . . .* Phil. Diss. Wien 1949.
- KV. 589: — Ausgaben: Als Klaviertrio arrangiert auch Offenbach, *André oeuv.* 16. V.-Nr. 562 (ohne Menuett!).
- KV 591: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek und Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 593: — Autograph: London, British Museum. — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review* VIII/4 (1947) S. 241.
- KV 596: — Anmerkung: Der Melodiekern schon in der Sopranarie „Ich sah den jungen Mai“ in G. Ph. Telemanns „*Tageszeiten*“ (1759).
- KV 609: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 610: — Autograph: Chicago, The Newberry Library — Literatur: M. v. Asow, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942) S. 248 ff.
- KV 614: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 617: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 620: — Ausgaben: Von den Drucken des Musikalischen Magazins in der Unterebreunerstraße Nro. 1152 trägt die Ouverture: V.-Nr. 114; Arie Nr. 3: V.-Nr. 118; Marsch Nr. 9. V.-Nr. 102; Arie Nr. 10: V.-Nr. 117; Arie Nr. 14: V.-Nr. 115; Duett: *Tamino mein! O waldt ein Glück!* V.-Nr. 111; Marsch: *Wir wandelten durch Feuergluten*: V.-Nr. 112; Arie: *Papagenal Weibchen! Täubchen!* V.-Nr. 116; Arie: *Ich Narr vergaß der Zauberdinge*: V.-Nr. 110; Duett: *Pa, Pa, Papagena, bist du mir nun ganz ergeben*: V.-Nr. 113. — Außerdem existieren aus dieser Zeit noch zwei Drucke ohne Verlagsangabe und V.-Nr. Bei A) beginnen die Noten sofort unter der Überschrift, wie bei der Musikalischen-Magazin-Ausgabe. Nachweisbar sind: Arie Nr. 2, Arie „*Wie stark ist nicht*“, Arie 13, Arie 17, Arie 20. Bei B) findet sich ein gestochenes Titelblatt, das in einigen Fällen Nummern aufweist!

- Nachweisbar sind: Duett Nr. 7; Terzett Nr. 8 (Trägt Nr. 2); Glockenspiel und Chor, dann Duett zwischen Pamina und Papageno; Duett Nr. 11; Arie Nr. 15; Terzett Nr. 16; Terzett Nr. 19 (Trägt Nr. 4). — 10 Deutsche Tänze für das Clavier oder Forte Piano aus der Opera die Zauberflöte. Heilbronn, I. Amon. V.-Nr. 27 — Textbuch: — Faksimileausgabe (ed. J. M. Rabenlechner) Wiener Bibliophilengesellschaft 1942. — Literatur: E. v. Komorzynski, Die Entstehung . . . Die Musik XXXI, S. 747 ff. — H. Decker, Dramaturgie und Szene Regensburg 1949. — H. W. Philipp, Die Urform . . . Wiesbaden 1949. — A. Hyatt King, The Melodic Sources and Affinities . . . Musical Quarterly 36 (1950) S. 241 ff. — E. v. Komorzynski, Das Urbild . . . Mozart-Jahrbuch 1952. — S. Morenz (Münsterische Forschungen) Münster 1952.
- KV 621: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Duettino Nr. 3. London, Stefan Zweigs Erben. — Ausgaben: — Klavierauszüge: Braunschweig, G. M. Meyer V.-Nr. 130. — Literatur: M. v. Asow, im Spiegel zeitgenössischen Schrifttums. Wiener Figaro XI, August 1941, S. 1 ff.
- KV 622: — Literatur: G. Dazeley, The Original Text . . . The Music Review IX/3 (1948) S. 166 ff.
- KV 624 (626a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Nr. 8, 9, 11. Marburg, Westdeutsche Bibliothek. — Nr. 35 und 36 (zu KV 595). — Autograph: New York, Miss Yrsa Hein. — B: (S. 822) 2 neue Kadenzen zu KV 107 — Autograph: Skopane, Washington, USA, Hans Moldenhauer. — Ausgabe: B. Schotts Söhne, Mainz. — Literatur H. Moldenhauer, Mozart-Jahrbuch 1953 (mit Faksimile). — C: (S. 822) zum 1. Satz von KV. 40. — Autograph: London, E. W. Meyerstein.
- KV 626: — Literatur: M. v. Asow, Ungedruckte Briefe zum Streit Wiener Figaro XI Oktober 1941, S. 2 ff. — W. Fischer, Das Lacrymosa . . . Mozart-Jahrbuch 1951
- KV. Anh. 9 (297b): — Anmerkung: Ist wahrscheinlich nicht die von Mozart in seinen Briefen vom 5. April und 9. Juli 1778 erwähnte Concertante. — Literatur: W. Altmann, Allg. Musikzeitung 70/5, 5. März 1943.
- KV. Anh. 12: — Autograph: Das Blatt mit der Bezeichnung „Sanctus“ Berlin, Gerd Rosen, Auktion VII. Nr. 622 (9./10. XII. 1948).
- KV. Anh. 20 (323a): — Komponiert 1779 in Salzburg.
- KV. Anh. 21 (93c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV Anh. 23 (166h): — Autograph: Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- KV. Anh. 39 (383c): — Ausgaben: M. v. Asow, Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart. Bd. III (1942) S. 162.
- KV. Anh. 40 (383b): — Ausgaben: M. v. Asow, Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart. Bd. III (1942) S. 162.
- KV. Anh. 66 (562e): — Autograph: Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- KV. Anh. 79 (515c): — Autograph: Der Beginn des Fragments (4 Seiten): Bergamo, Biblioteca dell'Istituto Musicale G. Donizetti.
- KV. Anh. 109 (135a): — Ausgaben: Beilage zu M. v. Asow, Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart. Bd. III. (1942).
- KV. Anh. 109 IX: Cum Sancto Spirito von Leopold Mozart. — Abschrift von Wolfgang Mozart. Stanford, USA, University, Memorial Library.
- KV Anh. 109d: Kanonstudie b — Autograph: Chicago, The Newberry Library.
- KV Anh. 136 (498a): — Ausgaben: Leipzig, Breitkopf & Härtel, V.-Nr. 5 (1795).
- KV Anh. 140 (245d): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 11): Stimmen beiliegend Particell für 3 Posaunen und Particell für 2 Flöten und 2 Hörner.
- KV. Anh. 214 (45b): — Autograph: Privatbesitz (1942) — Ausgaben: Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partiturbibl. Nr. 4009 (ed. M. v. Asow).

Ohne Köchelnummern:

A: Baß-Studie (d-moll) — Autograph: Ein Blatt 10zeilig, beschrieben 4 Zeilen mit je 12 Takten. London, British Museum. — Anmerkung: Das Blatt ist von Constanze Mozart am 3. August 1829 an Novello verschenkt worden. — Literatur: A. Hyatt King, *The Musical Quarterly* 38/4 (1952) S. 567 mit Faksimile (Plate I).

B: Fuge für Klavier (b-moll) — Autograph: Beginn einer bisher unbekanntenen Fuge (ca. 1782), andere Skizzen auf der ersten Seite, außerdem Skizze des Anfangs einer 4stimmigen Fuge mit Continuo. New York, F. Kallir — Literatur: A. Einstein, *Journal of the American Musicological Society* I (1948) S. 13 ff. (mit Faksimile).

C: Marche d'Amistà. — Autograph: Eine Seite mit 11 Takten einer unbekanntenen Komposition mit dem Text: „Marche d'amistà, a voi le mostro, vi do marche“ Stanford, USA, University, Memorial Library of Music.

Eine weitere Quelle der Musica Reservata

VON BERNHARD MEIER, FREIBURG I. B.

Nachdem durch Einstein¹ und Federhofer² sowie durch die Ankündigung der Ausgabe von Coclicos Motettensammlung innerhalb des weitergeführten „Erbe deutscher Musik“ die Aufmerksamkeit der Forschung in erhöhtem Maße wieder dem Problem der „musica reservata“ zugewandt wurde, ist es an der Zeit, eine weitere, bisher unbeachtete Stelle mitzuteilen, welche die Definition und Etymologie des Begriffes „musica reservata“ gibt.

Es handelt sich um einen Abschnitt aus Eucharius Hofmann, *Doctrina de Tonis seu Modis musicis*, Gryphiswaldiae 1582, cap. 2; Hofmann bespricht hier die Intervalle, die antiken Tetrachorde und die drei „genera“ Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum. Wichtig sind die folgenden, vom genus chromaticum handelnden Sätze:

„habet quartas sic dispositas, ut in clavibus, quae mi habent, etiam fa recipiat, e contra in quibus sol vel fa est, etiam mi admittit . . . (d. h. neben dem im genus diatonicum gebräuchlichen „semitonium minus“ mi-fa auch das „semitonium maius“ \flat mi- \flat fa, oder umgekehrt, verwendet³; demonstriert wird dies an einem Notenbeispiel, welches die bei chromatischer Teilung der Quarte H-e entstehenden neun Intervalle — Ganzton B-c, c-d, d-e; „semitonium minus“ H-c, cis-d, dis-e; „semitonium maius“ H-B, c-cis, d-dis — zeigt).

. Originem traxit (sc. genus chromaticum) ex Tetrachordo synemenon, quod fa in b habet, et diezeugmenon, quod in eadem m i assumit. Hinc in reliquis quoque m i et f a fingendi occasionem sumpserunt et hoc genus variis semitoniis ornatum constituerunt. Hoc in Organis huc usque aliqua ratione mansit integrum, sed in cantu non usitatum fuit. Hodie vero a quibusdam in cantum revocatur, et ab iis Musica reservata appellatur, quod quasi reservata sit in quibusdam instrumentis musicis et in cantu non recepta seu usurpata“.

Vorliegende Stelle berührt sich eng mit der von Einstein⁴ aus Vicentinos Traktat mitgeteilten. Der Hinweis auf die Instrumente, im besonderen wohl die Tasteninstrumente, ist von

¹ A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, I, 224—229.

² H. Federhofer, Eine neue Quelle der Musica Reservata. *Acta musicologica* XXIV, 1952, 32—45.

³ Die Unterscheidung von „semitonium minus“ und „semitonium maius“ ist keineswegs ein „Phantom“; an dem durch Conrad von Zabern konstruierten und beschriebenen, von ihm zum Unterricht im Choralgesang verwendeten Tastenmonochord ist der Unterschied beider Intervalle visuell (als Verschiedenheit der Tangentenabstände der Tasten a-b und b-h) wie akustisch (semitonium maius als dissonant und sehr schwer zu intonieren) deutlich faßbar. (Näheres s. K. W. Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Diss. Freiburg i. B. 1954.)

⁴ a. a. O. I, 228.

Glarean übernommen; ob die hieraus abgeleitete, vermutlich von Hofmann selbst stammende Etymologie von Belang ist, bleibe dahingestellt. Von höherem Wert, gerade im Zusammenhang mit der Charakterisierung der *Musica reservata* bei Vicentino („*la Cromatica et Enharmonica musica riserbata*“ als Musik „*à uso delle purgate orecchie in lode di gran personaggi et Heroi*“) wie auch mit der Bezeichnung „*osservato*“ = „*eruditus*“⁵, ist vielleicht die Stelle bei Pietro Aaron (*De institutione harmonica* II, 9)⁶, wo dieser als Beweis für die praktische Brauchbarkeit des *genus chromaticum* und *enharmonicum* eine Huldigungskomposition von Spataro an Papst Leo X. erwähnt, deren Tenor diese genera verwendete, „*licet a nonnullis non parvi nominis Italis musicis explosa fuerit* (sc. compositio), *quia inconsuetae atque reconditae modulationis rationem minime inveniebant, quam nos tamen amici eius invenimus atque cecinimus.*“

Auch diese Benennung („*reconditus*“ = entlegen, verborgen) weist auf den exklusiven Charakter der damit bezeichneten Musik hin. In seinen späteren Traktaten (*Toscanello* II, 11 und 12; *Lucidario* II, *oppone* IX⁷) schließt sich Aaron allerdings wieder der traditionellen Meinung betreffs des *genus chromaticum* an. Spataros Experiment scheint ihn demnach auf die Dauer nicht befriedigt zu haben.

In der wichtigsten, mit dem Namen „*musica reservata*“ belegten Quelle praktischer Musik, Cocolicos Motettensammlung, tritt das „*genus chromaticum*“ in der obengenannten Art nicht auf. Bei den „*sequensmodulaties*“ in Nr 33⁸ handelt es sich nicht um Chromatik als Verwendung des „*semitonium maius*“, sondern um eine besonders ausgiebige und kühne Anwendung der „*musica ficta*“ (akzidentelle Setzung von \flat auf den „*claves*“ e, a, d, g, c), wie sie theoretisch schon durch Pietro Aaron belegt ist⁹. Es kann jedoch wohl angenommen werden, daß Cocolico diese Satzweise für Chromatik hielt und hier der im Text genannten „*res tristis*“ („*virgam peccatorum super sortem iustorum*“) entsprechend anwandte^{9a}. So betrachtet, vereinigt Cocolicos Motettensammlung in sich alle von den Gewährsmännern des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts aufgezählten Merkmale der „*musica reservata*“: speziell für Kenner bestimmt (Dedikationsstück) und nur Kennern verständlich, ist sie sowohl zum Zweck eindringlichster Wiedergabe des Bild- und Affektgehaltes der Textworte als

⁵ Belege in der italienischen Poetik des 16. Jahrhunderts sowie in Titeln von Musikstücken s. bei Einstein, a. a. O. I, 225; ferner bei M. van Crevel, *Adrianus Petit Coelico*, Den Haag 1940, 301

⁶ Hinweis darauf (ohne Zitat) bei Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal* des 16. Jahrhunderts, Beih. IMG IV, 1902, 108.

⁷ Abgedruckt bei R. v. Ficker, *Beiträge zur Chromatik des 14.–16. Jahrhunderts*. Studien zur Musikwissenschaft I, 1914, 15 f. — Bezeichnend, daß Aaron das *genus chromaticum* nur anlässlich des von ihm mißbilligten Intervallschrittes g-gis (*semitonium maius*) erwähnt.

⁸ van Crevel, a. a. O., 280 ff.: vgl. vom selben Verfasser: *Verwante Sequensmodulaties bij Obrecht*, *Josquin en Coelico*. Tijdschrift XVI, 1949, 107–124.

⁹ P. Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, cap. 26 ff. („*Dichiaratione come in tutte le positioni over luoghi della mano sono naturalmente et accidentalmente sei note o veramente voci.*“) Es müßte sehr verwundern, warum Aaron, wenn er die hier behandelte „*musica ficta*“ als mit Chromatik identisch ansähe, sie nicht auch als solche bezeichnete. Tatsächlich leitet er die Töne es, as, des und ges zwar von einer „*accidentalmente*“ vollzogenen Setzung von fa auf den *claves*, die „*naturalmente*“ die vox mi enthalten, ab, erwähnt aber mit keinem Wort, daß diese Mutation chromatisch, d. h. durch Übergang mi-fa auf ein und denselben *clavis* (analog $\sharp-\flat$) vor sich gehen müsse. Zwischen „*genus chromaticum*“ und „*musica ficta*“ unterscheidet noch Cerone ganz klar, indem er als Beispiel des „*genero Chromatico de los Praticos modernos*“ die Teilung der Quarten H-e und e-a in H-c-cis-d-dis-e, e-f-fis-g-gis-a (also mit „*semitono cantabile*“ und „*semitono incantabile*“), als „*Exemplo de unos que piensan proceder Chromatico, y non proceden, si no que cantan con Musica finta*“ die Teilung derselben Quarten in H-cis-dis-e, e-fis-gis-a angibt (*El Melopoeo y Maestro* II, 33, p. 253). Dasselbst XIII, 63, p. 761 findet sich das Beispiel einer im *genus chromaticum* stehenden, durch häufiges Vorkommen des *semitonium maius* in allen vier Stimmen charakterisierten Komposition; p. 762 wird (anlässlich eines anderen, nach Cerones Meinung den Namen „*chromatisch*“ nicht verdienenden Stückes) nochmals darauf verwiesen, daß zwischen *genus chromaticum* und „*Diatonico accidental*“ ein „großer Unterschied“ sei. Der Gebrauch der mit \flat oder \sharp versehenen Tonstufen allein (ohne Auftreten des *semitonium majus*) stellt nach Cerone lediglich eine Verwendung der „*Teile*“ des *genus chromaticum* dar, derart jedoch, daß „*non si procede por ellas si no Diatonicamente*“ (II, 34, p. 255). S. auch Kroyer, a. a. O. II 2 f. und 115, über Vicentino.

^{9a} vgl. das Beispiel von Rosetti („*e pianger di dolcezza*“) in MGG III, Sp. 414, ferner Clemens non Papa „*Fremuit spiritus Jesu*“ („*et lacrimatus est*“: s. van Crevel, *Adrianus Petit Coelico* 98. Anm. 1) s. auch Ficker, a. a. O. 15.

auch zum Zweck bloßer „*ostentatio ingenii*“ mit ungewöhnlichen Satzweisen in besonders gesuchter Handhabung der 8 Modi (toni) sowie in der Verwendung zahlreicher „Figuren“ melodischer und klanglicher Art gearbeitet; Vorbild hierfür sind gewisse Motetten Josquins. Es scheint demnach nicht „unmöglich“, daß Coclico wirklich dessen Schüler — oder zumindest ein sehr guter Kenner von Josquins „*rarity*“ — war, die er in seiner „*musica reservata*“ nachahmt und überbietet¹⁰. Als Musiker wenigstens verdient er eine Ehrenrettung.

Theoretikerzitate

VON RUDOLF STEPHAN GÖTTINGEN

Abkürzungen: AM = Archiv für Musikwissenschaft; CS = E. de Coussemaker, *Scriptorium de musica medii aevi*, 1864 ff.; LR = F. Ludwig, *Repertorium organorum* I, 1, 1910; ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft. Zu den Handschriften Ba, Mo und Hu vergleiche man stets die Neuausgaben von P. Aubry, 1908, Y. Rokseth, 1935 ff. und H. Anglès 1931

I.

Theoretikerzitate gehören zu den willkommensten Überlieferungen der Motetten des 13. Jahrhunderts. Durch sie ist es bisweilen möglich, wenigstens einigermaßen zeitliche und lokale Fixierungen der zitierten Werke zu gestatten und das Nachleben oder die Beliebtheit dieser Motetten zu erfassen. Leider entsprechen nicht alle Neuausgaben der theoretischen Schriften den Anforderungen, die man in dieser Hinsicht stellen muß. Hier seien daher einige Ungenauigkeiten und Lücken festgestellt und nach Möglichkeit behoben.

In seiner Schrift „*Ein anonymes, glossierter Mensuraltraktat 1279*“ hat H. Sowa 1930 einen Traktat (nach der Hs. clm 14523) veröffentlicht, der vermutlich süddeutscher Provenienz, vielleicht sogar direkt in St. Emmeram entstanden ist. Dieses Kloster, das schon zur Zeit der Abfassung dieser Schrift eine reiche musikalische Vergangenheit hatte (über die man sich in gewissem Umfang bei D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, 1865, informieren kann), war im Mittelalter eines der wichtigsten Zentren der musikalischen Kultur in Deutschland und sicher eine Pflegestätte der Mehrstimmigkeit (cf. Kongreßbericht, Lüneburg 1950, 70f.), wenn auch bisher keine mehrstimmigen Werke Regensburger Provenienz bekannt geworden sind. (Die Hs. clm 14926 s. XV, enthält bekanntlich einige Ordinariumssätze konservativster Observanz, [cf. MGG I, 155], ist aber sicher nicht in St. Emmeram geschrieben, sondern aus Maastricht. A. Geering, *Die Organa* 1952, hat diese Hs. nicht berücksichtigt.)

H. Sowa hat (l. c. pag. L-LII) die Beispiele und Zitate zusammengestellt und ihre Identifikation teilweise erfolgreich versucht. Die Mehrzahl der zitierten Werke sind Motetten. Sowa ermittelt richtig seine Beispiele Nr. 19, 22 und 23 als aus Mo 4, 51 stammend (sie beginnt aber fol. 87', nicht 87), Nr. 3 und 30 richtig als Mo 4, 58, Nr. 27 als Mo 3, 39 (fol. 71', nicht 71), Nr. 25 als Mo 3, 40, oder weniger wahrscheinlich Mo 8, 309. Eine Entscheidung ist hier einstweilen unmöglich, da das Zitat ohne Noten überliefert ist. Immerhin kann aber zu Gunsten von Mo 3, 40 geltend gemacht werden, daß Theoretikerzitate der singulären Werke aus Mo 8 bisher nicht bekannt geworden sind. Nr. 13 ist richtig als Mo 5, 175, Nr. 7 als Mo 7, 283, Nr. 8 und 11 als Mo 7, 288, die beiden letzteren wieder mit falscher Folioangabe (7, 283 steht f. 321'; 7, 288, 326'), identifiziert. Nr. 9, 26 und 31 wurden pag. XXII als mit Ba 44 identisch erkannt. Nr. 15 ist der Anfang des Motetus von Mo 5, 175 in einem anderen Modus.

Der einzige zitierte Conductus (Beispiele Nr. 4 und 6) ist F 7, 18 (cf. E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen* . *Conductus*, 1939, p. 110 f.; hier ist die Ausgabe Sowas übersehen).

¹⁰ Eine Untersuchung des Verfassers zu diesem Thema liegt abgeschlossen vor.

Ist dieser Conductus mit Oxford, Corp. Chr. Coll 497, fol. 1 (cf. A. Hughes, *Medieval polyphony Bodl. Libr.*, 1951, p. 51) identisch? — Die Conductusfragmente der Univ. Bibl. Heidelberg, die auch unseren Conductus enthalten und in der Literatur ohne Signatur angeführt zu werden pflegen, haben neuerdings die Sign. „Heidelb. 2588“ bekommen.

Von den Organa hat Sowa Mo 1, 14—15 (= F 2, 18, cf. LR 63) als Quelle von Nr. 1, F fol 65 als Quelle von Nr. 18 (cf. Sowa, l. c. pag. XXXVIII, LR 66, J. Handschin ZM X, 15) erkannt. Bleibt noch das „*Alleluia de hic Marcius*“ (Sowa Nr. 2), das sicher in *All. de hic Martinus* zu emendieren ist. Eine zweistimmige Version dieses Versikels ist bekannt aus dem *Magnus liber organi de gradali*, z. B. F fol 134 (cf. LR 74). Dieser Alleluia-Vers, der in der Editio Vaticana fehlt, steht im Graduale Sarisburiense (ed. W. H. Frere, 1894) pag. 200, ist aber laut Grad. Sar pag. 77 mit dem *All. Ora pro nobis*, das sowohl in der Ed. Vat., als auch im Grad. Sar fehlt, identisch (cf. F fol 127, LR 73). Die Melodie ist aber auch in der Vatikanischen Ausgabe vorhanden, sie gehört heute zum *Alleluia Franciscus*, das im Liber usualis von 1947 pag. 1643 steht. — Eine weitere zweistimmige Bearbeitung des *All. Hic Martinus* findet sich in Rom Vat. Ottob. 3025 fol. 49 (cf. F. Ludwig, AM V, 201 und R. Ficker, KmJb XXVII, 1932, 65), die aber mit der Komposition aus dem *Magnus liber* keinerlei Berührungspunkte aufweist. Da das Beispiel wiederum ohne Noten ist, kann die Komposition nicht einwandfrei ermittelt werden.

Beispiel Nr. 14 ist der Clausel F fol 105, der Quelle u. a. auch der Motette Ba 44, die in den Beispielen Nr. 9, 26 und 31 zitiert wurde (s. o.; cf. P. Aubry, *Cent motets*, 1908, III, 16 ff. LR 70; Adler-Handbuch 2. Aufl. 1930, 237). Die Nr. 10 und 12 sind bisher nur aus anderweitigen Theoretikerzitaten bekannt (Cf. AM V, 193).

Das Tenorbeispiel Nr. 20 ist in der Ligierung identisch mit Mo 5, 119, dürfte demnach dieser Motette entnommen sein. Unter Nr. 24 hat Sowa vier Beispiele zusammengefaßt. Das Beispiel pag. 84 gehört wie Nr. 8 — dies zeigt sich auch klar aus dem Zusammenhang — zur Motette Mo 7, 288. Von hier dürfte auch das erste Beispiel auf pag. 83 abgeleitet sein, während das zweite auf dieser Seite zwar in der Ligierung, nicht aber in den Pausen Ba 20, Hu 136 und 138 entspricht. Die rhythmische Version des Zitats pag. 28 ist bisher in Motetten nicht nachweisbar, könnte aber sehr wohl eine willkürliche Konstruktion zu Demonstrationszwecken sein. Sowa's Beispiel Nr. 5 ist nicht Mo 4, 64 — diese Motette meint wohl Sowa mit der Angabe fol. 102, sie steht aber fol. 103 —, sondern das Triplum von Ba 5 (fol. 3').

Bleiben zum Schluß noch die Zitate aus den Hoqueti zu erwähnen. Nr. 17 entspricht den Unterstimmen von Mo 1, 2, wie Sowa richtig erkennt, Nr. 16 dagegen weitgehend denen von Mo 1, 3. Bemerkenswert ist hier, daß der Tenor in Nr. 17 schon moderner, d. h. unligiert geschrieben ist, aber die motettische Oberstimme aus Mo fehlt. (Das Stück wird erstmalig in Ma fol 122' überliefert. Cf. LR 133 und die Faksimilia dieser Seite bei Anglès, *Huelgas I*, 73 oder in desselben *La musica española desde la edad media . . .* 1941, Taf. 16). Die Hoqueti „*Manere*“ (Nr. 21), „*Portare*“ (Nr. 28, nicht mit dem singulären Mo 1, 5 verwandt), „*Patribus*“ (Nr. 29) und ohne Bezeichnung (Nr. 32) sind bisher unbekannt. Damit vergrößert sich das Repertoire dieser Kompositionen, deren Repertoire nur zu einem offenbar geringen Teil erhalten ist. Außer den Hss. Ba und Mo überliefern nur noch der Codex Worc D (*Ave virgo* fol. 88', cf. A. Hughes, *Worc. Med. Harm.*, 1927, 97; fehlt im Register H. Besslers, AM VII, 221) und Cambridge, Corp. Chr. Coll. (8) B 4 (cf. R. James, *A descript. Cat. of the Manuscr. in the Libr. of Corp. Christi Coll.*, I, 1904, 20) bisher nicht anderweitig bekannt gewordene Hoqueti.

II.

In seiner Neuausgabe des „*Tractatus de musica*“ des Hieronymus de Moravia bedauert S. M. Cserba pag. IL und L, daß u. a. der Traktat des Petrus Picardus nur in der Pariser Hieronymus-Handschrift lat. 16663 überliefert sei. Dies ist aber nur teilweise zutreffend.

Schon 1928 hat C. A. Moberg in seiner Abhandlung „Om flerstämmig musik i Sverige under medeltiden“ (Svensk Tidskrift und Separat) auf die Handschrift Uppsala C 453 hingewiesen, in der sich fol. 172—173' eine Version dieses Traktates befindet, die teilweise von der Pariser Version erheblich abweicht. Die Version Uppsala ist am Ende unvollständig, entschädigt dafür aber reichlich durch inhaltliche Erweiterungen und ausgeführte Notenbeispiele. (Bekanntlich hat die Pariser Hs. diese Notenbeispiele ausgelassen.) Gerade diese ermöglichen nun eine Identifikation, die hier mit Verwertung von handschriftlichen Notizen F. Ludwigs in seinem Handexemplar, das sich jetzt im Göttinger Seminar befindet, versucht sei.

Die Beispiele der Pariser Hs., soweit sie bei CS I, 137 und Cserba 260 angeführt sind, findet man bei Moberg l. c. (ich zitiere nach der Separatausgabe) pag. 63. Das *Pater omnium*:

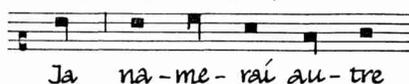


(Moberg Nr. 5) braucht nicht unbedingt ein Zitat zu sein, sondern ist wohl als willkürliche Präparation eines liturgischen Gesanges möglich. In einer Motette ist es mir bisher unbekannt. Das *Ja n'amerai*, das auch in der Pariser Hs. stehen muß, da es bei Coussemaker I. c. steht, Cserba aber offenbar unleserlich schien, befindet sich auch in der Hs. in Uppsala, wodurch des vielgeschmähten Coussemaker Lesart wieder einmal bestätigt wird. Das Zitat ist der Anfang der motettischen Oberstimme, die dem Hoquetus *In seculum* gelegentlich zugefügt wird, aber auch in der zur Doppelmotette reduzierten Fassung auftritt (Mo 1, 2. Mo 5, 137).

Mo 1,2 (fol.1')



Mo 5,137 (fol. 187') Triplum.



Moberg pag. 63 No. 6

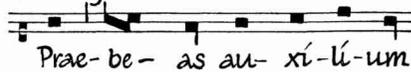


Das folgende Beispiel (Paris: *Maria*; Uppsala: *O Maria*) ist der Anfang des Motetus *O Maria beata* von Ba 76 — in Da ist dieser Anfang nicht erhalten), der auch mehrfach in anderen Schriften zitiert wird. Hier ist dieser Anfang, wie auch bei Pseudo-Aristoteles CS I, 271 auf g, und nicht wie in Ba fol 49' auf d. Das Beispiel Moberg Nr 8 ist dem Motetus von Ba 32 = Mo 7, 273 entnommen und steht der Lesart von Mo am nächsten.

Mo fol. 305.



Moberg Nr.8



Die Ligatur in Mo ist tatsächlich nicht einwandfrei lesbar Y Rokseth entscheidet sich (mit Recht), wohl unter dem Einfluß der Lesart Tu, für *f-c*, doch scheint die Lesart Mobergs (auch in Mo) ebensogut möglich. Immerhin ist es denkbar, daß die Vergrößerung des fraglichen Intervalls zur Terz die Tilgung der Plizierung zur Folge hatte. — Nr. 9 ist ein Zitat des Anfangs des Motetus Ma fol. 134 (zur weiteren Überlieferung cf. H. Anglès, Huelgas I, 241 ff.) mit der singulären Variante *c c h h g* an Stelle von *c c h a g*.

Die folgenden Beispiele Mobergs (Nr. 10—16) fehlen in der Hieronymushandschrift. Nr. 10 ist der Anfang des Motetus von Mo 3, 40 (= Hu 157, cf. Anglès, l. c. I, 344 ff.), Nr. 11

(ohne Noten) das Zitat Francos CS I, 120, Nr. 12 ist gleich CS I, 121, Nr. 13 ein Zitat aus dem Triplum von Mo 3, 42 (= Triplum von Mo 5, 135 und Triplum von Ba 67). Hier ist entweder der Text entstellt oder von Moberg falsch gelesen. Mobergs Beispiele Nr 14 und 15 konnte ich noch nicht identifizieren. Anfänge und Versschlüsse von bisher bekannten Motettenstimmen scheinen es nicht zu sein, dafür aber wohl Fragmente aus der Mitte eines Verses.

Bei den folgenden Zitaten, die wiederum in beiden Handschriften auftauchen, ist mit Ausnahme von Nr. 17, das dem Triplum von Mo 3, 39 entnommen ist, eine Identifikation bisher noch nicht gelungen. Hingewiesen sei lediglich auf die Verschiedenheit der Texte in beiden Handschriften, die es nicht einmal erlauben, die Identität des letzten Beispiels zu behaupten. (In Paris: *Ne una*; in Uppsala: *En cantant liperquele*.)

Archiv-Produktion des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon-Gesellschaft

(Stand: April 1954)

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Innerhalb weniger Jahre hat sich die Archiv-Produktion aus einer ursprünglich internen Plattensammlung über einen vorsichtigen Anfang in der Öffentlichkeit zu einer heute schon überaus beachtlichen Sammlung ausgewachsen, ständig noch in Vergrößerung begriffen mit dem Ziel, „die Entwicklung der Musik bis zur klassischen Zeit in grundlegenden Interpretationen widerzuspiegeln“. Der zugrundeliegenden Absicht, der Wissenschaft, dem Liebhaber und besonders dem Lernenden eine „klingende Musikgeschichte in Beispielen“ zu bieten, konnte nur durch außergewöhnliche Qualität in jeder Hinsicht sowie durch ein umfassendes Programm entsprochen werden; und es ist beim Verfolgen der Entwicklung der vorliegenden Produktion von Interesse, daß nicht allein die Auswahl, beginnend mit nicht gerade außergewöhnlichen Aufnahmen Bachscher Werke (um 1949), in zunehmendem Maße auch schwer zugängliche (künstlerisch wertvolle und historisch wichtige) Kompositionen zu umfassen begann, sondern daß sogar in einzelnen Fällen unzulängliche Aufnahmen gegen bessere desselben Werks ausgetauscht werden konnten (so beim 3. *Brandenburgischen Konzert*, dessen erste Aufnahme die Adagio-Takte unterschlug, während die jetzige mit einer Cembalo-Kadenz von Eduard Müller eine stilistisch überzeugende Lösung bietet — gerade bei einem so häufig zu hörenden Werk müssen an eine „Archiv“-Aufnahme besonders hohe Anforderungen gestellt werden!).

Für die Auswahl ist durch die Einteilung in 11 „*Forschungsbereiche*“ und deren Unterteilung in durchschnittlich 6–7 Serien ein weitgesteckter Rahmen geboten, der in zunehmendem Maße ausgebaut wird. Daß die Begriffe, nach denen geordnet wurde, ein buntes Gemisch von Zeit-, Stil-, Orts-, Gattungsbegriffen und Personennamen zeigen, kann als Beispiel der terminologischen Not unserer Disziplin gewertet werden. — Als besonders bemerkenswerte Aufnahmen seien herausgegriffen: Die *Missa in Dominica Resurrectionis* (APM 14017), gesungen von den Beuroner Benediktinern, mit der zum ersten Mal ein vollständiges gregorianisches Hochamt auf Schallplatten festgehalten ist, ferner die *Erste Weihnachtsvesper* (AVM 5405/06; AP 13005), gesungen vom selben Chor, weiterhin verschiedene Werke von Adam de la Halle und einigen Anonymi des 13. Jahrhunderts (APM 14018) — die erste Aufnahme zum Forschungsbereich „*Zentrales Mittelalter*“ —, 5 Geistliche Gesänge von Dufay (APM 14019), flämische Carillonmusik des 18. Jahrhunderts, auf dem Glockenspiel der Mechelner Kathedrale gespielt (AP 13017), eine Kantate von Alessandro Scarlatti (APM 14024) und mehrere von Bach, wichtige Orgelwerke Bachs, darunter das ganze

Orgelbüchlein (APM 14021/22) und anderes. Dankbar wird der Orgelliebhaber auch eine improvisatorische Vorführung der Schnitger-Orgel zu Cappel durch Helmut Walcha (mit Ansage der gezogenen Register) begrüßen.

Ein wichtiges Kriterium für die Auswahl bleibt natürlich stets die Echtheitsfrage. Einige Werke werden in späteren Bearbeitungen geboten (wobei natürlich von der ohnedies strittigen Frage mittelalterlicher Aufführungspraxis abzusehen ist), so Orlando di Lassos Messe „*Puisque j'ai perdu*“ in der 1889 erschienenen, z. T. recht eingreifenden Bearbeitung von Ignatz Mitterer¹, Monteverdis *Lamento d'Arianna* in der von Carl Orff — Fälle, in denen der Wissenschaftler die (durchaus erreichbare und praktizierbare) Originalfassung vorgezogen hätte. Eine Anzahl weiterer Werke ist in ihrer Echtheit zweifelhaft. Hierunter fallen besonders einige J. S. Bach zugeschriebene Kompositionen: die Kantaten „*Schlage doch, gewünschte Stunde*“ (BWV 53)² und „*Meine Seele rühmt und preist*“ (BWV 189)³, die Flöten-sonate g-moll (BWV 1020)⁴ und die Solo-Partita a-moll für Flöte (BWV 1013)⁵. Auch in dieser Beziehung wäre es wohl günstiger gewesen, sich zunächst auf die Aufnahme zweifellos echter Werke zu beschränken. — Über die weitere Frage, inwieweit eine gewisse Vollständigkeit und Proportionalität des Gebotenen in den einzelnen Forschungsbereichen und Serien erreicht werden wird, läßt sich erst nach weiterem Ausbau der Produktion urteilen. Die zur Verfügung stehenden Interpreten gehören zu den unbestrittenen Meistern ihres Instruments. Daß die Brüsseler Vereinigung „Pro Musica Antiqua“ für die Aufführungen von Musik des Mittelalters und der Renaissance gewonnen werden konnte, daß Walter Gerwig die Lautenmusik, Helmut Walcha die Orgelwerke Bachs, Fritz Neumeyer, Edith Picht-Axenfeld, Eta Harich-Schneider die Klaviermusik spielen, daß Gustav Scheck für die Flötenwerke und August Wenzinger für die Gambenkompositionen gewonnen werden konnten, kennzeichnet die Ansprüche, die an die Ausführung gestellt werden dürfen, bedeutet aber gleichzeitig die Einhaltung einer bestimmten Linie der vom Werk her bestimmten Interpretation, wie sie auch den Ansprüchen und Vorstellungen einer modernen Musikwissenschaft entspricht.

Betrachtet man einzelne Fragen der Besetzung und Wiedergabe kritisch, so sind diejenigen Epochen und Kompositionen vorher auszuklammern, über deren Aufführungspraxis keine hinreichenden Anhaltspunkte vorliegen. — Was bereits in unserer Konzertpraxis zu bedauern sein mag, daß nämlich aus dem Instrumentarium des 15 bis 17 Jahrhunderts wohl die „stillen“ Instrumente, nicht aber die „penetranten“ wiedererweckt wurden, gilt auch hier. Vielleicht läßt es sich aber doch gelegentlich möglich machen, daß auch Posaunen, Zinken, Krummhörner, Trumscheite usw. zur Wiedergabe herangezogen werden. Auch die Frage der Mensur der Blechblasinstrumente wäre hier zu erwähnen. Ein weiteres Problem, das mit sehr unterschiedlichem Erfolg gelöst wurde, ist die Besetzung der Singstimmen. Durch neuere Untersuchungen wie z. B. R. Stephan, „*Die Vox alta bei Bach*“ (Musik und Kirche XXIII, 1953, 58 ff.) ist die Bedeutung von Knabenstimmen in der alten Chorpraxis klargestellt. Eine praktische Illustration dazu bietet die Wiedergabe Bachscher Motetten durch den Thomanerchor (AP 13008). Demgegenüber ist es bedauerlich, daß nicht auch für die Bachschen Kantaten ein Knabenchor gewonnen werden konnte. Auch sonst bleibt die Interpretation verschiedener Bachkantaten unbefriedigend (vorgelegen haben BWV 21 — APM 14007 und 39 — AP 13003). Daß modernes Instrumentarium⁶, ein großer gemischter

¹ Im Repertorium Musicae Sacrae ex auctoribus Saeculi XVI et XVII collectum et redactum a Franz Xaver Haberl, Regensburg 1889, Fasc. 7.

² Vgl. u. a. B. Fr. Richter, *Bach-Jahrbuch* 1906, S. 55.

³ Vgl. u. a. A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, S. 190 ff. und BJ. 1951—1952, S. 43.

⁴ Unechtheit überzeugend nachgewiesen von W. Dankert, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Kassel 1934, S. 33 ff.

⁵ Echtheit angezweifelt von R. Steglich, *Bachfestbuch* 1935, S. 104.

⁶ Unverständlich bleibt, warum in Kantate 39 an Stelle der (oder zusätzlich zu den?) in der beigegebenen Karteikarte genannten (und von Bach geforderten) Blockflöten moderne Querflöten verwendet wurden.

Chor und starke Streicherbesetzung (die z. B. in der Sinfonia der Kantate 21 den Charakter des Oberstimmduetts — Solooboe gegen Streichermassen — völlig zunichte macht) an sich noch kein Hindernis für eine werkgerechte Aufführung sind, glaube ich aus der Wiedergabe der Kantaten 21 und 39 bei der Ansbacher Bachwoche 1954 entnehmen zu können. Im Zusammenhang jedoch mit einer absolut „modernen“ Auffassung der Tempi, die einem mittleren Normalmaß geflissentlich aus dem Wege geht⁷, und einer Chorbehandlung, die nahezu sämtliche Melismen in permanentem Staccato singen läßt, ist das Ergebnis innerhalb einer dokumentarischen Produktion unzulänglich. Beibehalten ist die Knabenstimme in der Besetzung zweier weltlicher Telemann-Kantaten (AP 14025), hier zwar ohne zwingende Notwendigkeit, aber mit reizvoller Wirkung, wie überhaupt die Platten aus dem Forschungsbereich „*Deutsche Vorklassik*“ Beispiele besonders köstlicher Instrumentenzusammenstellung bieten — so hört man u. a. Oboe d'amore, Viola d'amore, barocke Querflöte, Glasharmonika, Laute, Clavichord, Hammerflügel.

Die technische Vervollkommnung der letzten Jahrzehnte, insbesondere die Erweiterung des Frequenzbereichs von etwa 8000 auf 15 000 Hz kommt der Wiedergabe zugute, die durchweg höchstes Lob verdient. Gerade Instrumente wie Cembalo, Clavichord und Gambe sind mit ausgezeichneter Naturtreue zu hören. Nebengeräusche wie das Atemholen des Bläasers, das Niederdrücken der Saiten auf dem Griffbrett der Laute oder das Geräusch der Mechanik bei Tasteninstrumenten beleben die Wiedergabe und machen sie wirklichkeitsgetreuer, ebenso gelegentlich ein leichter Nachhall — die Zeiten, in denen man all das grundsätzlich zu unterdrücken suchte, sind erfreulicherweise vorbei! Gemessen an den Ergebnissen früherer Produktionen will es scheinen, als sei es überhaupt erst jetzt möglich geworden, die Eigenart historischer Instrumente auf Platten zu vermitteln.

Jeder Platte ist schließlich eine Karteikarte beigegeben, die Auskunft gibt über das gespielte Werk, seinen Komponisten, seine Entstehungszeit und die überliefernden Quellen, ferner über die verwendete Ausgabe, die Interpreten und die Daten der Aufnahme. Vorzuschlagen wäre vielleicht, daß noch öfter, als dies (ohnehin schon) geschehen ist, die Texte mitgeteilt würden. Manchmal genügte auch ein Hinweis wie etwa der, daß der Text der gregorianischen Weihnachtsvesper in dem Weihnachtsheft „*Der Gottesdienst an unsern Hochfesten im Benediktinerorden*“, Beuron 1952, zu finden ist. Grundsätzlich muß doch davon ausgegangen werden, daß trotz der ausgezeichneten Quellenangaben nicht alle Werke dem Dozenten, Oberschullehrer oder Musikliebhaber zugänglich sind. Wer ist z. B. im glücklichen Besitz des Textes zu A. Scarlattis Kantate „*Su le sponde del Tebro*“ (AVM 8404/5e)?

Dem weiteren Ausbau der einzelnen Forschungsbereiche, besonders derjenigen mit älterer Musik, sieht man mit größtem Interesse entgegen. Erfreulich wäre es, wenn hier möglichst bald auch einige zentrale Werke (etwa die Messe von Machaut oder wichtige Werke von Dufay, Ockeghem, Josquin usw.) aufgenommen werden könnten.

Internationaler Kongreß für mittelmeeerländische Musik in Palermo 1954

VON HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, LEIPZIG

Der vom 26. bis 30. Juni 1954 in Palermo (Sizilien) abgehaltene *Congresso Internazionale di Musica mediterranea* sowie die damit verbundene „Zusammenkunft der Musikbibliothekare“ wurde vom Italienischen Kultusministerium und der Landesregierung Sizilien veranstaltet, welche in großzügiger Weise fast die gesamten Kosten für alle Teilnehmer übernommen hatten. So war trotz der sommerlichen — nahezu afrikanischen — Hitze und der großen Entfernung eine beträchtliche Zahl von Musikforschern, Bibliothekaren aus Belgien, den

⁷ Vgl. demgegenüber die (noch nicht endgültigen) Untersuchungen W. Cerstenbergs „Die Zeitmaße und ihre Ordnung bei J. S. Bach“ Privatdruck 1952.

Balkanländern, Deutschland, Frankreich, Holland, Italien, der Schweiz und Spanien sowie viele italienische Konservatoriumsdirektoren dieser Einladung gefolgt. Die Vorträge und Referate gliederten sich in fünf Abteilungen, in denen zuerst ein Hauptreferent sprach, daran anschließend jeweils eine weitere Zahl von Referenten. Die Abteilungen mit den Namen der Hauptreferenten waren

1. Die Überlieferung des Volksgesangs in Sizilien und am Mittelmeer (Ottavio Tiby),
2. Melodien, Rhythmen, Instrumente und Symbole in den mittelmeerländischen Tänzen (Constantin Brailoiu),
3. Die Musik Siziliens und der Mittelmeervölker in der europäischen Musikgeschichte (Fausto Torrefranca),
4. Studien und Vorschläge für ein Corpus der mittelmeerländischen Volksmusik (Marius Schneider),
5. Regionale, nationale und internationale Aufgaben der Musikbibliotheken (Antonino Pirrotta).

Besonderes Interesse fanden die Beziehungen frühchristlicher Melodien zur Musik des Mittelmeers — zu diesem Themenkreis sprachen Iginò Anglès, Bartolomeo di Salvo, Giorgio Nataletti, Karl Gustav Fellerer, Jacques Handschin, Bruno Stäblein¹ und Helmut Hucke. Noch heute sind solche Überlieferungen in Italien lebendig, wie in der Klosterkirche *Piana degli Albanesi*, in den Bergen Siziliens gelegen, wo die Kongreßteilnehmer ein vollständiges Pontifikalamt im griechisch-byzantinischen Stil anhören konnten, das von Priestern im Wechsel mit der Gemeinde gesungen wird. Diese Gemeinde wanderte im 15. Jahrhundert aus Griechenland nach Sizilien aus und bewahrt bis heute heimatliche Sprache und Kirchengesänge, die allerdings auch gedruckt im „*Enditridion, Manuale die preghiere per i fedeli di rito bizantino*“ (Grottaferrata/Rom 1947) vorliegen und teilweise starke Modernisierungen erkennen lassen. Hingewiesen sei auf die bisher vorliegenden 1485 Schallplattenaufnahmen italienischer Volksmusik, darunter vieler jüdischer Tempelgesänge, welche das *Centro nazionale Studi di Musica Popolare*, Rom, Via Vittoria 6, gemacht hat — leider wurden diese Platten nicht auf dem Kongreß vorgeführt, wie überhaupt die praktischen Demonstrationen etwas zu kurz kamen, vor allem weil der zur Verfügung stehende Tonbandapparat für viele Tonbänder (wie die deutschen) nicht benutzbar war. So mußten etliche Referenten auf ihre Musikbeispiele verzichten oder ihr Referat ausfallen lassen. Man hatte bei diesem Kongreß auch auf arabische Teilnehmer, etwa aus Algier, Tunis, Ägypten, der Türkei und entsprechende Musikbeispiele gehofft, leider wurden diese nicht geboten, auch keine sizilianischen Volkstänze.

Aus der Fülle der Referate, die in einem Kongreßbericht erscheinen sollen, können nur einige genannt werden. Paul Collaer sprach über Beziehungen der bulgarischen zur spanischen Volksmusik, Manuel García Matos und Joan Amades führten spanische Volksinstrumente vor. Claudie Marcel-Dubois schilderte ein südfranzösisches Ochsenfest, Carmelina Naselli italienische Hochzeitslieder. Auch über griechische, albanische, sardinische, zyprische Volksmusik wurde referiert. Walter Wiora gab einen Überblick der alt-griechischen und römischen Musik, Hans Joachim Moser berichtete in lateinischer Sprache über die Bedeutung der Mittelmeermusik für Europa, Wolfgang Osthoff über die Passacaglia, Hellmuth Christian Wolff über den Siciliano bei Bach und Händel. Sämtliche Vorträge und Diskussionen wurden von einer ausgezeichneten Dolmetscherin abschnittsweise übersetzt, ein wesentliches Hilfsmittel zur genauen und schnellen Verständigung.

Die Verhandlungen der Musikbibliothekare, an denen u. a. Vladimir Fédorov, Alberto Ghislanzoni, François Lesure und Correa de Azevedo als Vertreter der UNESCO mit Referaten beteiligt waren, nahmen einen geradezu dramatischen Verlauf, als die organisa-

¹ Das Referat von Bruno Stäblein „Von der Sequenz zum Strophelied“ wurde in erweiterter Form in *Die Musikforschung* VII (1954), S. 257—268 abgedruckt.

torische und wirtschaftliche Lage der italienischen Musikbibliotheken besprochen wurde. Sie fanden ihren Niederschlag in einer Reihe von Entschließungen.

Eine hervorragende Aufführung der komischen Oper „*Il trionfo dell'onore*“ von Alessandro Scarlatti durch römische Musikstudenten bildete den Höhepunkt der praktischen Vorführungen. Diese wurden ergänzt durch Besichtigungen eines Volkskundemuseums in Mondello, der wundervollen Mosaiken in der Kathedrale Monreale, des großen Operntheaters in Palermo sowie durch eine Ausstellung alter Handschriften und Drucke sizilianischer Komponisten wie Vincenzo Bellini, Al. Scarlatti, Emanuele d'Astorga, Sigismondo d'India u. a., über welche den Teilnehmern ein Katalog überreicht wurde².

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitwirkung zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Band 3, Daquin—Fechner (mit 60 Bildtafeln, 560 Textabbildungen, 260 Notenbeispielen, 20 Tabellen). Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1954. 1920 Spalten, XX Seiten.

Der einzelne Band einer Enzyklopädie ist stets ein Ergebnis des Zufalls insofern, als die Herausgeber der Reihenfolge des Alphabets ausgeliefert sind; sie vermögen zwar die Wahl und die Zahl der einzelnen Artikel, nicht aber deren Aneinanderreihung zu bestimmen. Theoretisch läßt sich ebenso gut ein Buch errechnen, in dem jeglicher tragende Artikel fehlt, wie ein anderes, in dem die gewichtigen Beiträge derart vorherrschen, daß sie die minder wichtigen (die nicht immer etwa nur die kürzeren zu sein brauchen) geradezu erdrücken. Indessen gibt es offenbar auch in diesem Bereich so etwas wie eine höhere Gerechtigkeit, die keines der sich äußerlich völlig gleichenden Kinder in seinem Innern über oder unter das andere stellt, sondern für eine gewisse Ebenbürtigkeit besorgt ist, wie es sich in einer guten Familie gehört.

Dies gilt wohl für alle lexigraphischen Erscheinungen ganz allgemein. Was nun aber die Enzyklopädie „*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*“ betrifft, so ist daran zu erinnern, daß sie — eben weil sie eine Enzyklopädie und kein Lexikon ist — nicht mit dem letzten Wort des Buchstabens Z, etwa mit den Schweizer Musiker-Mönchen Zwysig, ihren Abschluß finden wird; aber auch nicht mit einem eventuellen Ergänzungsband, der nicht nur unvermeidbare Irrtümer

zu berichtigen, sondern auch die früheren Beiträge, die Jahre, vielleicht gar Jahrzehnte älter sind als die des letzten Bandes, einigermaßen den späteren (zeitlich) anzugleichen hätte, sondern erst mit dem ganz zuletzt erstellbaren Registerband. Der Beurteilende — als ein besonders kritisches Auge unter den Benützern, nicht weniger, aber auch nicht mehr — muß sich deshalb immer wieder vergegenwärtigen, daß er, selbst innerhalb der (alphabetischen) Grenzen, ein von den Herausgebern bewußt als Stückwerk gehaltenes Werk in Händen hält. Obwohl er bloß in einer Anmerkung an unscheinbarer Stelle steht, ist der nachfolgende Satz von größter Wichtigkeit: „*Schlüßwörter, die in der alphabetischen Reihenfolge vermißt werden, sind nicht in einzelnen Artikeln behandelt, sondern in Sammelartikel aufgenommen.*“

Diese Tatsache macht es dem Besprecher eines MGG-Bandes in einer Hinsicht bequem: er darf besten Gewissens auf jegliche Jagd nach Lücken verzichten; solches „Jagen“ bleibt jenem (fernen) Begutachter vorbehalten, welcher dereinst den Registerband vor sich hat; ihm erst ist das abschließende Urteil über MGG vorbehalten. Darum nun ohne Umschweife zu Band 3, so wie er, von Daquin bis Fechner, vorliegt!

Zu den Zahlenangaben im Titel zunächst noch zwei weitere: das großformatige, vom Verleger in aller wünschenswerten Großzügigkeit ausgestattete Buch enthält fast genau ein halbes Tausend Stichwörter. Das ist viel, gestattet zugleich aber — denkt man an die nahezu zweitausend Spalten — die Feststellung, daß dem einzelnen Beitrag im Durchschnitt breiter Raum zugemessen wird. Es ist den Mitarbeitern — es sind allein im vorliegenden Band über zweihundert — vor nicht langem vom Heraus-

² A. D. Lattanzi u. O. Tiby, „Mostra di autografi, manoscritti e stampe musicali Siciliane“ Palermo 1954.

geber eine „Wichtige Mitteilung“ (sozusagen ein väterliches Mahnwort, sich an die unerläßlichen Vorschriften zu halten) sowie ein neues Abkürzungsverzeichnis zugegangen. Jene berührt den Außenstehenden nicht; dieses ist — seien wir offen — ihm wie namentlich den unmittelbar Beteiligten ein Kreuz. Lange Werk- oder Literaturverzeichnisse auf irgendetwas hin durchsuchen zu müssen, entspricht bisweilen dem Lesen eines Stenogramms in einer Kurseschrift, die man nur mangelhaft beherrscht. Hier sind dem Herausgeber offenkundig vom Verleger Vorschriften gemacht worden, an die er sich strikte zu halten hat, da auf solche Weise insgesamt wohl hunderte von Seiten eingespart werden. Dem Benützer diene es zum Trost, daß er dank dieser Einsparungen zu vermehrtem Text kommt, und er weiß, daß ihm jeweils ein Schlüssel zur Geheimkammer der Abkürzungen überreicht wird; auch wird er vergleichend festgestellt haben, daß die graphische Gestaltung, namentlich in den erwähnten Verzeichnissen, im zuletzt erschienenen Band gegenüber den beiden vorausgegangenen durch kleine Hilfen gewisse Fortschritte gemacht hat. Mit Fettdruck — nur innerhalb der Verzeichnisse! — ließe sich jedoch noch mehr erreichen.

Der dritte Band enthält, dank dem alphabetischen Zufall, weder einen umfassenden Komponistennamen noch eine Weltstadt. Der weitestgespannte Abschnitt ist unter den Ländern zu suchen, und hier ist mit Deutschland eine der zwei oder drei wichtigsten Nationen für die Tonkunst vertreten; denn Deutschland ist — der Außenstehende darf es mit besonderem Nachdruck sagen — nicht bloß das Land der Denker und Dichter, sondern auch der Musiker Entsprechend der enzyklopädischen Anlage des Gesamtwerkes ist eine Sechstelung vorgenommen worden. Kühn, doch geglückt der Versuch, im ersten die Grundschichten zerlegenden Abschnitt die Frühgeschichte mit der Volksmusik (bis in die Gegenwart) zu verfolgen, zumal Walter Wiora eine klare Gliederung des vielfältigen Gebietes gelingt. Das Mittelalter, die Zeit der einen Kirche, ist mit Bruno Stäblein einem besonderen Kenner der katholischen Kirchenmusik anvertraut, die Zeit des Übergangs und der Aufspaltung, Spätgotik und Renaissance, weiß Hans Albrecht fesselnd zu gestalten, und der Herausgeber Friedrich Blume kann im Barock-Abschnitt an seinen meisterlichen Übersichtsartikel über die gesamte Stil-

gattung im ersten Band anknüpfen. Mit dem Einleitungssatz: „Am Ausgang des Barockzeitalters tritt die deutsche Musik in das entscheidende Stadium ihrer Geschichte“ deutet Rudolf Gerber an, daß ihm mit Klassik und Romantik die (namentlich vom Laienstandpunkt aus gesehen) dankbarste Periode zugewiesen worden ist, was der den letzten Abschnitt behandelnde Ernst Laaff nicht wird behaupten wollen, weil der bis zur Gegenwart weisende Weg selbst bei peinlichster Erkundung sich nie völlig erschließen läßt und immer irgendwie ins Ungewisse führt. Dem Niveau der vorausgegangenen nahezu hundert Spalten entspricht das von Georg Feder zusammengestellte Verzeichnis der Literatur, das trotz seiner bewußten Beschränkung auf die neueren Publikationen erstaunlich reichhaltig ist. Zusammengefaßt: man müßte den Verlag dazu auffordern, diese ganz auf der Höhe der Zeit stehende, äußerst konzentrierte, dennoch das Wesentliche enthaltende Musikgeschichte Deutschlands gesondert herauszugeben, wäre es nicht schon geschehen.

Der Vergleich der deutschen Darstellungsweise mit der englischen (im gleichen Buch) ist höchst aufschlußreich. Schon die Gliederung in die sechs Stilperioden zeigt deutlich an, daß auch die deutschen Verfasser sich der Wichtigkeit des „Kollektivs“ bewußt sind, doch treten bei ihnen die Einzelpersönlichkeiten, auf die es ebensoviele ankommt, immer wieder klar in Erscheinung. Anders die englischen Autoren, denen die Häupter geistlicher und weltlicher Regenschaften wichtiger zu sein scheinen als die eigentlichen Gestalter der Kultur, in unserem Fall die Komponisten. Zwei zeitlich weitest auseinanderliegende Beispiele zum Beweis: die überragende Gestalt des 15. Jahrhunderts, John Dunstable, und der Beherrscher der Neuzeit, Benjamin Britten, treten mit Namen höchst selten in Erscheinung; wogegen Heinrich VIII., der zufällig auch noch ein wenig komponiert hat, häufig genannt wird. Das ist natürlich Auffassungssache und bleibt für den inneren Wert der Darstellung ohne Bedeutung, zumal die beiden wichtigsten, durch die Namen Purcell und Händel gekennzeichneten Perioden vorzüglich dargestellt sind. Auf eine Lücke ist immerhin noch hinzuweisen, weil sie allgemein die Gefahr der (unvermeidlichen, meist sogar sehr erwünschten) Aufteilung solcher Artikel erkennen läßt. Der erste Abschnitt, das Mittelalter, wird mit dem

14. Jahrhundert abgeschlossen, im nachfolgenden, dem 15. und frühen 16. Jahrhundert gewidmeten Teil das Wirken von Dunstable (und seiner teilweise sehr bedeutenden Zeitgenossen) aber einfach als bekannt vorausgesetzt. Hier schaltet sich für einmal der „lexikographische Zufall“ ein, indem sich im gleichen Band Manfred F. Bukofzers zutiefst fundierte Würdigung Dunstables findet und die Naht schließt. Im übrigen hält sich auch die Musikgeschichte Englands, die über 50 Spalten beansprucht, auf hoher Warte. Ihre Gliederung geschieht wie folgt: Mittelalter (Jack Allan Westrup), 15. und frühes 16. Jahrhundert (Frank Llewellyn Harrison), Von der Reformation bis zum Commonwealth (Thursten Dart), von der Restauration bis 1710 (Westrup), 18. und frühes 19. Jahrhundert (Charles L. Cudworth), Romantik und englische Renaissance (Westrup), Von 1910 bis zur Gegenwart (Wilfrid Mellers), Literatur (Westrup).

Mit Recht wird dem Grenzland Elsaß, obwohl es kein selbständiger Staat ist, eine eigene Darstellung gewidmet. Joseph Müller Blattau, selber gebürtiger Elsässer, betrachtet das dortige Geschehen begrifflicher Weise vom deutschen Blickpunkt aus, bemüht sich indessen nach Kräften um Objektivität. Dennoch bleibt zu hoffen, es werde der Einfluß Frankreichs auf diesen Landstrich an anderer Stelle, vorab in der Darstellung der französischen Musikgeschichte, noch sichtbarer werden — als Ergänzung zu, nicht als Kritik an Müller-Blattaus gründlicher Arbeit. — Geht es hier um ein eigenartig aufgespaltenes Volk auf verhältnismäßig engem Raum, so bei der Eskimo-Musik um die bescheidene, dennoch interessante Musikäußerung eines über ein Viertel des Erdumfangs zerstreuten Völkchens mit einem erstaunlichen Zusammenhalt. So lange wenigstens, bis fremde Einflüsse sich unliebsam einmischen, wie aus der feinen Studie von Zygmunt Estreicher deutlich wird.

Nach Ländern und Landstrichen die Städtebilder, unter denen dasjenige von Dresden das wichtigste sein dürfte und darum aufgeteilt wurde. Irmgard Becker-Glauch behandelt die Zeit bis zum Tode Augusts des Starken, Hans Schnoor und Karl Laux führen von Hasse bis zur Gegenwart Darmstadt (F. Noack), Dessau (A. Werner), Detmold (W. Schramm), Dijon (V. Féodorov), Dortmund (M. E. Holtschneider), Dublin (A. D. Percival), Düsseldorf (W. Meinardus),

Eisenach (C. Freyse), Erfurt (G. Kraft, R. Schaal), Essen (F. Feldens) werden ferner behandelt. Die kleine Schwarzwaldstadt Donaueschingen (E. F. Schmid) ist ein Beispiel dafür, wie ein kulturell aufgeschlossenes Herrscherhaus selbst abseits (und bis in die unmittelbare Gegenwart hinein) segensreich zu wirken vermag; kirchliche Gegenstücke dazu bilden die schweizerischen Klöster Einsiedeln (P. Vetter) und Engelberg (F. Labhardt) mit ihren reichen Bibliotheksbeständen. Die Würdigung der fünf Mönche namens Ekkehard (H. Hüschen) nimmt einen wesentlichen Teil der Musikgeschichte der Benediktinerabtei und somit der Stadt St. Gallen vorweg.

Damit sind erstmals einzelne Musikernamen genannt, und wenn eingangs festgestellt wurde, der vorliegende Band entbehre der führenden Komponisten, so stimmt das nur sehr bedingt und ist gleichsam vom Standpunkt der Musikpraxis, nicht der Musikhistorie aus gesagt. Der Beweis hierfür ist bald erbracht. Manfred F. Bukofzers bereits erwähnter Dunstable-Biographie steht als ebenbürtiges Gegenstück Heinrich Besslers Lebensbild von Guillaume Dufay zur Seite. Zu diesen Stilbildnern vor rund einem halben Jahrtausend stellen zwei Meister unseres Jahrhunderts das Gegenstück dar. Claude Debussy (Andreas Liess) und Manuel de Falla (Helmut Wirth). Zeitlich zwischen ihnen liegen Komponisten vom Range eines Dittersdorf (H. Wirth), Donizetti (G. Barblan), Dvorak (P. Nettel), aber auch Delibes, Delius, Elgar, von den zahlreichen, den Spezialisten oft ganz besonders interessierenden Namen ganz zu schweigen; sie auch nur zu erwähnen, würde Seiten beanspruchen. Darum nur noch einige wenige Angaben, die wenigstens andeutungsweise einen Begriff von der Vielgestaltigkeit eines MGG-Bandes zu geben vermögen. Denn es fehlt darin der Griechengott Dionysos (M. Wegner) so wenig wie David, der König von Juda (W. Blankenburg), oder der Mathematiker Eukleides (G. Wille). Kann man des letztgenannten späten Nachfahren Leonhard Euler (F. Winckel) oder das musikfreundliche Geschlecht Esterházy (L. Nowak) noch unmittelbar in die Tonkunst einflechten, so mehr nur mittelbar etwa den französischen Enzyklopädisten Denis Diderot (D. Launay) — obgleich er, wie auch aus der gleichen Verfasserin Würdigung der *Encyclopédie Française* hervorgeht, von Musik einiges verstanden hat. Als einen der

am häufigsten vertonten Dichter nimmt man gerne Joseph Eichendorff (K. Lorenzen) mit, desgleichen die Dichterin Annette Droste-Hülshoff (K. G. Fellerer), die zudem kompositorisch dilettierte. Solche Gestalten am Rande sind geradezu die Würze eines Unternehmens wie MGG. Zum eisernen Bestand in diesem Kreise aber gehört der Bibliograph Robert Eitner (R. Schaal), dessen Lebensbild erfreulicherweise durch eine erschöpfende Bibliographie untermauert wird.

Die Verbindung von diesem bienenfleißigen Sammler zu den „Denkmälern der Tonkunst“ ergibt sich beinahe von selber, war doch Eitner einer von denen, die ungezählte Quellen zwar nicht ausgeschöpft, doch erschlossen haben. Von den beiden Möglichkeiten, sich entweder nur an die ohne Einschränkung gültigen Denkmäler zu halten oder sie in möglichstster Vollständigkeit vorzubringen, hat Wolfgang Schmieder sich für die an dieser Stelle wohl einzig richtige zweite entschieden. Der Nachteil, daß einiger Ballast mitzuschleppen ist, wird durch den Vorteil, einen umfassenden Überblick zu bieten, reichlich aufgewogen. Als Beispiel: die Sammlung vorzüglicher Gesangstücke von Friedrich Rochlitz ist heute mehrheitlich überholt, und doch finden sich darin noch immer einzelne Proben, die nirgends so leicht zugänglich sind wie hier. In klarer zeitlicher und geographischer Gliederung erscheinen über 200 Nummern — zuletzt noch ein paar Hinweise auf in Vorbereitung befindliche Veröffentlichungen, denen in einem Nachtrag die (im Verlag der MGG herauskommenden) „Schweizerischen Musikdenkmäler“ beizufügen sind. — Zeichnet sich dieser Beitrag durch seine Vollständigkeit und Übersichtlichkeit aus, so ist ein weiterer als ein eigentliches Novum zu bezeichnen. Hans Albrecht will zwar seinen Artikel Editionstechnik „nicht als eine Anleitung zum Eitneren aufgefaßt“ wissen; als Fundament zur noch fehlenden Gesamtdarstellung darf man diese die verschiedenen Sparten — frühes und spätes Mittelalter, Mensuralmusik, Tabulaturen, Generalbaßzeit, spätes 18. und frühes 19. Jahrhundert — beschlagende Arbeit ohne Einschränkung auffassen dürfen. — Als interessantes Motiv neben dem weitgespannten Thema sei hier der Beitrag Diminution (Hans Engel) beigezogen, soweit er sich mit der Verzierungslehre und der Notationskunde befaßt.

Den systematischen Teil zur Charakterisierung der „wichtigsten drei Tonsysteme des Abendlandes“ Diatonik — Chromatik — Enharmonik dankt man Hans Joachim Moser, während wiederum H. Engel durch ihre fesselnde, durch zahlreiche Notenbeispiele erhärtete Geschichte führt. Engel beendet seinen Weg zwangsläufig bei der Zwölftonmusik, und dorthin gelangt unter völlig anderen Voraussetzungen auch Jacques Handschin in seinem fundamentalen Beitrag Dur — Moll, nachdem er im Anschluß an die Begriffsbestimmung erst im Mittelalter, dann im 15. und 16. Jahrhundert, zuletzt in der Neuzeit verweilt hat. Ein kritischer Blick auf die exotische Musik beschließt den Rundgang, bei dessen Abschreiten, wie häufig bei diesem Autor, die Art der Fragestellung ebenso wichtig ist wie die Beantwortung. Gleiches gilt beim auch mathematisch stark untermauerten Artikel Dreiklang desselben Verfassers.

Von Jacques Handschin stammt ebenfalls, um von grundsätzlichen Erörterungen noch auf ein paar Spezialgebiete zu kommen, die Untersuchung über die eingangs selbst philologisch gründlich ausgebeinte Estampie, mit der zusammen die auf ebenso hoher Warte stehende Abhandlung Manfred F. Bukofzers über den Discantus genannt sei, zumal — wiederum ganz im Sinne enzyklopädischen Vorgehens — der eine Autor gelegentlich auf den anderen Bezug nimmt. Gleichzeitig wird deutlich, welche sorgfältiger „Rollenverteilung“ ein Unternehmen wie dieses bedarf, indem Bukofzer sich nur mit dem „mehrstimmigen“ Discantus befaßt, während Kurt Gudewill sich in einem selbständigen Beitrag zum Diskant als „höhere Gegenstimme“ widmet. Heinrich Bessler fiel sodann die nicht nur dankbare Aufgabe zu, in seiner klärenden Arbeit über den Fauxbourdon einigen Schutt wegzuräumen, ehe er in medias res vordringen konnte. — Angesichts der schier unüberblickbaren Fülle des Stoffes — es sei wiederholt: in einem einzigen Band — im weiteren nur noch ein paar beinahe zufällig herausgegriffene Stichwörter: Epistel und Evangelium betrachten Bruno Stäblein und Christhard Mahrenholz jeweils gesondert vom katholischen und vom evangelischen Standpunkt aus; das vokale Ensemble gibt Hans Joachim Moser wesentlich mehr zu bemerken als das instrumentale, wogegen sich die beiden Ausdruckweisen in den Untersuchungen von Hans Engel über das Duett (Duo) ungefähr

die Waage halten; die kaum zu trennenden „Unterhaltungsmusiken“ Divertimento — Cassation — Serenade nimmt derselbe Verfasser bewußt unter einen Hut; der vielschichtige Begriff Fantasie ruft dagegen nicht weniger als fünf Autoren (W. Boetticher, F. Lesure, E. H. Meyer, Margarete Reimann, W. Kahl) auf den Plan, und von Kahl stammen auch die Artikel Etüde und Elegie.

Nach einem Hinweis auf Walther Vettres Betrachtungen zur griechischen Lehre vom Ethos mit Bezug auf die darin eine höchst bedeutsame Rolle spielende Musik ein weiter Sprung bis in die Gegenwart hinein zum Expressionismus, den zunächst Karl H. Wörner und Walter Mannzen näher bestimmen, worauf Will Hofmann an Hand zahlreicher, vielleicht etwas einseitig der Zwölftönenmusik gewidmeter Notenbeispiele sich mit dieser erregendsten Stilform unseres Jahrhunderts auseinandersetzt. Jüngster Sproß der Gegenwartsmusik ist die Elektronische Musik, mit der sich in Herbert Eimert ein besonderer Kenner befaßt; das ergänzende Kapitel der Elektrischen Musikinstrumente behandelt ausgiebig Fritz Winkel in einem besonderen Abschnitt. Wie immer man sich zu dieser Ausdrucksweise stellen mag, ob man sie mehr als eine technische Spielerei oder bereits als eine neue Ausdrucksmöglichkeit auffaßt, so befindet man sich dabei in jedem Fall auf festem Boden, auch wenn über dessen Fruchtbarkeit heute noch kein abschließendes Urteil möglich ist. Beim Farbenhören und bei der Farbenmusik dagegen betritt man ein rein spekulatives Gebiet; da es dennoch zu berücksichtigen war, ist man Albert Wellek dankbar dafür, daß er sich in seinem Doppelbeitrag der Materie mit viel Sachkenntnis, doch ohne Leidenschaft annimmt.

Von Begriffen zuletzt nochmals zu Menschen, Geschichte (H. J. Moser) und Systematik (H. W. von Waltershausen) des Dirigierens, so fesselnd sie behandelt sein mögen, erfahren die entscheidende Verlebendigung erst durch Georg Feders gewiß nicht lückelose, doch vielseitige Aufreihung führender Dirigenten. Und von hier aus nochmals ein Hinweis auf die Gesamtanlage der Publikation „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, ausgehend von jenem Bild, das die Handbewegungen eines Dirigenten vom Pianissimo bis zum Fortissimo vorbringt, wobei die Bildunterschrift eine ganze Reihe von Hinweisen auf die beiden vorausge-

gangenen Bände enthält und damit zum Thema gehörende Beziehungen herstellt.

Womit der Ausgangspunkt erreicht wäre: daß eine Enzyklopädie — und die vorliegende im besonderen — nur als Ganzes genommen werden kann und darf. Heißt es darum, sich bescheiden bis zum zeitlich noch nicht errechenbaren Erscheinen des abrundenden Registerbandes, soll ein endgültiges Urteil gefällt werden, so schließt das nicht aus, die bisherige Leistung, vorab auch die im vorliegenden dritten Band, als imponierend zu bezeichnen — die Leistung in Gestalt der einzelnen Beiträge, von denen nur ein paar wenige Dutzend unter rund fünfhundert herausgegriffen und kurz gestreift werden konnten die Leistung aber auch in Gestalt der Bildbeigaben und Notenbeispiele, die in Qualität und Quantität das Wort entscheidend zu unterstützen vermögen.

Hans Ehinger, Basel

Karl Gustav Fellerer: Einführung in die Musikwissenschaft. Zweite neubearbeitete und erweiterte Auflage. Bernhard Hahnfeld Verlag 1953.

Auf 190 Seiten ist hier in gedrängter Form das ganze Gebiet der Musikwissenschaft in ihren Grundzügen dargestellt und zwar in einer klaren und umsichtigen Weise. Der erste Teil des Buchs befaßt sich mit den (natürlichen) Grundlagen, d. h. der Akustik. Es fehlt wohl kein Stichwort bis zu Raumakustik, Schallmessung und elektrischer Tonerzeugung. Wünschenswert und nützlich wären schematische Darstellungen gewesen. Der Studierende steht als Leser doch vor einer allzu gedrängten Fülle des Textes. Grundsätzlich ist es sehr zu begrüßen, daß Akustik und Tonphysiologie und -psychologie in einer solchen Einführung mit dargeboten werden. Kenntnisse der Grundgesetze dieser Gebiete müssen vom Musikwissenschaftler verlangt werden. Allerdings fragt man sich nach jahrzehntelangen Erfahrungen, wie sich ein Studierender diese Gebiete aneignen soll, da doch allein die Kenntnis der wichtigsten musikalischen Kunstwerke, wenn sie nicht äußerlich rahmen- und formmäßig sein soll, den ganzen Menschen beansprucht. Zudem kann man immer wieder beobachten, daß wirklich künstlerisch begabte Menschen, die allein in eine innere Beziehung zur Musik und damit zur Musikwissenschaft kommen können, Abneigung gegen alle naturwissenschaftlichen Erkenntnisse über

die Musik zeigen. Es fragt sich, wie weit man das Gebiet der „musikalischen“ Akustik ausdehnen will. Wirkliche Lehrbücher, außer dem vergriffenen und veralteten Schemitzky, der diese Einschränkung etwa berücksichtigt, gibt es leider nicht. Es ist kaum möglich, daß Elektronenröhre oder gar Rundfunk oder Tonfilm auch nur halbwegs aus einer noch so guten, derart gedrängten Darstellung verstanden werden können.

Im zweiten Teil des Buchs wird u. a. zur Erklärung der Klangfarbe auf die von Erich Schumann in einer doch wohl ungedruckten Habilitationsschrift aufgestellte Theorie verwiesen. Daß für die Klangfarben an feste Töne gebundene Formanten bestimmend sind, ist nicht erst von Schumann, sondern bereits von Koehler und, unter Heranziehung von dessen Theorie, durch Karl Stumpf in seiner Schrift *„Die Sprachlaute“*, 1926, festgestellt worden (dort S. 382, 403, 406). Auch das sog. Intervallformantengesetz ist dort vorgebildet. Soviel ich erfahren konnte, sind die Schumannschen Theorien, die hier überschätzt werden, weder bekannt noch anerkannt.

Trefflich werden in Kap. II die Elemente der Musik dargelegt. Ergänzend sind hier die Ansichten Handschins eingearbeitet, dessen *„Toncharakter“* eines der geistvollsten, aber auch stark zum Widerspruch reizenden Bücher der neuen Zeit darstellt. F. nimmt keine Stellung z. B. zu der zitierten „weiblichen“ und „männlichen“ Quintenfolge. Melodie, Harmonie, Rhythmus, Metrik, Struktur, Form — wobei allerdings „Struktur“ alle diese Elemente umfassen müßte, sonst wäre „Faktur“ richtiger. Deklamation, Klang, Tempo, Dynamik und Agogik, werden kurz umrissen, wobei es auf Kosten der erzwungenen Kürze kommt, daß Formulierungen, wie *„die Wortauffassung im Lied M. Regers ist eine andere, als im Lied von R. Strauß, in der Oper Rossinis eine andere als im Musikdrama R. Wagners“*, nicht eben viel sagen: der Leser hätte gern wenigstens mit einer Charakterisierung den Unterschied erfahren. Problematischer sind die Themen der folgenden Kapitel: *„Musikalischer Schaffensprozeß“*, noch mehr *„schöpferische Persönlichkeit“* Teil VI, *„Die WerkGattungen“*, gibt einen geschichtlichen Überblick nach Gattungen und Formen des Musizierens. Ob man übrigens den Satz, die Instrumentalmusik habe

bis zum 17. Jahrhundert *„im Schlepptau vokaler Formen“* gestanden, in dieser Schärfe aufrecht erhalten kann, scheint mir zweifelhaft, denn auch die Vokalmusik stand öfters „im Schlepptau“ instrumentaler Formen. Im 7. Teil wird *„Werkwertung“* Überbegriff für Ästhetik und Musikauffassung — kein sehr schönes Wort übrigens! Unter *„Soziologie“* wird alles Mögliche referiert, Soziales, Psychologisches, Ästhetisches: eine Musiksoziologie, kann man schließen, gibt es also noch nicht! Ein ausführlicherer Abschnitt bietet einen Überblick über die Musikgeschichte und ihre Probleme. Der letzte Abschnitt des Buches *„Angewandte Musikwissenschaft“* erläutert kurz *„Musik im Leben“* und *„Musikerziehung“*. Auch auf die Fragenkomplexe *„des Einsatzes der Musik zur Arbeit und zur Freizeitgestaltung“* wird mit Recht hingewiesen. Sie führen zu den Problemen der *„musikalischen Feiertagsgestaltung“* in Hausmusik, Volksliedbewegung, Schul- und Jugendmusik bis zu den allgemeinen *„Großkundgebungen“*. Die Ausdrücke *„Freizeitgestaltung“* und *„Großkundgebung“* sollten in der zweiten Auflage lieber vermieden werden: Denn der terminus *„Freizeitgestaltung“* war ein Schlagwort der NS-Arbeitsfront und der NS-Organisation KdF. *„Freizeitgestaltung“* interessierte dort zum geringsten Teil als Wunsch, dem Menschen sinnvolle Muße zu geben, als vielmehr, wie in allen faschistischen und totalitären Systemen, den Arbeitssklaven in seiner kurzen freien Zeit durch Vergnügungsorganisationen politisch noch besser in die Hand zu bekommen. Man sollte das Wort, das einen häßlichen Beigeschmack behalten hat, durch ein besseres ersetzen. *„Gestaltet“* sollte ja nicht die *„Freizeit“* werden, sondern der Freizeitler, geprägt werden als entsprechendes Massenteil. Auch kann man E. Kriek, *Musische Erziehung*, 1933, nach 1945 nicht mehr ernstlich zitieren.

Von derselben überlegenen Stoffbehandlung wie der Text zeugt die jeweilige Literaturangabe. Zum ersten Male ist in diesem schmalen Band das ganze Gebiet der Musikwissenschaft umrissen und knapp und einprägsam dargestellt. Jeder, der sich als Musiker, Laie oder Fachstudent für Musikwissenschaft interessiert, sollte diese Einführung zu besitzen trachten.

Hans Engel, Marburg

Hans Joachim Moser: Musikgeschichte in hundert Lebensbildern mit 36 Tafeln. Stuttgart: Reclam (1952). 1013 S. (Reclams Univ.-Bibl. 7762—73.)

Sehr betont nennt Verf. dieses Buch eine „Musikgeschichte“, um den Eindruck zu vermeiden, der Inhalt wolle sich in eine beziehungslose, lockere Reihe von 100 Lebensbildern auflösen. Eine solche Art geistiger Klammer schien schon wegen der ungewöhnlichen Reichhaltigkeit dieser Porträtsammlung angebracht. Neu ist früheren ähnlichen Biographiensammlungen gegenüber der Rückgriff auf die fernere Vergangenheit, notwendig war aber auch eine gebührende Berücksichtigung der Moderne. Den Charakter einer Musikgeschichte betont schon äußerlich die Abfolge der Einzelbilder nach den Geburtsjahren der Komponisten, es wird aber auch zwischendurch mancherlei Gattungsgeschichtliches eingeflochten, z. B. zu Loewe ein Exkurs über die Ballade. Will das Buch zum guten Teil dem Informationsbedürfnis „der Singkreise, der Schul- und Kirchenmusiker sowie der Rundfunkhörer“ dienen (S. 10), so gibt es doch auch dem Musikwissenschaftler manche Anregung, etwa mit dem Hinweis auf die Chorlegende bei Eccard (S. 125), auf Frobergers Untertastenglissando (S. 209) oder mit den Parallelen R. Keiser—J. Chr. Günther (S. 278f.) und Telemann—R. Strauß (S. 286). Daß der Verf. mehrfach, auf neue Formulierungen verzichtend, ganze Abschnitte aus seinen früheren Büchern („Geschichte der deutschen Musik“, „Kleine deutsche Musikgeschichte“) im Wortlaut eingeschaltet hat, wirkt durchaus nicht störend; man wird ihm auch zugute halten, daß das sprachliche Gewand der Darstellung, wie man es aus seinem bisherigen Schrifttum zur Genüge kennt, diesmal in allen Farben schillern soll. Es kam ihm hier ganz besonders darauf an, „den Leser vor Eintönigkeit zu bewahren“ — galt es doch immerhin, 100 Lebensbilder im Nacheinander vor seinem geistigen Auge erstehen zu lassen —, der Verf. wollte von Fall zu Fall „durch die besondere Art der Behandlung die einmalige Persönlichkeit stärker hervortreten lassen“ (S. 10). Es fragt sich nur, ob es dazu eines so großen Aufwandes an schmückenden Beiwörtern und vielfach gewagten sprachlichen Bildern bedurft hätte. Das Ergötzen über den Bilderreichtum der Darstellung mag aber vielleicht

doch manchen Leser vor dem Eindruck der Eintönigkeit bewahren!

Dabei bleibt so viel zum Lobe dieser Musikerporträts zu sagen. Manches Bekannte erscheint auch dem Kenner in neuer Beleuchtung. Die Absicht des Verf., unter Beschränkung des biographischen Stoffes auf das Notwendigste jeweils „aus dem Charakterbild des Darzustellenden das Wesen seines Lebenswerks zu entwickeln“ (S. 9), bringt dem Leser immer wieder reichen Gewinn an Erkenntnissen. Wie treffend werden z. B. Orffs wiederholte Neufassungen seiner Werke aus seinem „fanatischen Vervollkommnungswillen“ abgeleitet (S. 959)! Über die Auswahl des Stoffes — der Verf gibt selbst die Möglichkeit anderer „Sichten und Wertungen nach persönlichem Standpunkt und erlaubter Neigung“ zu (S. 9) — wird man mit ihm nicht rechten wollen, auch wenn man vielleicht gern noch Quantz, Louis Ferdinand, Flotow, neben Orff auch Egk berücksichtigt gesehen hätte.

Aber einige notwendige Hinweise auf offensichtliche und in einer sicher zu erwartenden Neuauflage verbesserbare sachliche Irrtümer wird Verf. dem Referenten nicht verübeln. Sein eigenes Hofhaimerbuch ist nicht 1927, sondern 1929 erschienen (S. 70). Das Liederbuch des Arnt von Aich glaubte ich in meinen „Studien zur Kölner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts“, 1953, S. 39 auf die Zeit um 1520, entgegen Moser S. 75 „um 1512“ ansetzen zu sollen. Im biographischen Abriss zu Lasso (S. 113) muß es Haberl statt Habert heißen. Zur Literatur über Fux (S. 262) gehört noch das Buch von A. Liess, 1948. Zu S. 350: Pergolesi starb nicht 8 Jahre nach dem Erscheinen von C. Ph. E. Bachs „Preussischen Sonaten“ (das war 1742), sondern 6 Jahre vorher. Der Dichter Gerstenberg hat nichts unmittelbar mit dem sogenannten Programmtrio C. Ph. E. Bachs zu tun (S. 367), sondern dessen c-moll-Fantasie von 1753 den bekannten Hamlet-Monolog unterlegt. Mehrfach werden Autoren ohne nähere Belege zitiert, und damit wird dem Leser die Möglichkeit genommen, den Zitaten nachzugehen (S. 315: J. Eisenschmidt, S. 465 W. Freytag, S. 474: G. v. Westermann). Und schließlich, warum wird nicht öfters wie zu Bellini auf die jeweiligen Artikel der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ verwiesen, die doch in den meisten Fällen als jüngste und den Stand der Forschung zusammenfassende biographische Beiträge

zu gelten haben? Sehr zu loben ist übrigens das fleißig gearbeitete und recht nützliche Personenregister
Willi Kahl, Köln

Walter Salmen: Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage (Die Musik im alten und neuen Europa, eine Schriftenreihe, hg. v. W Wiora, Bd. 2). Joh. Ph. Hinnehal-Verlag Kassel. 154 S.

Der junge Forscher aus Besslers Schule, dem man bisher u. a. die Arbeiten über das Lochamer Liederbuch und über die Bedeutung Nürnbergs für das ostmitteleuropäische Musikleben (Zs. f. Ostforschung 1953) verdankt, holt hier zu einer weitschauenden Darstellung aus, die erstmals eine wichtige Aufgabe sowohl musikgeographischer wie soziologischer Art mit historischen wie mit volkskundlichen Mitteln angeht und weitgehend löst: nämlich, zu zeigen, welche eigenartigen ständischen wie musikstilistischen Erscheinungsformen auf musikalischem Gebiet der gewaltige Kolonisationsvorgang im „deutschen Ostraum“ gezeitigt hat. Damit wird sowohl Wioras Thema von 1940 „Die deutsche Volksliedweise und der Osten“ musikgeschichtlich untermauert als auch die Frage nach der Auseinandersetzung der östlichen Anrainervölker mit der deutschen Polyphonie des 15.—16. Jahrhunderts (worauf sich der Verf. bewußt großenteils eingrenzt) erfreulich gefördert. Wie nötig hier noch fast alles beizubringen ist, zeigt drastisch der jüngst in Warschau publizierte Denkmälerband „Muzyka Polskiego odrodzenia“ (Monumenta musicae in Polonia), über den wegen seiner nationalistischen Einseitigkeit vieles zu sagen wäre. Salmens Einleitung gibt plastisch die Schwierigkeiten der Quellenlage zu erkennen, die nicht nur auf dem — vorläufigen oder endgültigen — Verlust der schlesischen und ostpreußischen Quellen beruht, sondern seit je darauf gründete, daß in Verfolg von Herders Schwärmerei für die Kultur der kleineren Nationen die Sammlung der deutschen Leistungen vernachlässigt worden ist zugunsten der Volksweisenbergung bei den Slaven und Magyaren, wobei mangels geeigneter Kräfte die Deutschen selbst meist wissenschaftlich in die Bresche gesprungen sind. Gleichwohl läßt sich vieles aus westdeutschen Beständen ergänzen und aus dem Erhaltenen zeitlich wie räumlich auf die Vacua rückschließen. Der Verf. hat hier mit breiter Kenntnis des Materials von Pommern und dem Baltikum

bis nach Böhmen und Mähren hin volksmusikalisch wie hinsichtlich der hohen Tonkunst gearbeitet. Ich muß sogar gestehen, daß mir die Komparation stellenweise etwas weit zu gehen scheint, da doch gewisse Melodieabläufe sich derart im allgemein Typischen nur eben berühren, daß mit solchen entfernten Ähnlichkeiten nicht so viel greifbar als Kausalzusammenhang zu beweisen versucht werden sollte, wie die Virtuosen der Vergleichung z. Zt. hoffen feststellen zu können.

Vor allem wertvoll erscheint mir die Betonung der — im Westen stärker als im Osten durchgeführten — Schichtung und sozialen Aufgliederung mit ihren geistesgeschichtlichen und ethnischen Folgen, womit der (nicht materialistischen, sondern ideengeschichtlichen) Musiksoziologie aus imponierender Schau und Stoffbeherrschung wichtige Impulse zufließen. Über die Ergebnisse im einzelnen sei hier nichts ver raten, um keinem Sachinteressierten die förderliche Mühe des Selbstlesens durch ein zu eingehendes Referat zu ersparen. Wie ich mich freue, vieles daraus noch in mein im Druck befindliches Werk „Die Musikleistung der deutschen Stämme“ (Wien bei Wancura) einzufügen, so glaube ich, daß auch kein anderer aufmerksamer Benutzer des Buchs „unbereichert von dannen gehn“ werde — es ist eine der fruchtbarsten Publikationen auf diesem noch so vielversprechenden Gebiet der Musikgeographie aus den letzten Jahren, und man kann von dieser starken darstellerischen wie forschlichen Kraft noch Bedeutsames erhoffen.

Hans Joachim Moser, Berlin

Bianca Maria Galanti: Le Villanelle alla Napolitana. (Biblioteca dell' Archivum Romanicum, fondata da Giulio Bertoni. Seria I. Storia-Letteratura-Paleografia. Vol. 39. Firenze Leo S. Olschki Editore, Firenze 1954.

Diese nützliche Veröffentlichung einer Philologin geht vom literarischen Standpunkt aus, wie das Vorwort betont. Canzoni villanesche, Villotte, Napolitane waren Synonima, meinte zuletzt Vatielli (1927). Über den ländlichen Charakter der ursprünglichen Villanella war man sich einig, nicht so über den Zusatz „alla Napolitana“. Monti wollte nur die bäuerliche neapolitanische Lyrik zu dieser so benannten Gattung zählen. Novati und Calcaterra ließen einen weiteren Bereich gelten. Der Ursprung in Neapel darf

als sicher gelten. Viele Texte zeigen neapolitanischen Dialekt oder Einschlag von diesem. Später gingen der Duft, die Motive und der Inhalt, die zur Villanella gehörten, verloren und die Gattung näherte sich einfach einer „*canzonetta*“ So weit die Verf. Leider kennt sie nicht deutsche Dissertationen wie die freilich nicht sehr ertragreiche von Werner Scheer: „*Die Frühgeschichte der italienischen Villanella*“, Leipzig 1936, und die gewichtigere „*Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert*“, Diss. Berlin 1937, von Edith Kiwi. (Ich darf auch meinen Aufsatz anfügen: „*Madrigal und Villanelle. Ein Beitrag zu Wesen, Inhalt und Sprache ihrer Texte*“ Neuphilolog. Monatsschrift, 1930.) Bald bildeten sich andere lokale Gegenstücke zur Napolitana: *Villette alla Padovana* (Azziola), 1557, *Canzoni alla Veneziana* (Bonagiunta), 1565, *Toscanelle* (Villani), 1587, *Mantovane*, 1583, *Ferrarese* (Policreto), 1571, *Bergamasche* (Mathias), 1549, *Vilanelle (!) alla Romana* (Scaletta), 1591, *Genovese* (*Zenovese*. Ruffo), 1549. Sie heißen meist nicht „*Villanella*“ und haben auch nicht die ursprünglichen Quintenparallelen (sofern sie dreistimmig sind). Für die instrumentale Begleitung gibt es ältere Angaben als Malespini oder Cortese 1621, Lambardi 1614, also alle aus der Zeit der Monodie. Auch die Struktur, zwei verflochtene Oberstimmen über einer generalbaßmäßigen Unterstimme (in späterer Zeit wenigstens) kommt der instrumentalen Begleitung entgegen. Sehr richtig werden die Epochen der Villanelle gekennzeichnet. Die späteren, wie die des Marenzio (ebenso die Canzonetten Monteverdis) sind von höchster Satzfeinheit, in Text und Musik oft madrigalmäßig, wenn auch bei Marenzio die Quintenparallelen, sicher archaische Musizierform, hier nur kokett spielerisch aufgenommen werden. Die Verf. untersucht dann wichtige Motive: Unglückliche Liebe, XXXVI, die grausame Schöne, XXXVIII, das wasserholende Mädchen, den Wunsch nach Verwandlung, XL, u. a., allerdings keineswegs erschöpfend und systematisch. Hier bleiben viele Wünsche unerfüllt. Richtig wird die Metrik der Villanelle als vielfältig bezeichnet. Scheer hatte zu einseitig den Zusammenhang mit dem hendekasyllabischen Strambotto behauptet.

Es folgt eine Auswahl von 200 Texten, nach Stoffen eingeteilt, eine wertvolle Zusammen-

stellung. Leider geht die Verf. auf viele literarische Fragen, so die der Entlehnung bekannter Motive, der Anfänge berühmter Gedichte von Petrarca, Sannazaro u. a. nicht ein. Bei einigen Gedichten sind die Dichter bekannt, z. B. ist „*Ard' ogni hora il cuor*“ von Tasso, wenn auch nicht der Verf., die sich offenbar um Feststellung der Autoren nicht bemüht hat. Es folgt eine Bibliographie der Texte auf italienischen Bibliotheken, in Drucken ohne Noten und mit Noten. Wertvoll ist das Verzeichnis der ersteren. Die Drucke mit Noten sind, bis auf einen von Einstein genannten, alle in Vogels „*Bibliographie*“ (1892) bereits enthalten. Ein Verzeichnis der veröffentlichten Hss. und ein Verzeichnis der Versanfänge folgt. Letzteres ist mit seinen über 2600 Nummern für die Forschung besonders wertvoll. Einige Stichproben zeigen aber, daß nicht alle Verse und Seitenzahlen aufgenommen sind (z. B. fehlt „*Se'l fuoco del mio cuore*“, S. 108, die Seitenzahl 110 bei „*Sia benedetto Amore*“ u. v. a.). Für die Vergleichung der Kompositionen ist dieses Verzeichnis willkommen. (Es sei erwähnt, daß gleiche Textanfänge oft in verschiedenen Kompositionen mit dem Zitat einer Melodie beginnen.) Eine Notenbeilage gibt 6 Beispiele. Vermerkt sei, daß hier wohl zum erstenmal in einem italienischen Druck Mensuralnoten mit Taktstrichen zwischen den Zeilen nach deutschem Verfahren veröffentlicht sind. Hier, bei einfacher, der neueren Rhythmik sich nähernder Metrik, wären allerdings Taktstriche nicht sehr schädlich gewesen. Leider aber hat die Verf. Nr. 1 und 6 durch Taktwechsel überflüssigerweise rhythmisiert. Rührung der Wehmut beschleicht den Leser, wenn er auf S. III mitgeteilt bekommt, alle diese genannten Schätze seien bewahrt in der „*Hofbibliothek zu München*“, der „*Hofbibliothek zu Wien*“, der „*Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*“ und weiter in den Bibliotheken zu Danzig, „*Eibig*“ (Eibing), Königsberg! Zwar trauern wir weniger den einstigen Höfen und Herzögen nach, wohl aber den Bibliotheken, sofern sie zerstört, verbrannt, verschwunden sind. Hat die Verf. nie etwas vom Schicksal des deutschen Ostens gehört? In Vogel „*Bibliothek*“, 1892, stand's freilich nicht.

Im Ganzen kann man die Publikation nur begrüßen und sich auch über die schöne Ausstattung durch den Verlag freuen.

Hans Engel, Marburg

Georg Reichert: Erasmus Widmann (1572—1634). Leben, Wirken und Werke eines württembergisch-fränkischen Musikers, Kommissionsverlag W Kohlhammer, Stuttgart 1951; IX u. 124 S., 1 Tafel, 15 S. Notenbeilage [= Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte, hrsg. von der Württ. Kommission für Landesgeschichte, 36. Bd.].

Diese gründliche Monographie, eine wissenschaftliche Frucht der landeskundlichen Forschungen, wie sie das Musikinstitut der Universität Tübingen mit dem 1935/36 ihm angegliederten „Schwäbischen Landesmusikarchiv“ aufgenommen hatte, gilt einem Musiker, dessen Lebenshöhe mit der musikgeschichtlichen Wende um und nach 1600 zusammenfiel, dessen schöpferische Begabung die Durchschnittshöhe seiner Zeit kaum überragte, und dessen musikalische Hinterlassenschaft jene vermutlich auch generationsbedingte Zwiespältigkeit aufweist, jene stilistische Zwischen- und Mittlerstellung zwischen Überlieferung und neuem Beginn, die so manchem dieser Übergangsmeister auch zum fast von tragischen Zügen gezeichneten, persönlichen Schicksal wurde. Ein solches Schicksal ersteht mit dem plastischen Bilde, das Reichert aus den Quellen des Lebens und den Zeugnissen des Schaffens von dem Meister entwickelt. Es ist dem Verf. gelungen, das biographische Detail über das in der Münchener Dissertation von Sigwart Graf zu Eulenburg 1907 Erarbeitete und in zwei Studien zur Musikgeschichte von Rothenburg o. d. T. von Ernst Schmidt Gebotene hinauszuführen.

Erasmus Widmann, dessen Familiengeschichte gewissenhaft bis ins 14. Jh. zurück verfolgt wird, entstammt einem Geschlecht von Geistlichen und Juristen. Sieht man von den literarischen Neigungen der Vorfahren ab — der Großvater Dr. Georg Rudolf Widmann ist unter anderem mit einer „Chronik“ von Schwäbisch Hall, der Vater Georg Rudolph mit einem der ersten deutschen Faustbücher hervorgetreten —, so gehört Erasmus mit seinem ein Jahr älteren Bruder Georg Rudolph zu den ersten Gliedern des Geschlechts, in denen die künstlerischen Anlagen sich zur musikalischen Begabung verdichtet haben. Trotz nur spärlich überlieferten Nachrichten über die Kindheit und die Jugendjahre zeichnet R. anschaulich den von der Lateinschule der Vaterstadt Hall zur Universität Tübingen führenden Bildungsweg des Meisters nach, der wohl mit der Promotion zum „*bacca-*

larius“ sich dem Musikerberuf zugewandt hat. Im Dunkel bleiben auch für R. die Jahre von 1591 bis 1594; 1595 amtiert Widmann als Organist zu Eisenerz in der Steiermark, ein Jahr darauf in gleicher Eigenschaft an der protestantischen Stiftskirche zu Graz. Persönliche Schwierigkeiten mit Kollegen und Vorgesetzten führen 1597 zu vorübergehender, 1598 zur endgültigen Entlassung. Das den Protestantismus in der Steiermark treffende Dekret Erzherzog Ferdinands (nachmalig Kaiser Ferdinand II.) ermöglicht dem Musiker, zusammen mit seiner 1598 geheirateten Frau 1598 (oder 1599) als „*Exsulant*“ in die Vaterstadt Hall zurückzukehren, wo er für einige Jahre ein Unterkommen als „*Cantor III. classis*“ findet, ehe er im Februar 1602 als Präzeptor der Lateinschule den Dienst beim Grafen Wolfgang von Hohenlohe-Langenburg in Weikersheim aufnimmt. Fesselnd beschreibt R. auf der Grundlage der archivalischen Quellen die Dienstobliegenheiten des Präzeptors, die Konflikte, die sich mit der Fülle der Pflichten ergeben, bis sich endlich (1607) der Graf entschließt, Widmann von der Last des Schuldienstes zu befreien und seine organisatorischen Fähigkeiten für die Entfaltung der nur acht Musiker umfassenden Hofkapelle einzusetzen. Die für Weikersheim bezeichnende Verbindung von Schul-, Kirchen- und Hofdienst erfährt eine eingehende Beleuchtung, wobei u. a. viel Wissenswertes über die Besetzungs- und Ausführungspraxis der Zeit wie über die Leistung und den Charakter Widmanns mitgeteilt wird. Nach dem Tode des Grafen 1610 folgen ein paar weniger befriedigende Jahre unter dessen Nachfolger Georg Friedrich; am 14. September 1613 wird Widmann als Kantor, bald auch als Organist an die Jacobskirche in Rothenburg o. d. T. verpflichtet, wo indessen seine Abneigung gegen den Schuldienst auch erst 1618 den gewünschten Erfolg zeitigt. Auch in diesem Kapitel „*Rothenburg o. d. T.*“ breitet der Verf. eine Fülle musikgeschichtlichen und musiksoziologischen Materials aus, um damit ein lebendiges Bild der im Laufe der Jahre zunehmend von den Kriegsnöten bedrängten Musikpflege der Freien Reichsstadt darzubieten. Nach 20jährigem, von inneren und äußeren Kämpfen begleitetem Kantoren- und Organistendienst in Rothenburg o. d. T. wurde Widmann am 31. Oktober 1634 ein Opfer der Pest.

Das der Biographie folgende Kapitel „*Süd-*

deutsche Musikpflege um 1600" (S. 64—69) bietet eine auf den biographisch-archivalischen Forschungen des Verf. beruhende, knappe Zusammenfassung dessen, was sie über die evangelische Kirchenmusikpflege in Graz, Weikersheim und Rothenburg, über die Ausführung des Gemeindegesangs und die Beteiligung der Instrumente sowie „über die verschiedenen Typen des instrumentalen bzw. vokalinstrumentalen Ensembles“ innerhalb der weltlich-höfischen Musikpflege an wertvollen Aufschlüssen zu vermitteln vermögen.

Die zweite Hälfte des Buches behandelt, anknüpfend an das (S. 71—75) vorangestellte „Werkverzeichnis“, Widmanns musikalische Werke, deren Hauptteil erst nach 1613 zum Druck gelangt ist. In drei knappen und instruktiven Kapiteln entwirft R. das stilistische Bild der weltlichen, der geistlichen Vokalwerke und der Instrumentalkompositionen, dessen grundsätzlich konservative Züge auf der Grundlage des jeweiligen zeitbedingten Gattungsstiles anschaulich herausgearbeitet werden. Unbedenklich beizupflichten ist dem Verf., wenn er das Gesamtwerk Widmanns als „vom praktischen Bedarf seines Wirkungskreises“ (S. 112/113) abhängig sieht; übertrieben scheint jedoch die Meinung, die Stimmenzahl der einzelnen Gattungen (Deutsche Lieder: 4—5 St., Motetten: 3—8 St., Instrumentalwerke: 5 St.) auf die beschränkten musikalischen Mittel in Weikersheim oder Rothenburg zurückführen zu sollen. Die Fünfstimmigkeit entspricht dem (madrigalischen, motettischen, instrumentalen) Klangideal der Zeit; das 4stimmige deutsche Lied wurzelt in der Tradition des 16. Jh. Nicht zufällig bevorzugt gerade ein Musiker wie Widmann ja auch „volkstümliche Texte . . . nach Art etwa der Forsterschen Sammlungen“ und die „älteren musikalischen Liedtypen“; nicht zufällig findet auch der Verf. „die schönsten Motetten“ seines Komponisten „unter den fünfstimmigen“ der 27 Kompositionen umfassenden Motettensammlung von 1619 über deutsche und lateinische Bibelworte des Alten und Neuen Testaments. Verdienstvoll die Kennzeichnung der gattungs- und zeitbedingten Züge dieses Motettenwerks und dankenswert die auch für andere Übergangsmeister zutreffende Beobachtung, daß „jede seiner Motetten ein besonderes Gesicht besitzt, indem ihre musikalische Disposition: von der äußeren und inneren Anlage des Textes ausgeht“, ferner, „daß er lieber zu

bilderreichen Texten und Gleichnissen greift als zu ‚eintönigem‘ Lobgesang“ und daß der Schwerpunkt seiner motettischen Kompositionsweise „auf der sinnmäßigen Formung der Textganzheit liegt“ — Besondere Beachtung verdienen die 3- und 4st. Kompositionen der „Piorum suspiria“ von 1629. Neben sieben 4stimmigen Sätzen enthalten sie 15 Tricinen und 8 „nach der neuen Viadanischen Art gesetzte“ Konzerte für 2 Singstimmen und „Basso seguente“. Angesichts dieses Werks, das „die meisten ‚modernen‘ Züge aufweist“, bedauert man es mit dem Verf., daß „der eigentlich musikwissenschaftliche Teil“ seiner Arbeit für den Druck „einschneidend gekürzt“ werden mußte.

Die Zurückhaltung, die der Meister gegenüber der modernen „Concertato-Praxis“ eingenommen hat, bestätigt auch sein instrumentales Schaffen, das auf die Komposition von Kanzonen, von „zwischen Spielmusik und Tanz stehenden Intraden“ und von Einzeltänzen (Allemanden, Gagliarden, Couranten, Balletti) beschränkt bleibt. Auf Widmanns Leistung für die Gattung der Instrumentalkanzone hat schon Riemann hingewiesen; der Verf. widmet ihr eine eingehende Darstellung in der begründeten Überzeugung, in ihr des Meisters „Hauptbeitrag zur Herausbildung einer eigengesetzlichen instrumentalen Gestaltung“ erkennen zu dürfen. Er sieht diesen Beitrag in der „Formfestigung durch Wiederholung, der Formrundung durch Da capo“, der „Formbelebung durch Kontraste“ sowie in dem geschickt eingesetzten „Wechsel polyphoner und satztechnisch freierer, auch rein akkordischer Partien“: „Alles ist sinnenfölig, leicht überschaubar und abwechslungsreich, auf die gehörmäßige Erfassbarkeit eingestellt“. Im Schlußkapitel über „Widmanns musikgeschichtliche Stellung und Persönlichkeit“ gibt R. außer einer klaren Zusammenfassung seiner durch eine umfassende Notenbeilage unterstützten stilkritischen Untersuchungen ein vorsichtiges aus dem zwiespältigen und unausgeglichenen Wesen des Meisters abgeleitetes „Bild vom Menschen Widmann“, der uns „auch in seiner menschlichen Not . . . zu innerer Anteilnahme“ zwingt.

Adam Adrio, Berlin

Siegmond Levarie: Mozarts Le nozze di Figaro. A critical analysis. The University of Chicago Press, Chicago 1952. X und 270 S.

Der Verf. untersucht die Form und die von Text und dramatischer Handlung bedingte Erfindung in der Oper. Für den Leser, der die Zeit und Geduld aufbringt, die oft taktweise vorgehende Untersuchung an Hand der Partitur zu studieren, was namentlich bei den mit Worten gegebenen Darlegungen ein erhebliches Maß an beidem fordert, werden diese Betrachtungen durchaus von hohem Nutzen sein. Solche formalen Analysen versteht man leichter, wenn sie, was manchmal geschieht, mit Diagrammen, graphischen Darstellungen, unternommen werden; sie gehören sonst eher in die Seminarstunde mit mündlicher Unterweisung an Hand der Noten. So werden denn auch sehr viele Selbstverständlichkeiten und Binsenwahrheiten, die jedem Musiker geläufig sind, neben einsichtigen und oft treffenden Bemerkungen geboten. Sollte dieses Verfahren Schule machen und sollten sich Verleger finden, so würden wir eine unabsehbare Reihe von Wälzern über unsere Meisterwerke bekommen. Vorbild ist Lorenz mit seinen allerdings hochbedeutenden und neuartigen Wagneranalysen gewesen. Leider hat seine Entdeckung der Wichtigkeit der Barform eine gewisse Bar-Psychose unter den Analytikern hervorgerufen. Sicher gibt es Fälle, in denen eine Form unter zweierlei Aspekten betrachtet werden kann. Was uns überhaupt noch fehlt, ist eine Morphologie, eine Darstellung der Entwicklung der Form und ihrer Teile unter geschichtlichem Aspekt. Damit würden manche Zweifel und Unsicherheiten behoben!

Im allgemeinen sind die Untersuchungen des Verf. gründlich und zuverlässig. Sie beschreiben, ohne Vergleichung der Formen mit Vorgängern, Zeitgenossen und feststehenden Überlieferungen. Da der Blick nur am Objekt haftet, wird aber manches mißverstanden. Während für die Form Lorenz immerhin feste Normen und eine entsprechende Terminologie geboten hat, läßt L. s Arbeit spüren, daß in der Metrik solche Grundlagen fehlen. Vieles ist keineswegs eindeutig. So gleich bei der Ouvertüre. Die Überlegung, wann Mozart den Ausdruck „*Ouverture*“ französisch oder italianisiert, „*Overture*“ gebraucht, ist bedeutungslos. Daß es hier „*Sinfonia*“ heißt, ist kaum darauf zurückzuführen, daß ein thematischer Zusammenhang, entgegen *Giovanni* und *Zauberflöte*, nicht besteht. Die Metrik dieser Ouvertüre macht Schwierigkeiten, sie beginnt unregelmäßig, mit 7+4+6 und 7+4+6 Tak-

ten. Es ist bezeichnend für das Verfahren des Verf., den Dingen auf den Grund gehen zu wollen, dabei aber den Sachbestand willkürlich zu interpretieren, daß er in diesen sieben Takten einen daktylischen Rhythmus 1, 2) und seine Vergrößerung (3—7) sieht:



Diese Zusammenfassung scheint mir unrichtig. Der dritte Takt gehört zur ersten Gruppe, die Figuration der Takte 4, 5, 6 erlaubt keine Deutung als Vereinfachung einer ganzen Note, sondern fordert halbtaktige Spitzentöne, wie auch die Harmonisierung in den Takten 18 — 23 beweist! Nämlich



Der ritmo di tre battute dieser beiden ersten Taktgruppen ergibt sich auch aus der Harmonisierung (19—24).

Zu den formalen Analysen mögen im folgenden nur einige der Stellen angeführt werden, die Widerspruch erwecken, weil sie entweder eindeutig oder mindestens möglicherweise eine andere Form erkennen lassen. Das Duett Nr 1 erklärt der Verf. als Rondo. Es ist eher eine nach Konzertart modifizierte und in der Reprise um das erste Thema gekürzte Sonatenform, nämlich

1. A: a (1—10), b (10—18) mit Anhang. Instrumentale Einleitung.
2. A: a (18—30), b (30—36) T
3. A: a (36—44—49) b (49—59) Überleitung D

Reprise: b (67—77) (73, 79—81) T
Coda 81—88 (davon 86—88 = 16—18, Anhang b)

Der Auffassung als Rondo widerspricht die Folge des als Ritornell bezeichneten Themas b am Schluß des wiederholten A in der D und am Anfang des (von mir als Reprise bezeichneten) Teiles in der T!

Ein formbildendes Prinzip liegt hier (und fast überall in den Finales) zugrunde, das der Verf. nicht sieht: Mozart gliedert fast sämtliche Duette, Ensembles und größere Finales mit dialogischer Rede in der Art, in der von jeher *Duette* und *Dialoge* gestaltet werden: Erst kommt die Wechselrede, der

Dialog (Personen A und B hintereinander), dann die gleichzeitige Rede (Duett, beide Personen, ob gleichgesinnt mit gleichen Worten oder gegensätzlich). Es ist das alte Verfahren des 16. Jahrhunderts in Dialogen und Echos, das sich in Duett und Ensemble erhalten hat. (Festgestellt in meinem Artikel *Duett* in „MGG“, ferner in meinem Referat über „Mozarts Opernfinali“, Salzburg 1954, das im Neuen Mozart-Jahrbuch 1955 erscheinen wird). Durch diese Form erklärt sich auch ein Teil der häufigen „Bar“-Formen, die mit der eigentlichen Barform nichts zu tun haben!

Wir müssen daran festhalten, daß ein Bar aus zwei notengetreu wiederholten Teilen besteht, bei welchen nur der Text verschiedene Zeilen hat: A A B. Findet sich statt der Wiederholung der Musik etwa die Wiederholung dieses Teiles in der Dominante, oder kommt statt dieser Wiederholung ein thematisch neuer Teil, auch wenn er in Länge und Harmonie dem ersten entspricht, oder gar ein neuer in der Dominante, also A A¹ B oder A B C, so ist dies eben keine Barform! Lorenz selbst sagt in ähnlichen Fällen vorsichtiger: barähnlich. Zweifellos findet sich die Barform im Kleinen wie im Großen häufig. Aber viele andere Formen sind dramatisch durch den Text bedingte Modifikationen der Sonatenform, der dreiteiligen Liedform und reinen Reihungsformen. Bar wird geradezu als terminus ein Lückenbüßer. Cavatina Nr. 3 („Se vuol ballare“) will der Autor als drei Variationen



mit Themawiederholung erklären. Nun ist der Zusammenhang zwischen dem Thema und dem Presto zwar deutlich, da die auf- und absteigende Tonleiter beiden zugrundeliegt. Aber daß T 21–42 eine Variation von 1–21 sein soll, möchte ich nicht zugeben. Alle Variationen bei Mozart basieren auf gleichen oder ersatzweise ähnlichen Grundharmonien. Hier ist eine Ähnlichkeit der Teile nur in den Schlüssen gegeben (T 16=39), in denen die aufspringenden Intervalle auf „si“ dieselben sind. Sonst ist der Abschnitt 21–42 eindeutig das, was man korrespondierenden Halbsatz oder Antwort nennen kann. Die sogenannte Bar-Form (S. 33) der ersten (vom Verf. zweiten genannten) Variation Presto ist keine Bar-

form. Sie besteht aus drei Teilen A 14+2, B, modulierend 4+4 in Sequenzen, und C 8+8; eine gesteigerte Wiederholung von A folgt, bei welcher im Baß die aufsteigenden Noten der Singstimme von Takt 1–8 stehen. Das ist so wenig ein Abgesang, wie die zweite modulierende Partie eine Stollenwiederholung ist! Es handelt sich um eine dreiteilige Bogenform mit varierter Wiederholung des Vorderteiles. Das ist eindeutig. Richtig wird das Thema als hier ironisch zitiertes, vornehmes Menuett gekennzeichnet, das Presto als „englischer Tanz“, der den Volkstanz darstellen soll und die Sphäre Figaros dem Grafen gegenüberstellen soll. Nur sind diese Tänze nicht erst, wie zitiert, seit 1776 in England im Druck verbreitet, denn Playfords „Dancing Master“ ist schon 1650–1728 50mal aufgelegt und unzählige Sammlungen sind seit der Mitte des Jahrhunderts auf dem Kontinent verbreitet. (Siehe meinen Aufsatz *Der Tanz in Mozarts Kompositionen*, Mozart-Jb. 1952). Etwas besonders Revolutionäres liegt also nicht in Figaros Zitat eines „englischen Tanzes“, der längst als Kontratanz einge-deutscht war, und sicher keine bewußte politische Gegenüberstellung des „reaktionären Spaniens“ mit dem „fortschrittlichen England!“ (35).

Metrisch sehr anfechtbar ist wieder die Taktzusammenfassung der Arie Nr 4 S. 38 durch Hugo Kauder. Die Harmonie gibt nicht das Recht zu solcher Gruppierung, die vielmehr heißen muß:

Die über das sehr weit herbeigezogene Zitat des Shakespeareschen Hamlet behauptete Form einer Ausführung des Kopftemas am Schluß trifft hier nicht zu. Vielmehr wird am Schluß das Kopftema verkürzt, mit einer dreitaktigen kadenzierenden Fortführung (Kth. a 4+3, a 4+3 etc.). (Der italienische Text S. 39 muß heißen „Il birbo Figaro vinto“, nicht „vostro sarà.“) Wenden wir uns dem 1. Finale zu. Der Verf. bezeichnet das einleitende Duett 15 als Sonatenform ohne Durchführung. Ich möchte eher eine Sonatenform mit Durchführung und mit 2. Thema einsetzender Reprise darin sehen. Das zweite Thema ist durch ein neues Gesangsthema ergänzt, zu dem es kontrapunktisch auftritt. T 55 be-

gint nicht die Reprise, sondern es setzt die Durchführung ein mit einer dramaturgisch bedingten Scheinreprise. Die Reprise setzt T 83 ein, das 2. Thema regulär in der T, T 92. Wieder ist die Duettform (Dialog, Vereinigung) zweimal bestimmend. Vereinigung T. 40 bis zur Kadenz nach der D, als Abschluß des ersten Teiles, ebenso in der Reprise.

Das Molto Andante $\frac{3}{8}$ soll nach dem Verf. (111) mit einer Bar-Form beginnen. Der Leser möge entscheiden, ob das folgende Schema eine Bar-Form darstellt oder nicht. Ich finde ganz entschieden nicht:

a a a a b b c c c x (T. 126—145)
 2+2 2+2 2+2 2+2 2+2
 D T D T D T S T S T

Man kann freilich auch die beiden ersten Glieder, die notengetreu wiederholt werden, als Stollen ansehen. Prinzipiell ist die Frage, ob jede Reihenform, deren erstes oder letztes Glied wiederholt wird, als Bar oder Gegenbar anzusehen ist, also aa b c d e x Bar, a b c d xx Gegenbar. (Letztere Form wäre die der Canzone, der Chanson und des Madrigales.)

Richtig ist, daß das Thema ein Menuett ist. (111).

Das folgende Allegro (*Susanna, son'morta*) bezeichnet der Verfasser als ein freies Rondo im Stile C. Ph. E. Bach (112). Das läßt sich hören. Andererseits sind die Sonatenzüge nicht zu verkennen, T 271 beginnt die Reprise, 231 die Durchführung. Wieder schließen die beiden Hauptteile, Durchführungsschluß (vor der Überleitung 253—270) und Schluß der Reprise, nach dem genannten Prinzip mit dem Tutti (hier Terzett) ab. Das Thema des Allegro con spirito $\frac{3}{8}$ „ist von der populären Tanzmusik der Zeit entlehnt“ (114). Das ist ungenau, denn Figaro kündigt an, daß die wirklichen Volksmusikanten gekommen seien: „*di fuori son' già i suonatori*“ Es handelt sich um keine „Assoziation“, sondern um eine Schilderung der tatsächlich ankommenden Musik. Auch ist es ein Irrtum, von „rauschenden Akzenten“ auf dem dritten Achtel zu sprechen. Das forte bezieht sich natürlich nicht allein auf den Auftakt 335 f., 339 f., sondern auch auf den Hauptschlag mit dem Akkord, der naturgemäß noch den Takt-Nachdruck erhält. Die Bemerkung ist eine Verkenning der spärlichen Mozartschen dynamischen Bezeichnungen. (Akzente folgen erst T 357 ff.) Der Einsatz mit der neuen Tonart G-dur

bringt durchaus eine neue Tonart. Die Stelle hat nichts mit der Modulation in der C-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers I* zu tun:



Hier bei Bach handelt es sich um eine vorübergehende Modulation T-Tp über D-TpD, wobei das fis bereits als dorische Sext der Tp wirkt. Das Andante (398) ist wohl eine unentwickelte Sonatenform, bei der allerdings ungewöhnlich das erste Thema im Vordersatz bereits in der Dominante wiederholt wird

a a/2 a/2 b | a b b
 D D | T T

wobei b einen Gegenbar darstellt: βγγ. Sehr viel Treffendes sagt der Verf. über die psychologische Bedingtheit der einzelnen Partien. Im Allegro molto (Scena XI) trägt der einfältige Antonio seinen Bericht mit geringer melodischer Bewegung vor, der Graf greift diese auf, in der freundlichen Haltung des Herren, der seinen Diener durch Anpassung an dessen Sprechweise ermuntert, wohingegen Figaro diese Sprechweise karikiert. Der Aufbau dieses F-Teiles ist im Übrigen durch eine rondohafte Wiederkehr dieser Bericht-Phrase und deren Umkehrung gestaltet.

Antonio: 483, 503 Figaro: 517 (abwärts), 538 (aufw.), 558 (abw.), Ant. 575 (abwärts verkürzt, ärgerlich), Figaro 588 (aufw.).

Mit Recht weist der Verf. auf eine quasi-leitmotivische Wiederkehr der kurzen dreitönigen Figur hin, welche, auch ohne Worte, in Gedanken, den Sprung des Pagen kennzeichnet (175, 177; 253, 257; 369 ff.; 540 ff.; 550 ff.). Das folgende Andante $\frac{6}{8}$ wird in seinem psychologischen Aufbau gut erklärt. Wieder sind, wie immer, die Teile durch das Tutti — das ganze Ensemble —, oder Gruppen dieses Ensembles, abgeschlossen; dies sieht der Verf., ohne das Prinzip Mozarts festzustellen. Die Form dürfte eher aber eine Sonatenform sein

Exposition: 605— (617 wiederholt) 641
 Durchführung: Dominant-Teil 641—649

Modulationsteil 650—672 (g, Es, c)

Reprise: 679

Das abschließende Allegro hat drei Teile

- A: Allegro assai
- B: Più Allegro
- C: Prestissimo (Stretta)

Sehr richtig deckt der Verf. eine Ähnlichkeit der Anlage von A und B auf. Die Teile entsprechen sich dramaturgisch und musikalisch. Mit Strophe, Antistrophe und Epode, Strophe, Gegenstrophe und Schlußgesang will der Verf. die Barform beider Teile beweisen. Der Aufbau des ersten Teiles ist:

A. 693—713 (mit Tutti abschließend) T
A: 713—729 D

Es folgt eine rondoförmige Partie, dramaturgisch bedingt. Die drei Verleumder singen nacheinander, jedesmal von dem refrainartigen Einspruch der Gegenpartei und der Mahnung des Grafen unterbrochen:

1. Marz.	729-735	6 a	B(D)
Gegner	737/8	2 b	
Graf	738-745	8 c	
2. Bartolo	745-751	6 a	c(Tp)
Gegner	752/3	2 b	
Graf	753-762	8 c	
3. Basilio	761-767	6 a	As(S)
Gegner	767-769	2 b	
Graf	769-783	12 c	

Diesem Aufbau entspricht der Aufbau des folgenden, wie eine Variation in schnellerem Tempo beginnenden Teiles. Richtig wird gesehen, daß das Allegro 4taktig beginnt, das Più Allegro, in dem nun nicht die gravitatisch auftretenden Verleumder, sondern die empörten Gegner anfangen, 3taktig. Die Teile entsprechen sich, auch hier wird eine Art Refrain verwendet. Aber eine Barform in dieser großen Reihung von Teilen sehen zu wollen, scheint mir vorgefaßte Meinung! Die Form ist:

A 783 mit Refrain a (*Cert'un diavolo*, T Tonleitermotiv 794) wieder Tutti-Schluß!

A' 803-821 mit Refrain a D

B 821-841 neue Themen, mit Tuttiabschluß T

C 841-851 neue Themen, " "

D 857-866 mit Refrain a

866-875 (wiederholt)

E 875-891

F 891-907 mit Refrain a

Prestissimo

G 907-916 ist Refrain a

916-930 (wiederholt)

Nachspiel 930-947

Die Glieder B C D G haben die Länge von A; es sind selbständige Sätze, und mir scheint, man kann eine solche Reihung, die

durch die Wiederholung eines Refrains, der noch dazu konzertmäßige Tutti-besetzung hat, nicht als einen Epodus-Abgesang zusammenfassen. Die Form ist hier eher die eines alten Rondo-Konzertes!

Daß Susanna sich mit „Ja“ und „Nein“ auf die drängenden Fragen des Grafen im ersten Duett des III. Aktes verspricht, bezeichnet der Verf. als „*Freudian slip*“, Freudsches Versprechen. Freud sieht aber im Versprechen die unfreiwillige Äußerung der unbewußten Meinung (oder Libido). Davon kann aber hier keine Rede sein, denn Susanna verstellt sich und verwechselt ihr Ja und Nein nur durch die wechselnden wiederholten Fragen des Grafen.

Das berühmte Briefduett erklärt der Verf. wieder als Bar: Strophe, Antistrophe, Epode. Ich glaube, daß hier der Aufbau ein anderer ist:

Einleitung 1—3

Dialog, bzw. Echo. Nacheinander.

1. Vordersatz

a 4—11

b 11—18

2. Rücksatz (Antwort)

c 18—23

d 23—28

3. Nachsatz 31—36 Duett! Zusammen.

Die zweite Strophe ist verkürzt, das Echo beginnt mit dem Abschluß des Vordersatzes (2+2+2). Dann singt die zweite Stimme vor (2+2+2+1) (in Terzen: 3+3).

Das Finale des III. Aktes beginnt mit dem Hochzeitsmarsch, der richtig analysiert wird, ebenso wie der von Gluck übernommene Fandango. Hier wäre doch ein Hinweis am Platz gewesen, daß diese Tatsache bereits seit Dohrns Aufsatz NZfM XI bekannt ist! Auf die Kirchenmusik in den USA wirft es ein eigentümliches Licht, daß dieser Hochzeitsmarsch der beliebteste Hochzeitsmarsch ist und in der Kirche von der Orgel (!) gespielt wird (S. 175).

Das Finale des IV. Aktes beginnt nach dem Verf. mit einem „*Musikantenstück*“. Was ist das? „Musikant, musikantisch“ ist gegen 1920 als Ausdruck für eine nicht pathetische und nicht ausdrucksvolle Musik häufig verwendet worden. Schering hat sich über diesen neuen Ausdruck kritisch geäußert (*Musikalische Analyse und Wertidee*, JbP 1929). Aber „Musikantenstück“ ist kein gebräuchlicher Ausdruck. In der Analyse des Auf-

baues folgt der Verf. hier, wie bei den anderen Finals, Lorenz. Eine metrische Definition (S. 222) scheint nicht gerechtfertigt. Die Takte:

T. 55 nicht:

sind nach dem Verf. durch den Akzent echte 3/4-Takte. Nein: denn die Violinen haben die Synkope 2-3 zweimal. Das *eccomi* ist eine Antizipation deklamatorischer Art. Ja, diese Stelle beweist, daß die alte Kunst, den Versakzent zu beachten und trotzdem den richtigen Wortakzent zu bringen, lebendig ist.

Der Vers heißt:

Giacchè così vi piace
 - | x - | x - | x -
 Eccomi qui, signor
 - | x - | x - | x -

Mozart betont nicht:

sondern durch Antizipation des *eccomi* auf dem hohen Ton e" richtig!

S. 225 scheint mir die auf Haas zurückgehende Erklärung des Largetto T. 109 als Litanej zu weit herbeigeht. Mozart sei „österreichischer Katholik“ gewesen (nebenbei: was ist das?), „verwurzelt in der örtlichen kirchlichen Tradition ungeachtet seiner Loslösung (emancipation) im späteren Leben“. Man kann vom Komponisten des Requiem nicht sagen, daß er sich von der Kirche gelöst habe! Seine Beziehung zur Freimaurerei hat seine kirchliche Bindung durchaus nicht beeinträchtigt.

Das Allegro molto Es (T 121) läßt sich nicht recht als Bar erklären (Strophe 121 bis 146, Gegenstrophe 146 (D) bis 182, Epodus 182-274). Vielmehr ist es eine Art So-

natenform, erweitert durch die dramaturgisch bedingte Episode der verstellten Liebeswerbung des Figaro: Exposition 121 bis 146, Durchführungsteil 146-182. Der Teil

182-228, an dem die normale Reprise begänne, ist eingeschoben.

Auch das kurze Andante (275) scheint mir keine Barform darzustellen. Wieder sind die Abschnitte nach Dialogen durch Duette beschlossen.

A	F.	a	275	T
	S. F.	b	281	D
	Duett a mit wiederholtem Schluß (aßßß)			
A/2	Gr.	a/2	237	
	Duett (zweite Hälfte)			
B	Modulationsteil	Gr	c 297	Tr D
		S	310	
		F. S.		D
		Duett a	315	D
		mit Schlußwiederholung		
C F	d	324	D	
	Gr.	326	D	
	F.	329	D-Tr	
	S.	332		
	Gr.	334	D	
A/2	S. F.	336 (mit Schlußwiederhol.)	-344	

(F = Figaro, S = Susanna, Gr = Graf)

Auch das folgende Allegro hat wieder eine Gliederung, bei welcher die Teile durch Tutti abgeschlossen werden, 335-359, 359 D-388. Keine Barform! g-Teil und Andante G sind eigene Abschnitte. Das letzte Allegro assai ist der Schlußchor aller. Richtig hebt der Verf. die wortbedingten Prägungen hervor, *tormenti* Dissonanz, *capricci* und *folia* absteigendes Molldreiklangs-Motiv, *terminar* kurzer Schluß und, nicht genannt, noch viel deutlicher: *Corriam tutti* Achtelpassagen.

Der Verf. glaubt, im Anschluß an Lorenz, der ihm als Grundlage dient, die tonalen Verhältnisse der ganzen Oper als große Kadenz mit neapolitanischem Sextakkord deuten zu müssen:

I. Akt D-(C). II. Es-Es. III. (a-A)-A. IV (f)-D.

Das führt zu der Frage, ob Mozarts Opern eine Grundtonart haben.

Die folgende Tabelle zeige dies:

1. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. 1767 C-D
2. Apollo et Hyacinthus. 1767 D-G
3. Bastien und Bastienne. 1768. G/c-G/
- * 4. La finta semplice. 1768. D/D-D/G-G/F-D
- * 5. Mitridate. 1770. D/c-D/G-A/G-D/
- * 6. Ascanio in Alba. 1771. D/G-D/G-B
7. Il sogno di Scipione. 1772. D/F-D
- * 8. Lucio Silla. 1772. D/B-A/C-B/B-D
- * 9. La finta giardiniera. 1775. C/C-A/g-Es/Es-D
- * 10. Il re pastore. 1775. C/C-A/B-D
11. Zaide. 1779. D-E/D-B
- * 12. König Thamos. 1779. C/c-C/Es/g/d/d
- * 13. Idomeneo. 1781. D/g-D/C-d/E-D
- * 14. Die Entführung aus dem Serail. 1782. C/C-C/A-D/Es-F
15. Schauspieldirektor. 1786. C/C
- * 16. Le nozze di Figaro. 1786. D/G-C/Es-Es/a, A-C/f-D
- * 17. Don Giovanni. 1787. d/F-C/G-D
- * 18. Così fan tutte. 1790. C/G-D/G-C/
- * 19. Die Zauberflöte. 1791. Es/C-C/F-Es
- * 20. La clemenza di Tito. 1791. C/F-Es/G-C

Außer in den hier unerheblichen 1, 2, 3, 7, 11, 12, 15, ist eine Grundtonart 9mal vorhanden, 4mal nicht. Allerdings ist bei 4, 5, 8, 13, vielleicht auch bei 16, das D-dur der ‚overtura‘ und des Schlußchores nicht allein aus ästhetischen Gründen gewählt, sondern traditioneller Ausdruck fröhlicher Stimmung und bedingt durch die Blasinstrumente!

Verdienstlich bleibt an diesem Buche vor allem der Versuch, die inneren und äußeren Lagen der Personen auf der Szene und die Szene selbst zur Grundlage der Erklärung von Einfall und Form der Musik zu machen. Verdienstvoll bleibt auch die Formanalyse, wenn auch hier Lorenz und Abert (auch im Vorwort der Eulenburg-Partitur) grundlegend vorgearbeitet haben! Daß diese Analysen öfters recht gewaltsam zurechtgebogen sind oder mindestens keineswegs allein gültig scheinen, möge den Leser zu einer gründlichen Nachprüfung an Hand des Werkes veranlassen. Nur auf diese Weise bringt die Lektüre den vom Verf. gewünschten Gewinn.

Hans Engel, Marburg

Ludwig van Beethoven: Szene aus „Vestas Feuer“. Nach dem Autograph erstveröffentlicht und ergänzt von Willy Hess. Bruckner-Verlag, Wiesbaden.

In Nottebohms *Beethoveniana* wird ein größeres, handschriftlich erhaltenes Musikstück aus einer von Beethoven angefangenen Oper beschrieben, von dessen abschließendem Terzett annähernd 40 Takte im Klavierauszug mitgeteilt sind. Sie dienen als Illustration zu einem Vergleich des Terzetts mit dem Fidelio-Duett „O namenlose Freude“,

in dem das Hauptthema des Terzetts seine endgültige Verwendung gefunden hat.

In Riemanns Bearbeitung der Thayerschen Biographie (Bd. II) fungiert die unvollendet gebliebene Oper, als deren Librettist zutreffend Schikaneder angenommen wird, unter dem zwar nicht im Text, aber im Index enthaltenen Namen „Alexander in Indien“ (vermutlich weil eine der singenden Personen den Namen Porus führt und Schikaneder früher ein Libretto *Alexander* geschrieben hatte). Das erst 1930 durch Raoul Biberhofer aufgefundene Textbuch ergab, daß es sich um eine „große heroische Oper“ des Titels „Vestas Feuer“ handelt.

Die von Beethoven komponierte Szene dieser Oper ist jetzt der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Der Schweizer Beethoven-Forscher Willy Hess, der sich mit der Zusammenstellung der in der Gesamtausgabe nicht enthaltenen sowie überhaupt noch ungedruckter Kompositionen Beethovens (zuerst im Neuen Beethoven-Jahrbuch, neuerdings in der Schrift „Le opere di Beethoven e la loro edizione completa“, Rom 1953) verdient gemacht und schon mehrere zum ersten Mal veröffentlicht hat, ist Herausgeber der im Brucknerverlag, Wiesbaden, erschienenen Partitur. Seine Arbeit hat sich allerdings nicht auf die eigentliche Herausgeber-Tätigkeit beschränkt, sondern bestand auch in Ergänzungen. Die Komposition ist nämlich, um mit dem Auktionskatalog des musikalischen Nachlasses Beethovens zu sprechen, „vollständig, aber nicht gänzlich instrumentiert“ Das heißt, die Singstimmen sind nach H.s Revisionsbericht im Manuskript „praktisch lückenlos, der Text ebenfalls durchgängig vorhanden“, und die „Streicherstimmen sind mit wenig Ausnahmen vollständig ausgeführt“ Für die Bläser aber sind nur vereinzelte Andeutungen, „Stichnoten“, gegeben, für die Hörner überhaupt nur die Systeme vorgesehen. Die vorhandenen Andeutungen sind allerdings sehr charakteristisch: mit Ausnahme einer Verdoppelung der 1. Violine durch ein Blasinstrument und eines Überganges in eine solche bezeichnen alle Skizzierungen selbständige, von den Streicherstimmen abweichende Zusätze der Bläser.

Unter Verwertung dieser Hinweise hat H. der Partitur Stimmen für die vorgesehenen Blasinstrumente (8 Holzbläser und 4 Hörner) zugefügt. Die grundsätzlichen Einwände, die sich gegen eine solche Ergänzung geltend machen ließen, liegen auf der Hand.

Andererseits aber ist in Betracht zu ziehen, daß die Partitur so, wie Beethoven sie hinterlassen hat, ohnehin nicht das von ihm konzipierte Klangbild darstellt, und sie wäre ohne irgend eine Ergänzung der den Bläsern besonders vorbehaltenen Stellen überhaupt unaufführbar geblieben. So bleibt nur zu sagen, daß H. die Vervollständigung mit Feingefühligkeit und Verantwortungsbewußtsein durchgeführt hat (bei einigen Stellen des Schlußterzetts ist er entsprechenden aus dem Fidelio-Duett gefolgt). Im übrigen gewährt sein Revisionsbericht eine klare Anschauung des original vorliegenden Textes.

Die Komposition besteht, wie schon bei Nottebohm zu lesen, aus vier zusammenhängenden Sätzen, deren Gesamtdauer bei den anzunehmenden Zeitmaßen — Tempo-Bezeichnungen von Beethoven selbst fehlen — von H. auf 10 Minuten veranschlagt wird. Das einleitende Duett eines intrigierenden Sklaven und eines zornigen Vaters, die im Begriff sind, ein Liebespaar zu überraschen, ist in seiner knapp prägnanten Fassung ein kleines Meisterstück erregend dramatischer Vorbereitung. In dem folgenden, ebenfalls kurzen Duett des Liebespaars kennzeichnet sich Beethovens Eigenart in der überaus reizvollen Begleitung, während die an sich schöne, kantable Führung der Singstimmen eine Anlehnung an Zauberflöten-Melodik (mit Einmischung eines Singspielelements) spüren läßt. (Schwer zu erklären ist die synkopisch pausendurchbrochene Deklamation des Takts 95.) Ein längeres Rezitativ, das einen (nicht gerade einleuchtend motivierten) Umschwung der dramatischen Situation treffsicher illustriert, führt zu dem großartigen Höhepunkt eines Schlußsatzes, den nur Beethoven geschrieben haben könnte. Obwohl dieses Terzett „*Nie war ich so froh wie heute*“ durch das aus ihm hervorgegangene Fidelio-Duett weit überboten worden ist, bleibt es ein Stück von großem Wurf, das um seiner selbst willen gekannt zu werden verdient. So hat die dankenswerte Publikation nicht nur ihren Wert für die musikwissenschaftliche Forschung, sondern sie darf auch das künstlerische Interesse breiter musikinteressierter Kreise beanspruchen. H. aber darf es sich in diesem Fall zum besonderen Verdienst anrechnen, ein unbegreifliches Versäumnis der Beethoven-Forschung gutgemacht zu haben.

Ludwig Misch, New York

Friedrich von Schlichtegroll: Musiker-Nekrologe. Joh. Chr. Friedrich Bach, G. Benda, J. J. Ch. Bode, M. Gerbert, W. A. Mozart, F. Ch. Neubaur, E. W. Wolf, J. R. Zumsteeg. Neu hrsg. v. Richard Schaal. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 124 S.

Die musikbiographische Forschung ist namentlich für die Kleinmeister immer wieder auf die Nekrologliteratur angewiesen. Damit rechtfertigt sich Schaals Neuausgabe von selbst, die nun den musikgeschichtlichen Ertrag wenigstens des Schlichtegrollschen Nekrologwerks bequem und editionstechnisch zuverlässig zugänglich macht. Daß aber auch für die großen Meister Nekrologe als uns unmittelbar ansprechende zeitgenössische Quellen ihre Bedeutung haben können, zeigt das bisherige Interesse an dem schon mehrfach nachgedruckten Nekrolog Schlichtegrolls auf Mozart. Schaal weist sogar (S. 119) für ihn einen frühen Separatdruck von 1794 mit gleich zwei folgenden französischen Übersetzungen nach.

Die im Anhang beigegebenen Anmerkungen stammen zum größten Teil von Schlichtegroll selbst, die des Hrsg. zu C. Ph. E. Bach (S. 119) wirkt etwas farblos. Dankenswert sind die weiter in das biographische Schrifttum führenden Literaturhinweise, wobei ich die immerhin im Rahmen der ganzen Bachschen Familiengeschichte wichtigen Ausführungen von Chr. U. v. Ulmenstein über J. Chr. Bachs Nachkommen (AfMf. 4, 1939, S. 12 ff.) vermissen. Als Hrsg. von „Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts“ (1948) glaube ich diese wohl ähnlichen Absichten entsprungene Sammlung besonders warm begrüßen zu müssen. Wir brauchen gerade für unsere Kenntnis der Kleinmeister jenes Jahrhunderts recht viel authentisches Material in bequemen Ausgaben. Willi Kahl, Köln

Johann Gottfried Walther: Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. 1732. Faks.-Nachdr. hrsg. von Richard Schaal. Kassel und Basel 1953, Bärenreiter-Verlag. (= Documenta musicologica. R. 1. Druckschriften-Faks. 3.)

Was die musikwissenschaftliche Forschung an Walthers Lexikon hat, ist bekannt. Niemand, der sich mit der Musik des Hochbarock beschäftigt, und niemand, der bibliographische Ermittlungen zu machen hat, kommt an diesem Werk vorbei. In den öffentlichen Bibliotheken ist es vielfach noch

zu finden, und auch im Antiquariat taucht es gelegentlich noch auf, aber das entspricht keinesfalls dem Bedarf des In- und Auslandes. So ist es denn sehr zu begrüßen, daß sich die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken zur Faksimilereproduktion dieses Werkes in der ersten Reihe ihrer „*Documenta Musicologica*“ entschlossen haben. Der nun vorliegende gewichtige Band ist von Richard Schaal mit einem kurzen, instruktiven Nachwort versehen. Die graue Tönung des Papiers scheint den Charakter der Bücher des 18. Jahrhunderts nachahmen zu sollen.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

Ludwig van Beethoven: Entwurf einer Denkschrift an das Appellationsgericht in Wien vom 18. Februar 1820. Erste vollständige Faksimile-Ausgabe aus dem Besitz von Dr. med. Dr. phil. h. c. H. C. Bodmer in Zürich. Einführung, Übertragung und Anmerkungen von Dagmar Weise. [1.]: Einführung, Übertr. u. Anm. [2.]: Facsimile. Beethovenhaus Bonn 1953. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. R. 3: Beethoven: Ausgewählte Handschriften, 1.)

Zur Überlieferungsgeschichte des hier erstmals vollständig getreu nach dem Original in Faksimile und mit Übertragung vorgelegten Dokuments sei kurz festgehalten: Es stammt aus dem Nachlaß jenes Hofkriegsrats und späteren Redakteurs Josef Karl Bernard, der Beethoven in den jahrelangen Kämpfen um die Vormundschaft über den Neffen Karl stets hilfsbereit zur Seite stand, kam auf dem Wege über einen Wiener und einen Londoner Antiquar 1909 in die damalige Kölner Sammlung Wilhelm Heyer und von dort 1926 in den Besitz von H. C. Bodmer, Zürich, der das Autograph (übrigens mit seinen 48 Seiten das umfangreichste erhaltene Schriftstück von Beethovens Hand) dem Bonner Beethovenhaus für eine Veröffentlichung zur Verfügung stellte. Seit A. Hajdecki die Denkschrift 1907 erstmals in der Wiener „*Zeit*“ abgedruckt hatte, ist sie mehrfach wiedergegeben worden, merkwürdigerweise auch in Frimmels Beethoven-Handbuch (2, S. 377 ff.) nicht ohne auffällige Fehler. Das Verdienst der vorliegenden Faksimileausgabe ist also, schon überlieferungsgeschichtlich gesehen, groß genug.

Es handelt sich um jene Denkschrift, mit der Beethoven auf dem Höhepunkt des Prozesses

um die Vormundschaft für den Neffen sich noch einmal zur Vorlage bei der Behörde schonungslos alles vom Herzen schreiben wollte, was ihn in der Sache bewegte, vor allem also seinen Unmut über das Verhalten der Schwägerin. Kurz nach der Niederschrift kamen ihm freilich ernsthafte Bedenken, ob sie nicht im Ton vergriffen, und vor allem, ob sie in der von der Erregung her begreiflichen Unübersichtlichkeit der Darstellung wirksam genug sein könne. Er bat den Freund Bernard um eine nochmalige Redaktion, er möge dabei mit seinem „*Rohen Material*“ nach seinem eigenen Ermessen schalten und walten. Frimmel und M. Unger (*Neues Beethoven-Jahrbuch* 5, 30) glauben, die Denkschrift sei wirklich vor den Magistrat gekommen bzw. Bernard habe den Entwurf überarbeitet und abschreiben lassen. Da sich aber von einer Reinschrift keine Spur, auch keine Erwähnung in den zahlreich erhaltenen Akten zur Vormundschaft gefunden hat, wird man mit der Herausgeberin der Faksimileausgabe annehmen müssen, daß es bei dem vorliegenden Entwurf geblieben ist. Wenige Monate später fiel ohnehin die Entscheidung im Sinne der von Beethoven angestrebten Lösung, zu seinen Gunsten also, aber um einen hohen Preis. Schon am 31. August 1819 hatte er Erzherzog Rudolf klagen müssen, wie der aufreibende Prozeß seiner Gesundheit zusetzte und seine Schaffenskraft lähmte. Diese langwierige Geschichte der Vormundschaft aus den Quellen heraus noch einmal recht lebendig werden zu lassen, hat die Herausgeberin vorzüglich verstanden. Was in diesen harten Kämpfen Beethoven an ethischen und pädagogischen Ansprüchen immer wieder für seine Sache vorzubringen wußte, findet in der Denkschrift noch einmal seinen Niederschlag. A. Schmitz (*Das Musikleben*, 5, 1950, 337) hat Beethovens Verhalten vor dem Wiener Obergericht, als er, auf Kopf und Herz zeigend, seinen wahren Adel, den man als Geburtsadel mißverstanden hatte, zu dokumentieren suchte, gedeutet als „*die Geste eines alten Römers, nicht einstudiert, aber doch geformt nach dem Vorbild des Plutarch*“. Zwar liegt die Denkschrift lange nach der Zeit, in der Beethovens Begriff der Tugend von einem antiken Hauptakzent bestimmt ist, doch läßt sich nicht übersehen, wie er ihren ethischen Gehalt mehrfach mit lateinischen Sentenzen unterstreicht, die zwar nicht antiker Herkunft, sondern Ansprüche aus der Zeit der Renaissance zu

sein scheinen (vgl. S. 40, Anm.), aber sie hatten für Beethoven bei der Niederschrift des Entwurfs sicher einen antiken Klang. Auf das editionstechnische Gesicht der Ausgabe muß mehr als nur beiläufig hingewiesen werden. Das Faksimile liegt, getrennt von dem der Einführung und Übertragung gewidmeten Heft, in dem blauen Umschlag vor, der seinen Zustand im Original bis auf die weißen Gebrauchsspuren getreu wiedergibt. Grundsätzlich gilt folgendes (S. 36): *„Die Ausgabe soll den Text in der von Beethoven beabsichtigten Endfassung klar und übersichtlich vorlegen, ohne daß der Leser durch Einklammerungen, Typenwechsel innerhalb von Wörtern, Ziffern u. ä. gestört wird. Der kritische Bericht soll aber so angelegt sein, daß der ursprüngliche Text bis in die letzten Einzelheiten rekonstruiert werden kann“*. Die Darstellungsmethode dieses kritischen Berichts, der mit einem sehr genau durchdachten System von Abkürzungen und Zeichen arbeitet, wurde aus einem gründlichen Studium der neuesten Editionsgrundsätze gewonnen, wie sie heute für wissenschaftliche Ausgaben antiker, mittelalterlicher und neuerer Autoren angewandt werden. Freilich kam für die vorliegende Ausgabe nur eine Auswahl der ausgearbeiteten Zeichen und Abkürzungen in Betracht. Sie werden sich aber in ihrer Gesamtheit noch bewähren können und müssen, da sie gleich für den weiteren Rahmen der vom Beethoven-Archiv geplanten und bereits in Angriff genommenen Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen Beethovens vorgesehen sind. Aber schon jetzt wird man der Herausgeberin zugestehen dürfen, daß sich außer der Denkschrift *„kaum noch ein ähnlich komplizierter Brieftext von Beethovens Hand finden dürfte, der einen solch umfangreichen kritischen Apparat erforderte“*. Was sie mit ihm und der Ausgabe, im ganzen gesehen, geleistet hat, verdient höchste Bewunderung und lebhaften Dank der Beethovenforschung. Willi Kahl, Köln

Friedrich Lenz: Einführung in die Soziologie des Rundfunks. Verlag Lechte. Emmetten 1952. 100 S.

Rundfunkuntersuchung ist angewandte Soziologie, Erkenntnisgegenstand quantitativ eine Masse von über fünf Millionen Apparatbesitzern, d. h. mindestens fünfzehn Millionen Hörern, qualitativ die Reaktion oder Verhaltensweise der Hörer. Die Meinungsmessung oder Doxometrie untersucht

das Verhältnis zwischen Sendegesellschaften als Objekten und Hörern als Subjekten. Rundfunkanalyse und Hörerforschung bringen die beiden soziologischen Grundbegriffe des Interesses und der Gruppe. Die Hörergruppen lassen sich inhaltlich untergliedern, subjektiv nach den jeweiligen vorwaltenden Motiven, objektiv nach der unterschiedlichen Sozialstruktur. Die deutsche Meinungsforschung bevorzugt die Gliederung nach Berufsgruppen, so das Bielefelder Institut „Emnid“. Im Kapitel „Monopol tendenz und Rundfunkpolitik“ werden die heute gerade wieder aktuellen Fragen einer Monopolisierung und Propaganda behandelt. Das Bonner Grundgesetz Art. 5, 1 gibt das Recht der Meinungsfreiheit. In autoritären Staaten und im Kriegsfall ist das Recht eingeschränkt. Das Bildungsmoment, die kulturelle Aufgabe, bleibt anerkannt, Bildung ist die sozialpädagogische und sozialpsychologische Aufgabe.

Grundlage der Rundfunkforschung ist die Hörerforschung. Das Erfragen der subjektiven Verhaltensweisen durch Interviewer hat verschiedene Reaktionen in den verschiedenen Ländern. In den USA, dem klassischen Land der Volksbefragung, Tests und Gallup-Abstimmung, äußern sich die Befragten relativ unbefangen. In Deutschland sucht der Durchschnitt in der Anonymität Schutz. Nur durch diese kann der Fragebogenkomplex vermieden werden. Berufsgruppen und wirtschaftlich unterschiedene Klassen decken sich nicht.

Die Schrift gibt eine glänzend geschriebene und anregende Einführung. Von einem tieferen Eindringen in die gesamten Probleme kann aber deshalb nicht die Rede sein, weil nur die formalen und strukturellen Fragen behandelt werden. Hier müßte erst die eigentliche Rundfunksoziologie einsetzen, und innerhalb dieser ist die Musik des Rundfunks deshalb so wichtig, weil Musik aller Art einen sehr großen, meist den größeren Teil der Sendezeiten einnimmt. Warum das so ist, ist bereits eine allgemeine Frage. In ungeahnter Weise ist die Quantität der Musik gewachsen. Hörerbefragung — ein allerdings durchaus unsicheres Moment — und Briefe, die wiederum nur von aktiven Personen kommen, bestärken die Sendeleitungen in der Bevorzugung von flacher Unterhaltungsmusik — wobei hier der Musik eine ganz neue, kaum ästhetische, sondern physiologische Bedeutung zukommt. Unterhaltungsmusik dient der Förderung von fort-

laufenden Arbeiten in Fabriken und sogar der Milchproduktion: Kühe geben beim Melken mehr Milch, wenn Radiomusik ertönt. Neuerdings will auch die Bundespost die Briefe sortierenden Angestellten derart in ihrer Arbeitsleistung fördern. Die Bundesbahn hat allerdings jetzt darauf verzichtet, die Reisenden in ihren Zügen durch Radio zu unterhalten. Die kulturelle Aufgabe der Bildung wird nur in einem relativ bescheidenen Rahmen gepflegt. Dabei haben die Sendegesellschaften durch die ungeheueren Mittel in der Musikpflege mehr Möglichkeiten und mehr Macht, als sie jemals noch so reich dotierte Kunstinstitute, etwa Hoftheater, besaßen. Das bringt wieder eine Monopolisierung in der „Musikpolitik“ mit sich. Dadurch, daß jedermann jede Art musikalischer Darbietung hören kann, ergibt sich eine totale Verschiebung zwischen dem verschiedenen Musikgut und seiner traditionellen Bindung an jeweils eine Schicht, bei der Bildungsstand und Einkommensstand immerhin bisher zum größten Teil verbunden waren. Ein Arbeiter hat kaum jemals ein größeres Symphoniekonzert besucht (von Besucherorganisationen und Werkkonzerten abgesehen). Es hinderten ihn nicht nur die Preise, sondern auch das Gefühl seiner gesellschaftlichen Einstufung. Im Rundfunk werden diese traditionellen Schranken völlig aufgehoben. Das ergibt die positive Möglichkeit der Kulturförderung, die negative der Niveausenkung aus Angst vor der öffentlichen Meinung, die in Wirklichkeit nur Unterhaltungsmusik will (vgl. meinen Aufsatz ZfMw, 1935, 175).

Hans Engel, Marburg

Hellmuth Steger, Karl Howe: Opernführer. Von Monteverdi bis Hindemith. Bücher des Wissens. Fischer-Bücherei. Frankfurt/M. Hamburg 1954. 266 S.

Dieses Büchlein soll dem Musikfreund dienen und ihn über Komponisten, Stil und Inhalt der von ihm gesuchten Oper unterrichten. Das ist den Verf. hervorragend gelungen! Man kann das Werk nur auf das Wärmste empfehlen. Die kurzen Kennzeichnungen der Komponisten durch H. Steger sind ausgezeichnet, klar, sicher, dabei trotz der Kürze und des persönlichen Urteils Zeugnisse von Werkkenntnis und historischer Einsicht. Sie sind instinktsicher und trefflich geformt. Auch den Herren Kritikern sei das Büchlein empfohlen: sie können jeweils nach Bedarf viel daraus lernen. Hans Engel, Marburg

Werner Oehlmann: Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts. Walther de Gruyter & Co. Sammlung Göschen Band 170. Berlin 1953.

Das schmale Bändchen gibt eine gute Übersicht über das 19. Jh. in der Musik. Die größten Meister werden in kurzen Biographien dargestellt, und ihre Werke finden eine knappe, fast immer treffende Charakterisierung. Dazwischen werden in kurzen Kapiteln Betrachtungen über die geistesgeschichtliche Lage angestellt, und die allgemeine Entwicklung wird skizziert. In sehr flüssigem Stil geschrieben, vermag das Büchlein den Zweck der Reihe zu erfüllen und wird auch dem Kenner willkommen sein. Nicht immer braucht man freilich des Verf. Meinung zu teilen. Daß „das Prädikat des Klassischen, des Harmonischen, Ausgeglichenen nur einer beschränkten Anzahl von Werken Haydns, Mozarts und Beethovens zu erteilen“ sei — weil die Gesamtentwicklung durchaus in der Richtung auf das Romantische lief, ist wohl kaum zu bejahen, besonders nicht bei den beiden älteren Klassikern. Die Ausgeglichenheit muß nicht der primäre Zustand des Klassischen sein, sonst gäbe es kein klassisches Drama, sondern das Wesen des Klassischen ist die Beherrschung des Gegensätzlichen, der Ausgleich im Rahmen der Form. Beethoven (8) Sohn einer flämischen Musikerfamilie? Aber nur im Mannesstamm — die Mutter und ihre Vorfahren waren Deutsche. Damit ist Beethoven zur Hälfte Deutscher. Daß die Pathétique „von äußerster Primitivität der Erfindung“ sei, ist ganz unverständlich und, von der Zeithöhe her gesehen, absolut falsch, nicht nur in Hinblick auf die kühne Harmonik (13). Ob der Trauermarsch der *Eroica* eine Totenklage sei — darüber ist diskutiert worden. Eher stimmt der zweite Teil des Satzes, „ob Vernichtung oder Unsterblichkeit das Ziel sei“. Wenn, im Sinne eines imaginären Programms, der Held schon im zweiten Satz tot ist, dann ist der dritte (und auch der vierte) überflüssig: Bekanntlich hat deshalb Bekker vorgeschlagen, das Scherzo vor den Trauermarsch zu stellen. Wir sehen wohl besser im Trauermarsch eine Klage des, nicht um den Helden, im Sinne des obigen zweiten Satzes. Sehr anfechtbar scheint mir auch die Verbindung zwischen Barock und Romantik zu sein, die der Verf. (nach manchmal begegnenden Spekulationen) herstellen will (20). Auch hinter die als Beweis angezogene

„barocke Lebenskraft“ des *Don Giovanni* möchte ich ein Fragezeichen setzen. Die „Lebenskraft“ des *Giovanni* wird von Anfang an nicht eindeutig als Lebensfreude, Bejahung, Kraftüberschuß gesehen, sondern gilt als Monstrum, wenn nicht gar als Perversität. Daß im *Werther* noch die primitive Lebenszugewandtheit des Barock nachklingt, kann man ebensowenig bejahen. Mit dem Barock hat das nichts zu tun, oder doch nur mit seinem letzten, gewandelten Ausklang, dem Rokoko, aber mehr mit dessen Antithese, dem Rousseauschen Lebensgefühl (vereinfacht gesagt!). Wieso kann behauptet werden, daß Schubert „handwerkliche Routine nie erwarb?“ Auch dem, der von Schuberts Größe überzeugt ist, kann es nicht entgehen, daß es auch bei Schubert, z. B. in den Klaviersonaten, in der Kammermusik, insbesondere der mit Klavier, Momente des brillanten Leerlaufes, eben der Routine gibt. — Hummel zeitlebens in Abhängigkeit von seinem Lehrer Mozart? Das läßt sich angesichts der großen, namentlich der späteren Werke, des *h*-Konzertes, der großen Sonate *fis*, op. 81, mit keinerlei Recht behaupten. Hummel ist ein echter Romantiker, der sich völlig vom Stile Mozarts gelöst hat. Daß Loewe Schuberts Lied fortgebildet haben soll, — läßt sich dies erweisen? Wer sich die sehr verdrießliche Mühe gemacht hat, einmal das Lied-Oeuvre Loewes durchzuackern, der kann das nicht bestätigen! Schon Spitta vermißte z. B. an Loewes Klaviersatz das „*Symphonische*“ Beethovens, Schuberts, Schumanns. Loewe steht in der ersten Periode seines Schaffens ganz auf dem Boden des späteren Gesellschafts- und Almanachliedes, der Ausläufer der zweiten Berliner Liederschule; der Charakter des behäbigen, bürgerlichen Gesellschaftsliedes ist bei Loewe aber geblieben. In der Balladenform hat Kreutzer wesentlich auf ihn eingewirkt. Brahms hat gesagt: „Bei uns in Wien wird er leider sehr überschätzt. Man stellt ihn in seinen Liedern neben Schubert, in seinen Balladen über Schubert und vergißt das, was bei dem einen Genie, bei dem anderen oft nur ganz talentvolle Musik, mitunter sogar höchst mittelmaßige“ (Ich verweise zu meiner Stellungnahme auf mein Büchlein über Loewe 1934.) Es ist sehr erfreulich, daß der Verf. Rossini und Bellini gerechter wird als mancher voreingenommene deutsche Musikhistoriker! Ebenso erfaßt er die historische Größe und auch die absolute Bedeutung von Liszt. Seine Familie war nicht zwei, sondern drei Gene-

rationen, soweit sich nachweisen läßt, in Ungarn (Urgroßvater Sebastian List, † 1793 in Ragendorf). Das Klavier-Werk „*Les Funérailles*“ ist kaum auf Chopin, sondern eher auf die ungarischen Revolutionäre komponiert (von denen Baththyanyi am 6. Okt. 1849 kriegsrechtlich erschossen wurde). Hierin hat Lina Ramann wohl Recht. Der tonpoetische Gehalt des Stücks paßt nicht zu Chopin, sondern weit eher zu gewaltigen, kriegerischen Totenmärschen und -klagen! — Brahms ist dem Verf. echteste Repräsentation der „Bürgerlichkeit“. Man liest derartige „soziologische“ Bemerkungen heute sehr oft. Was ist eigentlich Bürgerlichkeit? Auch Haydn war dem Verf. Keimzelle der bürgerlichen Musikpflege (37). Bürgerlichkeit ist hier ein sehr verwaschener Begriff, der eine ästhetische, keine soziale Nuance trägt. Der Verf. erläutert dann: „*Unerschüttert von den Stürmen der äußeren Welt . . . ihre Stürme toben auf der inneren Bühne des Herzens*“ Das tut die Kunst immer! Das Wesentliche ist Bindung an oder Lösung von Lebensformen.

Ausgezeichnet gelingen dem Verf. vor allem die Charakteristiken von Wagner, Brahms und Bruckner, mit dem das Büchlein schließt. Von kleinen Einwänden abgesehen, dürfte also die Darstellung des 19. Jh. vielseitige Zustimmung finden und der Arbeit des Verf. Erfolg und Verbreitung bringen.

Hans Engel, Marburg

Guido Pannain: *Ottocento musicale italiano*. Edizioni Curci. Milano 1952. 218 S. Der Verf., Neapolitaner, Professor für Musikgeschichte am Konservatorium in Neapel, Komponist und gewichtiger Kritiker, legt hier eine Sammlung von Essays und Aufsätzen, die das 19. Jh. betreffen, aus einer langen Zeitspanne (1932—1952) vor. Offenbar sind die meisten von ihnen Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze, die alle Anforderungen, welche man an solche Artikel stellen kann, auf das schönste erfüllen: Elegant geschrieben, reichen sie zwar nicht immer in die Sphäre wissenschaftlicher Kritik, wollen es wohl auch nicht; sie geben aber in oft kurzen und treffenden Kennzeichnungen dem Leser anregende Belehrung. Diese Aufsätze haben um so höheren Wert, als die italienische Musik des 19. Jh. bisher meist nur geringerschätzig übersehen wurde und kaum noch eine wissenschaftliche Untersuchung gefunden hat. Rossini wird

in seinen Opern vielfach treffend beurteilt. Daß er die Sängerfreude, die Mißbrauch gefunden hatte, geheilt und eingedämmt habe (12), ist wohl ebenso übertrieben wie die Einschätzung des *Tell*. Nicht zu Unrecht sagt Kretzschmar, daß Rossini von der *Cenerentola* ab eine förmliche Kanarienzucht auf die Bühne gebracht habe. Sandbergers wertvolle Abhandlung über die Umarbeitung des *Maometto* (1820—1829) deckt Schwächen auf, die man bei aller Bewunderung doch nicht übersehen darf. Der Verf. hat Rossini mit Verdi verglichen; „bei Rossini entspringt die dramatische Handlung der inneren Kraft seiner Musik, welche sich in die leidenschaftslose Form ergießt, bei Verdi entspringt die Musik der Handlung und wird mit ihr eins“ (14). In der Kritik der Literatur über Bellini spricht sich Pannain mit Einsicht gegen den Versuch aus, das Werk des Künstlers aus dem äußeren Leben begreifen zu wollen. Bellinis Briefe findet er uninteressant; nicht die Frauen, die Bellini begegneten, sondern seine eigenen Bühnenheldinnen hätten Bedeutung für sein Leben (21). Für die lebendigsten und tiefsten Augenblicke seiner Kunst habe Bellini eine neue und eigene Form gefunden: die Melodie im Zwiegespräch (*melodia dialogante*), auch sie eine unendliche Melodie, welche widersprechende Seelenzustände vereine, wie „*Ah non credea mirarti*“, in der *Somnambula* (Schluß, Amina und Elvina) (48). Der Verf. weist (46) auf eine flüchtige Ähnlichkeit zwischen dem Gesang „*Credeasi misera*“ am Schluß der *Puritani* und einem bekannten Chopinschen Nocturne hin (es ist op. 9, 2, T. 17/18). Chopin hat Bellini geliebt, aber der Stil der italienischen Opern-Cavatine war Chopin wohl schon durch das Fieldsche Nocturne vermittelt. Verdi sind mehrere Aufsätze gewidmet. Der Verf. hebt hervor, wie Verdis *Aida* mißverstanden und Massenet im Gegensatz hierzu gefeiert worden sei. Verdi entfernte sich vom ausgetretenen Pfad. Seine Neuerungen gingen schrittweise nach seinem inneren und notwendigen Gesetz vor sich (63). Der damals erhobene Vorwurf, *Aida* sei „*der italienische Lohengrin*“, war falsch: bestehen auch keinerlei direkte Zusammenhänge, so hat doch die Vertiefung und Verfeinerung der Satzes und der Instrumentation Wagners ihren allgemeinen und indirekten Eindruck auch auf Verdi gehabt! — Die Frage, ob Verdis *Requiem* den Forderungen der kirchlichen

Musik genügt, verneint der Verf. Freilich, andere Zeiten, kirchlich lebendigere, haben nicht nur einen archaischen Stil als kirchlich gelten lassen. — Der zweite Teil des Buchs bringt Betrachtungen zur Musikgeschichte Neapels von Mercadante bis Martucci und späteren Meistern. Mercadante verdient einmal eine ebenso gründliche wissenschaftliche Untersuchung, wie sie einst Schieder mair Simon Mayr zuteil werden ließ! Zur Operngeschichte werden kleinere Meister, Vincenzo Battista, Fioravanti u. a., genannt. Deutsche Namen begegnen: Raientroph, die Sängerin Rueddesdorf, der Sänger Alberto Randegger. Der Übergang zu einer neuen Musikkultur (140) ging langsam vor sich. Hier hat Lauro Rossi Verdienste, der sich um eine Reform des Conservatorio bemüht und Frescobaldi und Jannequin sein Interesse zugewandt hatte. Der Moscheles-Schüler Michelangelo Russo hat wirkungsvoll am Conservatorio gelehrt, vor allem aber ist die Hinwendung zur klassischen Instrumentalmusik, zu Beethovens Quartetten von Wichtigkeit. Federico Raffaele und Benedetto Maglione führten sie auf. Ernesto Coop und Benjamin Cesi, Schüler Thalbergs, förderten das moderne Klavierspiel. Auch die wissenschaftlichen Bestrebungen der Konservatoriums-Bibliothekare sind von Bedeutung, der Verf. nimmt Giuseppe Sigismondo in Schutz. Francesco Florimo und Nicola d'Arienzo wenden ihr Interesse der neapolitanischen Geschichte zu, d'Arienzo schreibt auch theoretische Werke. Auch Opern hat er zur Aufführung gebracht. Der bedeutendste der Reformatoren aber ist Giuseppe Martucci. Er hat als Orchestererzieher und als Vorkämpfer für die klassische und romantische Musik für Italien höchste Bedeutung gewonnen. Wie schwer der Kampf war, zeigt das Urteil, das der Professor für Musikgeschichte am Conservatorio, Polidoro, 1882 über die zweite Symphonie von Brahms fällte: das Werk eines begabten Musikers, aber wenig originell! Beethoven und Brahms sind auch die Leitsterne des Komponisten Martucci. Camillo de Nardis, Lehrer des Verf., die berühmtesten Sänger der Zeit, Lina Cavalieri, Francesco Tamagno, die erste Santuzza, Gemma Bellinconi, die Komponisten Arrigo Boito, Alfredo Catalani, Mascagni („*die Cavalleria rusticana ist kein Anfang, sondern der Abschluß einer Periode*“, 191), Puccini, Giordano, Cilèa, Perosi werden gewürdigt. Bei der Betrachtung der Werke Perosis wird der alte Vor-

wurf, sie seien theatralisch, zurückgewiesen; im Gegenteil, der Priester Perosi zeige nicht „gregorianischen Stil“, aber „gregorianisches Gefühl.“ Wagner flöße ihm wörtliche Nachahmungen oder Schlimmeres ein, am meisten nähere er sich Bach — eine Behauptung, der wir nicht folgen können. Der Verf., der Rossinis „*Stabat mater*“ gelten läßt („*der Komponist des Barbieri tritt in die Kirche ein, kniet nieder und bekreuzigt sich demütig*“, S. 15), der Verdis *Requiem* zwar als unliturgisch bezeichnet, aber als Kunstwerk verehrt, ist bei Perosi stilistisch noch weitherziger. Freilich scheiden sich hier die Geister zwischen Nord und Süd, denn was man in italienischen Kirchen, selbst den bedeutendsten, heute noch an Musik hören kann, erinnert einen oft genug an Proskes Entsetzen, als er so häufig Märsche und Opernarien auf der Orgel hörte: viel hat sich darin bis heute nicht geändert. Der großartige Aufschwung der Musikpflege auf weltlichem Gebiet, den auf neopalitänischem Boden der Verf. nachzeichnet, hatte leider auf geistlichem kein Seitenstück.

Hans Engel, Marburg

Frank Walker: Hugo Wolf. Eine Biographie. Ins Deutsche übertragen von Witold Schej. Verlag Styria, Graz-Wien-Köln 1953.

Das Werk, das nunmehr deutsch vorliegt, ist eine hochwillkommene Biographie des Liedmeisters, die viel neues Material, und seien es nur Einzelheiten, gegenüber früheren Biographien, auch Decsey, bringt. Es liest sich wie ein Roman, vielleicht gerade darum, weil der Verf. nur die Begebenheiten schildert, ohne ausschmücken zu wollen: Nicht der größte Dichter könnte eine ergreifendere Figur eines genialen und unglücklichen Musikers erfinden, als das Schicksal sie gestaltet hat, und der Versuch eines psychologisierenden Schriftstellers, die grotesksten und tragischsten Szenen dieses Künstlerlebens zu verwerten und auszunützen, ist kläglich gescheitert, verglichen mit dem grausamen Griffel der Wahrheit! Der Verf. hat alle Quellen erforscht und vor allem auch die mündliche Überlieferung berücksichtigt, indem er möglichst alle lebenden Zeugen der Wolfschen Geschichte befragt hat. So ist eine Biographie zustande gekommen, die zu den wertvollsten Musikerbiographien gehört. Der Verf. bespricht dazu zwischen am zugehörigen historischen Ort auch die Werke Wolfs. Er erweist sich dabei

als ein feinfühler und kenntnisreicher Musiker, wenn er auch keinen kritisch-historischen oder wissenschaftlich-analytischen Standpunkt beziehen kann. Bemerkenswert ist gegenüber der tiefen Liebe zu den Schöpfungen Wolfs, die dem Werke die Anregung gab, die keineswegs einseitig lobpreisende Auffassung. Vielmehr übt der Verf. oft persönlich-ästhetische Kritik, manchmal sogar scharf einschränkende, z. B. gegenüber dem *Corregidor* Anhang II bringt ein Verzeichnis von Wolfs Kompositionen, „so erschöpfend, wie es heute möglich ist“, unter ihnen von Jugendwerken in Privatbesitz. In Anhang I sind nur Bücher und Artikel, die Biographie betreffend, aufgenommen, ferner „nur die bedeutenderen Abhandlungen“ über seine Musik. Zu den letzteren gehören aber auch die fehlenden deutschsprachigen Dissertationen. Auch die (treffliche) Arbeit von Bieri ist eine (Berner) Dissertation (1933), was z. B. nicht angegeben ist.

Hans Engel, Marburg

Willy Tappolet: Maurice Ravel. Leben und Werk. Olten 1950. O. Walter. — Musikerreihe Bd. 8. 190 S.

Nach zahlreichen, zum großen Teil von persönlichen Freunden stammenden Veröffentlichungen gibt diese — nach Kurt Akerets wertvoller Studie über das Klavierwerk — erste deutschsprachige Gesamtdarstellung des Meisters an Hand von Briefstellen, mündlichen Äußerungen und bezeichnenden zeitgenössischen Urteilen ein klares Bild dieses einfachen, tapferen und konzessionslosen Lebens, dem sich das Werk, das ziemlich geradlinig vom Komplizierten zum Einfachen führt, zwanglos einfügt. Der Tiefstand der französischen Musik in der Jugendzeit Ravels, die Überfremdung durch die Kunst R. Wagners, der auch die Bemühungen von Meistern wie Bizet und Fauré um eine „*Ars gallica*“ noch nicht abhelfen konnten, endlich der Impressionismus — dies alles wird schlicht und erschöpfend auseinandergesetzt, wobei die Rolle Liszts für die Entwicklung des Impressionismus wohl etwas unterschätzt wird. Das vielberedete Verhältnis zu dem in vielem anders gearteten Debussy wird an einem plastischen Beispiel klargemacht (S. 76). Die Eigenart Ravels, der „*drei große Leidenschaften gehabt hat: Märchen- und Feengeschichten, Tanz und Spanien*“, erscheint als ein „*durchaus natürliches, völlig freies, gleichsam improvisiertes Musizieren in einer streng klassischen Form*“ (S. 46).

Die latente Spannung zur Romantik, der Ravel keineswegs zugeordnet sein wollte, zeigt u. a. das wunderschöne Adagio des G-dur-Klavierkonzerts, für das der Komponist selbst das Larghetto aus dem Mozartschen Klarinettenquintett als Inspirationsquelle angibt, während es — wenigstens für deutsche Zuhörer — von Field oder Chopin herzukommen scheint. Das in schlichtem, schönem Deutsch geschriebene, bei aller Teilnahme maßvolle und gehaltreiche Buch erhöht seinen Wert durch die sorgsame Auswahl der Bildbeigaben. Leider fehlen Notenbeispiele; die buchstabenmäßige Wiedergabe der Bolero-melodie ist nicht voll geglückt. (S. 150). Lebensstafel, Werkverzeichnis und Register sind einwandfrei. Bei einer Neuauflage erföhre man gern das Bekenntnis des Meisters (der Urgroßvater war bei Genf geboren), dann wäre auch der Druckfehler S. 96 (1907 statt 1917) zu tilgen. Reinhold Sietz, Köln

Altbayern als Orgellandschaft. Zugleich der Bericht über das erste Orgeltreffen der Gesellschaft der Orgelfreunde in Ingolstadt-Weltenburg vom 3. bis 5. Oktober 1953. Bearbeitet von Rudolf Quoka, herausgegeben von Walter Supper. Verlag Carl Merseburger Berlin - Darmstadt 1953, 32 S. Die Schrift ist als sechste Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde, als Jahressgabe 1953, herausgegeben. Sie bringt einen Bericht über das erste Orgeltreffen der Gesellschaft der Orgelfreunde in Ingolstadt-Weltenburg im Oktober 1953. Außerdem enthält sie die auf der Tagung gehaltenen Vorträge, die auf den Rahmen derselben zugeschnitten sind. In diesen Vorträgen wird Ingolstadt als Kunststadt betrachtet, die Orgel als klingendes Denkmal ausgewertet, über die bayrischen Orgelkomponisten in alter und neuer Zeit berichtet und Altbayern als Orgellandschaft behandelt. Dabei werden die bekannten Formulierungen wiederholt, wie sie die Orgelbewegung herausgestellt hat, die jedoch für den Orgelkenner wenig Bedeutung haben. Historische Orgelbetrachtungen sind unter gewissen Gesichtspunkten interessant und aufschlußreich, sollten aber auf ihren wirklichen Zweck beschränkt bleiben. Thekla Schneider, Berlin

125 Jahre Gürzenichchor Köln. Chronik der Jahre 1927—1952 zum 125jährigen Jubiläum des Gürzenichchores und der Kölner Konzertgesellschaft. Hrsg. von Heinrich Lemacher. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte.

Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 4. Köln und Krefeld 1953, Staufen-Verlag. 172 S.

Die vorliegende Chronik einer der bedeutendsten deutschen Musikgesellschaften verdient in besonderem Maße das Interesse der Forschung. Nach einführenden Geleitworten wird in kurzen Monographien eine Geschichte des Gürzenichchores seit 1927 geboten. Die markanten Dirigentengestalten Abendroth, Papst und Wand erfahren eine kurze Würdigung im Hinblick auf ihre Verdienste um den Chor. Von dokumentarischem Wert sind die vollständig abgedruckten Programme, deren Vielgestaltigkeit ein getreues Bild von der Leistungsfähigkeit dieser Musikinstitution vermittelt. Ein nützlicher Quellennachweis sowie je ein Mitgliederverzeichnis und Namenregister beschließen die lokalgeschichtlich wichtige Veröffentlichung. Richard Schaal, Schliersee

Thurston Dart: The interpretation of music. Hutchinsons University library; Music; Editor: Prof. J. A. Westrup. 1954. Hutchinson House, London W 1.

Ich kann dieses Büchlein nicht besser charakterisieren, als es die ihm vordruckten Sätze tun: „Jede Art musikalischer Notation ist nicht mehr als ein mnemotechnisches System, das bestimmt ist, die Absichten des Komponisten an den Ausführenden und, durch ihn an den Hörer, auf einem möglichst befriedigenden Wege weiterzuleiten. Je älter die Musik, desto größer sind die Probleme, von ihrer Notation auf die Ausführung ihrer Entstehungszeit zu schließen und zu entscheiden, wie sie bei den sich stark unterscheidenden Zeiten heute ausgeführt werden sollen. Dieses Buch schneidet einige der wichtigsten Probleme an mit der Absicht, den praktischen Musiker zum Verständnis und zur Würdigung der Musik der letzten sechs- oder siebenhundert Jahre zu leiten.“ In den Kapiteln: Problemstellung, Aufgabe des Herausgebers, Klangerscheinungen, Improvisation werden die wichtigsten Erscheinungen zusammengestellt und erörtert. Die Kapitel über den Stil im 18. Jahrhundert, im 17. Jahrhundert, in der Renaissance, des Mittelalters behandeln dann gesondert die Hauptprobleme bei der Herausgabe und Ausführung der Musik dieser Perioden.

Die klare Art der Darstellung, die gelegentlichen Zusammenstellungen von Leitsätzen, auch einige gut ausgewählte praktische Bei-

spiele machen das Buch zur Einführung in das Gebiet der Aufführungspraxis sehr geeignet. Paul Mies, Köln

Wilhelm Waldstein: Kunst und Ethos, Deutungen und Zeitkritik. Otto Müller Verlag, Salzburg 1954, 252 S.

Das Buch enthält 48 Einzelstudien kunstphilosophischen und kulturkritischen Inhalts, die der Verf. (Essayist, Lyriker und Komponist in einer Person) ursprünglich in Zeitschriften und im Rundfunk veröffentlicht hat. Ihrer Auswahl haftet, wie W. sagt, etwas Zufälliges an, doch besteht kein Anlaß, das zu bedauern. Der überwiegende Teil der Themen bezieht sich auf musikalische Fragen, und nur etwa ein Drittel auf solche der Literatur, der bildenden Kunst und der Kulturpolitik. Sehr zu bedauern ist, daß die Entstehungsdaten nicht angegeben sind; man sollte dem Leser nicht vorenthalten, ob etwa ein Aufsatz über „Die Hauptströmungen der zeitgenössischen Musik“ 5 oder 25 Jahre alt ist; auch wäre es sehr schön zu wissen, in welchem zeitlichen Verhältnis diese oder jene Abhandlung zu den entsprechenden anderer Autoren steht. Aber vielleicht hat W. sich zu dieser Unterlassung deswegen entschlossen, weil er mit seinen Betrachtungen „über das Zeitbedingte, Zeitgebundene in das Bleibende, Beharrende durchstoßen“ möchte. Das jedenfalls hält er für die „Aufgabe der Kunst und damit auch der Kunstbetrachtung“. Man wird ihm zustimmen, zumal er vorher erklärt, daß menschliche Erkenntnis immer relativ und beschränkt bleibe. — Die Fülle und die Lebendigkeit der Gedanken sind beachtlich. Sie vorzubringen, steht dem Verf. eine schriftstellerische Begabung zur Verfügung, die wohl auch der anerkennt, der, was die Sache angeht, gelegentlich anderer Meinung ist. Die Formulierungen sind sogar klarer, als W. offenbar selbst glaubt. Was hätte ihn sonst dazu veranlassen können, immer wieder Worte oder ganze Sätze, auf die es ihm besonders ankommt, kursiv setzen zu lassen? Ein gut formulierter Satz braucht doch solche Krücken nicht; aber vielleicht rechnet W. vorsorglich mit einer gewissen Begriffsstutzigkeit seiner Leser. — Inhaltlich ist nicht eine der Abhandlungen uninteressant. Gelegentlich möchte man W. herzhafte die Hand schütteln; so z. B. ob seiner Ausführungen „Zur Frage der musikalischen Volksbildung“ oder über „Popularität und Denkmalschutz“ oder, um es

bei einem Zitat bewenden zu lassen, zur Bekräftigung des an sich zwar selbstverständlichen, aber heute hier und da so mißachteten Satzes: „Es gibt keine staatlich geleakte Kunst, die Kunst ist, und es gibt keine von der Öffentlichkeit diktierte Kunst“. — Was das Buch vor allem lesenswert macht, ist das Einfühlungsvermögen des Verf. in das Wesen eines Künstlers. Sehr gut ist in dieser Hinsicht der Aufsatz über G. Mahler als den im Schillerschen Sinne sentimentalischen Künstler, der sich, wie Beethoven, der Musik „bemächtigt“ habe und den man sich, im Gegensatz etwa zu Bach und Mozart, ebenso gut als Dichter, Philosophen oder Sozialethiker denken könne wie als Musiker — Auch wo sie Einzelfragen behandeln, zielen die Aufsätze, wie W. im Vorwort sagt, „nach der Gesamtheit des Kunstwillens“. Eine einfach scheinliche Formulierung, aber gottlob die einzige ihrer Art. Gäbe es derer mehr, so würde man das Buch nicht so lesenswert nennen können, wie es ist. Friedrich Baake, Kiel

Otto E. Albrecht: A Census of autograph music manuscripts of European composers in American libraries. — Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1953. XVII, 331 S.

Es bedarf wohl kaum der Begründung, daß Veröffentlichungen, wie dieser „Census“ von Otto E. Albrecht zu den wichtigsten des musikwissenschaftlichen Schrifttums zählen. Es sind Handbücher, ohne die Studien zum Zweck kritischer Editionen, zur erschöpfenden Darstellung der Werke eines Meisters und zur Forschung nach unbekanntem und unedierte Werken gar nicht durchgeführt werden können. Hätten wir mehr Bücher dieser Art, so stünde es um die Quellerfassung in der Musikwissenschaft wesentlich besser.

Allerdings darf man dabei nicht übersehen, daß Amerika einen Sonderfall darstellt. Jedes Land in Europa ist so durchsetzt mit Quellen dieser Art, sie sind hier auf engem Raum nicht nur in einer so unvergleichbaren Fülle, sondern auch — besonders in Deutschland — in so großer Streuung über die Länder verteilt, daß ein solches Unternehmen kaum zu organisieren wäre. Es müßte an den Ländergrenzen ebenso scheitern wie an der Fülle kostbarster Stücke an einzelnen Stellen (Berlin, Wien!), die exakt zu erfassen einen Stab von versierten Mitarbeitern erfordern würde. In Amerika läßt sich eine

solche Arbeit jetzt noch zentral durchführen. Die von A. verzeichnete Zahl von 2017 Autographen wird in Deutschland schon durch den Handschriftenbesitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin übertroffen — um nur ein Beispiel zum Vergleich zu geben.

Freilich beinhaltet diese Zahl — und das ist wichtiger als ihre Größe — viele hochbedeutende europäische Musikautographen: Bachs „*Klavierbüchlein*“ für Wilhelm Friedemann und 7 Kantaten in Partitur, die *Haffner-Sinfonie* und 3 Klavierkonzerte, darunter das *Krönungskonzert* (KV 238, 467, 537) von Mozart, Beethovens *Hammerklaviersonate*, Violin-Romanze F-dur und „*Die Wut über den verlorenen Groschen*“, unter zahlreichen anderen Liedern Schuberts den „*Erlkönig*“, ferner dessen „*Wandererfantasie*“, Schumanns 1. Sinfonie, von Brahms die erste und die dritte, sowie das 2. Klavierkonzert, das Violinkonzert und die *Händel-Variationen*, Wagners *Rienzi*, Mahlers „*Lied von der Erde*“ (in 2 Versionen), Debussys „*La mer*“ und „*Pelléas et Mélisande*“, von Strawinsky „*Dumbarton Oaks*“, „*Mavra*“, Violinkonzert D-dur und von Béla Bartók allein über 100 Autographe. In Zahlen ausgedrückt befinden sich von den großen Meistern Europas 89 Autographe von Brahms, 86 von Schubert, 48 von Liszt, 45 von Wagner, 43 von Beethoven, 42 von Mozart, 25 von Mendelssohn, 19 von J. S. Bach (bzw. 17, da zwei nichteigenhändige mit aufgenommen sind), Haydn und Debussy, 18 von Mahler und R. Strauß, 15 von Schumann, 14 von Hugo Wolf, 12 von Chopin, 10 von Weber, 8 von Schönberg, 5 von Händel, 3 von Verdi und 2 von Gluck und Bruckner in amerikanischem Besitz. Das ist sowohl nach der Wichtigkeit der Stücke als auch nach ihrer Anzahl eine reiche Lese, und wenn man berücksichtigt, daß dazu dann noch Eigenschriften von fast allen anderen bekannten europäischen Meistern treten, kann man sich erst ein vollständiges Bild von der Bedeutung dieses amerikanischen Besitzes an europäischen Musikautographen machen.

Daß alle diese großen und kleineren Kostbarkeiten durch den „*Census*“ der Forschung zugänglich gemacht worden sind, kann man dem Hrsg. nicht genug danken. Mit seinem Wissen um das, was der Leser und Benutzer eines solchen Verzeichnisses darin erwartet, hat er exakte Angaben über Seitenzahlen, Format, Provenienz, Werkverzeichnismern, eigenhändige Datierungen usw. ge-

geben und hat das Buch mit den Registern der gegenwärtigen und der früheren Besitzer und einer konzentrierten Bibliographie zu einem wichtigen und interessanten Nachschlagewerk gemacht. (So liest man z. B. mit Interesse, daß Washington mit der Library of Congress und der „Folger Shakespeare Library“ und New York mit der Public Library, der Sibley Musical Library, Eastman School of Music und der Heinemann Foundation for Research, Educational, Charitable, and Scientific Purpose den größten Autographenbesitz aufzuweisen haben, daß unter den Privatbesitzern, die das Verzeichnis dankenswerterweise mit aufführt, Toscanini mit vielen und wertvollen Autographen mit an erster Stelle steht, und man sieht mit einer gewissen Besorgnis, daß sich gerade von den besonders kostbaren Handschriften ein sehr erheblicher Teil in Privat-hand befindet.)

Lediglich ein einziger Wunsch bliebe noch offen, den der Hrsg. vielleicht bei der wohl in einigen Jahren fälligen 2. Auflage erfüllen könnte: An einigen Stellen werden „*unidentified*“ Werke erwähnt, die sich auf einem der verzeichneten Autographe befinden. Bei diesen und auch bei manchen als „*unpublished*“ bezeichneten Kompositionen wäre es sehr wünschenswert, die Incipits zu erfahren, die Anfangstakte bis zu einem sinnvollen Abschnitt. Auf diese Weise wären die Stücke in das Blickfeld der Forschung gerückt, während die gegenwärtigen Eintragungen zu wenig Handhabe für weitere Forschung bieten. Vielleicht kämen diese Deklarationen auch dem Hrsg. selbst zugute, da einem Leser seines Buches möglicherweise das ein oder andere als „*unidentified*“ bezeichnete Werk bekannt ist und er ihm eine entsprechende Mitteilung zukommen lassen könnte.

Wie groß der Nutzen eines solchen Werkes ist, soll ein einziges Beispiel noch besonders erhärten: Von den 17 Eigenschriften Johann Sebastian Bachs, die das Verzeichnis enthält, galten allein 3 bis jetzt als verschollen (die Cont.-Stimme zu BWV 7, und die Partituren zu BWV 10 und 197a), 8 haben den Besitzer gewechselt (BWV 97, 117, 118 [2 Fassungen], 131, 174, 180, Anh. 80) und 2 sind erst durch diese Veröffentlichung bekannt geworden (BWV 174: Viola II und 531).

Der Satz des Buches ist klar gegliedert und opulent.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a.M.

Cristóbal de Morales: Opera Omnia. Volumen I: Missarum Liber Primus (Roma 1544). Hrsg. von Higinio Anglés (Monumentos de la Música Española XI). Consejo Superior de Investigaciones Científicas Delegación de Roma, 1952. 73 u. 314 S.

Das Jahr des 400. Todestages von Morales hat die spanische Musikwissenschaft zum Anlaß genommen, um mit dem ersten Messenband so zeitig herauszukommen, daß im Gedächtnisjahr schon eine stattliche Anzahl von Werken in einer Neuauflage vorlag. Daß wir damit den Beginn einer Gesamtausgabe dieses im 16. Jahrhunderts so weit berühmten spanischen Meisters begrüßen können, ist ein Grund mehr dafür, daß die Musikwissenschaft zunächst Anglés ihren Dank für das Unternehmen überhaupt ausspreche. Wir wissen alle, was wir diesem bedeutenden Forscher, der ja der wahre Begründer der spanischen Musikwissenschaft ist, schon an Dank und Anerkennung schuldig sind. Daß der Unermüdlige jetzt einen der größten Spanier aus der Glanzzeit der Polyphonie zu Worte kommen läßt, wissen wir um so mehr zu würdigen, als uns dadurch Gelegenheit gegeben wird, das Schaffen Morales' intensiv zu studieren. Bei der internationalen Pflege dieses Schaffens, von dem die zahlreichen zeitgenössischen Quellen zeugen, kann man ohne Übertreibung behaupten, daß die Werke des Komponisten nicht nur für die spanische und italienische Musikgeschichte von Bedeutung sind. Gerade das deutsche Repertoire des 16. Jahrhunderts hat Morales einen wichtigen Platz eingeräumt; davon zeugen nicht nur die Drucke in deutschen Bibliotheken sondern auch die Aufnahme der Magnificats in Rhaus Sammelwerke für den jungen lutherischen Gottesdienst. Insofern ist also eine Gesamtausgabe gerade auch für die deutsche Musikforschung eine wesentliche Bereicherung des Denkmälerbestandes.

Zu Beginn des ersten Messenbandes unterrichtet Anglés über die Arbeit und die Pläne der Escuela Española de Historia y Arqueología in Rom, die offensichtlich die Trägerin des Unternehmens ist. Nicht ohne berechtigten Stolz wird hier die stattliche Reihe der Studien und Ausgaben zitiert, die bereits erschienen oder noch geplant sind. Die Fülle der Namen spanischer Meister des 16. Jahrhunderts zeigt, welch weites Feld zu beackern ist.

Mit 11 Tafeln beginnt dann der Morales gewidmete Teil des umfangreichen Bandes.

Es handelt sich um Faksimilia von Titelblättern und Seiten aus Drucken und aus einigen spanischen und italienischen Hss. Ihnen folgen „Notas para una biografía de Morales“ Daß die Biographie noch zahlreiche Lücken aufweist, war angesichts der schwierigen Materie zu erwarten; wir werden aber auf eine in Aussicht stehende Arbeit von J. Moll und J. M. Llorens aufmerksam gemacht, in der auch Funde zur Biographie Morales' veröffentlicht werden sollen. Vorläufig bleibt die Sevillaner Abkunft des Meisters noch eine — allerdings glaubwürdige — Hypothese. Ebenso steht es mit der Chorknabenzeit, die Morales in der Kathedrale seiner mutmaßlichen Vaterstadt verbracht haben soll und während derer er dann unter Pedro Fernández de Castilleja gesungen haben und ausgebildet worden sein müßte. Auch ein Unterricht bei Francisco de Peñalosa, der z. B. 1511 Leiter der Kapelle des Infanten wurde, wird von A. glaubhaft gemacht. Besondere Bedeutung müßte die Anwesenheit der Kapelle Karls V unter der Leitung Gomberts gehabt haben, wenn Morales sich 1526 noch in Sevilla aufgehalten hat. Bekanntlich war er am 8. August dieses Jahres Kapellmeister an der Kathedrale von Avila. Von der Aufklärung der Herkunft und Jugendzeit, des Bildungsgangs und der früh aufgenommene Eindrücke hängt für die Beurteilung des Schaffens bei Morales sehr viel ab. Auf weitere Einzelheiten der von A. gegebenen Biographie kann indessen hier aus Raumangel nicht eingegangen werden. Sehr entscheidend scheint mir die Frage zu sein, ob Morales tatsächlich mit Gombert und der Kapelle Karls V in engeren Kontakt gekommen ist, und zwar schon in seinen jungen Jahren. Da wir Kompositionen aus so früher Zeit offenbar nicht nachweisen können — A. kann eine Motette aus dem Jahre 1538 erwähnen, die nach einem Funde Jeppesens für den Herzog von Ferrara komponiert wurde —, ist nicht von der Hand zu weisen, daß Morales die „niederländische“ Satztechnik vielleicht nicht unmittelbar von Gombert, sondern von den in der päpstlichen Kapelle wirkenden Flamen und vielleicht noch mehr von seinen dort tätigen Landsleuten übernommen hat, d. h. also gewissermaßen aus zweiter Hand. Daß im übrigen die biographische Studie alles erreichbare Material verwertet, bedarf keiner Betonung.

Auch die folgenden Ausführungen „*Da obra*

musical de Morales y su „Missarum Liber Primus“ sind mit aller Sorgfalt geschrieben. Wir erhalten bestätigt, wie wenig die weltliche Musik den Meister beschäftigt hat und daß seine eigentliche Domäne die Messe und Motette waren, auch daß die Parodiemesse über weltliche Vorlagen nur eine geringe Rolle spielt. Der Messendruck, der der Neuausgabe zugrunde liegt, ist 1544 bei Dorico in Rom erschienen; die interessante Widmungsvorrede Morales' an Cosimo de' Medici teilt A. in extenso mit. Die Vorbemerkungen zu den acht Messen des Bandes gehen auf gregorianische Vorlagen und parodierte Motetten oder Chansons ein und bringen alles Wissenswerte. Der Revisionsbericht kann je elf gedruckte und handschriftliche Quellen nachweisen; unter den letzteren ein Chorbuch aus Madrid, Biblioteca Casa Ducal de Medinaceli, Ms. 607, das Trend in seinem *Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli, Madrid* (Revue Hispanique LXXI, 1927) nicht beschrieben hat. A. bringt das genaue Inhaltsverzeichnis des an Morales-Messen besonders reichen Codex; 6 Seiten aus der auf nicht besonders gutem Papier (starke Tintendurchschläge) geschriebenen und keineswegs „schönen“ Hs. sind auf den erwähnten Tafeln am Beginn des Bandes reproduziert. Auffallend ist das Übergewicht der spanischen Mss. (9 von 11) in dem Quellennachweis.

Die 8 Messen des Bandes sind bis auf die erste (*De Beata Virgine*) und vierte (*Ave, maris stella*) Parodiemessen. Nr. 1–3 sind vierstimmig, Nr. 4–6 fünfstimmig, die beiden letzten sechsstimmig. Von eingehendem Konkordanzvergleich zeugen die ausführlichen Anmerkungen des Revisionsberichts. Die Übertragung verwendet moderne Schlüssel unter Angabe des originalen Incipit und gestrichelte Taktstriche. Die Notenwerte sind auf die Hälfte verkürzt, Akzidentien nur sparsam ergänzt.

Die Satztechnik mutet allerdings so „niederländisch“ an, und zwar im Sinne der Generation nach Josquin, daß man geneigt ist, A.s Hypothese von dem starken Einfluß Gomberts auf den jungen Morales zu akzeptieren, wie immer es sich auch mit dem Zusammentreffen in Sevilla verhalten haben mag. Zum mindesten besteht eine enge Verwandtschaft zwischen Morales und seinen niederländischen Altersgenossen. Bei der starken Bedeutung der frankoflämischen Musik für Spanien und vor allem für die

päpstliche Kapelle ist das mehr als erklärlich. Unsere stilkritischen Methoden scheinen mir nicht so entwickelt, daß man etwa heute schon nationalspanische Elemente innerhalb des den allgemeinen satztechnischen Gesetzen der Zeit gehorchenden Ganzen feststellen könnte, vorausgesetzt, daß solche Elemente überhaupt vorhanden sind. Eine eingehende Untersuchung der Morales-Messen wird vielleicht individuelle Züge entdecken können, die sich dem ersten Blick freilich kaum enthüllen. (A. kündigt für das spanische Anuario 1953 eine Studie von G. A. Trumppff über die Messen an. Dieser Jahrgang war mir bisher nicht zugänglich.) Unsere Kenntnis der mehrstimmigen Messe um die Mitte des 16. Jh. ist trotz der Palestrina- und Lasso-Ausgaben noch sehr lückenhaft. So fehlen uns denn auch die Wertmaßstäbe, nach denen man die Morales-Messen aus dem Geiste ihrer Zeit rangmäßig einzuordnen versuchen könnte. Der strengere und frommere Sinn, der zu Morales' Zeiten die Kurie und damit auch die päpstliche Musik auszeichnete, läßt sich aus den Messen nicht ohne weiteres herauslesen, man könnte ihn allenfalls in sie hineininterpretieren. So etwas scheint hier und da auch in der Musikwissenschaft Mode zu werden. Um so erfreulicher ist es, daß A. sich mit der Musikanschauung des Morales mehr an Hand der Dedikation zum 1. Messenband beschäftigt als an Hand des musikalischen Textes. Sicherlich kann man eine gewisse „noble“ Gestik in der Stimmführung nicht übersehen, aber auch eine Fülle stereotyper Formeln drängt sich dem Betrachter und Hörer auf. Eben über das Verhältnis zwischen handwerklicher Typisierung und eigenen Prägungen sind wir aber bei den Meistern des 16. Jh. noch weniger unterrichtet als bei späteren Komponisten. So muß man sich bei der Beurteilung der musikalischen Eigenart der Morales-Messen zurückhalten. Sie lassen den „tonal“ abgeklärten Stil der Palestrina-Zeit vorausahnen. Sie deklamieren streckenweise ganz im Sinne der nachjosquinischen Musik, d. h. im wesentlichen metrisch, wenn auch keineswegs immer in akzentgerechter Skansion. Darin liegt ein Teil ihrer „niederländischen“ Wirkung begründet. Ein Musterbeispiel scheint mir das vierstimmige „*Et ascendit*“ aus der Messe „*Quaeramus cum pastoribus*“ (Nr. V). Hier findet sich neben der „schwebenden“ Rhythmik, wie wir sie allgemein als niederländisches Erbe zu be-

trachten pflegen (besonders im Tenor des Satzes), eine durchaus metrische Deklamation (besonders im Cantus und Bassus). Zuweilen (vgl. die Deklamation bei „*Et iterum venturum est*“) kommt dabei eine scharf akzentuierte, der Wortbetonung gehorchende Metrisierung heraus. Alle solche Beobachtungen sind aber nur Hilfsmittel, zu denen wir greifen, weil uns die Einsicht in das wirklich Gewollte noch fehlt. Sie treffen auch nicht auf den Gesamtcharakter der Morales-Messen zu. Schon ein Satzgefüge, wie es sich im Christe der *L'homme armé*-Messe zeigt, verrät offensichtlich ganz andere Tendenzen. Der metrischen und „motivischen“ „Geordnetheit“ steht hier der schweifende Duktus der Einzelstimme entgegen. So begegnen auf Schritt und Tritt Züge, die jeder für sich wohlbekannt sind und sich bei frühen und weniger frühen Niederländern auch nachweisen lassen. Wie aber diese Einzelelemente bei Morales verwandt und in sein eigenes Werk eingebaut werden, wie er also „komponiert“ hat, das bedarf weitschichtiger Untersuchungen. Mit Einzel-„Analysen“ von Messen kommt man bekanntlich dem Problem des Individualstils im 16. Jh. nicht bei.

Wir besitzen aus dem Messenreichtum des 16. Jh. viel weniger Neuausgaben, als man gemeinhin glaubt. Ist nicht die Tatsache, daß die Messen eines in seiner Zeit so hoch geachteten Meisters wie Morales erst heute greifbar zu werden beginnen, ein handgreiflicher Beweis für den sporadischen Charakter unserer Neuausgaben? Dutzende von Messendruckten des 16. Jh. liegen noch unausgewertet in den Bibliotheken. So müssen wir notgedrungen bei unseren Urteilen in die Irre gehen. Wir tun so, als ob wir das Messenschaffen des 16. Jh. überschauen könnten. Dabei bilden die wenigen Neuausgaben nur einige Punkte auf einer im übrigen noch weißen Landkarte. Und wenn diese Punkte wohl auch Gipfel bezeichnen (wie Ockeghem, Obrecht, Josquin), so wissen wir doch keineswegs, wie das „einfache“ Ackerland dazwischen aussieht. Es ist noch sehr viel zu tun, ehe wir die mehrstimmige Messe zwischen Josquin und Palestrina in ihrer ganzen Breite und Fülle erkennen können.

Um so dankbarer sind wir nun dafür, daß die spanische Musikwissenschaft uns die ersten acht Messen von Morales vorlegt. Wir warten gespannt auf die Fortsetzung der schönen Ausgabe. Hans Albrecht, Kiel

Leonhard Lechner: Ausgewählte Chorgesänge für vier bis fünf Stimmen, Geistliche Konzerte und Chorwerke / Heft 7 (Sonderdruck aus dem Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik), Göttingen 1953, Vandenhoeck & Ruprecht, 48 S. (Begleitwort von Konrad Ameln).

Anläßlich der 400. Wiederkehr des (mutmaßlichen) Geburtsjahres Lechners wurden hier geistliche Chorgesänge des großen südtiroler Meisters in einem Sonderdruck von 3 Bogen Umfang aus den ersten drei Bänden des *Handbuchs d. dt. ev. Kirchenmusik* zusammengestellt. Die Editionstechnik ist daher die des *Handbuchs* (z. B. Mensurstrich im C nach je vier auf Halbe verkürzten Semibreven). Geändert wurde nur die alte Form der Zählzeichen (z. B. statt C jetzt einheitlich C). Die Auswahl der Werke ist in jeder Hinsicht als gut zu bezeichnen. Man findet Gesänge für 4 gemischte, 4 gleiche und 5 gemischte Stimmen vor. Knappe, schlichte Sätze, wie der Tischgesang „*Danket dem Herren*“, stehen neben großangelegten in der Art des 112. *Psalms* und solchen besonderer Gefühlstiefe und Ausdruckskraft, wie die Liedmotetten „*Allein zu Dir, Herr Jesu Christ*“ und „*Nun schein, du Glanz der Herrlichkeit*“. Auch das großartige „*O Tod, du bist ein bitter Gallen*“ fand Aufnahme. Obwohl Werke Lechners nun schon seit nahezu 30 Jahren in praktischen Neuausgaben — vor allem in Chorbüchern und Einzelausgaben des Bärenreiter-Verlages — zugänglich sind (vgl. *Hausmusik* 17 Jg. 1953, S. 5 f.), fehlte bis jetzt ein kirchenmusikalisch vielseitig verwendbares Gebrauchsheft mit Gesängen des Meisters. Diesem Mangel wird nun durch die vorliegende Ausgabe in bester Weise gesteuert. Franz Krautwurst, Erlangen

The Collected Vocal Works of William Byrd. Edited by Edmund H. Fellowes. Vol. III. *Cantiones sacrae* (1591). London Stainer & Bell Ltd., 1937.

In seinem 68. Lebensjahr hat Fellowes, der um die altenglische Musik so ungemein verdiente Forscher, die Byrd-Ausgabe in Angriff genommen (1937); sollte sie sich, dem ursprünglichen Plane nach, auf das Vokalwerk beschränken, so hat sie endlich doch auch die Instrumentalmusik miteinbezogen und ist so eine rechte Gesamtausgabe, wenn schon nicht eigentlich wissenschaftlichen Charakters, geworden. F.s Editionen sind.

wie bekannt, überwiegend für die Praxis bestimmt: der Gegenwart und ihrem Musizieren möchten sie dienen. Kurz vor seinem Tode konnte er 1950 die Reihe mit dem 20. Bande abschließen, eine bewundernswerte Leistung unverminderter Liebe und Arbeitskraft im hohen Alter.

Dem Referenten liegt nur ein einziger Band der Gesamtausgabe vor, und nur darüber hat er zu berichten. Daß dies mit solch großer Verspätung geschieht, hat seinen Grund allein in der erst jetzt vollzogenen Einsendung durch den Verlag.

Für die deutsche Musik und Musikforschung gilt in besonderem Grade, wenn wir nicht irren, jener Satz, den F. am Ende seiner Monographie über Byrd geschrieben hat (2. Aufl. 1948, S. 245): „*The time has not yet arrived when it can be said that his work is as widely known and appreciated as it should be.*“ Der Zufall fügt es, daß Byrds Sammlung im selben Jahre 1591 erschienen ist wie die H. L. Haßlers mit gleichem Titel (Neuausgabe DDT I, 2); der naheliegende Vergleich rückt das Werk des Engländers sofort in ein besonderes Licht. Es erhellt den Traditionszusammenhang, in dem es steht, wie auch die individuelle Persönlichkeit des Komponisten, der der führende Musiker des elisabethanischen Zeitalters war. Für den englischen Motetten-Begriff ist bezeichnend, daß eine frühe Zusammenstellung ähnlicher Werke Byrds (und seines Freundes und Mitarbeiters T. Tallis) *Cantiones Quae ab Argumento Sacrae Vocantur* heißt (erschienen 1575): der Inhalt, der Stoff des Motetten-Textes bestimmt offenbar den Charakter in höherem Maße als die Musik selbst. Vierzehn Jahre später hat Byrd ein zweites Mal den Titel *Cantiones sacrae* für eine weitere Motetten-Edition herangezogen. Unsere Aufgabe also ist es, über die vom Komponisten als *Liber secundus* der *Cantiones sacrae* bezeichnete Sammlung zu referieren. Sie stellt 21 Motetten zusammen; nach dem Vorbild des Originaldrucks zählt die Neuausgabe vielmehr nach ihren Partes (insgesamt 32). Zum größeren Teil sind sie fünfstimmig, weniger als ein Drittel der Sätze zieht eine sechste Stimme hinzu. In der ersten Werkgruppe (Motetten Nr. 1—13) besteht eine deutliche Tendenz, die Mittelstimmen, also Alt oder Tenor, zu verdoppeln; eine parallellaufende, dieserart nach dem Vorbild des Madrigals die Oberstimme, den Sopran, hervorzuheben,

prägt sich stärker in den sechsstimmigen Sätzen aus. Doch erfolgt die Kombination der Stimmen offenbar durchaus unschematisch. Stets aber ist ein Wille spürbar, den Satz im schönheitlichen Sinne abzurunden, den Klang voll und füllig zu gestalten. F.s Ausgabe macht ausreichend von Transpositionen Gebrauch, zeigt sie aber immerhin in Fußnoten an. So läßt sich ein anderes Ordnungsprinzip in der Motettenreihe ohne Mühe rekonstruieren: wir meinen die tonale Folge. Ihre Funktion beim Aufbau der Motettensammlungen des späteren 16. Jahrhunderts verdient sicherlich stärkere Beachtung als bisher. Leider ist F. unbegründet sparsam im Nachweis der literarischen Motettentexte; ihre Herkunft aus liturgischem oder doch biblischem Bereich liegt zutage. Mit dem Blick hierauf ist es kaum ein Zufall, daß die auch textlich isoliert stehende Motette Nr. 16, „*Infelix ego omnium*“, sich als einzige auf dem Grundton B erhebt. Keine Auskunft erteilt die Ausgabe in der Frage der Cantus-firmus-Verwendung. Gerade von hier aus aber eröffnen sich tiefere Einblicke in den kompositorischen Organismus. Terminologisch allerdings geraten wir in Schwierigkeiten, wenn wir die Art und Weise exakt bezeichnen sollten, in der Byrd im Hörer die Erinnerung an die liturgischen Melodien, die ihm wie ihnen vom Text her gegenwärtig sind, zumindest abschnittsweise zu wecken weiß, so etwa in den Motetten „*Salve Regina*“ (Nr. 4) und „*Descendit de coelis*“ (Nr. 14). Mit anderen Worten: trotz einer allgemein stark madrigalesken Faktur dieser Musik, die in vielen Einzelheiten, am stärksten aber in der Lebhaftigkeit ihres Grunddukts spürbar ist — man vergleiche hierfür etwa die letzte Motette „*Haec dies quam fecit Dominus*“ —, ist ihre gottesdienstliche Bestimmung gesichert. Kein Zweifel, daß Byrd die venezianische Kunst seiner Zeit gekannt hat; Chortechnik, harmonische Rückungen und Klauselbildungen beweisen es unzweideutig. Gleichwohl aber ergreift uns beim Musizieren die unverwechselbar „insulare“ Eigenart seiner Musik stärker als alles andere.

Der dankbare Benutzer der Ausgabe wird gern über die zahlreichen interpretatorischen Zusätze des Hrsg. hinwegsehen. Als einen Mangel dagegen empfinden wir, wie schon angedeutet, das Fehlen eines wissenschaftlich-kritischen Apparats.

Walter Gerstenberg, Tübingen

Francisco Correa de Arauxo · Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado facultad organica, Alcalá, 1626, compuesto por Francisco Correa de Arauxo, Vol. I und II, transcripción y estudio por Santiago Kastner, colaborador del instituto español de musicología. Monumentos de la musica española VI und XII. Barcelona 1948 und 1952.

Mit dem *Libro de tientos* von Correa de Arauxo legen die Monumentos de la musica española ihren 6. und 12. Band vor. Die Ausgabe ist, ihres umfangreichen Inhalts wegen, in zwei, zeitlich um vier Jahre auseinanderliegende Bände aufgeteilt und umfaßt, nach dem Brauch der spanischen Denkmäler, neben dem Text der Quelle und dem kritischen Apparat auch eine Abhandlung über Biographie und Werk Correas wie der Meister, die der Anhang des Exemplars der *Facultad organica* der Real biblioteca von Ajuda enthält. Der erste Band reicht bis zum 35. Tiento und bringt zugleich den theoretischen Teil der *Facultad organica*, der zweite Band die restlichen Tientos und den Anhang des Exemplars von Ajuda. Biographie und Werkerläuterung sind auf beide Bände verteilt. Die Angaben zu den Meistern des Anhangs bringt nur der zweite Band.

Mit der *Facultad organica* liegt eine der gewichtigsten Quellen des Frühbarock vor uns, doppelt gewichtig, da sie nach alter spanischer Gewohnheit, die seit Milans *Maestro* Geltung hat, in einer Verbindung von Praxis und Lehre geboten ist und unüberschätzbare aufführungspraktische Hinweise enthält, u. a. in bezug auf Fragen des Tempos, der Rhythmik, der Registrierung, des Verzierungs- und Dissonanzenwesens (Behandlung der Quart) und des Fingersatzes (Verwendung des Daumens auch bei Verzierungen). Diese Hinweise sind in Gestalt von Anmerkungen einzelnen Stücken noch einmal gesondert beigegeben. Für Spanien speziell schließt sich mit diesem Werk und den im Anhang gebotenen Stücken von Alvarado, Estacio, Peraza zugleich die Lücke, die bisher zwischen beiden Cabezón und Cabanilles noch offen war.

Der Hrsg. ist der Musikwissenschaft seit langem als einer der leidenschaftlichen Erforscher und Interpreten spanischer Klaviermusik bekannt. Seine Ausgabe läßt an wissenschaftlicher Akribie kaum Wünsche offen. Der Biographie Correas ist mit aller erdenklichen Sorgsamkeit nachgegan-

gen, ohne daß aber der Hrsg. im Nachtrag des zweiten Bandes mehr zu liefern vermöchte als einen Bericht über seine fruchtlosen Bemühungen. Immerhin liegt nun das Geburtsdatum mit etwa 1575 fest und sind, vermittels der von Kastner aufgefundenen Dokumente, Rückschlüsse auf Correas Dienstobliegenheiten an S. Salvador in Sevilla und auf seinen Charakter möglich. Festigkeit der Gesinnung und Bewußtsein des eigenen Wertes, wie sie uns aus den Akten entgegenkommen, äußern sich auch allenthalben im theoretischen Teil der *Facultad organica*, der zugleich Wesentliches für Correas Entwicklung entnehmen läßt. Dieser selbst macht auf Besonderheiten seines Stils aufmerksam (Verwendung kleinster Notenwerte und intrikater Rhythmik) und hebt, in klarer Erkenntnis seines musikgeschichtlichen Standortes, seinen „*nuevo lenguaje y modo de hablar*“ hervor (Beginn der *Advertencias* S. 36), den zu bewundern wir auch heute noch allen Anlaß haben. Dunkel herrscht nach wie vor über der von Correa selbst zitierten Madrider Tätigkeit und über seiner Abstammung. Für portugiesische wie für spanische Herkunft sprechen gleich viele Zeichen. Kastner hat damit seinen Standpunkt von 1941 (in *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*) aufgegeben. Allzusehr zu bedauern ist diese Ungewißheit nicht, da nationale Zusprechungen in diesem Zeitraum noch nicht allzuviel Aufschluß über Werkeigenheiten gewähren können. Grundlegende biographische Daten werden auch für die Meister, die der Anhang birgt, beigebracht.

Die Transkription des musikalischen Textteils ist mit peinlichster Quellentreue vorgenommen. Kastner überträgt streng stimmig. Er kann sich dabei auf die nachdrückliche Forderung Correas selbst stützen: „*y guarde cada voz sin mexclarla con otra, de modo que el numero que estuviere en una raya, no se lo de a otra voz, sino a aquella misma*“ (*Capítulo decimo* der *Advertencias*). Tatsächlich zeigt die Tabulatur, soweit sie sich aus der Transkription rekonstruieren läßt, nirgends etwas von den Schwierigkeiten, vor die der Übertrager sich schon 25 Jahre später in deutschen Tabulaturen gestellt sieht. Die Vier- oder gar Fünfstimmigkeit bleibt auch in Tokkateneinbrüchen mittels entsprechend vielstimmiger Stützakkorde streng gewahrt. In bezug auf Akzidentien ist der Hrsg. dankenswert enthalten, so daß die zwischen Dur und

Moll zwielichtige Tonalität und die demzufolge häufig auftretenden harmonischen Jähheiten rein erhalten bleiben. Correas Harmonik ist, im Gegensatz etwa zu Frescobaldis gern bewußt expressiver Behandlung, zuerst immer noch Folge von rigoroser Stimmführung. Auch von Kürzung der Notenwerte und Tempovorschlägen hat K. abgesehen, nicht immer zugunsten des Notationsbildes. Die häufig in die binären eingestreuten ternären Abschnitte wären besser in moderne Notation aufgelöst und die gelegentlich neu auftretenden Tempuszeichen zugleich mit Tempoangaben versehen worden (z. B. Nr. 21, wo C zu D , Nr. 23, wo C zu D $\frac{3}{2}$ geht). Die Tempoauffassung Correas ist sehr spezifiziert und kompliziert und vom Spieler nicht ohne weiteres aus dem Text zu verstehen. Correas Temposkala läßt sich, aus seinen vielfachen Bemerkungen im Notentext und dem *septimo Punto* der *Advertencias*, etwa so aufstellen: O = Grave, D $\frac{3}{2}$ = Adagio, C = zwischen Adagio und Andante, D = Andante, C = Allegro (das Zeichen C $\frac{3}{2}$ gesteht Referent, nicht deuten zu können). Zugleich erhebt sich hier die Frage des freien Tempos, die wir generell für Fantasietypen bereits zu beantworten versucht haben (*Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw X, 4). K. verlangt seinerseits, orientiert an Frescobaldi und anderen Meistern, Tempofreiheit für Teile in Tokkatenmanier (*Commentario a algunas obras* II, S. 20), die sich aber mit Correas eigenen Worten belegen läßt. Zwar betont Correa vornehmlich Festigkeit des Taktes, so sehr, daß er Takttreten vorschlägt (*Capitulo decimo* der *Advertencias*): „*Habituandose (en todo casa) a llevar el compas con la punta del pie derecho*“, aber zugleich schränkt er ein: „*que taña muy sugeto y a compas lo que se pusiere*“. Damit kann nur gemeint sein: strenger Takt bei fugierten, freier bei tokkatischen Stellen. — Schwieriger steht es mit dem Problem der Verzierungen. Correa fordert sehr oft u. a. *figuras iguales* neben *figuras desiguales*, die jeweils mit der Ziffer 2 oder 3 (im Original unter, in der Übertragung über den Notenwerten) bezeichnet sind (vgl. Anmerkung und kritische Berichte zu Nr. 1, 3, 16, 23, 28 und öfter; ferner den „*undecimo Punto*“ des theoretischen Teils Correas). Die desiguale Spielweise wird von Correa folgendermaßen erläutert: „*es deteniendose mas en la primera figura; y menos en la segunda y tercera*.“ Mit dieser Manier hat K. unaufhebbare

Schwierigkeiten. Da Correa sie meist bei Triolen in Anwendung bringt (aber durchaus nicht immer; man vgl. Nr. 23, S. 135), will K. sie weniger als Längen- denn als Schwereunterschied gedeutet wissen und bei der desigualen Spielweise den ersten Triolenwert stark betont haben. Aber Triolenbetonung ist doch auch bei der igualen Spielart unumgänglich und könnte niemals Anlaß zu so ausgedehnten Erörterungen geben, wie Correa sie für nötig hält. Außerdem wäre es dann völlig überflüssig, auch bei rein binären Partien die Gleichheit zu betonen (Anmerkung zu Nr. 16). Zudem gibt er die Ausführung genau an: „*como haziendo la primera minima, y la segunda y tercera semiminima*“. Es muß sich hier um die Manier der *Notes inégaes* handeln, die K. selbst schon in Santa Marias Traktat *Del modo de tañer con buen ayre*, 1565, nachgewiesen hat (*Parallels and discrepancies between English and Spanish Keyboard music of the sixteenth and seventeenth century*, Anuario musical, Bd. VII, Barcelona 1952) und die sich offenbar auch in Spanien lange hält, da Correa sie nachdrücklich als „*el mas usado de los organistas*“ bezeichnet und sie auch für „*Cabecón, Pradillo, et alii per multi*“ gelten läßt. Problematisch ist Correas Ausführungsangabe. Entweder will er damit eine unscharfe Punktierung, eine Art Verschleifung zwischen seiner und der französischen Übung zum Ausdruck bringen, die sich ja im Schriftbild nicht festhalten läßt, oder er will sie tatsächlich wörtlich genommen wissen. Damit läge für Spanien eine ähnlich eigene Auffassung vor, wie wir sie für Italien bei Frescobaldi kennen, der nur die lombardische Spielweise kennt. Von den übrigen, unendlich vielen Spielarten an Verzierungen, die Correa gern ausgeschrieben im Text bringt, erläutert er gesondert nur die zwei Arten des *Quebro* und die zwei des *Redoble*. Der *Quebro sencillo* entspricht dem *Mordent*, der *Quebro reiterado* dem *Doppelschlag* (beide mit und ohne *Triller*). Die beiden *Redobles* sind mehr oder weniger von unten anlaufende *Triller*. So ergibt sich die Ausführung nach dem von Correa angegebenen Noten- und Fingerwechsel (*Capitulo quinto* der *Arte de poner por cifra*, S. 54). Vergleicht der Spieler damit K.s Vorschläge, so gerät er in *Kollision*. K. hat manchmal ausgeschrieben, aber außerdem noch mit R (= *Redoble*) versehene Verzierungen als die *Redobles* selbst aufgefaßt (vgl. Nr. 59, T. 19, 39 und

90), womit Correas Beschreibung der Redobles mißverständlich wird, und weitere Redobles in Nachahmung dieser Verzierungen ausgeführt (Nr. 60, T. 109; Nr. 58, T. 17 und 20; Nr. 35 vielfach). Damit wird in dieses ohnehin wirre Gebiet weitere Verwirrung hineingetragen. Da K. obendrein auch Verzierungen nach Übung anderer Meister ausführt, ohne kaum je anzugeben, wann er das tut, wird die Verwirrung vermehrt. Gewiß hat der Hrsg. nach Correas eigener Angabe und dem Zeitbrauch dazu alles Recht. In einer wissenschaftlichen Ausgabe will aber der Spieler primär des Autors persönliche Auffassung kennenlernen. Hier wäre besser die sonst so strikt eingehaltene Quellentreue gewahrt geblieben. Betrachten wir Correas Werk, so genügt ein Blick auf Tientos wie die Nrn. 10, 33, 63, um festzustellen, daß wir es hier mit einem der Großen, nicht nur des Frühbarock, sondern der Klaviermusik überhaupt zu tun haben. Wie immer bei solchen Meistern, ist die Tradition rein übernommen. Correa schreibt Tientos, Glosas, Diferencias in der uns gewohnten Bedeutung. Neu scheint der Terminus *Discurso* eingeführt. Er ist vielfach synonym mit Tiento verwandt. Hier tut eine Terminusuntersuchung not! Halten wir zugleich fest, daß die Melodie von „*Guardame las vacas*“ durch Correas Erläuterung und K.s Untersuchung nun endgültig als Psalmformel festliegt. Wie alle Fantasiakomponisten verwendet Correa als Vorbilder sämtliche Formen, die greifbar sind, und meist alle zugleich: Ricercar, Glosa und Tokkata (in allen Tientos), Kanzone (Nr. 16), Battaglia (Nr. 23 und 63), Chaconne (Nr. 23), Tanz (Nr. 63), Concerto (Nr. 23). In seiner *Tabla de los tientos*, die einen Teil der Stücke nach Schwierigkeitsgraden ordnet, schlägt er, wie Frescobaldi, die Verwertung einzelner Abschnitte der Tientos vor, damit die renaissancehafte Reihung betontend, kennt aber auch bereits prachtvolle Verschmelzung der einzelnen Glieder durch logische Ausnutzung eines Themas (Nr. 11). Er weiß um Verwendung eines von mehreren Themen (unter denen immer eines dominiert), um die Herleitung neuer Themen aus früheren (Nr. 2) und um die Verwertung der zweiten Themenhälfte als Kontrapunkt (Nr. 43). Er benutzt wechselnde (Nr. 50, 1. Tl.) wie gleichbleibende Kontrapunkte (Nr. 20, 1. Tl.) und ist mit allen kontrapunktischen Künsten (Kanon, Engführung, Vergrößerung) vertraut. Das sind die be-

kannten Stilmittel. Trotzdem wirkt seine Sprache als *nuevo lenguaje*, keinem der Zeitgenossen, Frescobaldi, Titelouze, Scheidt, Gibbons, Coelho, vergleichbar, alle Nuancen von dunkler Mystik bis zu virtuoser Rhetorik beherrschend. Erreicht wird das nicht zuletzt durch seine neuartige Rhythmik, sein geradezu extravagantes Spiel mit Quartolen, Quintolen, Septolen, Nonolen, für das Nr. 59 ein Musterbeispiel darstellt. Neuartig ist auch der üppig weitschweifige Einsatz von tokkatischem Glosierwerk, den der Hrsg. mit Recht byzantinisch nennt. Dieses Laufwerk ist z. T. bewunderungswürdig organisch eingeführt, z. T. aber auch, und nicht nur in den Liedglosierungen, mit Sequenzketten von ermüdender Wirkung. Allerdings darf bei diesem Urteil nicht übersehen werden, welch ungeheure Entdeckung für die Zeit die Sequenz bedeutet hat, da sie erstes Mittel war, von der Vokalpolyphonie loszukommen (E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1933, S. 59 ff.). Am organischsten wirken die Koloraturen da, wo sie entweder Teile des Themas enthalten (Nr. 47, T. 19), von ihm untermauert (Nr. 63, T. 62 ff.) oder sonst motivisch sind (Nr. 47, T. 113) oder selbst thematisch werden (Nr. 9, T. 116 ff., Nr. 50, T. 80 ff.). Aber diese Fälle sind vorerst die selteneren. — Neu für unser Repertoire sind die Tientos *a medio registro* mit ihrem Kontrastwechsel und ihrem Hell-dunkel. Sie beruhen auf einer Eigenheit der spanischen Orgeln, die beide Klaviaturhälften verschieden registrieren konnten. Heben wir K.s gewichtige Mitteilung über die Nachahmung dieses Orgeltyps in Italien heraus, die er aus Antegnatis *Arte organica* bekanntgibt. Hier haben wir einen weiteren Beweis für spanischen Einfluß auf Italien. Welche von Correas Tientos Pasticcios darstellen, ist eine der ungezählten Untersuchungen, die an diesem Werk vorzunehmen sind. Die Vermutung liegt nur allzu nahe, da einmal der Anhang solche Pasticcios bringt, zum andern Correa selbst sich in einem Fall auf eine Battaglia von Morales bezieht (Anmerkung zu Nr. 23), schließlich seine große Literaturkenntnis — er erwähnt selbst u. a. Meister wie Josquin, Morales, Gombert, beide Cabezón, Coelho, Pradillo, Peraza — zu solchen Pasticcios geradezu herausforderte. Sie stellen nicht Methoden eines einzelnen Schreibers dar, wie Ward, dem wesentliche Hinweise für diese Praxis zu

danken sind, anzunehmen scheint (*The editorial methods of Venegas da Henestrosa*, Musica Disciplina VI, 1952, S. 105—113), sondern eine weit verbreitete Übung, eine Art Analogon zur Parodiemesse, die Werkuntersuchungen dieses Zeitraums vor neue, schwerwiegende Probleme stellt (man vgl. M. Reimann, *Zur Spielpraxis der Variation*, Mf. VII, 457 ff.). — Gedenken wir nicht zuletzt aus dem Anhang der wundersamen Stücke Alvarados, die fast vollkommener scheinen als die Correas, wie alles organisch Einfachere dem Komplizierten gegenüber vollkommener wirkt, so haben wir dem Hrsg. einen geringen Teil des Dankes abgestattet, der seiner großen Arbeitsleistung gebührt. Er hat uns mit seiner Ausgabe erneut bewiesen, was wir längst wissen, daß die Geschichte der älteren Klaviermusik neu zu schreiben ist. Zugleich lehrt er uns, wie sehr wir mit ihrer Abfassung noch zu warten haben.

Margarete Reimann, Berlin

Giovanni Legrenzi: Sonate op. 10, Nr. 4 für Violine und Violoncello mit Basso continuo. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951 (*Hortus musicus* 84).

— Sonate op. 10, 3 Nr. 1 für vier Violinen mit Basso continuo. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951 (*Hortus musicus* 83).

Giovanni Legrenzi, Kapellmeister an San Marco und Meister der venezianischen Oper, zugleich Direktor des Conservatorio dei mendicanti, schreibt auch in seiner Kammermusik einen kraftvollen, klangschönen Satz, der manchmal bereits auf Corelli hinweist. Die beiden vorliegenden Stücke sind der Sammlung „*La Cetra*“ entnommen, die Sonaten verschiedener Besetzung vereint. Das erste nimmt die Besetzung des Klaviertrios (wengleich hier das Cembalo natürlich noch Generalbaßinstrument ist) und in seiner Satzfolge (*Allegro*, *Adagio*, *Prestissimo*, *Allegro*) die der klassischen Sinfonie und Sonate vorweg. Das zweite ist ein besonderer Gewinn für die Hausmusik, da Werke für vier gleichwertige Geigen viel begehrt und nicht häufig vorhanden sind. Der Hrsg. fügt außer der Bearbeitung der Generalbaßstimme auch die dynamischen Bezeichnungen sowie in den Streicherstimmen die von ihm für nötig erachteten Bindebögen hinzu. Es wäre eine grundsätzliche Frage, ob man nicht in Neuausgaben von Werken des Generalbaßzeitalters auch die „verloren-

gegangenen Selbstverständlichkeiten“ dieser Musik wenigstens andeutungsweise ins Notenbild aufnehmen sollte. Es würde den Eingang dieser Stücke in die Praxis unserer Hausmusik wesentlich fördern, wenn man sich nicht auf einen Hinweis im Vorwort auf die Notwendigkeit der Auszierung der langsamen Sätze durch improvisierte Koloraturen beschränken, sondern den Unkundigen unter den Laien durch Hinzufügen von Verzierungen das Einleben in die Welt dieser Musik erleichtern würde. Vielleicht gelänge es dadurch, dem Stil der Barockmusik einen Schritt näher zu kommen.

Ursula Lehmann, Berlin

Carlo Ricciotti (Pergolesi?): Concertini für vier Violinen, Viola alta, Violoncello und Basso continuo. II. G-Dur. Hrsg. von Joh. Phil. Hinnewal. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951 (*Hortus musicus* 82).

Die Frage der Autorschaft an diesen 1740 erstmals gedruckten Concertini ist nicht geklärt und wohl im Augenblick auch nicht zu klären. Der Hrsg. legt im Vorwort den Sachverhalt dar, und es bleibt nichts übrig, als sich vorläufig damit abzufinden, daß das Opus weder Ricciotti (1681—1756) noch Pergolesi noch einem Dritten eindeutig zugeschrieben werden kann. Trotzdem ist es zu begrüßen, daß die Aufmerksamkeit wieder darauf gelenkt wurde und nun wenigstens eines von den 6 Concertini, das zweite in G-dur, im Neudruck zugänglich ist. Es ist ein strahlend festliches Stück für Streicherensemble mit einem lieblichen *Larghetto affettuoso*, das sich jetzt auch über die Kreise der Spezialisten hinaus bei den Liebhabern alter Musik Freunde gewinnen wird. Der Hrsg. hat außer der Aussetzung des B. c. Bezeichnungen für den Vortrag gegeben, die dem weniger Erfahrenen willkommen sein werden und doch die Fantasie des Wissenden nicht einzuengen brauchen.

Ursula Lehmann, Berlin

Joseph Haydn: Concerto per l'organo für Klavier (Cembalo oder Orgel), 2 Oboen und Streichorchester C-dur, bearb. und hrsg. von Michael Schneider, Wiesbaden 1953, Breitkopf & Härtel. Part. und Stimmen.

1756 komponierte Joseph Haydn, der sich während der Jahre 1755—1758 in Wien als Organist an der Kirche der Barmherzigen Brüder betätigte, für die Introdution seiner Schwägerin in ein Kloster sein einziges Kon-

zert für Orgel und kleines Orchester, das jetzt als Erstausgabe vorliegt. Leider ist der schönen, übersichtlichen Partitur kein Revisionsbericht beigegeben. In der Haydn-Literatur führt das Werk ein klägliches Dasein. Aus Hermann von Hases Schrift „*Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel*“, Leipzig 1909, aber erfährt man, daß Haydn das Originalmanuskript erst 1806, zusammen mit einigen Gesängen, dem Verlag übersandt hat. Es ist gleichlautend mit dem 1763 in Breitkopfs Katalog erwähnten Klavierkonzert Nr. I. Die von Michael Schneider besorgte Ausgabe trägt diesem Umstand Rechnung, wie sich aus dem Titel ergibt. Es handelt sich also um ein Konzert für ein Tasteninstrument „nach Wahl“, ähnlich wie die Konzerte des spanischen Komponisten Antonio Soler, die auch nicht unbedingt auf den Orgelklang angewiesen sind. Als Dokument für die frühe Schaffenszeit Haydns ist das Orgelkonzert sehr aufschlußreich. Es zeigt eine frische Spielfreude, wie sie auch den ersten, um diese Zeit entstandenen Streichquartetten und den frühen Klavier-sonaten (von Haydn noch Partiten genannt) eignet. Die Herkunft dieser Musik aus dem Kreise der Wiener Schule ist nicht zu leugnen. Sie äußert sich vor allem in der knappen, fast kurzatmigen Formulierung der thematischen Gruppen und in den schnell aufeinander folgenden Kadenzierungen. Trotzdem aber kündigt sich der spätere Meister schon in der gewandten Formbeherrschung und der originellen Instrumentenbehandlung an. Auch die Kunst der thematischen Varianten und Imitationen ist beträchtlich. Im ersten Satz bereits erkennt man Haydn am gemessenen Schritt, der vielen seiner Anfangssätze das Maß gibt. Das Largo mit seinem reichen Figurenwerk läßt die Vermutung zu, daß Haydn schon damals mit den Werken von Joh. Seb. Bach vertraut war, während das kecke Finale ein frühes Zeugnis für Haydns Humor ist. Der dankbare solistische Part gibt dem Organisten bzw. Pianisten mannigfaltige Gelegenheiten für klangliche Abstufungen. Die Orchesterbesetzung muß möglichst klein sein, um den intimen Charakter des Werkes nicht zu zerstören. Obwohl es nicht die Reife des bekannten D-dur-Konzerts hat, ist dieses Konzert ein lebenswürdiges Stück, dessen Aufführung nur Freude bereiten dürfte. Einige Ungenauigkeiten im Druck (z. B. I. Satz T. 56 in der Orgel, T. 253 im Baß, II. Satz T. 31 in der Orgel und andere

Kleinigkeiten) lassen sich an Hand des durchsichtigen Partiturbildes leicht beseitigen.

Helmut Wirth, Hamburg

John Stanley: Welcome Death from the opera „Teraminta“ British Museum MS. R. C. M. 1020. Bass Solo with accompaniment for Keyboard and/or Strings. Transcribed and edited by Gerald Finzi, Hinrichsen Edition No. 279a—d, London 1953.

Die Autorschaft John Stanleys ist für die Oper *Teraminta* nicht restlos gesichert; fest steht nur, daß J. C. Smith 1732 denselben Text des Dichtermusikers Henry Carey komponiert hat. Der Hrsg. Gerald Finzi neigt jedoch in seiner in den Proceedings of the Royal Musical Association LXXXVII, 1951, veröffentlichten Studie über den Meister aus verschiedenen Gründen, nicht zuletzt wegen des hohen künstlerischen Niveaus der Komposition, dazu, sie für Stanley in Anspruch zu nehmen; war dieser doch einer der bedeutendsten englischen Komponisten der Generation nach Händel. Die vorliegende kurze Baßarie ist schlicht und anspruchslos, aber von einer den Todesgedanken des Textes angemessenen Innigkeit und Würde. Ihre Veröffentlichung dürfte nicht zuletzt dem Wunsch entsprungen sein, die nicht allzu reichhaltige, leicht musizierbare Literatur für Trauerfeierlichkeiten um ein wertvolles Stück zu vermehren. Es wäre zu begrüßen, wenn die Arie in einer guten Übersetzung auch in die deutsche Literatur für derartige Gelegenheiten aufgenommen würde.

Anna Amalie Abert, Kiel

Musica 1955. Ein Jahrbuch für Musikfreunde. Herausgegeben von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Auch für das Jahr 1955 legt Karl Vötterle einen geschmackvollen, die verschiedensten Bereiche der Musik veranschaulichenden Bildkalender vor. Das als Titelbild gewählte Gemälde *Die singenden Knaben* von Frans Hals bildet den Anfang von 27 z. T. farbigen Blättern, deren drucktechnisch vollendete Wiedergabe besonders hervorgehoben zu werden verdient. Gleich das erste Blatt mit der Darstellung des Psalmisten *David* (Freskengemälde des 11./12. Jh.) gehört mit zu den eindrucksvollsten Bildern des Kalenders. Tiefe Innigkeit kennzeichnet das Gemälde von Hans Leu d. J. *Orpheus und die Tiere*. Neben weiteren Musikbildern holländischer Maler ist für die Forschung das Blatt *Ägyptische Musiker* (Musikszene aus dem Grab

des Patenemhab; 1580—1320 v. Chr.) von Bedeutung. Dankbar begrüßt werden dürfte die Abbildung der Miniatur *Boethius und die sieben freien Künste* aus einer französischen Hs. des 15. Jh. Zeitgenössische Bilder wechseln in bunter Folge mit Darstellungen aus fast allen Epochen der Geschichte ab. *Der neue Tag* von Ernst Barlach verdient besondere Beachtung. Vielleicht ist es dem Verlag möglich, eine Sammelmappe für die Blätter des Kalenders herzustellen, so daß sich die Besitzer im Laufe der Zeit eine nützliche Bildsammlung zur Musikgeschichte anlegen könnten. Richard Schaal, Schliersee

Mitteilungen

Am 17. Dezember 1954 feierte Professor Dr. Fritz Stein, Berlin, seinen 75. Geburtstag. Die „Musikforschung“ möchte zu diesem Ehrentag dem hochverdienten Kollegen den Dank für alles aussprechen, was er in Wort und Ton geleistet hat, und ihm noch viele Jahre ungebrochener Schaffenskraft wünschen.

Am 20. Dezember 1954 wurde Professor Dr. Hans Engel, Marburg, 60 Jahre alt. Die „Musikforschung“ dankt ihm für seine unermüdliche, wertvolle Mitarbeit und wünscht ihm noch lange Jahre fruchtbaren Schaffens.

Dr. Hans Hickmann (Kairo) ist zum korrespondierenden Mitglied des ethnographisch-musikwissenschaftlichen Ausschusses des „Royal Anthropological Institute“, London, ernannt worden. — Ferner wurde er zum korrespondierenden Mitglied des Deutschen Archäologischen Instituts Berlin ernannt, und zwar gelegentlich der Feier des Winkelmanntages (9. Dezember 1954). Mit dieser Wahl hat das Deutsche Archäologische Institut die Verdienste Hickmanns um die archäologische Wissenschaft gewürdigt und den Wunsch nach einer engeren Verbindung zum Ausdruck gebracht.

Professor Dr. Heinrich Husmann (Hamburg) hielt am 29. Oktober 1954 in Brüssel einen Vortrag über „*La musique du Congo belge et ses relations avec les cultures antiques et orientales*“.

Monumenta Musicae Suecicae
In einer Tagung der Schwedischen Gesellschaft für Musikforschung, die im Dezember

unter dem Vorsitz von Professor Dr. Carl-Allan Moberg (Upsala) im Musikhistorischen Museum zu Stockholm stattfand, wurde die Herausgabe von *Monumenta Musicae Suecicae* beschlossen. In dieser Reihe sollen Werke von Komponisten erscheinen, die in Schweden geboren sind, sowie von außerschwedischen Komponisten, die in schwedischen Diensten tätig gewesen sind. Als Anfang sind eine anonyme Johannespassion aus Quellen des 17. Jahrhunderts und eine Symphonie von Joseph Martin Kraus vorgelesen.

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstaltet vom 30. Juni bis 5. Juli 1955 ihren Kongreß in Oxford.

Das 8. Heinrich-Schütz-Fest findet in der Zeit vom 19. bis 22. September 1955 auf Einladung der Nederlandse Christelijke Radio-Vereniging in Amsterdam statt.

Preis Ausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung

Auf das in Jahrgang VII S. 512 bereits angekündigte Preis Ausschreiben wird nochmals hingewiesen. Das Thema lautet: Was bedeuten in Mozarts Autographen und Erstausgaben die über den Noten stehenden Zeichen ▽ (Keil), | (Strich) und · (Punkt), ist eine Unterscheidung von Mozart beabsichtigt, und wie sind diese Zeichen bei Neuausgaben editionstechnisch wiederzugeben? Die Nachfrage beweist, daß die Beteiligung an dem Preis Ausschreiben über Erwarten rege sein wird. Es sei nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß der letzte Ablieferungstermin für Lösungen des Preis Ausschreibens der 31. März 1955 ist. Alle Arbeiten sind ausschließlich an die Gesellschaft für Musikforschung, Kiel, Neue Universität, Haus 11, zu senden. Die Bedingungen des Preis Ausschreibens sind dort noch zu haben.

Es wird besonders darauf aufmerksam gemacht, daß diesem Heft der „Musikforschung“ die Jahresrechnung 1955 beiliegt. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet sehr um baldige Überweisung des Beitrages, da die Arbeit der Gesellschaft wesentlich von dem pünktlichen Eingang der Mitgliedsbeiträge abhängig ist.