

Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

Das Wort „Entwicklung“ setzt sich aus zwei Bedeutungsgehalten zusammen, deren Gegensätzlichkeit besonders evident wird, wenn man, zunächst vom materiell Gegebenen ausgehend, den sprachlich verwandten Begriff der Abwicklung zum Ausgangspunkt der Betrachtung nimmt. Der Vorgang der „Abwicklung“ setzt das Vorhandensein einer „Wicklung“ voraus, so etwa ein Knäuel Garn, das abgewickelt werden kann. Aber auch von Entwicklung spricht man mit Recht im materiellen Bereich: der Vorgang der Entwicklung eines photographischen Films stellt einen Umwandlungsprozeß eines potentiell Vorgegebenen dar, die Sichtbarmachung dessen, was vorher latent war. Im biologischen Bereich ist Entwicklung gleichbedeutend mit Entfaltung: ein Pflanzenkeim etwa enthält „zusammengefaltete“ die latente Möglichkeit zur Entfaltung, Entwicklung im Sinne des Wachstumsprozesses. Wenn man von der Entwicklung eines Menschen im allgemeinen oder speziell eines künstlerisch Schaffenden spricht, so setzt diese Entwicklung wiederum ein „keimhaft Gegebenes“ voraus, eine „Entelechie“, das, was Goethe meint, wenn er von der „geprägten Form“ spricht, die „*lebend sich entwickelt*“.

Erscheint es somit berechtigt, die Lebensgeschichte eines Menschen aus der Perspektive der Entwicklung zu betrachten, so bleibt doch die Frage nach der Berechtigung der Anwendung des Entwicklungsbegriffs auf die Geschichte im weiteren Sinne offen. Sie wird bejaht von der organologischen Geschichtsauffassung, die jede Kultur als die gesetzmäßige Entwicklung einer „Entelechie“ begreift. Es ist hier weder der Ort, auf die Frage nach der Berechtigung des Entwicklungsgedankens in der allgemeinen Geschichte und die durch ihre Bejahung gegebene Problematik des Verhältnisses von Notwendigkeit und Freiheit der geschichtlichen Ereignisse einzugehen, noch auf die andere Frage, wie sich die musikgeschichtlichen Tatsachen zu den universalgeschichtlichen Entwicklungstheorien verhalten. Nicht um diese weiteste Perspektive kann es sich hier handeln, sondern um eine Kritik der Anwendung des Entwicklungsbegriffs, wie er in der detaillierten Darstellung musikgeschichtlicher Stilwandelungsprozesse vielfältig üblich ist.

Da Entwicklung immer das Vorhandensein von etwas „Entwicklungsfähigem“ voraussetzt, mag dieses als „keimhaft Gegebenes“, als „Entelechie“, „Individualität“ oder wie auch immer sonst bezeichnet werden, so ist mit dieser Prämisse ein Kriterium für die Anwendbarkeit des Entwicklungsbegriffs in der Musikgeschichte gegeben. Wenn, wie es häufig geschieht, in der Musikgeschichtsschreibung von der Entwicklung einer Formgattung — etwa der Fuge oder der Sonate — gesprochen wird, so erhebt sich die Frage nach der Berechtigung, die Geschichte der betreffenden Formgattung aus der Entwicklungsperspektive zu betrachten. Sie wäre vorhanden, wenn die frühesten Denkmäler der fraglichen Formgattung latent in sich die Mög-

lichkeit und zugleich Notwendigkeit zur „Entwicklung“ aller faktisch später in Erscheinung tretenden gestalthaft unterschiedlichen Kompositionen derselben Formgattung trügen. Da sich aber im geschichtlichen Rückblick kein Frühstadium einer Formgattung finden läßt, aus dem die Geschichte der Gattung entwicklungsmäßig abzuleiten wäre, hat das Bestreben, trotzdem den Entwicklungsgedanken zu retten, häufig dazu geführt, die Formgattung selbst als „Entwicklungsprodukt“ aus anderen, älteren Formgattungen aufzufassen. Hermann Kretzschmar z. B. beschreibt die „Entwicklung“ der auf der Sonatenform basierenden klassischen Symphonie so, als sei sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Suite, Ouvertüre und dem Concerto grosso hervorgewachsen. Diese älteren Gattungen erscheinen somit wie Quellen, die an einer bestimmten Stelle zusammenfließen und in die Symphonie einmünden¹. Aber damit wird ja das Entwicklungsproblem nicht gelöst, sondern zu einem progressus ad infinitum. Denn wenn man die Entstehung einer Gattung aus „Einflüssen“ älterer Formprinzipien erklären will, erhebt sich im weiteren die Frage, woraus sich denn diese älteren „Vorformen“ entwickelt haben usw.

Versagt mithin der Entwicklungsbegriff in seiner Anwendung auf die Geschichte einer musikalischen Formgattung, so bleibt die Frage offen, ob in einer anderen Schicht des dauernden Wandels künstlerischer Gestaltung von Entwicklung zu sprechen sei. In Anbetracht der Tatsache, daß die Kunstgeschichtsforschung dem mit dem Entwicklungsbegriff gegebenen Problemkreis eine wesentlich größere Aufmerksamkeit und kritische Durchdringung geschenkt hat als die musikgeschichtliche Forschung, erscheint es berechtigt, zunächst den Blick auf Erkenntnisse der Nachbardisziplin zu lenken. Besonders ist es Heinrich Wölfflin, der den Entwicklungsbegriff, in zeitlicher Begrenzung auf den Stilwandel von der Renaissance zum Barock, bejaht. Konstatierend, daß „nicht alles zu allen Zeiten möglich“ sei, nennt er den Wandel von der Renaissance- zur Barockkunst einen „einleuchtenden rationalen psychologischen Prozeß von innerer Notwendigkeit“ und führt weiter aus: *„Der Fortgang von der handgreiflichen plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und kann nicht umgekehrt werden. Und ebenso wenig der Fortgang vom Tektonischen zum Atektionischen, vom Streng-Gesetzlichen zum Frei-Gesetzlichen, vom Vielheitlichen zum Einheitlichen.“* Und weiter: *„Es gibt in der psychologischen Natur des Menschen bestimmte Entwicklungen, die man im selben Sinn wie das physiologische Wachstum als gesetzlich bezeichnen muß. Sie können aufs mannigfaltigste variiert, sie können teilweise oder ganz gehemmt werden, aber wenn der Prozeß ins Rollen kommt, so wird eine gewisse Gesetzmäßigkeit überall beobachtet werden können“*². An anderer Stelle³ formuliert er ähnlich: *„Im allgemeinen ist es der Fortschritt von den psychologisch einfachen Vorstellungsarten zu den schwierigeren. Die Form der Subordination ist*

¹ In manchen Fällen wird bei dieser Anwendung des Entwicklungsbegriffs von dem Hilfsmittel der graphischen Darstellung Gebrauch gemacht. So gibt z. B. H. J. Moser in seinem „Lehrbuch der Musikgeschichte“, Berlin 1937, 8. und 9. Auflage, S. 127, einen „Entwicklungsstammbaum“ von Streichquartett und Symphonie, den er bis ins frühe 17. Jahrhundert zurückführt. — Gelegentlich wird der Begriff „Entwicklung“ gleichbedeutend mit „Geschichte“ gebraucht, oder in der Verkoppelung „Entwicklungsgeschichte“, ohne daß unzulässige Schlußfolgerungen aus dieser Terminologie gezogen werden. Vgl. z. B. Margarete Reimann, Zur Entwicklungsgeschichte des Double, Die Musikforschung V, 1952, S. 317 ff.

² Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1917, S. 247 f.

³ Das Erklären von Kunstwerken, Leipzig 1940, S. 18.

immer eine jüngere Form als die Form der Koordination. Tiefenhafte Darstellung kommt erst nach der flächenhaften Darstellung . . . Es geschieht hier etwas ähnliches wie in der Natur, wenn sie von dem kristallinen Gestaltungsprozeß zu den Formen des Organischen aufsteigt . . . Es gibt stufenweises Weiterschreiten, und wenn wir dieses gesetzmäßig nennen, so tun wir es deswegen, weil wir die Folge sich wiederholen sehen und die Ordnung sich nicht umkehren läßt.“

Wichtig erscheint, daß Wölfflin zwar einerseits den Entwicklungsbegriff anerkennt, seine Gültigkeit aber zugleich auf eine zeitlich begrenzte Phase einschränkt. Mit anderen Worten: der Entwicklungsbegriff wird ergänzt durch den des Entwicklungsbruchs. Die damit gegebene Erkenntnis von dem nicht kontinuierlichen, sondern diskontinuierlichen Charakter der Entwicklung im Bereich des Geschichtlichen hat bereits Goethe ausgesprochen, indem er über die Geschichte im allgemeinen sagt: *„Die Geschichte kommt mir vor wie die Edlernadische Springprozeßion: immer drei Schritte vorwärts und einen Schritt zurück. Vielleicht verläuft sie in einer Zickzacklinie wie die Wendeltreppe, die im Kreise herumführt und immer neu auf den selben Punkt zurück, wobei wir dennoch höher steigen.“*

Wie in der Naturwissenschaft das Wort *„natura non facit saltus“* durch die Erkenntnis sprunghafter Veränderungen in seiner Gültigkeit stark eingeschränkt worden ist, so gilt es, auch im geistesgeschichtlichen Bereich das Phänomen gleichsam einer „Quantelung“ zu beobachten, der Gliederung des geschichtlichen Gesamtverlaufs in eine Folge einander analoger Teilentwicklungen, die sinngemäß als *Epochen* zu bezeichnen wären. Zwar werden diese nicht jeweils durch eine Zäsur, einen „Sprung“ im strengen Sinn des Wortes voneinander getrennt. Aber der jeweils erfolgende Beginn einer neuen Entwicklungsepoche muß beachtet werden, da sich sonst durch die Präsumption eines Entwicklungskontinuums vielfältige Fehldeutungen ergeben. Wer als Musikhistoriker stilistische Wandlungsprozesse aus der Perspektive der Entwicklung betrachtet, überschreitet damit den Bereich strenger Tatsachenforschung in Richtung auf eine Deutung der Tatsachen, denn Entwicklungen feststellen heißt, die musikalischen Denkmäler einer bestimmten Zeitphase in einen Sinnzusammenhang bringen, der als objektiv vorhanden angenommen wird, aber nicht a priori gegeben ist. Es ist nun bemerkenswert, daß nicht selten Fachvertreter, die sich zu einer philologisch exakten Tatsachenforschung bekennen und musikgeschichtliche Deutungsversuche als hypothetische Konstruktionen ablehnen, dennoch die Existenz von Entwicklungen voraussetzen und aus dieser Annahme z. T. schwerwiegende, von dem Axiom eines Entwicklungskontinuums bestimmte Schlußfolgerungen ziehen.

Besondere Bedeutung erhält der Entwicklungsbegriff in den Fällen, wo es sich um die *Datierungsfrage* anonym überlieferter Kompositionen handelt. Bei Vorhandensein mehrerer Werke der gleichen Gattung, deren Entstehung mit Sicherheit nur auf einen relativ großen Zeitraum fixiert werden kann, wäre bei Vorhandensein eines Entwicklungskontinuums anzunehmen, daß die in der Formstruktur einfachsten, unkompliziertesten Werke die ältesten seien. Am Beispiel der Frühgeschichte der Sequenz sei die Problematik einer solchen Entwicklungshypothese aufgewiesen. Verschiedentlich ist die Ansicht ausgesprochen worden, daß sich die charakteristische Form der Sequenz: die Folge einer mehr oder weniger großen Zahl von Doppel-

strophen, aus einer Strophenreihe ohne Antistrophierung „entwickelt“ habe. In diesem Sinn äußert sich z. B. Otto Ursprung⁴: „Da die Sequenzen anscheinend auch zu einer großen Strophenzahl (aber ohne Form und Ebenmaß) angewachsen waren, mußte notwendig für die formale Struktur eine Übersichtlichkeit, eine architektonische Klärung hergestellt werden: man kam also dazu, einzelne oder gleich alle Melodieabschnitte bei fortlaufendem Text zu wiederholen. Das dürfte unseres Erachtens der Weg zur Entstehung von Doppelstrophen zu jedem Melodieabschnitt gewesen sein, die der späteren Sequenzform überhaupt ihre Charakteristik gaben.“ Clemens Blume⁵ andererseits meint: „Um den Sängern bequemere Zeit zum Atemholen zu geben, entwickelte sich scheinbar der Brauch, eine größere Melodiegruppe von einem zweiten Chor wiederholen zu lassen, so ergaben sich die Wechseldiöre und mit ihnen die Repetitionen . . . Nur vereinzelt blieben Jubili mit wenigen Melodiesätzen ohne solche Repetitionen.“ Also auch hier die Auffassung einer „Entwicklung“ von einfacher Strophenreihe zur Doppelstrophenbildung, die ihre „Ursache“ zudem in aufführungspraktischen Nützlichkeitsabwägungen gefunden haben soll.

Die neueste Forschung hat diese Auffassung als unhaltbar erscheinen lassen. Wolfgram von den Steinen, der sich um die literarische Erforschung der frühen Sequenz hervorragende Verdienste erworben hat, kommt zu der Feststellung⁶: „Die initiale Überlieferung kennt keine einzige einchörige Sequenz, sondern all ihre Texte sind nach Strofen und Gegenstrofen gebaut und also doppeltchörig vorzutragen.“ Nach von den Steinen tauchen erst im Sequenzschaffen des späten 9. Jahrhunderts — neben den vorherrschenden doppeltchörigen — einchörige Sequenzen (u. a. bei Notker Balbulus) auf. Er weist darauf hin, daß es sich bei diesen einchörigen Sequenzen um Melodien handelt, die durchaus für Nebenanlässe, wie 3. Adventssonntag, Osterdienstag u. a. m., bestimmt sind. So kommt er zu der abschließenden Formulierung: „Erst aus der spezifischen Notkerschen Sequenz geht die einchörige als Begleiterscheinung hervor.“

Akzeptiert man von den Steinen die Annahme, daß die Erstlinge der Sequenz nicht vor ca. 830 entstanden seien⁷, so bleibt noch die Frage offen, welche Kriterien es eventuell ermöglichen können, die Chronologie der anonym überlieferten frühen Sequenzen näher zu bestimmen. Nach dem Vorgang von P. von Winterfeld hat Jacques Handschin⁸ die Aufmerksamkeit auf eine kleine Gruppe von Sequenzen

⁴ Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, S. 65.

⁵ Vom Alleluja zur Sequenz, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1911.

⁶ Die Anfänge der Sequenzdichtung, Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte, 1948, S. 161.

Entgegen der herrschenden Auffassung von der doppeltchörigen Aufführungspraxis der Sequenzen vertritt Husmann, Die St. Galler Sequenztradition bei Notker und Ekkehard, Acta musicologica XXVI, 1954, S. 12, die Ansicht, daß die textierten Versikel grundsätzlich solistisch ausgeführt worden seien, der Chor sich dagegen auf den Vortrag der melismatischen Versikelwiederholungen beschränkt habe. Ewald Jammers, Der mittelalterliche Choral, Mainz 1954, S. 87, Anm. 122a, dagegen äußert, daß „wenigstens für Gallien“ der doppeltchörige Vortrag vorausgesetzt werden dürfe.

⁷ Nach der u. a. von Cl. Blume a. a. O. geäußerten Vermutung, daß die Anfänge der Sequenz bis ins 8. Jahrhundert zurückreichen, hat H. Spanke (Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 71 Bd., 1934) als Verfasser einer in einer Trierer Handschrift des 10. Jahrhunderts überlieferten Sequenz Alkuin (ca. 735–804) in Anspruch genommen. Während auch noch G. Pietzsch (MGG, Artikel Alkuin, Sp. 326) die Autorschaft von Alkuin als fraglos annimmt, kommt W. von den Steinen (Notker der Dichter und seine geistige Welt, Bern 1948, S. 338 f.) auf Grund verschiedener Argumente zu einer Ablehnung dieser Annahme und vermutet die Entstehung der fraglichen Sequenz erst im späten 10. Jahrhundert.

⁸ Über Estampie und Sequenz, ZfMw XII, 1929 und XIII, 1930.

gelenkt, die als charakteristisches Formprinzip die höhere Responson oder den „*doppelten Cursus*“, d. h. die Repetition des Großformalbaues, aufweisen und in textlicher Hinsicht durch eine kunstvolle, ja häufig geradezu gekünstelt wirkende Verwendung antiker Metren gekennzeichnet sind. Zudem erweist sich ihre unliturgische Zweckbestimmung aus dem Textinhalt sowie dem z. T. außerordentlichen Umfang der Texte, in musikalischer Hinsicht aus dem Fehlen einer Alleluja-melisma-Vorlage.

Handschin sieht nun in diesen — von ihm als „*archaisch*“ bezeichneten — Sequenzen die ältesten Vertreter der Gattung, deren Entstehungszeit bis „*mindestens 800*“ zurückreiche. Von den Steinen hat die Vermutung ausgesprochen, daß die Schöpfer dieser Sequenzen poetische Anregungen dem Gottschalk von Orbais (ca. 805—866) verdankten, dessen Dichtungen durch eine betont subjektive, von Reimen, Wortspielereien und Klangwirkungen vielfältig Gebrauch machende Gestaltung charakterisiert seien. Unterstützt er auch damit Handschins Annahme eines hohen Alters dieser Sequenzen, so glaubt er doch den Sequenzen ohne höhere Responson den zeitlichen Primat zusprechen zu müssen, indem er aus der Perspektive der Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten argumentiert: „*Auch wenn wirklich die Da Capo-Sequenz bis in den Anfang des 9. Jahrhunderts zurückreicht, könnte ich nicht glauben, daß aus dem Komplizierten das Einfache, aus dem praktisch Unfruchtbaren das unendlich Fruchtbare hervorgegangen sei.*“ Solange aber nicht wirklich stichhaltige Anhaltspunkte für die Annahme eines zeitlichen Primats der „klassischen“ Sequenz vor der mit höherer Responson vorliegen, kann die Frage mit dem Argument der „Unglaubwürdigkeit“ eines zeitlichen Primats des Komplizierten vor dem Einfachen nicht entschieden werden.

Daß von einem Entwicklungskontinuum vom frühen zum späten 9. Jahrhundert nicht die Rede sein kann, erweist sich im Vergleich der Sequenzen mit doppelten Cursus mit den Sequenzen des Notker Balbulus (ca. 840—912). Notker schafft seine erste Sequenz 860 und schließt sein gesamtes Sequenzenopus, den „*Liber Hymnorum*“, wie er es nennt, 884 ab. Er verzichtet nun nicht nur auf die kunstvolle höhere Responson, sondern auch auf Formexperimente mit antiken Metren, an deren Stelle vielmehr eine gedrungene Prosadiktion tritt. Ein weiteres Charakteristikum seiner Sequenzen ist die liturgische Gebundenheit, die Zuordnung jeder Sequenz zu einem bestimmten Festtag des Kirchenjahres. In dieser liturgischen Objektivität unterscheiden sich die Sequenzen Notkers sowohl von den Sequenzen mit doppelten Cursus als auch von anderen anonymen Sequenzen frühen Ursprungs, deren lyrisch-subjektive Texte — u. a. der der „*Schwanenklage*“ (*Cigne*) — von den Steinen veranlaßt haben, von einem Typ der *lyrischen* Sequenz zu sprechen.

Notkers Sequenzen stellen mithin keine „Weiterentwicklung“ der Gattung dar, sie sind vielmehr ein Symptom dafür, daß sich im letzten Drittel des 9. Jahrhunderts ein Entwicklungsbruch ereignet, der zugleich den Beginn einer neuen Epoche ankündigt. Für die Geschichte der Sequenz ergibt sich aus diesem Sachverhalt, daß die Anfänge der Gattung einer Zeit entstammen, die als „*entwicklungsmäßig spät*“ zu bezeichnen ist. Wie aber steht es mit dem Frühstadium der Entwicklungsepoche, deren Spätstadium sich in der vornotkerschen Sequenz manifestiert? Da die musikalische Quellenüberlieferung den Nachweis dieses ins 8. Jahrhundert zurückreichen-

den Frühstadiums nicht gestattet, seien zwei Bildzeugnisse herangezogen. Es handelt sich um zwei Szenen, die König David im Kreise einiger Musiker darstellen^{8a} (siehe Bildtafel Abb. 1 und 2). Das erste Bild stammt aus einem St. Galler Psalterium des 9., das zweite aus einem angelsächsischen Psalterium des 8. Jh. Statisch und starr gestaltet der Schöpfer der letztgenannten Miniatur die Szene. Im schroffen Gegensatz dazu spricht aus dem ersten Bild ein dynamischer Gestaltungswille. Die flächenhafte Darstellung ist zugunsten von Raumwirkungen, die Statik zugunsten stärkster, sich in Körperverrenkungen, den wehenden Tüchern der Tänzer und den Wellenlinien des Bodens bekundender Dynamik aufgegeben. Genauer datierbar ist die das gleiche Motiv gestaltende Miniatur aus der Bibel Karls des Kahlen (gest. 877)⁹, die in ihrem malerisch-impressionistischen Stil, dem „Schwimmen“ der Figuren, den unruhig wehenden Gewändern und der Aufgabe der Frontalität der oben genannten Miniatur verwandt scheint. Das alles sind zwar kunst-, nicht musikgeschichtliche Stilkriterien, aber sie erweisen sich doch per analogiam als erhellend und aufschlußreich für den Charakter des früheren 9. Jahrhunderts als entwicklungs-mäßiges Spätstadium einer Epoche auch in der Musik. Daß aber das von Curt Sachs aufgestellte Gesetz der „Ausdrucksgleichheit“¹⁰ zu Recht besteht, erweist sich auf kunstgeschichtlichem Gebiet auch hinsichtlich des Stilwandels im ausgehenden 9. Jahrhundert; denn auch in der bildenden Kunst ist das späte 9. Jahrhundert dadurch charakterisiert, daß sich die „Entwicklung“ nicht fortsetzt, vielmehr ebenfalls ein Entwicklungsbruch erfolgt.

Die aus der Fiktion eines Entwicklungskontinuums resultierende Annahme eines stetigen Fortschritts von einfacher zu komplizierterer Formung erweist sich auch hinsichtlich der Frage nach der Rhythmik der frühen Mehrstimmigkeit als anfechtbar. Da die Notation über die Rhythmik der frühen Organumdenkmäler nichts aussagt, erhebt sich die Frage nach der diesbezüglichen authentischen Auf-führungspraxis. Zur Frage der Unterteilung des Einheitswertes hat sich J. Handschin verschiedentlich geäußert und dabei den Entwicklungsgedanken vom Einfachen zum Komplizierten zum Ausdruck gebracht. Äußert er über die „primitive“ Epoche der Mehrstimmigkeit: *„Hier schreiten die Stimmen Note gegen Note fort, und zwar, wie man vielleicht annehmen darf, in gleichmäßig schwerfälligen Zusammenklängen“*¹¹, so ist für ihn das nächste Stadium das einer binären Teilung des Einheitswertes: *„Andererseits erscheint es a priori naheliegend, daß diese Teilung mit dem Bescheidensten begann, d. h. anfangs nur bis zur Hälfte ging“*¹². Und weiter: *„Vermutlich war also Leonin derjenige, der zur Dreiteilung fortschritt“*. Dieser evolutionistische Standpunkt wird von Handschin noch deutlicher formuliert, indem er über die bereits bei Leonin anzutreffende Technik der „*fractio modi*“ schreibt: *„Indessen möchten wir angesichts der entwicklungsgeschichtlich frühen Stellung Leonins nicht annehmen, daß letzterer auf diesem Wege bereits ein großes Stück fortgeschritten war“*.

^{8a} Vgl. H. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931, S. 63 und Tafel V

⁹ Vgl. H. Besseler, a. a. O. Tafel II.

¹⁰ Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte, AfMw VI., 1924.

¹¹ Über Voraussetzungen sowie Früh- und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, II, 1927, S. 14.

¹² Was brachte die Notre-Dame-Schule Neues? ZfMw VI, 1923/24, S. 548 f.

Wenn Handschins a priori gesetzte These von der entwicklungsgeschichtlich frühen Stellung Leonins stimmte, müßte Leonins Nachfolger an der Notre-Dame-Kathedrale zu Paris, Perotinus Magnus, hinsichtlich der Praxis der Einheitswertunterteilung „weiter fortgeschritten“, d. h. „entwickelter“ als Leonin sein. Die Tatsache aber, daß Perotins Rhythmik durch das Moment einer Vereinfachung charakterisiert ist, läßt erkennen, daß sich annähernd um 1200 ein Entwicklungsbruch ereignet. Aus dieser Perspektive stellt sich Leonins Organustil ebensowenig als „entwicklungsmäßig früh“ dar wie der Stil der vornotkerschen Sequenz. Vielmehr erweist sich die Zeitphase, in der Leonin wirkte, als das Spätstadium einer Entwicklungsepoche, deren Beginn annähernd im ausgehenden 11. Jahrhundert zu suchen ist. In der Einleitung zum 1. Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788) schreibt J. N. Forkel: *„Künste und Wissenschaften wachsen wie alle Geschöpfe der Natur nur nach und nach zur Vollkommenheit hinauf. Der Raum zwischen dem ersten Anfang und der höchsten Vollkommenheit ist mit so mannigfaltigen Mittelgeschöpfen ausgefüllt, daß man überall nicht nur die stufenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Kleinen zum Großen gewahr wird, sondern auch jedes einzelne in dieser Stufenfolge befindliche Glied für sich allein als ein Ganzes betrachten kann.“* Mit diesen Worten bekennt sich Forkel einerseits zum Glauben an die Existenz eines Entwicklungskontinuums, andererseits zu dem wertbetonten Fortschrittsgedanken einer zielgerichteten Entwicklung von unvollkommenen Frühformen zur erst später erreichten vollkommenen Reife der Gestaltung. Nun ist zwar in der neueren Musikgeschichtsschreibung diese wertbetonte Entwicklungsperspektive weitgehend durch die Auffassung ersetzt worden, daß jede Stilprägung aus sich selbst zu verstehen, jede Zeit „unmittelbar zu Gott“ sei (Ranke). Dennoch sind die Fälle nicht selten, in denen der alte Fortschrittsgedanke zu einem Verkennen bestimmter Gestaltungsprinzipien geführt hat.

Von H. Riemann stammt die Bezeichnung J. Ockeghems als „Vater des durchimitierenden Vokalstils“. Es ist nun auffallend, daß Ockeghem es liebt, eine melodische Phrase nicht notengetreu, sondern nur andeutend zu imitieren. Verglichen mit der strengen Imitation etwa Josquins muß für den Verfechter des Fortschrittsgedankens Ockeghems Art der Imitation wie ein tastendes Experimentieren anmuten. Dementsprechend schreibt z. B. Wilhelm Fischer, Ockeghem habe die Durchimitation „oft mit zagender Hand“ angewandt¹³. Peter Wagner andererseits kritisiert die Art, wie in der (nach neuen Forschungsergebnissen nicht Ockeghem, sondern G. Faugues zuzuschreibenden) Messe „*Le servitueur*“ die nachzuahmende Phrase beim erstmaligen Auftreten nicht frei, sondern als Anhängsel an eine andere gebracht wird und in anderen Fällen die Nachahmung nicht notengetreu ist, als eine „noch unsichere Technik“¹⁴.

Von einer „Entwicklung“ von der andeutenden Imitation Ockeghems und anderer zeitgenössischer Meister zu der späteren strengen Imitation kann aber nicht die Rede sein. Anders formuliert: Ockeghems Imitationstechnik ist nicht entwicklungsmäßig früh, sondern dokumentiert die entwicklungsmäßig späte Stellung des Meisters in einer Epoche, deren Beginn in den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts zu

¹³ Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Setzweise um 1500, Studien zur Musikwissenschaft, Wien 1918, S. 28.

¹⁴ *Geschichte der Messe*, Leipzig 1914, S. 108.

suchen ist. Annähernd um 1500 ereignet sich aber wieder ein Entwicklungsbruch, der sich hinsichtlich der Imitationstechnik in der strengen Nachahmung manifestiert. Einen interessanten Fall von Fehldeutung, der sich aus der Fiktion eines Entwicklungskontinuums ergibt, stellt im Bereich der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts der Stilwandel im Opernschaffen Cl. Monteverdis dar. Vielfach hat sich die Forschung um eine Erklärung dieses Stilwandels bemüht, wie er sich u. a. im unterschiedlichen Klangideal bekundet. Die Frage lautet: Wie ist es zu erklären, daß Monteverdi, der in seinem „Orfeo“ (1609) ein kontrastreich buntes Instrumentarium verwendet, sich in seinen Spätopern, „Il ritorno d'Ulisse in Patria“ (1641) und „L'incoronazione di Poppea“ (1642) auf reine Streicherbesetzung beschränkt¹⁵? E. Wellesz spricht von dem „fast unerklärlichen Riß zwischen dem ‚Orfeo‘ und der ‚Incoronazione‘“ und ist zugleich bemüht, die „Lücke in der Entwicklung“ von der einen zur anderen Stilprägung durch den Hinweis auf die Opern der römischen Schule auszufüllen, die dem neuen Stil „schon vorgearbeitet hatte“¹⁶. H. Goldschmidt andererseits sieht in dem reichen Orchesterapparat von Monteverdis „Orfeo“ ein „Experiment“, den „letzten Versuch, das Orchester des begleiteten Madrigals in die Oper hinüberzuretten, der an der Unfähigkeit der Beherrschung eines so komplizierten Körpers scheitern mußte“¹⁷. Nach dieser wertbetonten Auffassung hätte sich also der Meister in seinen beiden Spätopern resigniert auf einen Streicherkörper beschränkt, in der Erkenntnis, daß im „Orfeo“ ein Mißverhältnis zwischen den aufgetriebenen instrumentalen Mitteln und der „res facta“ bestanden habe. R. Haas sieht umgekehrt in der späteren instrumentalen Beschränkung eine „Verarmung“, zu der sich der Meister „aus äußeren Gründen“, also wegen Mangels eines zur Verfügung stehenden reicheren Instrumentariums, genötigt sah¹⁸. In diesem Sinne äußert sich auch H. Kretzschmar, der meint, Monteverdi sei wider Willen „auf die übliche venetianische Violinernation“ gesetzt worden. Ja, er geht so weit, anzunehmen: „Das mag ihm ärmlich vorgekommen sein und ihm die Laune verdorben haben, und das mag ein Grund mit sein, weshalb in der ‚Incoronazione‘ der selbständigen Instrumentalmusik keine wichtigen Aufgaben zugewiesen werden . . . Den Ritornellen ist der Mangel der Laune fast an die Stirne geschrieben, sie sind ganz äußerlich ausgefallen“¹⁹. H. J. Moser, der einmal von der „verarmten und uniformierten Instrumentation des ‚Ritorno‘ und der ‚Incoronazione‘“ spricht²⁰, schreibt an anderer Stelle: „Der Weg Monteverdis von der bunten Vielheit des Orfeo-Orchesters zu der streichermäßigen Uniformität ist vielleicht als ‚verspäteter Entnordungsvorgang‘ auszudeuten, da er zugleich aus der höfischen Oberschicht von Mantua in das Volkstheater von Venedig hinüberführt“²¹.

¹⁵ Man könnte einwenden, daß sich Monteverdi auch schon in seinem „Ballo delle ingrate“ von 1608 und dem „Combattimento di Tancredi e di Clorinda“ von 1624 auf Streicher beschränkt, jedoch ist in beiden Fällen diese Beschränkung durch andere Gründe verursacht: im „Ballo“ durch den Charakter des Librettos als eines anmutig-graziösen Spiels, das keinen pomphaften Orchesterapparat mit Bläsern erlaubt, in dem „Combattimento“ durch den Willen zur Ausprägung des stile concitato, dessen eigentümliche Rhythmik eine Ausführung durch Streicher nahelegte.

¹⁶ Studien zur Geschichte der Wiener Oper, St. z. Mw. I, 1913, S. 2.

¹⁷ Studien zur Geschichte der italienischen Oper, Leipzig 1901–1904, S. 17.

¹⁸ Ausführungspraxis der Musik, Potsdam 1931, S. 154.

¹⁹ Cl. Monteverdis „Incoronazione di Poppea“, VFMw X, 1894, S. 494.

²⁰ Heinrich Schütz, Kassel 1936, S. 401.

²¹ Zeit-, Raum- und Klangstile in der Musik, Zeitschrift für Musik, 1940, S. 330. — Ein Nichterkennen des Entwicklungsbruchs bedeutet es auch, wenn Moser in seiner „Musikgeschichte in hundert Lebensbildern“, Stuttgart 1952, S. 173, die Vermutung äußert, Monteverdi habe für die Aufführung seiner Spätopern doch ein

Alle diese Erklärungsversuche werden dem tatsächlichen Sachverhalt nicht gerecht, der vielmehr auf dem sich annähernd um 1640 vollziehenden Entwicklungsbruch beruht, in dem sich zugleich der Beginn einer neuen Epoche ankündigt. Monteverdis *„Orfeo“* aber ist nicht das Dokument des Frühstadiums in einer vermeintlichen „Entwicklung“ der Oper, sondern das einer entwicklungsmäßigen Spätzeit im Rahmen einer Epoche, die um 1500 beginnt. Zwar ist auch der sich im vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ereignende Entwicklungsbruch *cum grano salis* zu verstehen, aber innerhalb des Gesamtzeitalters des Barock vollzieht sich hier doch ein Neuansatz — im Bilde Goethes: *„ein Schritt zurück“* —, der, um nur noch ein weiteres Beispiel anzuführen, auch im Schaffen von Heinrich Schütz eine durch die *„Geistliche Chormusik“* von 1648 gesetzte Wende hervorruft.

Die Unzulänglichkeit der Annahme eines Entwicklungskontinuums erweist sich ferner gegenüber der häufig zu beobachtenden Tatsache, daß ein Gestaltungsprinzip in einer bestimmten Zeitphase in Erscheinung tritt, dann aber wieder verschwindet, um erst später erneut zur Anwendung zu gelangen. In dieser Hinsicht ist das frühe Vorkommen funktionsharmonischer Klangfolgen bemerkenswert. Georg Reichert²² hebt hervor, *„daß schon in den Werken des Notre-Dame-Kreises streckenweise Klangfolgen mit deutlichen Dominantenbeziehungen und oft ausgesprochen durartiger Natur auftreten“*. Im weiteren schreibt er dann: *„Vor einer Überschätzung der Bedeutung solcher harmonisch ‚autonom‘ wirkender Stücke der Frühzeit muß die Tatsache warnen, daß selbst auf einer so verhältnismäßig späten Entwicklungsstufe der Mehrstimmigkeit wie in den Werken Machauts ausgesprochen durartig und ‚funktionsharmonisch‘ anmutende Balladenmelodien wie Nr 24 der G. A. durch die in der Unterquintregion liegende Begleitstimme für unser Empfinden einen völlig neuen Sinn erhalten, der ‚Tonika‘-Charakter des Schlußtons der Hauptstimme wird durch die begleitende Unterquinte jedenfalls stark umgefärbt, wenn nicht zerstört“*. Es geht aber nicht an, von einer *„verhältnismäßig späten Entwicklungsstufe der Mehrstimmigkeit“* in bezug auf Machaut zu sprechen, denn die Mehrstimmigkeit ist ja keine entwicklungsfähige „Entelechie“. Jedoch in einem anderen Sinn ist ein entwicklungsmäßiges Spätstadium bei Machaut und seiner Zeit zu konstatieren: nämlich in dem der Spätphase einer Epoche, deren Beginn mit der Blütezeit der Notre-Dame-Schule um 1200 zusammenfällt. Mit anderen Worten: die Ausprägung der Tonika-Dominant-Beziehung ist ein Symptom des Gestaltungswillens der epochalen Frühzeit und verschwindet wieder im Laufe der weiteren epochalen Entwicklung, um zu Beginn der nächsten Epoche, in den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts, erneut in Erscheinung zu treten. Wenn Reichert²³ hinsichtlich der Chanson-Kompositionen Dufays feststellt: *„Die Zäsuren werden in den jonischen Stücken fast ausschließlich von den Akkorden der I. und V. Stufe gebildet, wobei ein Wechselverhältnis zwischen dem Abschluß der 1. Zeile und der Mittelzäsur festzustellen ist“*, so gibt er einen Hinweis auf diese erneute und zugleich weit intensivere Ausprägung der Funktionsharmonik²⁴.

reicherer Instrumentarium vorgesehen, über das von ihm — im Gegensatz zum Vorwort des *„Orfeo“* — nur keine aufführungspraktischen Angaben gemacht worden seien.

²² Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Musik- [forschung IV, 1951, S. 37

²³ S. 39.

²⁴ Vgl. die aufschlußreiche Wesensbestimmung der „dominantischen Tonalität“, die H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 216, gibt.

Um das Phänomen des sich periodisch wiederholenden Entwicklungsbruchs umfassend darzustellen, bedürfte es einer weit über die Grenzen eines Aufsatzes hinausgehenden Arbeit. Hier sei abschließend nur noch der Blick auf die Gegenwartssituation der Musik aus der Perspektive der Entwicklung gelenkt. Wer die kritische Würdigung von Uraufführungen moderner Musik in der Fach- und Tagespresse verfolgt, muß feststellen, daß der Wertmaßstab, der an die betreffenden Werke gelegt zu werden pflegt, in der Regel von der Frage bestimmt ist, ob diese „avantgardistisch“ seien. Von einem Komponisten „Avantgardistentum“ fordern, heißt die Überzeugung aussprechen, daß es dessen Aufgabe sei, „musikalisches Neuland“ zu erobern, die „Entwicklung“ der Musik fortzusetzen. So sehr auch das musikalische Neuschaffen des zweiten und dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts durch eine Emanzipation von der Tradition bestimmt erscheint und man geneigt sein möchte, den Begriff des Entwicklungsbruchs im besonderen Maße auf den sich in jener Zeit ereignenden Stilwandel anzuwenden, so stellt sich diese Zeitphase doch als das allerletzte Spätstadium der klassisch-romantischen Epoche, als in negativer Abhängigkeit von dieser, dar. Das Kriterium für die „Weiterentwicklung“ ist dabei durch die fortschreitende Komplizierung der Kompositionstechnik gegeben, die in der atonalen Zwölftonmusik ihre extreme Ausprägung erfahren hat. Demgegenüber ist die musikalische Gegenwart von dem Phänomen eines tatsächlichen Entwicklungsbruchs bestimmt. Ist auch noch weniger als zu den Zeiten der früheren Übergänge von einer Epoche zur nächsten im strengen Sinn von einer Zäsur zu sprechen, so tritt doch seit dem 3. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts immer deutlicher das Moment eines epochalen Neubeginns in Erscheinung. Wieder handelt es sich, im Bilde Goethes, um „einen Schritt zurück“. Im Einzelfall zeigt sich dieses Ereignis mit besonderer Evidenz im Vergleich der Urfassung von Paul Hindemiths „*Marienleben*“ von 1922 mit der Neufassung von 1948. Wer diese Stilneuprägung negativ wertend als „reaktionär“ bezeichnet, verkennt die Tatsache, daß sich hier der Beginn einer neuen Epoche ankündigt, die, wie immer, von einer tiefgreifenden Vereinfachung bestimmt ist.

Wenn in der vorliegenden Studie die Anwendung des Entwicklungsbegriffs in der neueren Musikgeschichtsschreibung einer Kritik unterzogen wurde, so möge darin keine anmaßende „Beckmesserei“ gegenüber den Arbeiten hochverdienter Forscher gesehen werden. Daß aber der mit philologischer Akribie errichtete „Unterbau“ der Tatsachenermittlung in mancher Hinsicht bisher nicht einen gleichwertigen „Oberbau“ der Tatsachenverknüpfung erhalten hat und damit eine Revision der methodischen Forschungsgrundlagen nottut, hat Walter Wiora zum Ausdruck gebracht: „... Hier liegt ein Hauptgrund, warum Historiker so oft zwar in der Feststellung einzelner Tatsachen gediegen arbeiten, in den höheren Formen historischer Erkenntnis aber, wie Analyse und Interpretation der Werke, Aufzeigung der geschichtlichen Zusammenhänge, Gliederung der Musikgeschichte im Ganzen, die Ebene strenger Wissenschaftlichkeit nicht einhalten. Es ist das... Übereinander eines soliden Unter- und brüchigen Oberbaues; man ist streng im ‚Ermitteln‘, aber nicht im ‚Denken‘“²⁵.

25 Historische und systematische Musikforschung, Die Musikforschung I, 1948, S. 183.

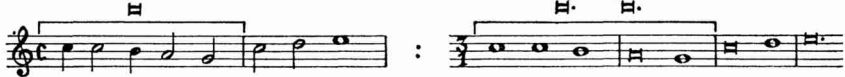
Über mensurale und spielmännische Reduktion¹

(Der Integer valor und der Kanzonettenpuls)

VON FRANZ-JOCHEN MACHATIUS, BERLIN

Was mensurale Reduktion sei — die Rückführung einer abgeleiteten, insbesondere diminuierten, Bewegungsform auf den Integer valor notarum, bzw. die Ableitung einer solchen von diesem, und zwar mittels der „Signa“ und Proportionszeichen der Mensuraltheorie —, bedarf hier keiner Erläuterung. Ihr Wesen besteht bekanntlich in der proportionalen Verkürzung der Notenwerte und damit der durchgehenden Bewegungseinheit (die notierungstechnisch anders nicht darzustellen war) z. B. im Verhältnis von 3 : 1 (Proportio tripla, das bedeutet bewegungsmäßig zumeist eine Triolierung der Tactus-Einheit) oder 3 : 2 (Proportio sesquialtera, was eine Triolierung der doppelten Tactus-, der „Tempus“-Einheit bedeutete). Und so gilt sie — theoretisch! — noch in den „Proportionen“ der „*Polyhymnia caduceatrix*“ des Praetorius von 1619, die bekanntlich von Anfang bis Ende nach solchen Tempus-Einheiten durchgezählt ist; wobei sich für die (Choralzeile für Choralzeile den geraden Takt ablösenden) Dreiertakte stets eine Beschleunigung im Verhältnis der Sesquialter ergibt — also Durchschnittswert MM 108 : MM 72 — (gleichgültig übrigens, wie sie notiert sind; denn Praetorius unterscheidet in der Notierung prinzipiell „motettische“ und „madrigalische“ Art):

Praetorius



Theoretisch-rechnerisch ergibt das eine durchaus eindeutige Bewegungs-Relation:
1 Tempus = 3, bzw. 1¹/₂ Tempora:

$$C \text{ } \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} = \frac{3}{2} \text{ } \circ \text{ } \circ \text{ } \circ \text{ } | \text{ } \circ \text{ } | = \frac{3}{2} \text{ } \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} | ; \text{ } \square = \square \cdot \square = \square = \text{MM } 36$$

Es wäre zu fragen, ob praktisch etwa nicht auch hier eine andere Möglichkeit der Auflösung gegeben wäre oder wenigstens historisch üblich gewesen sein möchte — „wo alle stymmen zugleich“ die Proportz haben — mit anderen Worten, ob man etwa dieser mensuralen eine andere Art oder Praxis der Reduktion gegenüberstellen dürfe.

Doch nicht eigentlich von der besonderen problematischen Situation bei Praetorius soll hier die Rede sein — ich habe darüber a. a. O. ausführlich gehandelt —, sondern

¹ Unter Reduktion versteht etwa die Mensuraltheorie die Diminution der Notenwerte auf $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{2}$ der ursprünglichen Dauer; den Begriff einer Suitenbildung durch Reduktion führte Fr. Blume ein für das Ableitungsprinzip der frühen Tanzfolgen (Stud. z. Vorgesch. d. Orch.-Suite). Wir verstehen hier allgemein jede Rückführung einer abgeleiteten Bewegungsform auf eine andere als Reduktion; und da sich in der Ableitungspraxis der „Proportz“ (s. u.) meist eine Zusammenziehung der vorgegebenen geradtaktigen Melodie auf $\frac{1}{2}$ ihres ursprünglichen Maßes ergibt, kann der Begriff sogar durchaus in der möglichen Doppelsinnigkeit des Wortes Reduktion gebraucht werden.

aus gegebener Veranlassung über ein anderes (von mir ebendort besprochenes) viel eindeutigeres Beispiel italienischer Herkunft.

In *Musica Disciplina V* (1951) S. 213–222 nämlich rollt neuerdings Willi Apel die Problematik jenes vielbeschriebenen „*Vi ricorda o boschi'ombrosi*“, bzw. des ihm zugehörigen Ritornells aus dem 2. Akt von Monteverdis „*Orfeo*“ auf², indem er den mehr oder minder „endgültigen“ Lösungen von Eitner, Heuß, d'Indy, Leichtentritt, Riemann, Malipiero, Orff, Epstein, Benvenuti — unter dem gravierenden Moment jener scheinbar rätselhaften Dreien in der Partitur — nunmehr eine neue, und zwar wieder mensurale, hinzufügt. Da ich in meiner (ungedruckten) Arbeit über „*Die Tempi in der Musik um 1600 (Fortwirken und Auflösung einer Tradition)*“³ auch gerade Gelegenheit hatte, mich mit diesem in der Tat höchst interessanten und, wenn man will, geradezu paradigmatischen Stück grundsätzlich auseinanderzusetzen, sei mir an dieser Stelle ein Wort der Erwiderung gestattet bzw. die Frage aufzuwerfen erlaubt, ob die (mir seinerzeit noch unbekannt) Auffassung oder Interpretation Apels wirklich ein neues Argument beibringt, oder ob nicht seine so geistreich und ausführlich vorgetragene Lesung aus grundsätzlichen — und zwar bisher in der Literatur noch nicht vertretenen — Erwägungen heraus abzulehnen sei und damit eine Umschrift der Art, wie sie etwa Epstein oder Malipiero vorgenommen haben, nach wie vor die allein mögliche und sinnvolle bliebe, woran eigentlich kein Zweifel bestehen kann.

Denn um es vorwegzunehmen: scheint nicht nur die Auflösung Apels musikalisch wenig glücklich — es handelt sich hier niemals um eine „*syncopated*“, sondern eindeutig um eine Wechselrhythmik! —, nicht nur scheint die „Rechnung“, die nicht allein uns, sondern dem Musiker der damaligen Zeit angesonnen wird (unter dem bezeichnenden und variierten Motto: „Ist es schon Unsinn, hat es doch Methode“!) — mag sie quantitativ auch „möglich“ sein —, wenig überzeugend und praktisch . . . vielmehr noch Herkunft und Umgebung, vor allem Bewegungstypus zeigen, daß es sich hier gerade um nichts weniger denn um die mensurale Praxis handelt, sondern vielmehr um etwas ganz anderes, Heterogenes: Nicht um den „*Integer valor*“, sondern um sein Widerspiel, den Kanzonettenpuls, nicht um die kanonische Theorie mensuraler, sondern um die — möglicherweise spezifisch italienische — spielmännisch-umgangsmäßige Reduktionspraxis des Tanzes; mithin nicht um die proportionale Beschleunigung der Werte unter dem gleichbleibenden Maß des *Tactus integer*, sondern um die akzentuierende Umbetonung gleichbleibender kleinster Werte zu geraden und ungeraden, d. h. Zweier- und Dreiergruppen . . . um eine Technik — ich möchte hierin geradezu die eigentliche „*seconda pratica*“ sehen, weit hinausgehend über den eingeschränkten Gebrauch des Begriffs bei Monteverdi —, die offensichtlich derartig „unter der Decke“ der niemals außer Kraft gesetzten kanonischen Mensuraltheorie gleichsam „illegal“ geübt wurde (noch Praetorius kennt sie offiziell nicht!), daß man bei den Theoretikern lange suchen muß, um überhaupt einen Beleg dafür zu finden; und ich wüßte keinen besseren als die schon von Ernst Praetorius einander gegenübergestellten Defini-

² Willi Apel, *Anent a Ritornell in Monteverdis Orfeo*, *Mus. disc. V.*

³ Masch.schriftl. Berliner Dissertation 1952.

tionen der Proportio sesquialtera bei Ornitoparch und M. Agricola⁴. (Das dürfte der Grund sein, weshalb noch heute etwas durchaus Eigenständiges unter das inadäquate Maß der Mensuraltheorie gebeugt werden kann.)

Eine Umschrift in moderne Notation — etwa eines musikalisch ja keineswegs mehr problematischen, nur anschauungsmäßig ein wenig unübersichtlichen Originals wie des vorliegenden — kann doch nur den Sinn haben, die rhythmisch-metrische Struktur desselben (und damit selbstverständlich die Relation der Notenwerte zueinander und möglicherweise das Tempo, die Bewegungsform) im Sinne des uns gewohnten Taktstrich- und Akzentsystems soweit wie möglich zu erhellen und eindeutig interpretierbar zu machen (eines Akzentsystems übrigens, das sich gerade an dieser Musik konstituiert hat, hier also durchaus schon anwendbar ist.) Die modernen Editoren unseres Ritornells standen mit anderen Worten vor der Frage, ob — und wenn ja, in welcher Weise — die Notenwerte jeweils nach den sonderbaren Dreien „*ratione signorum*“ der Mensuraltheorie verkürzt, bzw. beschleunigt werden müßten, oder ob — unter scheinbarer Vernachlässigung dieser Ziffern — alle Werte als in sich gleichbleibend zu übertragen seien. So unterscheiden sich die Auflösungen untereinander, und so teilt auch Apel in seiner instruktiven Übereinanderstellung sie ein. Nur ist eben die Frage, ob eine mensurale Lesung hier überhaupt noch sinnvoll sei und welches eigentlich „*the normal value*“, das Grundmaß der Bewegung sei. Hieran gerade nämlich scheiden sich die Typen und die Zeiten. Denn alsbald würde sich zeigen, daß die Grundbewegung dieser Musik nicht mehr — oder überhaupt niemals — der *Tactus integer* der „flämischen Epoche“ ist (und also auch nicht ihr „*integer valor notarum*“ gilt), sondern etwas durchaus Heterogenes und also Heteronomes, eine viel raschere akzentuierte Bewegungsform, die wir ihrer Herkunft von den volkstümlichen Liedformen (von der Frottola bis zur Kanzonette) nach als den Kanzonettenpuls bezeichnen möchten.

Aber auch bei Annahme in sich gleichbleibender Notenwerte ergibt sich im Sinne unserer modernen Praxis jeweils ein anderes Bild — Synkopen hier oder Synkopen dort oder Anerkennung eines Wechselrhythmus (vgl. die Lesungen von Riemann, Heuß oder Malipiero) —, je nachdem ich die Balkungen vornehme, d. h. aber, welches Maß ich der Bewegung zu Grunde lege: $6/8$ oder $6/4$, oder ob ich einen Taktwechsel vornehme; ob ich ausgehe von Viertelwerten etwa zu MM 120 als Grundbewegung oder von der $3/8$ -Gruppe zu MM 80, und ob ich dieses einheitliche Maß durchhalten will oder den Wechsel eines Großen und zweier Kleiner Dreiertakte (modern gesprochen: zweier $6/8$ - und eines $3/4$ -Taktes) ansetze. Ergibt die Lesung Riemanns, im Sinne unseres Taktstrichsystems betont, durchaus unerwünscht für den Großen Dreiertakt, jene typischen Walzerhemiolen, so zerreißt die andere [Heuß!] die schon in der Baßstimme evidenten kleinen Akzentdreier zu unsinnigen Synkopen, während allein die Setzung der Taktstriche und Taktzeichen bei Epstein die offenbar gewollte — nun von Apel wieder negierte — Wechselrhythmik herausstellt: den scherzhaften permanenten Wechsel des Großen und Kleinen Dreiertakts oder, im Sinn der Zeit und ihrer Bewegungsform ausgedrückt: des (quasi geradtaktigen) Kanzonettenmaßes (MM 120) und seines Dehnungs-Andert halben, seines zugehörigen Dreiertakts (MM 80), der beiden einzigen Bewegungs-

⁴ Ernst Praetorius, Die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius 1905, Beih. IMG II S. 79.

formen der Kanzonette. Die Gesamtausgabe Malipieros hält sich sinnvoller Weise an die Taktstrichgebung des Originals — wie übrigens auch unter der Vorzeichnung 12/8 die von Apel nicht herangezogene Ausgabe von Benvenuti —, kann aber, indem sie die Fähnchen des Originals durch moderne Balken ersetzt, die metrisch-rhythmische Struktur des Stücks erhellen und so (!) der Dreien entraten, die allerdings in einem Revisionsbericht hätten erwähnt werden müssen. — Alle anderen Herausgeber — Eitner, Leichtentritt, d'Indy, Orff (1923?) und nun also auch Apel — fassen, wenn auch untereinander immer in etwas verschieden, die Dreien im Sinne unseres modernen Triolenzeichens (oder also des mensuralen Color) als Beschleunigung im Verhältnis 3 : 2 auf, also als Sesquialterierung der Bewegung (♩ = ♪). Nach Apel stehen die Dreien jeweils vor vier derartig zu beschleunigenden Achtelwerten. Die Kleinen Dreier bilden dann die Triolierungen des als Grundbewegung angesetzten vermeintlichen Integer valor, den jeweils die beiden ersten Viertelnoten zu Beginn des Taktes repräsentieren sollen⁵. Wir kommen so schon bei Leichtentritt zu jenem „reizvollen“ 5/4-Takt fünf gleichbleibender Grundschläge (im Abstand von ca. MM 80); während die Lesung unverkürzter kleinster Notenwerte allerdings auch zu einer Fünfergruppe aber ungleicher Schläge kommt: 2mal MM 80 gleich 3mal MM 120. — Das Besondere der Apelschen Lesung besteht nun darin, daß jeweils der 5. Schlag um ein Drittel „syncopated“ sein soll (2/8 statt 3/8); denn es ist selbstverständlich dann gleichgültig, ob ich in der Umschrift die Viertel des Originals übernehme und die 3/8-Gruppe mit Triolenzeichen verseehe, oder (wie Apel tut) letztere als reguläre 3/8 notiere und dann die Viertel — in dieser Auffassung! — um die Hälfte punctualiter verlängern muß (♩ statt ♪), d. h. auf eine einsichtige Formel gebracht, um nochmals die Werte des Originals mit der Umschrift Apels zu konfrontieren: Die ersten zwei Viertelnoten jeweils nach dem Taktstrich repräsentieren den ruhigen vermeintlichen Integer valor⁵, alles was jeweils nach den ominösen Dreien folgt, muß im Verhältnis der Sesquialter beschleunigt werden:

Original.
Werte



Umschrift nach Apel
♩ = MM 82-90



⁵ Daß sich Apel (S. 222 Anm.) bei der Fixierung des Integer valor nach Praetorius, Syntagma III um ein Gerings verrechnet hat — 1240 semiminimae pro Viertelstunde statt 1280 —, mithin MM 82 setzt statt ca. MM 85, sei am Rande erwähnt; es ist übrigens irrelevant. Ich habe die Problematik der Tempoangaben des „Syntagma musicum“ und der „Polyhymnia caduceatrix“, die in sich widerspruchsvoll sind und offensichtlich von einem groben Fehler durchwirkt, in meiner Arbeit ausführlich behandelt. Im übrigen gelten sie eben nicht für Monteverdi und seine Umwelt.

Allein gegen eine solche Lösung lassen sich denn doch einige nicht unwesentliche Einwände geltend machen; ja, es wird sich erweisen, daß sie unsinnig, weil der Bewegungsform und der Notationspraxis dieser Musik gerade nicht entsprechend ist. Erstens stehen die Dreien gar nicht so eindeutig, wie das vereinfachende Schema Apels darstellt; und es dürfte auch nicht eigentlich Sinn haben zu sagen, daß sie stets vor 4 Achtelwerten stünden. Schon daß das Schema dann bereits im ersten Takt nicht stimmen sollte, daß also gerade die erste, die wichtigste 3 vergessen worden wäre, will doch bedenklich stimmen! (Denn die Beschleunigung nach der Apelschen Auffassung müßte ja hier im ersten Takt sofort beginnen.) Wonach aber sollte sich der Dirigent dann richten oder, wenn das schon wie üblich der Autor war, der Spieler oder Leser, für den die Partitur bestimmt war? Es sei denn, daß er sich eines typischen Zeitmaßes a priori gewiß gewesen wäre (eines Zeitmaßes, das in der Tat von der ersten abschließenden Baßnote an als unveränderlicher Charakter feststeht). — Sicherlich befindet sich, könnte man sagen, diese frühe Partitur, was Übersichtlichkeit, Anordnung, Drucktechnik etc., anlangt noch einigermaßen im Stadium des Versuchs (trotz großer Schönheit im ganzen); erst die 2. Auflage von 1615 bringt beispielsweise die die Übersicht so außerordentlich erleichternden Klammern vor den zusammengehörigen Systemen (Akkoladen) — und überdies wimmelt sie tatsächlich von Druckfehlern . . . Aber die Ziffern sind so und so nicht eindeutig in ihrer Stellung. Mindestens an einer Stelle würde auch die Apelsche Theorie nicht um die Annahme eines Druckfehlers herkommen (3. Syst. 1. Takt; im 2. Takt des 1. Systems würde eine Zahl fehlen, wie schon im ersten Takt). Aber aus welchem Grunde sollte die 3 überhaupt wiederholt werden innerhalb eines Taktes, wenn sie lediglich eine mensurale Beschleunigung anzeigen sollte (die wieder aufgehoben werden müßte) und nicht vielmehr eine wie immer geartete „Triole“? Fragen wir zunächst noch einmal: wo stehen diese Zeichen überhaupt?, so finden wir, sie stehen vornehmlich — 6 von 10! — in der figurierten, also unübersichtlichen Oberstimme, und hier nicht vor jeweils vier Achtelnoten (bzw. deren „Äquivalent“), sondern innerhalb eines unübersichtlichen (!) Haufens von Sechzehntelnoten, und zwar — wenigstens prinzipiell — (wie schon Eitner annahm) innerhalb einer in den Unterstimmen ganz deutlichen, punktierten oder nicht punktierten, 3/8-Gruppe (Akzent-Triole) — sofern wenigstens sie nicht falsch gesetzt sind, was mehrfach allerdings anzunehmen ist —, einer Akzentgruppe übrigens, die, wie wir noch sehen werden, nicht mehr die Triolierung eines vermeintlichen Tactus integer darstellt, sondern die umbetonende Dehnung einer weit rascheren Bewegungsart. Die restlichen vier Dreien stehen alle je einmal zur Klärung der Taktfrage an der gleichen bestimmten Stelle des ersten Taktes der Unterstimmen, wobei die schon erwähnte 3 im mittelsten System ein Achtel zu spät steht. — Über die rhythmisch-metrische Struktur geben die Unterstimmen — und diese Musik ist bereits wesentlich vom Baß her zu verstehen! — und Melodik und Textdeklamation der Strophe eindeutig Auskunft sowie die „Umgebung“ dieses ja in seiner Rhythmik keineswegs alleinstehenden Stückes. Daß aber diese Dreien ein — nicht ganz glückliches und eigentlich entbehrliches, anderswo daher auch nicht verwandtes — Hilfsmittel (etwa beim Taktschlagen) sein sollen, ein „Nota bene“ beim Umspringen des Taktes an unübersichtlicher Stelle, scheint mir außer Frage zu stehen. Fehlen sie

doch (sehr im Gegensatz zu einem mensuralen Zeichen, das immer stehen müßte!), wo die Sachlage einmal geklärt ist oder von Anfang an unzweifelhaft war: in der schlichten und übersichtlichen Strophe, in der ausgedruckten Wiederholung des Ritornells, ja in dessen Unterstimmen außerhalb des ersten Takts. Dabei kommen wir freilich ebensowenig um die Feststellung herum, daß die Ziffern teilweise fehlerhaft oder mindestens sehr unpräzise gesetzt seien — jeweils die ersten Dreien der Oberstimme des 2., 3., 4. Takts stehen gerade nicht, wie offensichtlich die anderen, innerhalb einer Akzent-Triole, sind also geradezu störend (indem sie zu früh erscheinen) — und daß zweitens die erstrebte Übersichtlichkeit, sofern man das Stück nicht schon genau kennt, nicht gerade übermäßig gefördert scheint — anscheinend kennt sich nicht einmal der Drucker recht aus! —, so daß ein solcher Versuch bei ähnlichen Stücken denn anscheinend auch keine Nachahmung gefunden hat, vielleicht gerade wegen der Möglichkeit der Verwechslung mit hier nicht gemeinten mensuralen Beschleunigungen.

Daß die „3“ eine „Triole“ meint, ist klar; die Frage ist nur, welcher Art diese sei: eine triolische Beschleunigung bei unverändertem Tactus oder eine umakzentuierende, eine umbetonende Dehnung, ein Umspringen des Takts bei unveränderten Notenwerten; d. h. also: Bleibt der Taktschlag unverändert, oder bleiben es die Noten-, bzw. kleinsten Bewegungswerte, herrscht ein quantifizierendes oder ein akzentuierendes, ein metrisches oder ein rhythmisches Prinzip. Daran scheiden sich mensurale und spielmännische Praxis, „*prima pratica*“ und „*seconda*“.

Daß Ritornell und Arie in ihrer Rhythmik, so oder so, konform sind, wird von keinem der Autoren bezweifelt. Daß aber die Zahlen hier fehlen konnten (weil nämlich gar kein Zweifel für Sänger, Akkompagnisten etc. möglich war), ist eigentlich schon eine Antwort. Und wer von hier ausginge, von der baßgetragenen, tänzerisch akzentuierten Rhythmik der Strophe, würde überhaupt nicht auf den Gedanken einer mensuralen Verkürzung kommen.

Aber eine erfolversprechende Analyse unseres Stückes ist überhaupt nicht am isolierten Objekt möglich und grundsätzlich nicht auf dem Boden der klassischen Mensuraltheorie, die die eigenständigen Praktiken der „*cose basse*“ geflissentlich übersah (noch Praetorius weiß anscheinend bisweilen nicht, was er da eigentlich sagt!). Der charakteristische Wechselrhythmus des umstrittenen Satzes ist ja nicht nur kein Einzelfall, sondern scheint sogar ein typischer und in seiner Reizwirkung ungemein beliebter gewesen zu sein: ein feststehender baßbetonter Taktwechsler „scherzo“-mäßigen Charakters und in seinen stereotypen Kanzonetten-, bzw. Stampf-Endungen sichtlich volkstümlich tanz- oder tanzliedhaften Ursprungs (worauf hier nicht eingegangen werden kann, vgl. schon die Wechselrhythmik des „*Contrapas*“, bzw. der Sardana und noch des „*Furiant*“ im 19. Jh.!). Schon Heuß hat bekanntlich auf die entsprechenden Stücke der „*Scherzi musicali*“ Monteverdis hingewiesen („*Damigella tutta bella*“ mit Ritornell etc.), und mühelos lassen sich weitere Nachahmungen dieses — sei es nun volkstümlich tänzerischen oder nunmehr gesellschaftlich scherzohaften — rhythmischen Umsetzens finden: z. B. die Nrn. 10, 11 in den „*Arien*“ Heinrich Alberts . . . zu schweigen von den zahllosen literarisch-textmetrisch bedingten Wechselrhythmen einer Musik überhaupt, zu deren Reizen und Voraussetzungen die größtmögliche Verschiebbarkeit



Abb.1: König David mit Saiteninstrument, Musiker mit Gabelbecken und Tänzer. Eingangsbild zum Psalterium aureum (St.Gallen, 9. Jh.) (Zu W.Krüger: Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte)

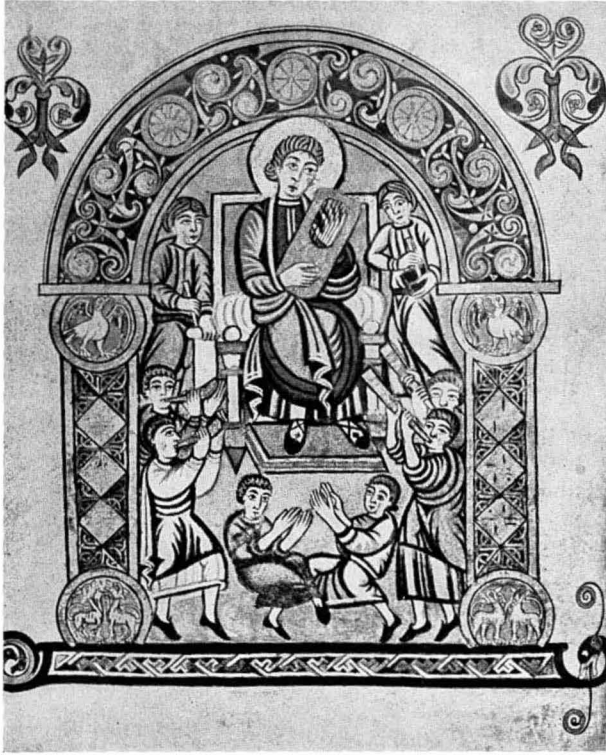


Abb. 2

Abb. 2: König David, Rottenspielend, mit Musikern (vier Hornbläser u. zwei Klatscher). Aus einem angelsächsischen Psalterium des 9. Jh.) (Br. Mus. Cotton Vespas. A. I.) (Zu W. Krüger, Der Entwicklungsbe-griff in der Musikgeschichte)

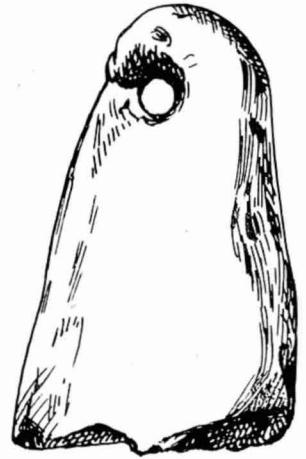


Fig. 3

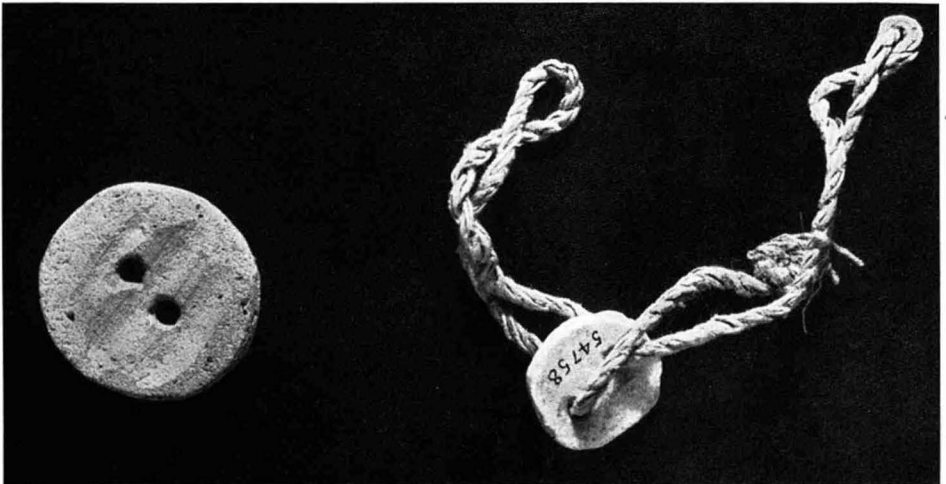


Fig. 3 und 4 zu H. Hickmann: Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge

Fig. 4

und Umbetonbarkeit der kleinsten Teile, der metrischen *chronoi protoi* als Gliedern eines Vers-„Fußes“, d. h. einer Zweier- oder Dreier-Gruppe, gehören⁶.

Doch bereits mehrere Generationen vor dem „*Vi ricorda*“ Monteverdis treffen wir auf den gleichen Wechselrhythmus, und zwar sonderbarerweise sogar im mehrstimmigen deutschen Lied (wenn auch nicht zufällig gerade in einem Scherzlied): gleich im ersten der 1535 bei Chr. Egenolf in Frankfurt a. M. erschienenen „*Reuterliedlein*“ „*Ein leppisch man*“ des anscheinend etwas weiter herumgekommenen Huldreich Brätel⁷. Eine Gegenüberstellung der beiden Stücke ist nun in mehrfacher Hinsicht äußerst lehrreich:

H. Brätel

Monteverdi

Nicht daß wir aus theoretischen, hier nicht zu erörternden Erwägungen heraus dem deutschen Liede mit seinem ein wenig schwerfälligeren „Rhythmus“ ein etwas langsames Zeitmaß ansetzen möchten als dem italienischen Solo-Stück (etwa MM 72 für die Dreiergruppe statt MM 80), bedarf hier der Erwähnung; nicht daß die Notation (nicht zufällig) in „*note negre*“ umgeschlagen ist (und sich damit z. B. der Möglichkeit des *Color* begeben hat) ... aber hier zeigt sich wirklich, wie die echte Mensuralnotation dergleichen Rhythmen darstellt — denn es ist ja in der Tat bereits der gleiche Taktwechsler! —, mithin, wie so etwas aussieht, wenn wir uns wirklich noch auf dem Boden des „*Integer valor*“ befinden⁸ und also von seiner Bewegungsform und seiner Notationspraxis auszugehen haben. Und zum anderen wird deutlich, was in der Zwischenzeit geschehen ist: der Einbruch einer ganz anderen lebhaften Bewegungsform, der Zusammenbruch der integren kanonisierten Welt des unveränderlichen, prinzipiell affektfreien motettischen Maßes unter dem Ansturm des südlichen vitalen Kanzonettenpulses, eines anfangs betonten kleingliedrigen *ποῦς ῥυθμικός*, den man theoretisch zunächst etwas gewaltsam als den *Tactus minor* bezeichnen könnte: aber nun wieder nicht des *Integer valor* — den wir aus guten Gründen mit der normativen Ziffer eines mittleren,

⁶ Gewiß scheint nicht undenkbar, daß auf der Ebene einer nunmehr hof- oder gesellschaftsfähig gewordenen Kunstübung durchaus Heterogenes sich gleichsam identifizieren könnte: also ursprünglich volkstümliche, nunmehr als „Reiz“ (quasi „Scherzo“) empfundene Tanzrhythmik und hierarchisch metrische Ästhetik. Dennoch scheinen auch mir für die Herkunft dieser Stücke ein Blick auf gewisse Tanzbässe der Zeit (*Passamezzo* etc.) oder der neuerlich von Besseler gegebene Hinweis auf den „katalanischen Wechselrhythmus“ (Baseler Kongreßbericht 1949) aufschlußreicher als ein Vergleich mit der „*Musique mesurée*“ der Franzosen. (Apel hält bei seiner vermeintlichen Synkopation gar einen ungarischen Einfluß für möglich.) Ohne daß hier auf die neueste Literatur eingegangen werden kann, die sich mit unserer Stelle befaßt — Prunières, Walker, Bukofzer —, sei nur auf die entsprechende Stelle bei L. Schrade, *Monteverdi 1950*, S. 174 verwiesen.

⁷ Facs. und Übertragung dieses Stückes hg. v. H. J. Moser 1927.

⁸ Der Begriff eines *Integer valor notatum* meint zunächst rein notationsmäßig — z. B. für den Sänger der Mensural-, bzw. Figuralmusik — einen *Valor* „non diminutum vel proportionatum“ im Sinne der Kompositionspraxis der auf vielfältig proportionierten Vortrag des gleichen Subjekts angelegten niederländischen Musik: er repräsentiert dann aber auch als *Tactus integer* das unveränderliche Auf und Ab, das kanonische Bewegungsmaß dieser Musik selbst, und darf also von uns auch in diesem eigentlich übertragenen Sinne gebraucht werden.

nicht schnellen und nicht langsamen Maßes von MM 72 belehnen wollen —, sondern des *affettuos* zurückgehaltenen, ausdrucksbeschwernten Madrigalmaes zu ca. MM 60, mit dem zusammen dann allerdings er alsbald im „konzertierenden“ dialogisierenden Stil den auskomponierten Wechsel der „*due passioni contrarie*“ darstellen sollte. (Ich kann nämlich nicht ein Zeitmaß über eine gewisse ziemlich enge Spanne hinaus von der naturgegebenen mittleren Bewegungseinheit zurückhalten, ohne daß sich nicht automatisch sein *Double*, sein *Tactus minor*, durchsetzen würde . . . : eine Entwicklung, die etwa im Madrigalwerk Monteverdis vom hoch-expressiven Pathos der ersten Bücher zum konzertierenden Stil der Spätwerke zu verfolgen ist.)

Damit sind aber bereits die drei typischen Bewegungsformen, die Grundbewegungen genannt, in die der scheinbar so verwirrende Polystilismus des beginnenden Barock (bzw. der Spätrenaissance) zerfällt: 1. das kanonische Maß des Motettischen zu MM 72 — nunmehr die „andere“ Welt einer „*prima pratica*“, einer „*musica reservata*“ im weiteren Sinne des Wortes —, 2. die subjektiv-humane — wenn auch durchaus typische, besser: typisierte — affekt- und effektvolle Dehnung auf MM 60 und weniger im Madrigal (und übrigens auch im Rezitativischen, ja in der Instrumentalmusik) — und 3. der durchaus ursprüngliche aggressiv klopfende Kanzonettenpuls des Tanzes und Tanzliedes in seiner geradtaktigen Form zu MM 120 mit seinem ihm zugehörigen kleinen Dehnungs-Dreiertakt zu MM 80⁹. Dieser „moderne“ — meines Wissens noch nirgends eindeutig fixierte — Kanzonettenpuls mit seinen kräftig bestimmten Ikten zu MM 120, fast stets geradtaktig notiert, d. h. sub signo C oder C , auch dort, wo es sich um einen Großen Dreiertakt zu dreimal 120 handelt (was dann zu den „Entlarvungen“ der Herausgeber führt), dieser Kanzonettentakt und sein Kleiner Dreier zu MM 80 — greifbar bereits in den Frottolen-Sammlungen Petruccis (und wahrscheinlich weit älter) — ist das durchgehende feststehende Maß auch des „*Orfeo*“ — also das unseres Stückes —, wenigstens bis genau zum Auftritt der Unglcksbotin („*Ahi! caso acerbo*“), von wo an das andere, ebenfalls typische Pathos, das tragische und also das langsame Zeitmaß zu MM 60 herrschen, (eine strenge typische Polarität der Affekte und Bewegungsformen, die dem Werk seine Gestalt gibt.) Damit ist die Kanzonette im repräsentativen Werk an die exponierte Stelle gerückt, vgl. den erwähnten Balletto „*Lasciate i monti, lasciate i fonti*“:

Orfeo Balletto

$\diamond = 120$




⁹ Theoretisch also der *Tactus minor* des MM 60 und daher mit Recht in nächst kleineren Werten notiert, derer sich dann allerdings sofort auch wieder — etwa im „*Orfeo*“ — das langsam-pathetische Zeitmaß bedient, und zwar ohne daß dies aus anderen Gegebenheiten als „*ex consideratione textus et harmoniae*“, also aus dem typischen Grundaffekt, zu erschließen wäre. — Die Inadaequatheit der in Zweierpotenzen fortschreitenden Notengrade zur Bezeichnung des nur etwas verschobenen Grundmaes wird in den Ziffern der MM 72:60, wie im unechten Gebrauch des *Alla-breve*-Zeichens C bei Praetorius für das motettische Tempo gegenüber dem madrigalischen sichtbar.

Eine andere Bewegungsform, ein anderes Tempo, außer diesen Maßen MM 60, 120, 80, gibt es im ganzen „Orfeo“ nicht, wie ich glaube nachgewiesen zu haben. $\text{C} \downarrow = 120$ (bzw. $\downarrow \updownarrow = 80$) sind also die durchaus eigenständigen Maße unseres Ritornells, die nichts, aber auch gar nichts mehr mit dem Integer valor zu tun haben, weder mit seiner Bewegungsform, noch mit seiner Notations- bzw. Reduktionspraxis¹⁰. Mit anderen Worten: Handelt es sich bei dem deutschen Lied des H. Brätel um echte Proportio tripla des Integer valor ($\text{H} \diamond = \diamond = \text{MM } 72$, wobei die \diamond nach C den Integer valor verkörpert, dessen Triolierung man anders nicht darstellen konnte als sub signo 3; die Pausenzeichen markieren den Dreiertakt noch außerdem), so herrscht bei Monteverdi der rasche gerade Takt zu 120 sub signo C , der die Bildungen des ungeraden Takts unter sein Gesetz zwingt. Haben wir dort durchaus von der Bewegungseinheit des Integer valor auszugehen, als dessen Triolierung der Kleine Dreier erscheint, während die Werte des übergeordneten Großen (quasi „geraden“) Dreiertakts sinnvollerweise als Achtungshemiolen „*contra tactum*“ coloriert auftreten¹¹ (denn wir dürfen annehmen, daß hier der „Zollstock“ des Taktschlags, des Tactus integer, das Maß also der $\text{H} \downarrow$ konsequent durchgehalten wurde) ... so wird hier im modernen Tempo der Kanzone geschlagen, im Abstand der \downarrow Semiminimae also zu MM 120. Dieses Maß nämlich stellen die beiden Semiminimen zu Anfang jedes Taktes dar, das Grundmaß dieser ganzen Musik, und niemals den Integer valor; deshalb dürfen sie keineswegs auf 3 Achtelwerte gedehnt werden, wie es Apel vorschlägt. In diesem Tempo beginnt ganz selbstverständlich das Stück (wie schon die vorangegangenen „Nummern“ des ersten Akts) — daher steht natürlich vor den beiden ersten Semiminimen des ersten Takts keine 3, die bei der Apelschen Lesung unbedingt fehlen würde. Dann aber beginnt sofort die Dehnung der Kleinen Dreiertakte; und da es nun untunlich ist — wenn auch keineswegs unmöglich für die Praktiken der Zeit¹² —, mit dem „richtscheidt“ des raschen Taktes weiter zu „mensurieren“ (der eben eine ganz andere rhythmische Intensität hat als der ruhige Integer valor), sobald der Wechsel, das andere, das ungerade Villanellentempo,

¹⁰ Sollte diese radikale Rückführung aller Tempi der Zeit um 1600 auf nur drei Grundbewegungen allzu kühn erscheinen, so sei daran erinnert, daß sie im Grunde nichts anderes meint als die schon von Praetorius getroffene Unterscheidung von „mutetischer Art“ und „madrigalischer“ einerseits und von „gravitetisch weltlichen“ und „weltlich possierlichen Texten“ andererseits; und die von ihm propagierte neue „konzertierende“ Art ist wiederum nichts anderes als der keineswegs agogisch freie sondern auskomponierte Wechsel von Tactus major und Tactus minor, von langsamer und schneller Grundbewegung bei gleichbleibender Notationsordnung (Dialogprinzip des Barock). Aber schon Vicentino („L'antica musica“ 1555) spricht nur von den drei Typen: von den „Cose ecclesiastiche“ oder „cose latine“ (dem „cantare in chiesa“) und den nationalsprachigen „composizioni volgari“ (dem „cantare in camera“), die zurückhaltend seien im Anfang und leise im Vortrag, und schließlich den volkstümlichen Formen der „cose basse“ mit ihrer „velocità“ gegenüber der „mediocrità“ der anderen. (Vgl. H. Zenck in der Kroyer-Festschrift.)

¹¹ Wie noch bei den spätklassischen Schlußwendungen. Vgl. schon die kolorierten Schluß-Hemiolen des einzigen dreizeitig notierten Ritornells im „Orfeo“ (Facs. S. 19 u. 8.). Übrigens mag der Color bei Egenolff noch als Aufhebung der Perfektionsregel des „Brevis ante brevem“ gemeint sein. Jedenfalls gewinnt die Notation dadurch eine Anschaulichkeit, die der Aufzeichnung im geraden Takt und in note negra bei Monteverdi durchaus mangelt.

¹² Wie man andernorts — etwa in Deutschland oder Frankreich, aber offensichtlich, wie unsere Beispiele zeigen, nicht im Italien Monteverdis — bei Tänzen ganz schematisch mit beliebigen Zollstocklängen gegen den immanenten musikalischen Rhythmus der Musik „mensurieren“ konnte, lehrt die bek. Vorrede zur „Terpsichore“ des Praetorius. Man kann sich aber mit einiger Mühe durchaus an diese Übung gewöhnen. Das Motiv:  der ersten Bransle gay gibt solch beliebige zu messendes Modell ab.

eintritt, wird man praktischerweise auf dieses im Taktieren umschalten — von MM 120 also auf MM 80 —, und das sollen offensichtlich die mysteriösen Dreien an unübersichtlicher Stelle bedeuten! — Damit aber ist nicht nur prinzipiell das Grundmaß des Integer valor aufgehoben, sondern auch die Einheit des Tactus integer, indem jetzt — nicht etwa „frei“ dirigiert (quasi „senza battuta“) — wohl aber im Taktschlag gewechselt werden kann, um den scherzhaften Wechsel der beiden möglichen Bewegungsformen der Kanzonette, der „geraden“ und der (kleinen) ungeraden¹³, zu markieren (wobei also der Große Dreiertakt, da er ja die Ikten des Kanzonettenpulses selbst repräsentiert, als gerader Takt aufgefaßt wird — wie noch im „*Branle gay*“ der „*Terpsichore*“ des Praetorius¹²). Die Unterteilungswerte von MM 240 bleiben dabei unverändert: $240 : 2 = 120$; $240 : 3 = 80$.

Ich glaube, es ist hier an einem keineswegs alleinstehenden exemplarischen Falle sichtbar, wie die Zeiten sich geschieden haben und wie der gleiche neue Rhythmus sich in der Sicht der einen und der anderen darstellt. Musikalisch besteht der Sinn all dieser Stücke in dem permanenten Wechsel eines Großen und zweier Kleiner Dreiertakte; aber Grundbewegung des einen ist noch der Tactus integer zu ca. 72, mithin repräsentieren ihn die Triolen des Kleinen Dreiertakts in proportionale tripla, Bewegungseinheit des anderen ist der rasche Kanzonettentakt zu MM 120, also sind die Semiminimenwerte Grundwerte und die Dreier deren Dehnungs-Andert-halb bei gleichbleibender kleinster Einheit nach der Theorie des Agricola. Herrscht dort ein quantifizierendes Prinzip unter unveränderlichem Taktschlag, durch Gesetzmäßigkeiten wie den Color etc. geregelt, so hier ein akzentuierender Tactus, der bei durchlaufender Bewegungseinheit entsprechend dem rhythmischen Modus umspringen kann, eine spielmännisch instrumentale Praxis, die zum Prinzip der Suite von Posch bis Bach werden sollte. Die beliebte Faustregel für die Zeit: Gerader Takt gleich langsame Bewegung, ungerader gleich schnelle, bedarf, wie man sieht, sehr der Einschränkung bzw. der Interpretation, denn von der Bewegungsform des Kanzonettentakts her gesehen, ist selbst der Kleine Dreiertakt gerade ein Dehnungstakt, der Große die Summe dreier Grund-Ikten.

Dieser Grundpuls aber ist, wie gesagt, bereits in den geradtaktig unter ♩ notierten Frottolen bei Petrucci greifbar:

Frottole (Trombónino) Petrucci 1504

Se ben hor non scopro el foco

Die Theorie der — unechten — Sesquialtera (wie wir gegenüber der klassischen mensuralen sagen müßten) findet sich bei M. Agricola (*Musica figuralis deutsch*, 1532)¹⁴. Lautet die übliche Definition der Sesquialtera, wie des Dreiertakts überhaupt — bei Ornitoparch nicht anders als noch bei M. Praetorius —, daß er „tres

¹³ Man erinnere sich nur der bekanntesten Beispiele Gastoldis: des „Fahren wir froh im Nachen“ (geradtaktig), gegenüber „An hellen Tagen“ (Kleiner Dehnungsdreier) und Donatis allbekannter Villanelle, die beide Taktarten so reizvoll verbindet.

¹⁴ Zitate nach Ernst Praetorius, a. a. O. S. 79.

semibreves contra unam, ut in tripla, aut contra duas (!) ut in sesquialtera“ enthält, also entweder die Dauer eines oder zweier „gantzer Takte“ habe, so kommt Agricola zu der abweichenden Definition eines Anderthalben für den „Proporcientact“ gerade für die „tentze“ und wo ihn „alle stymmen zu gleich“ haben:

„... der halbe Tact in diesem Zeichen ♩ begreiffet solcher $\text{♩} \text{♩}$ 2 / aber der Proporcien Tact alzeit der $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 3. Darümb wird der Proporcien Tact / soviel als eine Minima ♩ langsamer (!!)) dann die andern beide gefüret / Und dieweil er nach der art der sesquialtera / gegen den andern Tacten geschätzt / und sie anderthalb mal in ihm beschleußt (!) / mag er billich sesquialteratus odder Proportionatus Tactus ... genant werden. Auch braucht man ihn nicht vberall / sondern allein in Prolatione perfecta ... wenn sie alle stymmen zu gleich haben (!) ... und ein solcher Tact wird alzeit gehalten in den Melodeyen / auff die volsprüngigen tentze zugericht (!) ...“

Nicht zuletzt diese Definition gibt uns das Recht, von „tänzerischer“ bzw. „spielmännischer“ Reduktion zu sprechen; und ein Blick auf die thematischen Verzeichnisse der Variationen-Suiten — z. B. DTÖ XXXVI/2 (Posch/Peuerl) — lehrt, wie hier in der „Proportz“ die Melodeyen „zugerichtet“ werden, d. h. wie hier bewegungsmäßig Reihenbildung vollzogen wird mittels des konstitutiven Elements eines ausgesprochenen ποῦς ρυθμικός — des denkbar stärksten Gegenpols zur Themenbildung der Motette —, eines durchaus modalen Tanz-Fußes zweier oder dreier gleichbleibender χρόνοι πρώτοι (für Tanz und Nachtanz), eines Ganzen und seines

Anderthalben: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} : \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ und zwar in der Größenordnung MM 60 : 3mal 120 (Pavana — Gagliarde, 5stimmig) (bzw. MM 72 : 3mal 144; Allemande — Tripla, 4stimmig), wie in der des Kanzonettenpulses und seines Dehnungstaktes 120 : 80.

Habe ich dort dreimal im Tempo 120 (bzw. 144) zu schlagen (oder im Sinne der Zeit einen langsamen proportionierten Takt zu MM 40 (48), d. h. da man keinen Seitenschlag kannte, nach dem Niederschlag eine Zählzeit unten zu verharren):

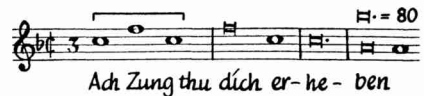
Peuerl, Dantz



Nach Dantz



so komme ich zu den kleinen Dehnungs-Dreieren des halben Taktes gegebenenfalls durch einfaches Umbetonen (Beisp. des Joh. Lyttich nach Vetter, *Frühdeutsches Lied*):



Daß hier eine genaue Zuordnung der Notenwerte und Taktzeichen im Sinne der Mensuraltheorie nicht mehr möglich ist, leuchtet ohne weiteres ein; daher der

inadäquate Gebrauch der doppelten oder gar vierfachen Werte für die „Pseudo“-Tripla der Proportz. Deutlich sichtbar auch die Reduktion auf $\frac{3}{4}$ der geradtaktigen Melodie im ersten Beispiel.

Vom „Takt“ her gesehen stellt aber ein solches Umbetonen nichts anderes dar als die Zurücknahme der Bewegungseinheit auf das Anderthalbfache des ursprünglichen Wertes; d. h. der Takt springt um auf das Maß dreier statt zweier gleicher Werte. Das war der Sinn der „Dreien“ im Ritornell Monteverdis, die akzentuierend zu verstehen sind, nicht mensural.

Daß dem wirklich so ist und dieses Beispiel keineswegs ein Einzelfall, sondern typisch für die Bewegungsform dieser Musik, ihre Reduktionspraxis und ihre Notation ist, beweise noch ein letztes Beispiel auch aus der Kirchenmusik Monteverdis (GA XV, 521/34), das geradezu als Schlüssel dieser „secondo pratica“ gelten kann, dieses nicht kanongerechten Gebrauchs der Taktzeichen und der Auflösung des unveränderlichen Taktschlags:

Monteverdi
521

Lauda-te Do-minum, lauda-te Dominum, lauda - - te

NBI omnes gen - tes

Auch dieses Stück – weltweit entfernt von der Integrität und Gemessenheit der niederländischen Motette – lebt aus dem fortwährenden Wechsel des geraden und des ungeraden Takts, d. i. des Kanzonetttakts und seines Dehnungsdreiers. Beginnt sein „Laudate“ im ungeraden Takt (und damit vielleicht wenigstens scheinbar in den Maßen des „Integer valor“ zu MM 80), so springt der Puls in 4. Takt um (später immer wieder zwischen Solo und Chor abwechselnd) – und zwar bei gleichbleibender Motivik –, und wir befinden uns automatisch (wie bei der Variationensuite) in der Bewegungsform des „Lasciate i monti“. Und wenn noch überhaupt ein Zweifel bestehen könnte, ob man nicht doch vielleicht den geraden Takt – unter Vernachlässigung der Motivgleichheit – auf das Maß des ungeraden Taktschlags dehnen könnte (also auf MM 80), so bringt die unterschriebene Parallelstelle die Widerlegung, die den geraden Takt wegen der anderen Fortsetzung erst eine Schlag-Einheit später eintreten läßt. – Das gleiche gilt etwa für das metrische Accelerando des berühmten Solo-Madrigals „Armato il cor“ (GA IX, 23; die Metronomisierungen des Herausgebers sind hier also gerade unsinnig) und an vielen anderen Orten.

Damit dürfte erwiesen sein, daß sich hier zwei Welten gegenüberstehen, geschieden in ihrer Grundhaltung, ihrem Bewegungstypus, wie in der Technik ihrer Bewegungsrelation bzw. Reduktion. Die Bewegungsform des „Orfeo“ hat nichts mehr zu tun mit der Welt des „Integer valor“. Hier herrscht – wo nicht das ebenfalls heterogene Pathos des Madrigals – der rasche Puls der Kanzonette.

Es konnten hier kaum mehr als Andeutungen gegeben werden, für deren ausführliche Begründung ich nur auf meine erwähnte Arbeit verweisen kann, wenn

auch solche grundsätzlicher Art. Der interessante Versuch Apels jedoch — nicht zufällig des verdienstvollen Autors der „*Notation of polyphonic music*“ — gab Gelegenheit, schon jetzt und hier, am exemplarischen Falle, einige Leitlinien aufzuzeigen, die, wie ich glaube, zur Aufgliederung des scheinbar so verwirrenden Polystilismus der Musizierformen um 1600 von grundlegender Bedeutung sind.

Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge (Aërophone)

VON HANS HICKMANN, KAIRO

I. Schwirrholz und Schwirrscheibe

Schon bei der systematischen Erfassung der Musikinstrumente des Museums in Kairo in den Jahren 1948/49 ist uns ein merkwürdiger Gegenstand aufgefallen, der aber nach reiflicher Überlegung nicht in den Katalog aufgenommen worden ist. Zu viele Fragen mußten damals noch unbeantwortet bleiben.

Der in Fig. 1 a und b abgebildete Gegenstand trägt jetzt die Inventar-Nummer 26 669; er stammt aus Gebelèn. Obwohl es sich um einen Oberflächenfund handelt, besteht kein Zweifel, daß wir es mit einem vorgeschichtlichen Instrument zu tun haben. Der Färbung und dem Schmuck nach kann es sich nur um die als Negadeh II bezeichnete Periode handeln, die unmittelbar der ersten Dynastie (um 3300) vorangeht.

Unser aus Holz gefertigter Gegenstand ist ungefähr 24,1 cm lang und auf der einen Seite zerbrochen. Das gleichmäßig bearbeitete Holzstück ist ca. 2,8 cm (an der Bruchstelle) bzw. 4,4 cm (max.) breit und 4–7 mm dick. Dem Museumskatalog nach handelt es sich um die Nachbildung eines Opferrmessers („*pièce en bois simulant un couteau de sacrifice*“). Wir können uns aus mehreren Gründen dieser Deutung nicht anschließen. Die primitive Nachbildung eines Opferrmessers würde wahrscheinlich eher die Form eines wirklich gezahnten Gegenstandes annehmen¹. Es wäre außerdem unverständlich, warum der vorgeschichtliche Ägypter die viel schwieriger durchzuführende Zählung eines wirklichen Feuersteinmessers technisch mit großem Erfolg ausgeführt hat, während es ihm nicht geglückt sein sollte, ein Stück Holz in gleicher Weise rundherum zu inzisieren.

Ein weiterer Gesichtspunkt verdient Erwähnung: Von altersher legt der Ägypter Wert darauf, die Gegenstände des täglichen Lebens aus Holz oder ähnlichem „vergänglichem“ Material nunmehr aus Stein oder Elfenbein nachzubilden. Das ist eben gerade der Wert der Grabbeigaben dieser fernen Zeit, daß sie aus „unvergänglichem“ Material gefertigt sind und somit gestatten, uns ein ungefähres Bild vom Leben und Treiben der frühdynastischen Ägypter zu machen. Man hat in diesem Sinne einfache Bambusstäbe, Holzklappern, Toilettengegenstände und sogar hölzerne Palasttüren in Stein nachgebildet. Es scheint aber im Gegensatz dazu unfassbar und vollkommen unägyptisch, ein Feuersteinmesser aus Holz nachzubilden. Als Grabbeigabe hätte der Gegenstand kaum dienen können, da er seines „Ewigkeitswertes“ beraubt wäre.

¹ Vgl. das Messer mit Haifischzähnen (austral.), Völkerkunde-Museum Basel, V 1741.

Aus allen diesen Gründen glauben wir, daß die ursprüngliche Beschriftung unseres Gegenstands nicht richtig ist. Wir vermuten vielmehr (und haben es von jeher vermutet, ohne es damals noch beweisen zu können), daß es sich um ein Schwirrholz² handelt. Alle Gegebenheiten sprechen für diese Hypothese: Wie fast alle Schwirrholzer ist auch dieses langgestreckt-fischförmig. Damit ist seine Zugehörigkeit zu Fruchtbarkeitsriten schon gesichert, wenn nicht noch die rote Bemalung und die Zickzackornamente dazukämen. Letztere stellen nämlich nicht etwa die „Zähne“ eines „Opfermessers“ dar, sondern gehören wieder dem Bereiche des Wetterzaubers an³. Wir erinnern daran, daß die Hieroglyphe für den Buchstaben „n“, eine horizontal verlaufende Zickzacklinie, das Wasser und die Wellen darstellt. Die Urform der Hieroglyphe „n“ ist in diesem Falle also das dominierende Element der Ornamente unseres Schwirrholzes.

Zwei Punkte unserer Beweisführung mußten leider bisher immer offen bleiben. Das Schwirrholz ist meist an einem Ende durchbohrt, damit man es an einer Schnur befestigen und herumwirbeln kann. Bei näherer Untersuchung hat sich nun aber herausgestellt, daß sich dieses Aufhängeloch auf der Seite befunden hat, wo später, wahrscheinlich eben wegen des verminderten Widerstandes, das Holz zerbrochen ist. Die Spuren der ehemaligen Peripherie dieses Lochs sind tatsächlich noch erkennbar. Endlich haben wir, trotz all dieser überzeugenden Gründe, immer noch gezögert, den Gegenstand Nr. 26 669 als Schwirrholz anzusehen, weil ein solches Klangwerkzeug noch niemals für Ägypten belegt worden war. Es ist uns nun geglückt, diese Lücke auszufüllen. Das modern-ägyptische Schwirrholz (Fig. 2, a und b) ist langgestreckt-rechteckig und erinnert in seiner Form an gewisse südafrikanische „Bull-roarers“⁴. Unser Exemplar, das aus der unterägyptischen Stadt Zagazig stammt, ist 29,5 cm lang, ca. 4 cm breit und 7–8 mm dick. Eine Reihe von Löchern (wir zählen 22 wirklich durchbohrte, 7–8 unvollständige) verstärken sirenenmäßig den dumpf und brummig rauschenden, rauh-heulenden Klang. Sein arabischer Name ist „*daschabet al-laff*“ (خشبة الآف), was etwa dem „Drehholz“ oder unserem „Schwirrholz“ entspricht. Das Instrument wird heute zu Heilungen gebraucht, und zwar um Besessene zu beruhigen⁵. Weniger verbreitet in Unterägypten, soll es ziemlich häufig in Oberägypten anzutreffen sein, und wir erinnern uns an den oberägyptischen Fundort des prähistorischen Schwirrholzes (Fig. 1). Das modern-ägyptische *daschabet al-laff* ist vornehmlich ein Fraueninstrument (sic!) und gehört offenbar der folkloristischen Urschicht an, da es von Mohammedanern und Kopten in gleichem Maße verwendet wird. Bei der Heilung muß das Schwirrholz über dem Kopf des Kranken und unter Gebeten von rechts nach links, also im Gegensinn des Uhrzeigers, geschwungen werden. Wichtig scheint auch zu sein, daß die Schnur, an der das Instrument befestigt ist, aus drei verschiedenen Fäden zusammengedreht sein muß. Der Grund dafür ist uns nicht mitgeteilt worden.

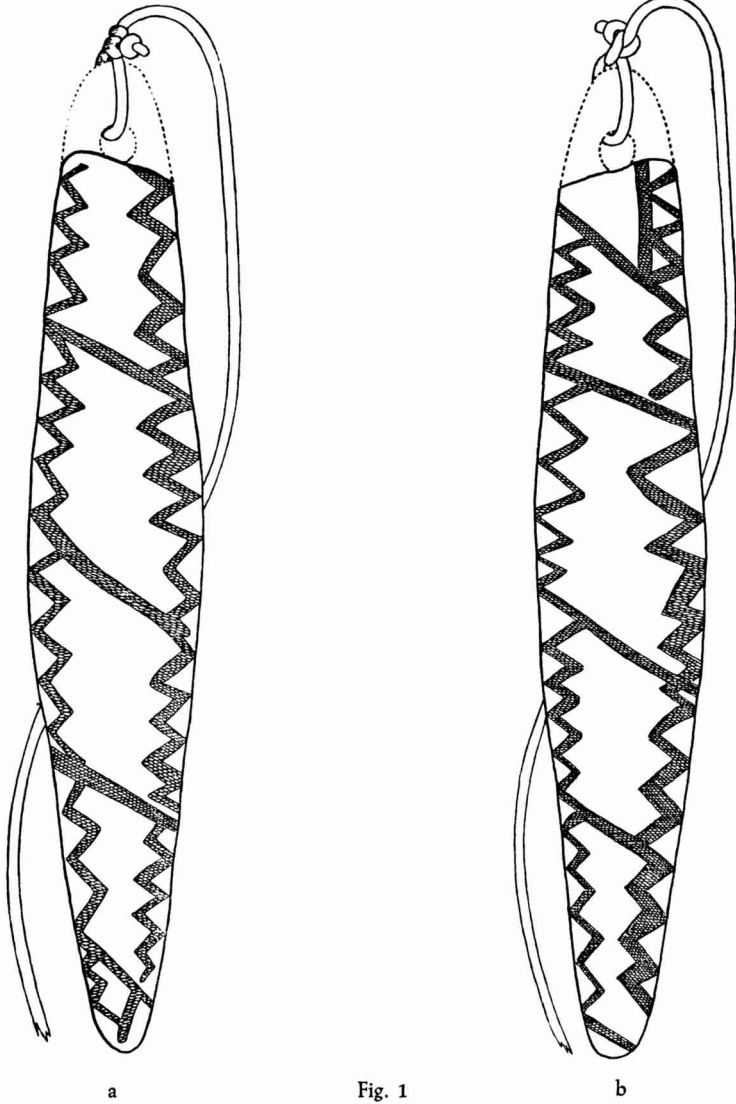
Wenn also heute noch das Schwirrholz in Ägypten gebraucht wird, so besteht für uns kein Grund mehr, an seinem Vorhandensein im alten und vorgeschichtlichen

² Franz. „rhombe“ bzw. „planchette ronflante“; engl. „bull-roarer“

³ C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, Berlin 1929, S. 12.

⁴ P. R. Kirby, The Musical Instruments of the Native Races of South Africa, London 1934, T 24–25.

⁵ „Pour calmer les obsessions“, nach unserem Gewährsmann, Mgr. J. Muysier.



Ägypten zu zweifeln. Es ist im allgemeinen an totemistische Kulturen gebunden⁶ und taucht häufig dort auf, wo man auch den Bumerang benutzt. Die Ägypter konnten in der Tat das Wurfholz⁷, und das vorgeschichtliche Ägypten ist vor der ersten Reichseinigung stark totemistisch beeinflusst gewesen⁸, wenn auch nicht in so ausgeprägtem Sinne, wie es der musikethnographische Begriff der „geschlechtstotemistischen Schicht“ ausdrückt.

In dem Augenblick, in dem wir den in Fig. 1 abgebildeten Gegenstand als Schwirrholz ansehen, ergeben sich mehrere neue Deutungsmöglichkeiten für bisher unerklärbare, vorgeschichtliche Funde. So hat F. Debono in der vorgeschichtlichen Siedlung von El-Omari bei Heluan Fragmente von Gegenständen aus gebranntem Ton und Stein entdeckt, die dem oberen Ende eines Schwirrholzes ähneln (Bildtafel, Fig. 3)⁹. Ganz im Gegensatz zu dem, was die alte Beschriftung des Gegenstandes in Fig. 1 aussagte, hat man also anscheinend Schwirr„hölzer“ aus Holz gekannt, sie aber auch in Ton, Knochen, Elfenbein oder kostbarem Stein nachgebildet, sobald es sich um eine Grabbeilage handelte. Wir erinnern in diesem Zusammenhang daran, daß das Schwirrholz in Fig. 1 aus Gebelèn stammt und einen Oberflächenfund darstellt, während die zuletzt erwähnten Gegenstände auf dem vorgeschichtlichen Friedhof von El-Omari ausgegraben worden sind. Es handelt sich also bei ersterem wahrscheinlich um einen Gebrauchsgegenstand (aus Holz), bei letzteren um Grabbeigaben (aus Ton und Stein)¹⁰.

Erwähnenswert ist endlich, zwischen all diesen realen, aber weit auseinanderliegenden Belegen des Vorkommens unseres Instruments¹¹, daß das Schwirrholz auch in den literarischen Quellen der Spätzeit auftaucht. Clemens von Alexandrien¹² erwähnt es unter den Kultgegenständen der Dionysosmysterien, wie sie Orpheus, der „Dichter der Initiationsriten“, aufzählt: *κῶνος καὶ ῥόμβος καὶ παίγνια καμπείγνια, μῆλὰ τε χρύσεια κατὰ παρ' Ἑσπερίδων λιγυφώνων*.

Eine ähnliche Stelle findet sich auch bei Athenaios, nur handelt es sich diesmal um den Kult der Magna Mater, der kleinasiatischen Kybele, deren turbanbekleidete Priesterinnen mit Handpauken, Schwirrholzern und Becken aufspielen (... *τυπάνοισι καὶ ῥόμβοισι καὶ χαλκοκτύπων βόμβοις βρεμούσας ἀντίχερσι κυμβάλων*)¹³.

Unser soziologisch-ethnographisch sowie vergleichend-musikwissenschaftlich so besonders interessantes Instrument stellt also hier nicht ohne weiteres griechisches oder kleinasiatisches Importgut vor¹⁴, da es, wie wir nunmehr wissen, von jeher in

⁶ C. Sachs, op. cit., S. 11.

⁷ Eine andere, sehr merkwürdige Übereinstimmung besteht mit der australischen Legende von der Entstehung des Schwirrholzes aus dem Fleisch des geeinigten Schöpfungsgottes, die uns in manchen Einzelheiten an das Martyrium des Osiris und die Zerstückelung seines Leichnams erinnert (A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris 1936, S. 133).

⁸ K. Sethe, *Urgeschichte und älteste Religion der Ägypter*, Leipzig 1930 (fetischistischer Ursprung der Ortsgottheiten, S. 6).

⁹ B 142. 48 und B 59. 10, letzteres Stück jetzt im Museum in Kairo als Nr. 87587.

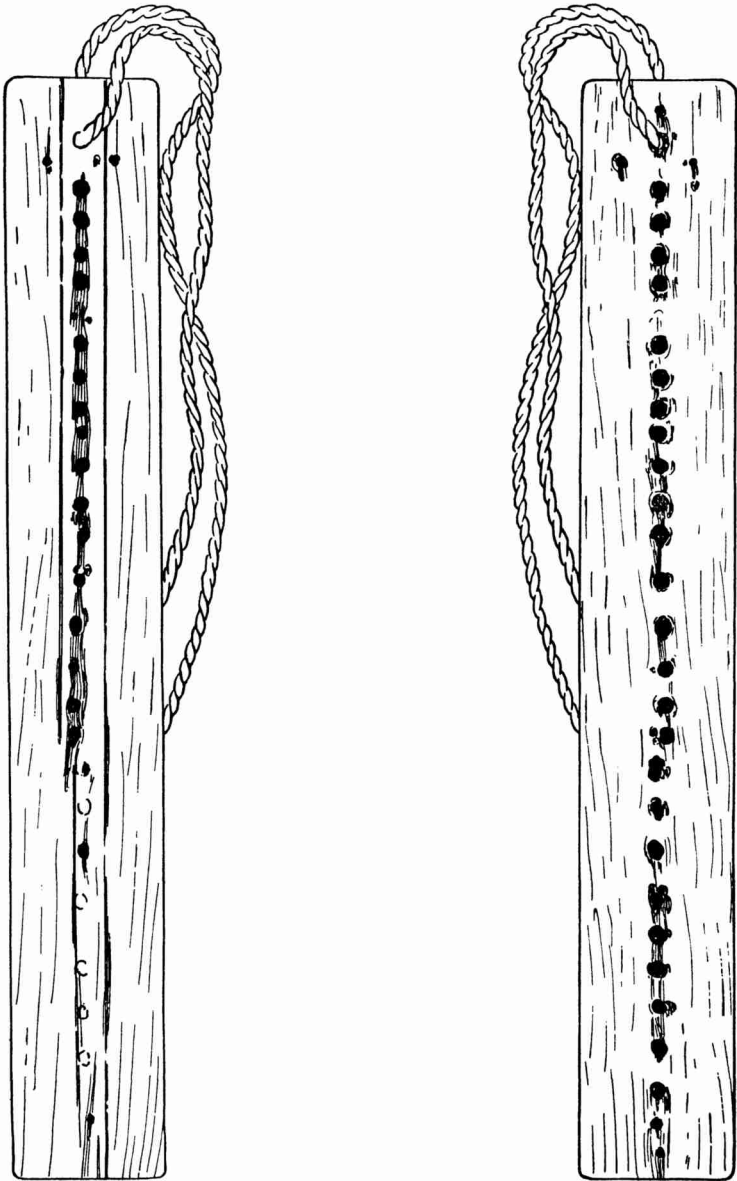
¹⁰ Auch vorgeschichtliche Schwirr„hölzer“ Europas sind aus Rentiergeweih (Magdalenien; cf. Larousse, *La musique des origines à nos jours*, S. 15) oder Säugetierknochen (H. G. Tempest, *Bone Objects from an Irish Burial Cairn*, „MAN“, XLIX, 11–25, 1949, plate C).

¹¹ Auch in Europa handelt es sich um derartige Riesenspannen: wir springen vom altsteinzeitlichen Schwirrholz zum antik-griechischen und dann, ohne jede Vermittlung, zum modernen Kinderspielzeug.

¹² Clement of Alexandria, engl. Übers. von G. W. Butterworth, London 1939 (*The Exhortation to the Greeks*, cap. II 15 P), S. 36–39.

¹³ *The Deipnosophists VI* (tome XIV, C, 635–636), S. 431.

¹⁴ C. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 321 (Rhombos, Schwirrholz der Feste des Dionysos Zagreus und der Kotys).



a

Fig. 2

b

Ägypten als magisches Klangwerkzeug bekannt gewesen ist. Als Verbreitungsgebiet wurden bisher Australien, Ozeanien (Mela- und Indonesien), Neger-Afrika¹⁵ und Amerika (Indianer und Eskimo) angesehen. Wir müssen, neben Spanien¹⁶, Griechenland und Italien, das bereits C. Sachs erwähnt¹⁷, nunmehr auch Ägypten hinzufügen (mit Ägypten vielleicht noch andere in diesem Punkt unerforschte islamische Länder) und dürfen sogar annehmen, daß auch die antiken Hochkulturen des Mittelmeerbeckens, zum mindesten Ägypten, Hellas, Rom und Kleinasien¹⁸, das Schwirrholtz gekannt haben.

Wir wissen nicht, ob die Sinnggebung des ägyptischen Schwirrholtzes der anderer Erdteile entsprochen hat. Das australische und melanesische Schwirrholtz ist eng mit den Wiedergeburtzeremonien und den ihnen entstammenden Beschneidungsriten verbunden¹⁹. Es repräsentiert Stimme und Kraft des Stammvaters, Leben und Fruchtbarkeit der Vorfahren²⁰. Erst später wird es zur „Geisterstimme“ oder gar zum Liebeszauber abgeschwächt; in Süd-Amerika²¹ gesellt es sich zu den Totenkulten. Überall aber, mit diesen Motiven verwandt oder eine Variante darstellend, wird das Schwirrholtz zum Wetterzauber²² verwendet: die Fischform, die roten Zickzacklinien und das Sausen und Brausen des Instruments weisen optisch und klanglich darauf hin, daß auch das altägyptische Schwirrholtz dem Wetterzauber gedient hat. Um so erstaunlicher sind die Verwendung des neuzeitlichen Instruments durch Frauen, im Sinne einer schamanistischen Geisterbannung, und seine neue Form, die auffallende Parallelen zum afrikanischen Schwirrholtz aufzeigt. Es bleibe dahingestellt, ob es sich bei unserem ägyptischen Instrument um ein afrikanisches Erbe handelt oder ob, im Gegenteil, der Anstoß wie so häufig im vorgeschichtlichen Ägypten gegeben worden ist und das Instrument sich dann über den Sudan, wo es heute noch existiert, auf dem ganzen Kontinent verbreitet hat. Die Theorie der Zuteilung des Schwirrholtzes zur geschlechtstotemistischen Schicht können wir leider nicht uneingeschränkt auf die ägyptischen Exemplare anwenden, wenn auch gewisse Einzelheiten bestechende Analogien erkennen lassen. Dafür ist nun aber die Dekoration des vorgeschichtlichen Instruments so typisch ägyptisch, daß man es kaum den afrikanischen Schwirrholtzern anzufügen wagt. Hoffen wir, daß neue Funde die Sachlage klären werden, nachdem nun überhaupt erst einmal die Existenz des Schwirrholtzes im Niltal bewiesen werden konnte.

Das Ostrakon 29. 12. 21. 2 (Museum, Kairo) stellt eine menschliche Figur dar, vielleicht eine Frau, die eine Art Schleuder oder Peitsche schwingt. Der Sinn dieser Darstellung ist unklar: es mag sich um eine Szene mit Schwirrholtzspiel oder um eine Art „Bola“tanz²³ handeln, wie er aber sonst in Ägypten unbekannt geblieben ist.

¹⁵ Ein historisch interessanter Beleg für das afrikanische Schwirrholtz, vgl. den mittelalterlichen arabischen Reiseschriftsteller Ibn Battuta (Travels in Asia and Africa, 1325—1354, London 1939, S. 328).

¹⁶ M. Schneider, El origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y la escultura antiguas, Barcelona 1946, S. 161.

¹⁷ C. Sachs, Reallexikon, S. 341.

¹⁸ Revue archéologique 6, 1951, t. XXXVII, S. 22.

¹⁹ A. C. Haddon, Head-Hunters, London 1932, S. 23—25, 65—67, 96—98.

²⁰ C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, S. 12.

²¹ Vielleicht auch in altjüdischen Gebräuchen (K. Budde, Das Schwirrholtz, Werkzeug der alttestamentlichen Totenbeschwörung? Zeitschr. f. d. alttest. Wiss. 1928).

²² Th. A. Seder, Old World Overtones in the New World, University Museum Bull., vol. 16, 4, Philadelphia 1952, S. 53.

²³ A. C. Haddon, op. cit., S. 110.

Der merkwürdige Gegenstand kann auch eine Art Peitsche darstellen, wie sie die heutigen oberägyptischen Bauern gebrauchen (kurzer Handgriff, 3 m lange Schnur, am Ende nochmals eine kurze und dünnere Schnur), um die Vögel zu verscheuchen, oder aber bei Mondfinsternissen, wo diese Peitsche noch eine andere Form annimmt (ellenlanger Eisenstab, unteres Ende spatelförmig, oberes Ende mit Öse, Dattelfaserschnur und eisernen Klappern)²⁴. Es kann sich endlich um die Darstellung des Schwirrscheibenspiels handeln. Auch das Verbreitungsgebiet der Schwirrscheibe²⁵ ist zu eng angesetzt worden²⁶. Unterdessen hat P. R. Kirby interessante Instrumente der Buschmänner, Zulus und Venda veröffentlicht²⁷, eine ganze Reihe neuer amerikanischer „buzzes“ findet sich bei Th. A. Seder²⁸, das Historische Museum, Bern, besitzt ein schönes Exemplar, das von der neolithischen Station Sutz stammt, und wir müssen neuerdings auch einige ägyptische Instrumente in unsere Betrachtungen einbeziehen (Bildtafel, Fig. 4)²⁹. Beide Instrumente sind in dem koptischen Zentrum von Kôm Aushîm, im Fayum, entdeckt worden und stammen aus dem späten 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Weder die Fundumstände noch irgendwelche andere Angaben lassen auf Gebrauch und Sinnggebung dieser spätägyptischen Instrumente schließen, und wir wissen nicht einmal, ob sie, wie im antiken Griechenland, dem Liebeszauber dienten oder bereits zum Kinderspiel abgesunken sind.

(Wird fortgesetzt)

Auftreten und Verwendung der Blockflöte in den Werken Georg Friedrich Händels

VON WILLI HILLEMANN, ESSEN

Von der Vielzahl und Vielart der „geblasenen, gestrichenen, gezupften und geschlagenen“ Instrumente, wie sie uns Michael Praetorius in seinem „*Syntagma Musicum, Tomus Secundus, De Organographia*“, 1619¹ als Instrumentarium des Frühbarock und als Erbe der Renaissance beschreibend übermittelt, blieb im Spätbarock der Bach-Händel-Zeit nur ein kleiner Teil übrig. Ihre Auswahl vollzog sich in diesem Zeitraum unter dem Gesichtspunkt der spieltechnischen Entfaltungsmöglichkeiten, entsprechend der monodischen Entwicklung, und unter dem der Eignung für die Darstellung charakteristischer dramatischer Affekte und lyrischen Ausdrucks in Oper, Oratorium, Kantate und Passion. Für die Blockflöte bedeutete das die Abkehr von der achtegliedrigen Familie des Michael Praetorius und die Beschränkung auf den ursprünglichen Alt-Typus in *f*¹ als nunmehriges Sopraninstrument. Hierzu tritt noch vereinzelt als konzertierender Piccolo-Typus das ursprüngliche Sopranino in hoch *g*² der Blockflötenfamilie unter der Bezeichnung „*Flageolet*“.

²⁴ Winkler, Ägyptische Volkskunde, Tafel 45.

²⁵ Franz, „disque ronflant“ oder „diable“, engl. „buzz“, „whizzing disk“ oder „spinning disk“

²⁶ C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, S. 13.

²⁷ Op. cit., T. 24.

²⁸ Op. cit., S. 54—55.

²⁹ H. Hickmann, Catalogue des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Instruments de musique, Kairo 1949, S. 113—114 (Nr. 69801—2).

¹ Faksimile-Neudruck, Bärenreiter-Kassel, 1929.

Die Stellung, die die Blockflöte im Gesamtinstrumentarium des Hoch- und Spätbarock einnimmt, läßt erkennen, daß sie nicht zu den allgemeinen Orchesterinstrumenten gehört. Sie erscheint in der Hauptsache als Einzelinstrument und wird nur als gelegentlich aufgesetzte Registerfarbe mitverwendet. Die Zeit des ausgehenden Barock, die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, verlangt eine Spielsteigerung, der die Blockflöte kaum zu folgen vermochte. Sie mußte sich eine Stimmgestaltung und eine Erweiterung zur Höhe, eine Lauf- und Sprungtechnik, eine sehr verfeinerte Rhythmik gefallen lassen, die ihrer Eigenart immer weniger entsprachen und z. T. aus der Rivalität mit der für die neuen Aufgaben besser geeigneten Querflöte entsprangen. G. F. Händel sieht in ihr zwar auch ein Soloinstrument, doch hält er sich dieser Entwicklung fern. Er nimmt weitestgehend Rücksicht auf ihre zarte Klangbeschaffenheit und setzt sie mit feinem Gefühl für ihre klanglichen und musikalischen Möglichkeiten in seinen Vokal- und Instrumentalwerken in dem ihrem Wesen entsprechenden Grundaffekt ein.

In den Partituren und Stimmen um 1700—1740 ist die Blockflöte wie folgt benannt:

Deutschland: Flöte, Flauto, Fiauto, Fiauto a bec, Fiauto d'Echo;

England: (Pipe), Recorder, doucet, Flute, common Flute, Flauto, Flute abec;

Frankreich: Flûte, Flûte anglaise, Flûte à bec, Flûte douce;

Italien: Flauto, Fiauto.

Händel bezeichnet die Blockflöte ausschließlich mit „*Flauto*“, während die Querflöte durchweg mit „*Traversa*“ oder auch „*Flauto traversa*“ benannt ist. Die seltenere Angabe „*German flûte*“ bezieht sich ebenfalls auf die Querflöte. Trotz der bei Händel im allgemeinen eindeutigen Flauto-Angabe für die Blockflöte müssen einige so gegebene Vorschriften, vornehmlich in Kantaten-Arien seiner frühen italienischen Zeit (1707/08), als für die Blockflöte nach Tonart und Umfang ungeeignet, bzw. unausführbar ausgeschieden werden. In englischen Ausgaben und Sammlungen, so bei Walsh, tritt der Name „*Recorder*“ auf, den Händel aber nie benutzt².

Die Händelsche Blockflötentechnik

U m f a n g : Der tiefste Ton ist der der zeitüblichen Altblockflöte in f^1 . Die normale obere Grenze ist der 6. Ton der 2. Oktave d^3 . Gelegentlich, d. h. im Einzelfall, treten es^3 , e^3 , f^3 hinzu, so daß der Gesamtumfang f^1-d^3 ($-f^3$) ist. Hier beschränkt sich Händel mehr als Bach und Telemann, was auch für den Bereich der verwendeten Tonarten gilt. Nehmen wir die Werke, die für die Blockflöte bei Händel als verbindlich und vorbildlich anzusehen sind, die 4 Sonaten für Flauto und Basso aus op. I der Solosonaten³, dann fällt chromatische Tonverwendung in der Tiefe, d. h. fis^1 und gis^1 (as^1), fort. Auch hier ist Bach freizügiger. Diese Töne sind auf der zeitüblichen Flöte mit Halblochdeckung oder mit einem unzulänglich vertiefenden Gabelgriff nur unsicher und selten befriedigend tonrein herauszubringen. Händel nimmt die Flöte, wie sie sich ihm bietet. Natürliche Fehlerquellen schaltet er durch Beschränkung aus, er experimentiert nicht zum Zweck der Tonraum- und Spielerweiterung, so daß seine Blockflötenstimmen durchweg bequem spielbar sind. Alles, was außerhalb der

² Vergl. hierzu Degen, Zur Geschichte der Blockflöte. Bärenreiter-Kassel, o. J.

³ G. Scheck, Zeitschrift für Hausmusik, 1935, Heft 3.

Technik der genannten 4 Solosonaten liegt, ist darum bei Händel, auch bei Flauto-Angabe, sorgfältig auf Blockflöteneignung zu überprüfen.

Tonartenkreis: Ähnlich wie beim Umfang, ist auch ein klar abgegrenzter Tonartenbereich erkennbar. In der folgenden Übersicht sind von 65 unzweifelhaft für und mit Blockflöte geschriebenen Einzelstücken die verwendeten Tonarten angegeben:

Es-	B- F- C-	G-dur	f- c-	g- d- a-	e-moll
3	5 27 5	2	2 2	11 4 3	1

Durch Wegfall der Stücke, in denen die Blockflöte nur als Registerinstrument zu anderen die musikalische Gestaltung tragenden Hauptinstrumenten verwendet ist und die am Rande liegenden Tonarten mehr zwangsweise berührt werden, verengt sich der Kreis der eigentlichen Blockflötentonarten noch mehr, und zwar so, wie sie in der Tabelle hervorgehoben sind.

Stimmtechnik: Neben der speziellen Stimmkonzeption, in der Art der Themen, Motive, Passagen und Sequenzen für ein bestimmtes Instrument, gibt es eine gewissermaßen neutrale Themen- und Stimmgestaltung. In der Ausführung für verschiedene Instrumente gleicher Stimmgattung möglich, kommt sie auch durch diese gleichzeitig und alternativ zur Darstellung. Diese neutrale Stimmführung kann sowohl instrumentaler Art sein (großer Stimmumfang, motivisch-figürliche Lebendigkeit mit Passagen und Arpeggien, größere, d. h. über den menschlichen Atem hinausgehende Phrasen u. ä.) wie auch vokalen Ursprung haben (Sanglichkeit der Intervalle, Einhalten des Stimmumfangs der menschlichen Stimmgattungen, Übereinstimmen der melodischen Gliederung mit dem sängerischen Atem u. ä.). Beide Grundzüge gleichen sich gegenseitig eben zu jener Stimmgestaltung an, die sowohl von Singstimmen als auch von Instrumenten wiedergegeben werden kann. Dabei kann ein leichtes Überwiegen instrumentaler Grundzüge festgestellt werden. Sehr eng gehen Händels führende Melodieinstrumente Violine und Oboe überein. Auch die Blockflöte wird bei registerartiger Verwendung hierbei gewissermaßen gleichgeschaltet, wobei die durch den Umfang gegebene Beschränkung durch Oktavieren und Abknickungen in etwa ausgeglichen wird.

Daß diese Thematik von der musikalischen Rhetorik und Symbolik, d. h. von der konkreten Formelhaftigkeit für abstrakte Vorstellungen und Überlegungen mit bestimmt wird⁴, gilt wohl auch für Händel. Bei ihm steht aber gegenüber Bach der sinnfällig dargestellte Affekt, der Ausdruck (*Decoratio*) durchaus im Vordergrund und nicht die Auffindung (*Inventio*). Doch fehlen hierüber noch Untersuchungen.

Für die Blockflötenstimmgestaltung können folgende Merkmale festgestellt werden:

1. Klanglagen (Register):

Tiefe Lage: f^1 - b^1 (h^1), schwach und sehr weich.

Mittellage: c^2 - a^2 , klar und voll.

Hohe Lage: (a^2) b^2 - g^3 , hell und spitz, schnell ansprechend.

⁴ Vergl. hierzu: A. Schmitz „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bach's“, Mainz 1950 und darin verzeichnete Literatur.

Im Zusammenspiel hat die Blockflöte stets die höchste Stimme. Bevorzugt werden die mittlere und hohe Lage, da nur deren Töne im Zusammenspiel gegenüber den anderen Instrumenten sich durchsetzen. Seltener wird die tiefe Lage benutzt, vor allem nicht auf längere Strecken. Ihre etwas matten Töne werden selbst von einem klangschwachen Generalbaßinstrument gleichsam aufgesogen und überdeckt. Die durch Gabelgriffe und andere vertiefende Abdeckungen erzeugten, abgeleiteten chromatischen Zwischentöne klingen in ihrer Lage gedeckter, fremder als die Stammtöne.

2. *Stimmführung*: Bevorzugt werden diatonische Fortschreitung, einfache Tonleitertechnik und Sequenzen, keine Chromatik. Die Unterschiedlichkeit der drei Klanglagen berücksichtigt Händel durch das Vermeiden von schnellem Wechsel und großen Sprüngen. Aus dem gleichen Grunde gehen auch Dreiklangsbrechungen fast ausschließlich im engen Raum vor sich. Tonrepetitionen in kleinen Werten kommen ebenfalls nicht vor. Wo sie in dieser Zeit auftauchen (z. B. in den Blockflöten-Triosonaten Sammartinis), sind sie der sog. Flatterzunge der Querflötentechnik entlehnt.


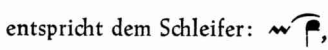
3. *Artikulation und Verzierungen*: Jede Veränderung des Atemflusses und der Zungenbewegung wird im klingenden Ton hörbar, dadurch ist eine fein differenzierte Artikulation auf der Blockflöte möglich. Bei der nur geringen dynamischen Nuancierungsmöglichkeit kommt darum der Spiel-Artikulation und mit ihr der der Verzierungen eine besondere, spielbelebende Aufgabe zu. Sie sind im Notenbild nur spärlich angegeben, was aber nicht bedeutet, daß sie bei unbezeichneten Stimmen nicht zur Anwendung kommen. Für die Spieler war dieses so belebte Spiel wohl eine stets geübte Selbstverständlichkeit.

Die verwendeten Artikulationszeichen sind Bögen, Keile und Punkte. Ihr Vorkommen, besonders das der Bögen, beschränkt sich auf verhältnismäßig wenige, wiederkehrende melodische Grundformeln. Der Gedanke liegt nahe, daß die grifftechnischen Eigenheiten der Blockflöte die Beschränkung auf die wenigtonigen Legatotongruppen veranlaßten. Der Blick in Partituren und Stimmen lehrt aber, daß die gleichen Artikulationsbögen sich auch z. B. in den Streichstimmen finden und daß sogar Spieleigenheiten bestimmter Instrumente unbedenklich gleichzeitig oder in Parallelstellen Instrumenten wesentlich anderer Spieltechniken anvertraut sind. Man muß daher allgemein annehmen, daß nicht das Instrument, sondern musikalische Überlegungen für die Anbringung, zunächst unberührt von Tempo und Charakter, maßgebend sind. Letztere bestimmen, in welchem Maße die Spielzusätze anzubringen sind, das Wie aber untersteht melodisch-harmonischen Gesetzen.

Die zweitonigen Bindungen stellen den Hauptanteil, wobei alle Intervalle von der kleinen Sekunde bis zur großen Sexte vorkommen. Bei Klangzerlegungen, d. h. bei Intervallen von der Terz an aufwärts, ist die Zusammengehörigkeit aus den zugrundeliegenden Harmonien gegeben. Bei Sekundbindungen ist jeweils einer der beiden Töne der zur Generalbaßharmonie gehörige Hauptton. Der durch den Legatobogen mit diesem verbundene Nebenton kann unschwer als Durchgang, als Wechsel- oder Vorhaltston erkannt werden. Er steht demnach im gleichen Verhältnis zum Hauptton wie die Nebentöne bei den Verzierungstongruppen. So erscheint auch häufig geschrieben der sog. Übersschlag oder Nachschlag bei abspringendem nächsten Ton, den wir mit abspringender Wechselnote bezeichnen. Zur Zweitonbindung

gehört aber nicht die in der melodisch-harmonischen Kadenzformel stereotyp wiederkehrende Vorausnahme des Schlußtones. Er ist nicht angebunden, trotz des in vielen Neuauflagen alter Musik eingezeichneten Bogens, sondern wird, wie sich aus ausgeschriebenen Stellen vielfach belegen läßt, scharf abgesetzt.

Die Dreierbindung ist fast ausschließlich auf Sekunden beschränkt, deren harmoniefremde Töne wir ebenfalls als Durchgangs- oder Wechseltöne erkennen. Die ver-


hältnismäßig häufig anzutreffende Figur:  entspricht dem Schleifer: ,

kann aber auch als „*terce coulé*“ der französischen Clavecinisten gedeutet werden. Vereinzelt kommt auch der ausgeschriebene Doppelschlag vor. Strittig bleibt die Ausführung der mit Bögen versehenen Triolen. Es scheint sich hierbei mehr um eine rhythmisch-ordnende Zusammenfassung der Dreitongruppen als um eine Artikulationsbezeichnung zu handeln.


Auffällig bei allen Legatobögen ist, daß sie ausschließlich volltaktig angebracht sind, so daß die Legatotongruppen auch hierin mit der Behandlung von Verzierungstongruppen der damaligen Zeit übereingehen.

Die selteneren Sekundbindungen über mehr als drei Töne kommen durchweg nur in einer Richtung vor und sind Diminutionen größerer Intervalle.

Als belebendes Element ordnen sich Keile und Punkte ganz natürlich in dieses Bild

ein. Eine solche Figur:  verdeutlicht nur die Selbstverständlichkeit des Stakkatos nach einer Legatofigur. Dieses Stakkato ist aber durchaus relativ, da es sich

sowohl nach dem Notenwert, wie auch nach Tempo und Charakter richtet. Keile,

wie folgt angebracht: , deuten auf nachdrückliches Absetzen hin, ein Neben-

tonabhängigkeitsverhältnis ist dabei nicht vorhanden. Herauspringende Randtöne erhalten noch gelegentlich diesen Zusatz, obwohl sich das Stakkato hierbei von selbst ergibt.

Die Übertragung von Artikulationseigenheiten bestimmter Instrumente auf andere, durchaus wesensungleiche Instrumente wurde schon erwähnt, so z. B. die typische

Violinart: ,

die auch in Blockflötenstimmen vorkommt und hier durch ein von der Umgebung sich abhebbendes, sehr weiches Aneinanderreihen der Töne deutlich zu machen ist.

Ebenso stereotyp, um nicht zu sagen nachlässig, wie die Artikulationszeichen werden die Verzierungszeichen angebracht. In den Blockflötenstimmen konnten nur das tr-Zeichen und die nicht durchstrichene kleine Vorschlagsnote festgestellt werden. Der Triller erscheint über den verschiedensten Werten, wobei im Einzelfall zu entscheiden ist, ob er mit oder ohne Nachschlag zu spielen ist. Bei kurzen Werten und bei sekundweise angeschlossenem Triller wird er als Initialverzierung ohne Nachschlag gebracht. Bei sehr kurzen Werten und solchen Tönen, deren Griffverbindung zum Hilfston keine Trillerbewegung der Finger zuläßt, kann er, entsprechend seinem Vorhaltcharakter, durch einen mehr oder weniger langen Vorschlag ersetzt werden. Bei Vorausnahme des nächsten Tones fällt der Nachschlag ebenfalls fort. Der Triller

mit Nachschlag geht über den ganzen Wert und bezieht den Nachschlag in das Trillerlegato mit ein. Der Anschlußton wird aber deutlich abgesetzt. Alle Vorschläge sind halblang oder lang und anschlagend. Die Dauer wird bestimmt von der rhythmischen Grundstruktur, der Harmoniefortschreitung und der melodischen Bewegung.

Unterschiede in der Verzierungsanbringung bestehen bei den verschiedenen (Melodie-) Instrumenten nicht. Einschränkend wirkt sich die gelegentliche Griffbehinderung bei kontinuierlichen Schleif-Legatobewegungen aus. Hierauf ist in den Blockflötenstimmen Händels keine Rücksicht genommen.

Zusammenfassend läßt sich über die eingezeichneten Artikulationen und Verzierungen sagen, daß sie in ihrer Formelhaftigkeit nur andeutenden Sinn haben und zusätzlich ergänzt werden können. Der Grundgedanke der Zusammengehörigkeit von melodisch voneinander abhängigen Tönen ist beiden Arten gemeinsam. Je vollstimmiger das Werk ist, desto geringer wird es mit Verzierungszusätzen versehen. Solostellen und -stücke können reichhaltiger mit Spielmanieren ausgestattet werden, doch dürfte eine so differenzierte Art der zusätzlichen Ausschmückung, wie sie uns in den Violinsonaten A. Corellis überliefert ist, für Händel kaum zutreffend sein.

4. Charakteristische Verwendung: Die Blockflöte, „*flûte douce*“, ist mit ihrem sanften, obertonarmen, aber doch tragfähigen Ton so recht als Charakterinstrument für bestimmte Lyrismen und Tonmalereien geeignet. Denken wir an das Naturhafte, das Pastorale mit ihren Eigenarten: Vogelgezwitscher, Murmeln des Baches, Säuseln des Windes („*Zephyrs Hauch*“). Sie dient der Darstellung des Naiven, Heiteren, Zart-Lyrischen, Wehmütigen. Das Virtuose entspricht nicht ihrer ursprünglichen Art, und wo es, wie in den 4 Solosonaten, gelegentlich etwas hervortritt, erhält es durch Händel einen Adel der Stimmführung und des Ausdrucks, den andere Zeitgenossen als Schöpfer von Blockflötensonaten bei aller Spielfreudigkeit und Sauberkeit des Satzes nicht erreichten.

Zeitliches Auftreten der Blockflöte

G.A. Werk, Zeit, Ort	verwendet in:	Bemerk.	
9 „ <i>Johannes-Passion</i> “	1704, Hamburg	1 Arioso	
55 „ <i>Almira</i> “	1705, Hamburg	2 Arien	
56 „ <i>Rodigro</i> “	1707, Florenz	2 Arien	
39 „ <i>La Resurrezione</i> “	1708, Rom	1 Rezitativ 2 Arien	1 Arie fraglich
24 „ <i>Il Trionfo del Tempo</i> “	1708, Rom	2 Arien	
57 „ <i>Agrippina</i> “	1708 (?), Venedig	2 Arien	
52a/b aus diversen italienischen Kantaten und Kantaten- Fragmenten	1706-1709, Italien	7 Arien	2 Arien fraglich
58 „ <i>Rinaldo</i> “	1711, London	1 Arie	mit Flag.
60 „ <i>Teseo</i> “	1712, London	2 Arien	
61 „ <i>Silla</i> “	1714, London	3 Arien	1 fragl.
62 „ <i>Amadigi</i> “	1715, London	1 Arie	

35	Anthem VIII	} 1718/19, Shandos-	1 Arie	
	Anthem X		London	1 Arie
37	engl. „Te Deum“ Nr II		1 Arie	
3	„Acis and Galathea“ (1. engl. Fassung)	1720, London	3 Arien	1 Arie mit Flag.
41	„Esther“, 1. Fassung	1720, London	1 Arie	
65	„Floridante“	1721, London	1 Duett 1 Arie	
66	„Ottone“	1722, London	2 Arien	1 fragl.
68	„Giulio Cesare“	1723/24, London	1 Arie	
69	„Tamerlano“	1724, London	1 Ariette 1 Duett	
70	„Rodelinda“	1725, London	2 Arien	
71	„Scipione“	1726, London	1 Arie	
72	„Alessandro“	1726, London	2 Arien	
74	„Riccardo“	1727, London	2 Arien	1 mit Flag.
76	„Tolomeo“	1728, London	1 Arie	
79	„Poro“	1731, London	1 Arie	
80	„Ezio“	1731/32, London	2 Arien	
82	„Orlando“	1732, London	1 Arie	
5	„Athalia“	1733, Oxford	1 Arie	
84	„Il Pastor fido“, 2. Fassung	1734, London	1 Duett 1 Arie	
54	„Il Parnasso in Festa“	1734, London	1 Arie	
86	„Alcina“	1735, London	1 Arie 1 Adagio 1 Tamburino	mit Flag.
89	„Arminio“	1736, London	1 Duett	
88	„Giustino“	1736, London	1 Arie	
12	„Alexander's Fest“	1736, London	1 Arie	
20	„Il Trionfo del Tempo“ (2. Fassung)	1737, London	2 Arien	
92	„Serse“	1738, London	1 Sinfonia 1 Arie	
22	„Judas Maccabäus“	1746, London	1 Arie	
27	15 Solosonaten mit Baß, op. 1	1724	4 Sonaten	
21	Concerto grosso, op. 3 Nr. I	vor 1734	im 2. Satz	
28	6 Orgelkonzerte, op. 4	1738	Nr. 6 Harfenkonzert	

Händel verwendet die Blockflöte in 24 Opern, 9 Oratorien und verschiedenen vokalen Einzelwerken, dagegen relativ wenig in Instrumentalwerken. Das ist ein Zeichen dafür, daß er in ihr vornehmlich ein Charakterinstrument und eine Charakterstimme bei registerartiger Verwendung sieht. Die Querflöte, die Händel in gleichem Sinne als Einzelinstrument einsetzt, erreicht bis in die Mitte der 30er Jahre zahlenmäßig nicht die Häufigkeit der Blockflöte. Wenn zu dieser Zeit die Traversa allmählich in den Vordergrund rückt, übernimmt sie als nunmehr alleiniges Flöteninstrument auch die Aufgaben der Blockflöte. Das ist erkennbar an solchen Stücken, die trotz Traversa-Angabe in Art der Stimmdiktion und Charakter typische

Blockflötenstimmen sind, wie Arie des Arsace „*Mà quaiè note di mesti lamenti*“ aus der 1737 umgearbeiteten Oper „*Partenope*“; die Arie „*A good wife is a good portion*“ aus dem „*Wedding Anthem*“ von 1724. Ebenfalls kann hier genannt werden die Triosonate in F-dur, op. II Nr. 5⁵.

Bei den in der Zusammenstellung mit „fraglich“ versehenen Arien handelt es sich um folgende Stücke:

Aus italienischen Kammerkantaten und Fragmenten, G. A. 52 a/b:

Nr. 4 Arie „*Un sol angelo del monde*“. Umfangsunterschreitung, die evtl. durch Oktavlagenveränderung noch für die Blockflöte spielbar gemacht werden könnte, doch deuten Tonart und Stimmführung auf die Querflöte.

Nr.12 Arie „*Lascia o mai le brune vele*“. Trotz des eingehaltenen Umfangs liegt auf Grund der Stimm diktion unzweifelhaft eine Querflötenarie vor.

Aus „*La Resurrezione*“. Arie der Maddalena „*Per me già dimorire*“. Tonart h-moll, Umfang *fis*¹-*d*³. Die Flöten haben keine selbständigen Aufgaben. Angesichts der stark chromatisch durchsetzten Stimmführung, der häufigen Berührung des tiefen *fis*¹, der durchweg tiefen Spiellage muß hier Querflöte angenommen werden.

Aus „*Silla*“. Arie des Claudio „*Luci belle*“. Gegen die Blockflöte sprechen Tonart D-dur, Umfang *d*¹-*d*³ und tiefe Spiellage.

Aus „*Silla*“. Arie des Claudio „*Luci belle*“. Gegen die Blockflöte sprechen Tonart D-dur, Flauti-Angabe dürfte kaum stimmen, selbst Querflöten können die Stimme nicht spielen, oder sollte „*Traversa bassa*“ gemeint sein?

Aufschlußreich ist die Feststellung, daß bei den Umarbeitungen früherer Werke: „*Acis und Galathea*“, „*Triumph of Time and Truth*“, „*Il Pastor fido*“, „*Partenope*“, „*Esther*“, das Instrumentarium nur wenig geändert wird, vielmehr aber der Wechsel von der Blockflöte zur Querflöte vorkommt. Die umgekehrte Veränderung wird bezeichnenderweise nicht vorgenommen. So wird die Blockflöte um etwa 1735–1740 endgültig von der beweglicheren Querflöte abgelöst, die durch das Auftreten berühmter Spieler — ich erwähne hier Jean Baptiste Loeillet, der 1705–1728 in London wirkte und als ihr wesentlicher Förderer anzusehen ist — schnell an Popularität gewinnt. Die Querflöte erhält jetzt allgemein, allerdings nicht bei Händel, die Bezeichnung „*Flute*“, während die Blockflöte „*common flute*“ benannt wird. Trotz einiger Versuche der Wiederbelebung in England (bis in die 60er Jahre hinein) tritt die Blockflöte sehr schnell von der öffentlichen Bühne ab, und es ist sehr fraglich, ob in den letzten Aufführungen z. B. des Oratoriums „*Triumph of Time and Truth*“ von 1757 trotz der Partiturüberlieferung die Blockflöte noch erklingen ist.

Vereinzelt verwendet Händel noch die andere Art der Schnabelflöte, die mit „*Flageolet*“ oder auch „*Flauto piccolo*“ bezeichnete Sopranino-Blockflöte in hoch *g*². Sie kommt in „*Acis und Galathea*“, „*Rinaldo*“, „*Riccardo*“ und „*Alcina*“ vor. Händel notiert sie wie die übliche Flauto bzw. Traversa, nur klingt sie eine Oktave höher. Nach C. Sachs⁶ wird diese Flöte transponierend geschrieben, doch bedient sich Händel dieser Notation nicht. Ihre Grundtonart ist G-dur, der normal ausgenutzte Umfang *g*²-*d*⁴. Ihrer Eigenart, dem sehr hellen und leicht ansprechenden, aber wenig tragfähigen Ton, entsprechend, ist die Stimmführung auf schnellem bis sehr schnel-

⁵ Vergl. Die Blockflöte bei G. F. Händel in „Musik im Unterricht“ 1951, Heft 5.

⁶ Realexikon der Musikinstrumente.

lem Passagenwerk, Dreiklangsbrechungen und Sequenzen in kleinem Umfang aufgebaut. Abgesehen von der an sich schon seltenen Verwendung ist das Flageolet Träger einer selbständigen Stimme, die sich von den übrigen Instrumenten deutlich abhebt. Dieser Sondercharakter wird weiter dadurch bestätigt, daß es nur als Einzelinstrument (immer nur einfach besetzt) verwendet wird. Eine oktavierende Kopplung mit Violine kommt nur einmal vor in „*Acis und Galathea*“. Ihr Ersatz durch unsere Orchester-Piccoloflöte kann nur unvollkommen sein, da diese zu scharf und tonstark ist. Bei kleinerer Besetzung kann durch Tieferlegen der Stimme um eine Oktave die Ausführung sehr gut einer normalen Altblockflöte anvertraut werden, denn deren hohes Register ist sehr hell und von guter Wirkung. Die heute gebräuchliche Sopran-Blockflöte in c^2 ist leider ungeeignet, da bei Einhalten der vorgeschriebenen Klanglage die Töne ab h^3 kaum befriedigend herauszubringen sind.

Die Blockflöte im Zusammenspiel

Den Grundklang für das Händelsche Zusammenspiel in kleiner wie in großer Besetzung bilden die Streicher. Den Violinen gesellt sich Händels Lieblingsinstrument, die Oboe, melodieführend bei. Alle übrigen Instrumente, die er zur Charakterisierung und zur Erzielung bestimmter Klangfarbenregister braucht, werden als Einzelfall behandelt. Durch eine phantasievolle Auswahl bringt er eine vielfältige bunte Palette an Klangfarben und Mischungen hervor, die musikalisch feinst durchdacht ist. Auch die Blockflöte hat hieran Anteil, obgleich ihre Mittel beschränkt sind und ihre Tonstärke im Verein mit mehreren andersgearteten Instrumenten nur ein begrenzt selbständiges Zusammenspiel zuläßt. Wie Händel nun die zarte Blockflöte einsetzt, ist aufschlußreich für sein Klanggefühl und seine Instrumentierungsart.

Als alleiniges Obligat-Instrument kommt die Blockflöte nur wenig vor und zwar in: Italienische Solokantate „*Nell dolce dell oblio*“, G. A. 52 Nr. 17 für Sopran, Flauti, Basso. Gelegentlich Auseinandergehen der Blockflötenstimme in Terzführung bestätigt die doppelte Flötenbesetzung.

Oratorium „*La Resurrezione*“, Rezitativ „*Notte, notte funesta*“ für Flauto I/II, Sopran, Viola da gamba (senza Continuo). Die Gambe gibt den zurückhaltenden Baßgrund für die zarten Flötenakkorde.

Oper „*Tamerlan*“, Ariette der Irene für Flauti, Alto, Bassi. Auch hier ist die Flöte doppelt zu besetzen.

Oper „*Ezio*“, Ariette der Onoria für Flauti, Alto, Bassi. Die Flauti oktavierern, wiederum doppelt besetzt, die Solo-Altstimme dieser in Gavottenart gehaltenen Ariette.

Fügen wir noch die 4 Solosonaten für Flauto mit b. c. aus op. I hinzu, dann ist die alleinige Verwendung der Blockflöte aus dem großen Gesamtwerk bereits erschöpft.

Bei der Kombination mit anderen Instrumenten sind die beiden Möglichkeiten der solistisch-konzertierenden, obligaten Stimmführung zu anderen Instrumenten und der registerartig klangbildenden und klangverstärkenden Art mit anderen Instrumenten klar erkennbar.

Die Verbindung mit anderen blasenden Instrumenten wie Oboe, Querflöte und Orgel und mit klangstarken Instrumenten (Trompeten, Hörner) ist sehr selten anzutreffen. Die weitaus häufigste Kombination ist die mit Streichern, unter der wiederum die mit 1 oder 2 Violinen überwiegt. Das häufige Abstützen der Blockflöte

durch Violine oder Viola in der Unteroktave gibt ihr als Hauptstimme das genügende klangliche Gewicht. Um aber andererseits die Flöte nicht zu überdecken, findet sich gelegentlich die Zusatzbezeichnung „*sordini*“ („*sordi*“, „*surdi*“) bei den Violinen, nicht aber bei der Viola, die sich durch ihren Tenorklang von der Flöten-Sopranlage genügend abhebt. In „*La Resurrezione*“, Arie „*Per me gia dimorire*“, muß sich auch die Oboe diese Zusatzvorschrift beim Mitspiel mit Blockflöten gefallen lassen. Nicht nur in den Instrumentvorschriften, sondern auch in der Flötenstimme selbst trägt Händel ihren begrenzten Möglichkeiten Rechnung. Er registriert z. B. innerhalb der Flötenpartie durch Wiederholung und gleichzeitige Versetzung einzelner Stellen in andere Klanglagen durch Oktavversetzung als p-f- oder f-p-Effekt. Er verdoppelt fast immer die einzelne Flötenstimme (Flauti, Flauto I/II) oder führt die zweistimmigen Flöten relativ eng zusammen; ausgehaltene Töne treten selten auf und wenn, dann nur in den klangvollen mittleren und hohen Lagen. Langsame akkordliche Bewegung, z. B. ausgesetzte Rezitativakkorde, wird durch mehrere Flöten (oder Flötenchor?) ausgeführt. Ist dagegen die Violine führend, dann läßt Händel die Blockflöte mit der Violine zusammengehen. Dadurch erreicht er eine weichere, mildere Farbe der Violine, die dann aber als führende Stimme nicht „*con sordini*“ zu spielen hat.

Die Oktavierung einer Einzelstimme bedeutet Verstärkung und unterstreicht nachdrücklich ihre Stellung. Das Oktavieren von zwei Stimmen hat bereits registerartige Wirkung. Vollkommen registerartige Wirkung wird durch oktavierende Verdoppelung aller Stimmen erreicht. Der Hoch- und Spätbarock und ganz besonders Händel auf Grund seiner italienischen Technik weichen von dieser Praxis nicht unerheblich ab. Die Blockflöte erzwingt schon durch ihren geringeren Tonumfang ein Abweichen hiervon. Die Oktavierung wird nicht über d^3 hinausgeführt. Es ist der Ton, der allgemein als obere Grenze der instrumentalen Melodiebewegung bei Händel zu gelten hat. Beim Übergang vom Unisono zur Oktavierung und umgekehrt werden Phrasen- oder Melodieeinschnitte benutzt. Hierbei geht der Übergang in oft merkwürdigen Intervallsprüngen vor sich. Aus der Beobachtung solcher Stellen lassen sich schöne Erkenntnisse der Händelschen Gliederung und Phrasierung herauslesen. Interessant ist eine Eigenart, die sonst kaum zu beobachten ist. Dort nämlich, wo eine Oktavierung nicht (mehr) möglich ist, der Eigencharakter der Flöte aber gewahrt werden soll, geht er vorübergehend in die enge Zweistimmigkeit über, die er sofort wieder verläßt, sobald eine sich abhebende Oktavierung im Unisono beider Flöten wieder möglich ist. Doppeloktavierung, die schon fast einem Orchester-Unisono gleichkommt, kommt in Verbindung mit der Blockflöte nicht vor.

Die Oktavierung der Baßstimme wird besonders gehandhabt. Die Bezeichnung „*Bassi*“ gilt für Violoncello und Kontrabaß. Bei kleineren Besetzungen, vor allem bei dominierenden Flötenstimmen, ist diese Baßbesetzung zu schwer, so daß an entsprechenden Stellen der Kontrabaß fortfällt. Dafür tritt dann gelegentlich die Viola, die die Baßstimme als vierfüßiges Instrument in der höheren Oktave mitspielt, zum Violoncello: „*Violoncello e Viola all' ottava*“. Außer dieser Besetzung, die durch die schon angeführte mit Viola da gamba zu ergänzen ist, erscheint noch der „*Basso di Flauto*“, z. B. in der Arie des Giustino „*Può ben nascere trali boschi*“ aus der Oper „*Giustino*“. Hier handelt es sich um das allgemein mit

„Basson“ bezeichnete Fagott. In der Arie des Unulfo „*Un zeffiro spiro*“ aus der Oper „*Rodelinda*“ findet sich die Baßangabe „*Bassons, e Violoncello*“. Die auch in kleineren Besetzungen allgemein übliche Bezeichnung „*Bassi*“, die normalerweise Violoncello und Kontrabaß umfaßt, wäre also dahingehend zu revidieren, daß der letztere im Zusammenspiel mit Blockflöten nicht mitspielt, wohl aber der „*Basso di Flauto*“, eben das Fagott. Das gilt auch für sonstige kleinere Besetzungen, die keine geschlossene Streichquartett- oder -quintettbesetzung haben. Es finden sich sogar Stellen, in denen die Viola und auch die Violine allein den Baß für die Blockflöten abgeben:

Viola als Baß in „*Alexander's Fest*“, Rezitativ mit Arioso „*So stimmte schon*“;

Violine als Baß in „*Aithalia*“, Arie der Josabeth „*Frühlingsglanz so lieblich glühend*“, und in „*Seise*“, Arie der Romilda „*Và godendo vezzo*“.

Bei so zart instrumentierten Stellen fällt außerdem noch das Continuoinstrument aus, „*senza Cembalo*“ ist ein mehrfach anzutreffender Hinweis:

„*La Resurrezione*“, Rezitativ „*Notte, notte funesta*“;

„*Agrippina*“, Arie des Ottone „*Vaghe, fonti, die mormorando*“;

„*Giustino*“, Arie des Giustino „*Può ben nascer trali boschi*“.

Es zeigt sich immer wieder das Bestreben, die Blockflöten durch vollklingende Instrumente nicht zu überdecken. So konnte ein Mitspiel der Orgel zu Blockflöten nur einmal festgestellt werden in dem Prolog „*Terpsichore*“ zur 2. Fassung von „*Il Pastor fido*“, aber mit der ausdrücklichen Bezeichnung „*Les orgues doucement, e la Teorbe*“. Bei dem Zusammenspiel Orgel und Blockflöte kommt hinzu, daß der Blockflötenton durch den artgleichen Orgelpfeifenton vollkommen aufgesaugt wird. So trägt das unter den 6 Orgelkonzerten op. IV als Nr. 6 befindliche in B-dur für das Soloinstrument ausdrücklich die Bezeichnung „*Harpa*“ und dürfte durch die Beteiligung der beiden obligaten Blockflöten auch kaum als Orgelkonzert gespielt worden sein. Als Generalbaßinstrumente zur Blockflöte kommen demnach in Frage: Cembalo, Viola da gamba (senza Cembalo!), Theorbe, Harfe. Das gilt natürlich für solche Stücke, in denen der Blockflöte wesentliche Aufgaben zugewiesen sind.

Trotz der Gleichsetzung von Violine und Oboe bei Händel findet sich das Zusammenspiel von Blockflöte und Oboe nur einmal in „*Amadigi*“, Arie des Amadigi „*Sussurate onde vezzose*“. Entgegen der üblichen mehrfachen Oboenbesetzung schreibt er ausdrücklich vor „*Oboe solo, e Flauti I*“. Mehrere Blockflöten gehen mit der Hauptstimme der Oboe ohne Oktavierung überein, hinzutreten Flauti II in zwar eigener, aber die Flauti I unterstützender Stimme.

Noch mehr muß die ebenfalls nur einmal vorkommende Kombination Querflöte und Blockflöte überraschen in „*Tamerlan*“, Duett Asteria-Andromico „*Vivo in te, mio caro bene*“. Das mit vollem Streichkörper besetzte Duett trägt in den beiden Flötenstimmen die ausdrückliche Bezeichnung: „*Traversa, e Flauto I*“, „*Traversa, e Flauto II*“. Die Tonart e-moll nimmt allerdings mehr Rücksicht auf die Querflöte als auf die Blockflöte. Dieses Duett ist ein schönes und interessantes Beispiel für die 1724 noch bestehende Gleichsetzung beider Flötentypen.

Eine bemerkenswerte Zusammenstellung ist noch folgende: „*Rinaldo*“. In der Arie der Almirena „*Auguetti*“ treten zum Streichquartett Flauto I/II und als obligate Zusatzstimme noch Flauto piccolo. Hier entspricht die Tonart G-dur der Grundtonart der Piccoloflöte, die sehr solistisch, sehr lebendig mit gebrochenen Dreiklangfiguren geführt ist. Die eigentliche melodische Führung haben aber die Violinen mit den Blockflöten.

Die übrigen Kombinationen betreffen ein größeres Instrumentarium. Es ist klar, daß es sich in diesen Fällen trotz der stets paarweise auftretenden Blockflöten nur um ein Klangregister handeln kann. Eine Stimmführung nach Art des Trio- oder a Quattro-Prinzips wäre unsinnig, da die Blockflöten als charakteristische Einzelstimmen sich in dem Gesamtklang nicht behaupten könnten. Einige gelegentlich eingestreute Solotakte lassen das Flötenregister klar und deutlich hervortreten, im übrigen gehen sie mit den führenden Melodieinstrumenten überein und schweigen bei Pianostellen. Es entstehen hier gerade durch das wohlabgewogene streckenweise Mitspiel sehr feine Mischungen und Wirkungen, denen wir aber nur zu ihrer beabsichtigten Klangwirkung verhelfen können, wenn auch die übrigen Instrumente in Anzahl, Art und Spielweise dem Blockflötenton angepaßt werden.

In den Händelschen Partituren findet sich sehr häufig die Bezeichnung „Tutti“ ohne Instrumentenangabe, verschiedentlich fehlt auch diese summarische Bezeichnung noch. Die nur sporadisch auftretenden Einzelinstrumente haben daran keinen Anteil, wie sich außerdem aus Stimmverteilung, Umfang, Tonart und anderen satz- und instrumententechnischen Vorkommnissen leicht nachweisen läßt. Solche Einzelinstrumente sind Flauto, Flageolet, Traversa, Traversa bassa, Chalumeaux, Violette marine, Taille, Viola da gamba, Horn, Trompete (und Pauke).

Die etwas selteneren Generalbaßinstrumente Harfe, Theorbe, Liute können dagegen im Tutti wohl ohne jede Einschränkung den Continuo part mit übernehmen.

Dem Tutti liegt eine neutrale Klangfarbe zugrunde, die, eben um ihres allgemein verbindlichen Charakters willen, bei seiner ausdrücklichen, ebenso allgemeinen Bezeichnung nicht durch abweichende Klangfarben gestört werden darf. Dieses Tutti hat bei Händel folgende Besetzung: Oboe I/II; Bassons (Fagott); Violino I/II; Viola; Bassi (Violoncello, e Contrabasso); Continuo (Cembalo, Orgel).

Sofern, wie schon gesagt, nicht ausdrücklich berücksichtigt, haben die angeführten Einzelinstrumente keinen Anteil hieran. Das Besetzungsverhältnis zwischen Streichern und Holzbläsern ist mit etwa 3:1 (bis 2:1) anzusetzen⁷.

Gewisse Freizügigkeiten bestehen noch bei den in den Opern vorkommenden 2- bis 5stimmigen Balletten und Einzeltänzen, die durchweg ohne Instrumentenangabe sind. Hierbei auch gelegentlich die Instrumente einzusetzen, die in dem Gesamtwerk neben dem Tuttikörper vorkommen, dürfte ohne weiteres möglich sein, sofern Tonart, Umfang und allgemeine Stimmgestaltung die Ausführung zulassen und eine charakteristische Grundfarbe mit Orchester-Registrierung in Händelscher Art sich durchführen läßt.

Nachtrag

Das Verlagshaus Schott & Co. Ltd., London legt in seiner Reihe „Original Music for Recorders“ vor:

„The Fitzwilliam Sonatas by G. F. Handel from the autograph MSS in the Fitzwilliam Museum, Cambridge“, edited by Thurston Dart.

Es handelt sich hierbei um drei Sonaten, deren Einzelsätze sich z. T. in gänzlich anderer Verwendungsart und Umgebung vorfinden.

Sonata I, B-dur:

⁷ Vergl. A. Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century*. II. 1950, W. Heffer & Sons Ltd. Cambridge.

1. Satz (Courant), B-dur, $\frac{3}{4}$ = 3. Satz der Ouvertüre zu „Scipio“, 1726, G. A. 71, hier ohne G. B.-Ziffern.

2. Satz Adagio, g-moll, $\frac{4}{4}$ = 3. Satz Orgelkonzert op. IV Nr. 4, 1738, G. A. 28, hier mit Taktzusatz und einigen Veränderungen.

3. Satz Allegro, B-dur, $\frac{12}{8}$ = 4. (Schluß-) Satz der Violinsonate in A-dur op. I Nr. 3, 1724, G. A. 27

Diese Sonate ist ein typisches Beispiel Händelscher Arrangierpraxis.

Sonata II, d-moll:

1. Satz Andante, d-moll, $\frac{6}{8}$ = 7. (Schluß-) Satz „Tempo die Minuetto“ der Traversasonate in h-moll op. I Nr. 9, 1724, G. A. 27 mit geringfügigen Abweichungen.

2. Satz Andante-Allegro, d-moll, $\frac{4}{4}$, sonst nicht festzustellen.

3. Satz Menuett, d-moll, $\frac{3}{4}$ = Nr. 56 der „Aylesforder Stücke“ für Cembalo in der Ausgabe von W. Barclay Squire und J. A. Fuller-Maitland bei Schott-Mainz, hier aber im $\frac{3}{8}$ -Takt notiert.

Diese Sonate hat, abgesehen von dem Wert der einzelnen Sätze, keinen Anspruch darauf, eine originale und originelle Zusammenstellung als Sonate zu sein. Sie ist vom Herausgeber aus verstreut notierten Einzelsätzen zusammengefügt.

Sonate III, d-moll:

1. Satz Largo, d-moll, $\frac{4}{4}$. 2. Satz Vivace, d-moll, $\frac{3}{2}$. 3. Satz Furioso, B-dur, $\frac{4}{4}$. 4. Satz Adagio, g/d-moll, $\frac{3}{4}$. 5. Satz Allabreve, d-moll, $\frac{2}{2}$ (Fugato).

Diese Sonate entspricht den Sätzen 1 bis 5 der Traversasonate in h-moll op. I Nr. 9, 1724, G. A. 27.

Der Blockflötenfassung dieser Sonate III möchte ich gegenüber der Traversasonate die Priorität zusprechen. Sie ist in ihrer Fünfsätzigkeit formal abgerundeter und ist auch blockflötentechnisch den 4 Blockflötensonaten aus op. I engstens angeglichen. Im übrigen zeigen Umfang und Stimmgestaltung aller mitgeteilten Sätze dieser 3 Sonaten die gleichen Kriterien, die allgemein für die Händelsche Blockflötentechnik festgestellt wurden.

Nach Darts vorsichtiger Andeutung in seinem Vorwort zu den drei Sonaten könnte die Entstehung der autographen Fitzwilliam-Mss. auf den Anfang der 1720er Jahre angesetzt werden. Eine genaue Fixierung und Untersuchung erst könnte uns über die Frage der Priorität der Sonata III Klarheit verschaffen. Sie wäre außerdem noch für die anderen Stücke interessant, insbesondere für den 1. Satz der Sonata I.

Zum Formproblem bei Gustav Mahler

Eine Analyse des ersten Satzes der IX. Symphonie

VON ERWIN RATZ, WIEN

Die IX. Symphonie, das letzte Werk Gustav Mahlers, das er noch beenden konnte, wenngleich er seine Aufführung nicht mehr erlebte, bildet nicht nur den Höhepunkt im Schaffen Mahlers, sie gehört darüber hinaus zu den bedeutendsten musikalischen Kunstwerken. In anderer Weise als in den beiden vorangegangenen Instrumentalsymphonien erfolgt hier die Auseinandersetzung mit den Problemen, denen sich der Mensch in der Welt gegenübergestellt sieht. In der VI. Symphonie war es der heroische Kampf gegen die das Schicksal der Menschheit bedrohenden Gewalten, der vor allem im Finale zu einer grandiosen Vision gestaltet wurde. In der VII. Symphonie, deren Finale noch ein letztes Mal vor dem Hereinbrechen der

großen Menschheitskatastrophen in hellem C-dur erstrahlt, erringt die tiefe Naturverbundenheit den Sieg über alles Leidvolle. In der IX. Symphonie beschreitet Mahler einen neuen Weg. Nicht mehr ist der Mensch verstrickt in die Schicksalsgewalten, er steht bereits über den Dingen und sieht sie gleichsam als Außenstehender. Dem entspricht auch die ungewöhnliche Anordnung in der Folge der Sätze. Die beiden umrahmenden langsamen Sätze stehen in schärfstem Kontrast zu den zwei bewegten Mittelsätzen. Wir empfinden die Ecksätze wie ein von Trauer und tiefstem Mitleid erfülltes Abschiednehmen von einer Welt, die, dem Taumel des materiellen Daseins hingegeben (II. Satz) und in selbstzerstörerischem Kampf (III. Satz, Rondo-Burleske), sich ihrer wahren Ziele nicht mehr bewußt zu werden vermag.

In dem die Symphonie eröffnenden Andante ist ein Grad der Verinnerlichung erreicht, eine Konzentration der Darstellung, eine Innigkeit und Plastik der melodischen Linie, verbunden mit einer subtilen Kunst der Polyphonie und Neuartigkeit der Harmonik sowie einer formalen Geschlossenheit, wie wir sie nur bei den größten Meistern antreffen. Aber ebenso wie etwa die Werke der letzten Schaffensperiode Beethovens, erfordert auch dieser Satz ein ernstes Ringen, ehe sich uns sein Sinn, sein musikalischer Inhalt erschließt. Erst wenn es uns gelingt, die Form zu erfassen, können wir zu einem Verständnis des musikalischen Inhalts gelangen und damit zu ahnen beginnen, was der Komponist mit seinem Werk aussagen wollte.

Mit den geläufigen Formbegriffen können wir zunächst kaum einen Zugang zu diesem Satz finden, in dem Mahler auch in formaler Hinsicht zu neuen und überzeugenden Lösungen gelangt. Weder die Sonatenform noch die Doppelvariation vermögen das Geschehen dieses Satzes zu erklären, wenngleich beide Elemente in ihm wirksam werden. An die Sonatenform gemahnt der erste Abschnitt (Takt 1–107), jedoch widerspricht ihr zunächst die Wiederkehr des Hauptthemas und vor allem der Haupttonart D-dur in den Takten 148 und 267. An die Doppelvariation läßt das mehrmalige Auftreten sowohl des D-dur- wie auch des d-moll-Gedankens denken; trotzdem können wir — selbst wenn wir den Schönbergschen Begriff der entwickelnden Variation, der ja weit über den gewohnten Begriff der Figural- bzw. Charaktervariation hinausführt und der bei Mahler von ausschlaggebender Bedeutung wird, heranziehen — nicht einfach von Doppelvariation sprechen. Die Gründe hiefür sollen im folgenden aufgezeigt werden. Zunächst wollen wir versuchen, den Ablauf des Satzes zu beschreiben, und dabei die formale Funktion der einzelnen Gruppen untersuchen.

Der erste Hauptabschnitt (Takt 1–107) beginnt mit einer einleitenden Gruppe von sechs Takten, in der eine Reihe für den weiteren Verlauf wichtiger Motive (e^1 – e^5) aufgestellt wird, ja wir können fast sagen, auseinander entwickelt wird.



Das auf der Dominante A zwischen Cello und Horn alternierend gebrachte Motiv e^1 , das an allen entscheidenden Punkten des Satzes in Erscheinung tritt, läßt die Tonart noch vollkommen offen. Das folgende Motiv e^2 bezieht schon zwei weitere wichtige

Töne, die Terz und die Sext, ein, ohne damit die Tonart festzulegen. In dem ebenfalls eine bedeutende Rolle spielenden Motiv e^3 wird über dem liegenden a zum ersten Mal die Tonika d berührt. In den beiden folgenden Takten erscheinen noch zwei weitere Motive, gleichsam als Echo der vorangegangenen: die Sextole *fis-a* (Motiv e^4) und der auftaktige Schritt *a-h* (Motiv e^5), aus dem sich das nun einsetzende Thema entwickelt.

Bevor wir jedoch im einzelnen darauf eingehen, müssen wir ein Problem vorwegnehmen, dessen Lösung für die Erfassung der Form von ausschlaggebender Bedeutung ist. Wir sagten, daß der erste Hauptabschnitt Züge einer Sonatenexposition aufweise. Das bezieht sich vor allem auf die noch zu besprechende Schlußgruppe (Takt 80–107); hingegen haben wir kein in harmonischer Hinsicht kontrastierendes Seitenthema. Wohl sehen wir zwei Themengruppen, die zwar im Charakter einen äußerst prägnanten Gegensatz darstellen, jedoch in harmonischer Beziehung nur den Gegensatz D-dur : d-moll repräsentieren. Die Frage ist nun, welche Rolle die d-moll-Gruppe innerhalb der Exposition spielt. Wenngleich zweifellos mit den beiden Gruppen gegensätzliche Charaktere gegeben sind, die den weiteren Aufbau des Satzes weitgehend bestimmen, so sind doch die gegenseitigen Beziehungen viel komplizierter, als daß wir einfach von zwei Themen sprechen dürften, die abwechselnd variiert werden. Die Takte 7–79 erweisen sich vielmehr als ein geschlossenes Gebilde in der Art eines dreiteiligen Liedes (20+20+33), in dem der d-moll-Gedanke die Rolle eines kontrastierenden Mittelteils erfüllt.

Der erste Teil (A^1) des Themas wird durch eine zwanzigtaktige Periode von unendlicher Innigkeit gebildet. Aus dem Motiv e^5 der Einleitung entwickelt sich in behutsamem Anstieg der elftaktige Vordersatz (a^1):



Der neuntaktige Nachsatz (a^{11}),



eine variierte und gesteigerte Wiederholung des Vordersatzes, erreicht in Takt 24 seinen melodischen Höhepunkt. Der kontrastierende Mittelteil (B) beginnt wiederum mit zwei einleitenden Takten, worauf der durch seinen leidenschaftlichen Charakter äußerst prägnante d-moll-Gedanke (b^2) einsetzt,



der kurz vor seinem Abschluß noch das Motiv f bringt, dem ebenfalls im weiteren Verlauf des Satzes entscheidende Bedeutung zukommt:



Die Art, in der nun der D-dur-Gedanke wiederkehrt, ist nur im Sinne eines auf den ersten Teil rückbezogenen dritten Teils (A²) zu verstehen. Hier taucht zum ersten Mal das Motiv e³ aus der Einleitung auf (Takt 49). Durch einen Trugschluß (Takt 54) wird eine Erweiterung herbeigeführt, die neues motivisches Material bringt (c¹⁻⁴),



worauf in weiteren 16 Takten das Material des ersten Teils in neuer Variation folgt. Die durch den Trugschluß herbeigeführte neue Motivgruppe (Takt 54–63) hat die Funktion, eine den gesamten Themenkomplex abschließende Steigerung herbeizuführen, so daß wir in diesen ersten 79 Takten das Thema dieses Satzes sehen müssen, das etwa den ersten Teil eines dreiteiligen Andantes bilden könnte.

Es sei hier nur kurz eine Anmerkung zur Technik der musikalischen Analyse eingeschoben. Wir müssen das musikalische Kunstwerk von zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachten, wenn wir zu einem richtigen Erfassen seiner Gestalt gelangen wollen. Die eine Art ist die, daß wir den Ablauf im Sinne eines idealen Hörers verfolgen, der alles wahrnimmt, aber nicht weiß, was folgt. Die Logik dieses Ablaufs stellt eines der Kriterien dar, die vorhanden sein müssen, wenn wir einem musikalischen Gebilde den Charakter eines Kunstwerks zusprechen wollen. Die andere, ebenso wichtige Betrachtungsweise setzt die Kenntnis des ganzen Satzes voraus und sucht nun die Beziehung der einzelnen Teile zueinander und zum Gesamtorganismus zu erfassen. Erst wenn in uns das Gefühl entsteht, daß wir alle diese Beziehungen erfaßt haben und uns das ganze Werk als ein sinnvolles Ganzes erscheint, haben wir es verstanden, sofern das Werk eben überhaupt diese Voraussetzung erfüllt¹.

Die nun folgenden 28 Takte knüpfen zunächst an das Material des B-Teils an, jedoch in äußerst knapper Zusammenfassung. Bereits im zweiten Takt erfolgt eine wichtige Veränderung: der Schritt *f-gis* wird in *f-a* geändert (b¹³) und das letzte Achtel im vorhergehenden Takt heißt *d* statt *cis*:



Wir werden sehen, daß im weiteren Verlauf des Satzes gerade dieser Unterschied ein wichtiges Kriterium bildet zur Feststellung, auf welche der beiden Stellen Bezug genommen werden soll, und damit insbesondere auch, welche Funktion der betreffenden Stelle zukommt. Auf das Motiv b¹³ folgt unmittelbar das Motiv *f* in

¹ Näheres hierüber siehe in meiner „Einführung in die musikalische Formenlehre“, Wien 1951.

Verbindung mit e^3 , das wir bereits im A^2 -Teil auftreten sahen. Die Fortsetzung bildet ein charakteristisches Trillermotiv (b^{16}):



In Takt 92 setzt ein ausgesprochener Schlußgedanke (d) ein,



der in B-dur beginnt und nach einem kurzen Fanfarenmotiv in den Trompeten auf dem Sextakkord von g -moll die Exposition abschließt.

Diese letzten 28 Takte sind für die Beurteilung der Gesamtform entscheidend; sie bringen ein wichtiges Element der Sonatenform. Wenn auch die gewohnte Anordnung: HTh-Ü-SS-Schls nicht vorhanden ist, so erscheint jetzt die Situation in dem Sinne geklärt, daß an Stelle der „normalen“ Gegenüberstellung Hauptthema — Seitensatz ein dreiteiliges Thema tritt ($20 + 20 + 33$), dessen Mittelteil, in der Mollvariante stehend und im Charakter gegenüber den Außenteilen scharf kontrastierend, ein genügendes Bewegungsmoment für den weiteren Ablauf bildet. Die Takte 80–91 können durchaus im Sinne einer normalen Überleitung verstanden werden, die ja in der Regel an das Material des Themas anknüpft und dieses dann in charakteristischer Weise verwandelt, worauf die Wendung zur Medianten (bzw. ihrer Paralleltonart) in dem auch in seiner sonstigen Struktur typischen Schlußsatz erfolgt.

Der folgende Abschnitt, der in der Sonatenform der Durchführung entspräche, umfaßt 239 Takte (Takt 108–346) und gliedert sich in fünf Abschnitte ($40 + 56 + 63 + 47 + 33$). Der erste Teilabschnitt (Takt 108–147) hat unbedingt Durchführungscharakter; er könnte eine großangelegte Durchführung einleiten. Er beginnt mit dem Motiv e^1 (auf B) in den Hörnern, es folgt das Motiv e^2 in der Pauke, bei dessen Wiederholung gestopfte Hörner das für die weitere Entwicklung wichtige Auftaktmotiv g^1 ($= e^5 = a^1 = b^{11}$): $es-d$ hervorheben, als dessen Fortsetzung sich das Motiv g^2 , eine Variante von f , entwickelt. Daran schließt sich das Motiv g^3 , eine Variante eines Motivs aus A^2 (Takt 47). Diese zehntaktige Gruppe wird unter Einbeziehung des aus den einleitenden Takten von B bzw. der Überleitung (Takt 27 bzw. 80) abgeleiteten Motivs g^4 wiederholt.



Es folgt in den Celli eine variierte Zitierung der Motivgruppe c^{3-5} aus A^2 (Takt 130–135). Den Abschluß und zugleich die Überleitung zum folgenden Teil-

abschnitt bildet das Motiv g^7 (Takt 136–147), dem wir in den Takten 254–266 nochmals begegnen werden:



Nach der Dichte, die am Schluß der Exposition erreicht war, wirkt dieser Teilabschnitt wie ein Herüberklingen von einzelnen bruchstückhaften und auch verzerrten Erinnerungen an die Gestalten der Exposition. Überraschend löst sich nun aus dem Motiv g^7 eine Variante von A heraus, und zwar — wie erwähnt — in der Haupttonart D-dur, so daß wir uns zunächst fragen, ob die Durchführung schon zu Ende sei und bereits die Reprise begonnen habe. Hier stehen wir vor einem der Probleme, die uns dieser Satz zu lösen aufgibt und das wir erst lösen können, wenn wir den ganzen Satz überblicken. Beim zweiten Hören, wenn wir bereits wissen, welche Funktion das Folgende hat, bereitet dieser Eintritt von A natürlich keine Schwierigkeit mehr. Es ist klar, daß neue formale Lösungen im ersten Moment Überraschung hervorrufen können; trotzdem kann ihnen ihre tiefe innere Berechtigung nicht abgesprochen werden.

Die Art, in der hier A zitiert wird, gemahnt an A^2 , denn es folgt in Takt 160 bereits die Wendung nach B-dur mit dem Motiv c^1 , so wie in Takt 55, nur erfährt dieser Teil nunmehr eine bedeutsame Erweiterung. Ein neues Fanfarenmotiv (h^1) in den Trompeten (Takt 168)



führt zu einem heftigen Ausbruch („Mit Wut. *Allegro risoluto*“), der schließlich mit dem Motiv e^3 (Takt 187) in die Schlußgruppe (siehe Takt 83 ff.) mündet, die — immer noch von Fanfaren durchsetzt — nach einem abstürzenden Sechzehntellauf der Streicher mit dem fortissimo gebrachten Akkord *d-f-a-cis* ihren Abschluß findet. Dem folgenden Teilabschnitt liegt der Mittelteil des Themas, die d-moll-Gruppe (B), zugrunde. Nach einer erweiterten Einleitung von 7 Takten setzt in Takt 211 in b-moll (aber trotzdem mit den gleichen Tönen wie in Takt 29!) das d-moll-Thema ein, das nunmehr zu breiter Entfaltung gelangt. Auch die anschließende, von dem Motiv f in mehrfachen Abwandlungen gebildete Gruppe (Takt 237–254) ist bedeutend erweitert, wobei wiederum das Auftaktmotiv g^1 stark hervortritt. In der abschließenden Gruppe (Takt 254–266) verbindet sich das schon vorher auftauchende Sextolenmotiv mit dem bereits in der Schlußgruppe des ersten Teilabschnitts (Takt 136–147) erwähnten Motiv g^7 , so daß wir veranlaßt werden, diese beiden Punkte, die beide Male zur Wiederkehr von A überleiten, in Beziehung zu setzen, da dieses Motiv beim zweitenmal noch die ausdrückliche Bezeichnung „Schattenhaft“ trägt. Zunächst scheinen jedoch die Proportionen der einzelnen Gruppen keine solche Beziehung zu ermöglichen: $28 + 12(g^7)$, $106 + 13(g^7)$. Wir müssen daher zuerst den weiteren Verlauf des Satzes verfolgen, bevor wir eine Erklärung versuchen können.

(8 + 10) erweitert, deren Nachsatz durch chromatische Schärfung der Intervall-schritte eine bedeutende Steigerung in der Intensität des Ausdrucks erfährt. Nach der siebentaktigen Variante der vom Motiv c bestrittenen Gruppe (Takt 265–371) setzt die Schlußgruppe ein, die wiederum durch den Schritt *f-a* in Takt 373 und durch die Verbindung mit dem Motiv f kenntlich ist. An Stelle des Schlußsatzmotivs d, das nur in der Coda noch einmal erscheint, tritt jedoch in den Takten 376–390 eine kadenzartige Gruppe, die – fast durchweg solistisch geführt – Motive von B verarbeitet. In Takt 391 wird wieder an das Motiv b¹³ aus Takt 372 angeknüpft, das nunmehr von den Bässen gebracht wird. Schließlich erscheint in Takt 398 eine weitere Variante von f, worauf mit kleinen Motivteilen von b die Coda (Takt 406–454) herbeigeführt wird. Im ersten Schlußsatz der Coda (Takt 406–415) folgt, im Pianissimo von den Hörnern gebracht, auf eine Variante des Motivs d (s²)



das Motiv f, das nun alle Schärfe verloren hat und sich dem stillen Ausklang einfügt. Eine Variante von e³ leitet zu dem auf der Subdominante beginnenden zweiten Schlußsatz über. Die beiden letzten Schlußsätze, von besonderer Zartheit, bringen nur noch Andeutungen von A und führen den friedlichen Ausklang des Satzes herbei. Die Taktzahl der Reprise einschließlich der Coda ist 108 und somit fast gleich dem Umfang der Exposition (107 Takte), so daß wir zur Annahme berechtigt sind, daß diese beiden Abschnitte sich architektonisch entsprechen.

Wir wollen nun nochmals den 239 Takte umfassenden Mittelteil des Satzes rückblickend betrachten, den wir fürs erste als Durchführung bezeichnet haben. Das erste, was uns die Zusammenfassung dieser fünf Teilabschnitte zu einem großen Abschnitt berechtigt erscheinen läßt, ist die Entsprechung des ersten (40 Takte umfassenden) und des letzten (30 Takte zählenden) Teilabschnitts als einleitender und rückführender Teil. Für beide Abschnitte ist das Einleitungsmotiv e¹ besonders charakteristisch. In welcher Weise sollen wir nun die mittleren drei Teilabschnitte (56–63–47) auffassen? Der erste Abschnitt (Takt 148–203) geht aus von A², nimmt jedoch eine Wendung, die dem Charakter des A in schärfster Weise widerspricht und es gleichsam vernichtet, worauf der Schlußsatz das Ende dieses Abschnitts bezeichnet. Der zweite Abschnitt (Takt 204–266) geht aus vom Teil B, der eine große Steigerung erfährt und mit seinem Ende gleichsam die Situation des die Durchführung einleitenden Abschnitts wieder herstellt (siehe Takt 136–147, Motiv g⁷). Der dritte Abschnitt (Takt 267–313) hebt nun nochmals mit A an, das jedoch kaum zur Entfaltung gelangt, sondern unmittelbar in die Schlußgruppe übergeht, die nun ihrerseits eine gewaltige Steigerung erfährt. Dieser dem Schluß der Exposition (Takt 92–107) entsprechende Teil führt nun zum dramatischen Höhepunkt des Satzes, den wir jedoch nicht als Lösung empfinden können, sondern wie ein verzweifelt Sichaufbäumen gegen ein übermächtig Hereinbrechendes. Der nun folgende Ausklang der Durchführung (Takt 314–346), der mit dem Fortissimo-Einsatz des Motivs e¹ in den Posaunen beginnt und dann in den „schweren Kondukt“ übergeht, wirkt wie ein furchtbarer Zusammenbruch. Erst in den letzten Takten (337–346) wird das Gleichgewicht wiederhergestellt und nunmehr der Ein-

tritt der Reprise vorbereitet. In der Reprise dominiert das D-dur-Thema (A). Es erscheint zum erstenmal wieder in seiner vollen periodischen Gestalt. Der Teil B entfällt ganz. Seine Elemente erfahren eine äußerste Sublimierung in der in den Schlußsatz eingebauten Kadenz (Takt 376—390), die an Stelle des Schlußsatzmotivs d der Exposition (das im vierten Abschnitt der Durchführung zu einer grandiosen Entfaltung gelangt ist) getreten ist. Der Spannungsausgleich zwischen den beiden kontrastierenden Elementen A und B ist hergestellt und ermöglicht den friedlichen Ausklang der Coda.

Wir erkennen nun, welch tiefen Sinn die kühne und großartige Formdisposition dieses Satzes birgt. Wir können nunmehr auch klar die beiden Faktoren der Sonatenform und der Doppelvariation erkennen. Aber es wäre verfehlt, die Form dieses Satzes nur nach einem dieser beiden Gesichtspunkte erklären zu wollen. Die Exposition ist noch am ehesten im Sinne der Sonatenform verständlich. Dennoch enthält gerade sie den Keim für die neuartige Anlage der Durchführung. Indem das spannungschaffende Kontrastelement (der d-moll-Gedanke) in der Art eines dreiteiligen Liedes zwischen die beiden A-Teile eingebettet ist, wird dieses Prinzip nun auch für die Durchführung wirksam: die Durchführung des B-Teiles ist ebenfalls eingebettet zwischen zwei Teile, die von A ihren Ausgang nehmen. Die Durchführung vermag jedoch nicht den Spannungsausgleich herbeizuführen. Erst die Reprise vermag dies. So sehen wir hier eine Abwandlung der Sonatenform, die gerade dem lyrischen Wesen des langsamen Satzes angemessen ist. An die Stelle des dramatischen Prinzips der Sonatenform tritt das lyrische Element, das durch die strophische Gliederung besonders betont wird.

Es sei noch einmal kurz die Form in einem Schema festgehalten:

1. Exposition			
Takt	1— 6	Einleitung (e)	6 Takte
Takt	7— 26	A ¹ (a)	20 Takte
Takt	27— 46	B (b, f)	20 Takte
Takt	47— 79	A ² (a, c)	33 Takte
Takt	80—107	Schlußgruppe (b, d)	28 Takte
			107 Takte
2. Durchführung			
Takt	108—147	Einleitung (g)	40 Takte
Takt	148—203	Variation von A + Schlußgruppe (h)	56 Takte
Takt	204—266	Variation von B	63 Takte
Takt	267—313	Variation von A + Schlußgruppe (i)	47 Takte
Takt	314—346	Rückführung (e, k)	33 Takte
			239 Takte
3. Reprise			
Takt	347—371	A	25 Takte
Takt	372—405	Schlußgruppe mit Kadenz aus B an Stelle von d	34 Takte
Takt	406—454	Coda (s)	49 Takte
			108 Takte
			<hr/> 454 Takte

Mit der vorstehenden Analyse haben wir uns lediglich über den formalen Aufbau Rechenschaft gegeben. Das ist jedoch die notwendige Voraussetzung für eine ins Detail gehende Untersuchung der einzelnen Motive, der Art ihrer Verwendung und vor allem der Veränderungen, Verwandlungen und Entwicklungen, die sie erfahren. Erst dann ist es möglich, tiefer in den musikalischen Inhalt dieses großartigen Satzes einzudringen und seinen tieferen Sinn zu deuten.

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

VON HERMAN-WALTHER FREY, FREIBURG IM BREISGAU

I. Die päpstliche Kapelle

(1 Fortsetzung)

Hylarius Penet

Sein Geburtsjahr ist 1501, seine Geburtsstadt in der Diözese Poitiers zu suchen, da er in den Urkunden meist als „*clericus Pictavensis diocesis*“ bezeichnet wird. Als Singknabe kam er schon früh an den Hof Leos X. Im Rotulus vom 1. Mai 1514 ist er zusammen mit Jean Conseil und Petrus de Monchiaron de Parisio als *cantor parvus* aufgeführt⁴¹. Sein Monatsalar betrug fünf Golddukat. Sein Lehrer war wahrscheinlich Elziarius Genet, *magister cappelle pontificie*.

1515, 19. April (Herg. 15063): *Hilario Penet clerico Pictavensis diocesis familiari suo, qui etiam continuus commensalis suus et, ut asserit, in quintodecimo vel circa sue etatis anno constitutus existit, indultum circa beneficia, ut quancumque parrodialem ecclesiam seu eius perpetuam vicariam etiam in civitate vel villa aut terra murata recipere et retinere libere et licite valeat, defectu etatis premisse nequaquam obstante, concedit, proviso quod parrochialis ecclesia seu vicaria huiusmodi debitis propterea non fraudetur obsequiis et animarum cura in ea nullatenus negligatur.*

1516, 4. April: *Hylario Penet familiari suo, qui etiam continuus commensalis suus et in cappella sua cantor cappellanus existit, perpetuam cappellaniam ad altare S. Radegundis situm in ecclesia eiusdem Sancte Pictavensis per obitum quondam Petri Gentet vacantem, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.* — Mit Motuproprio vom 12. August 1519⁴² machte ihn Leo X. zu seinem *musicus secretus* mit monatlich sechs Golddukat Gehalt und gliederte ihn an „*dilectorum filiorum Iacobi Level, Firmini le Clerc et Francisci Vanelsti aliorum cantorum nostrorum secretorum nuper per nos receptorum numero et consortio*“, wie ich annehmen möchte, neben seiner Mitgliedschaft in der *cappella pontificia*. Denn eine längere Anwesenheit in ihr dürfte aus dem Vorhandensein einer Meßkomposition von ihm im Musikarchiv der Kapelle zu folgern sein. Er stand offenbar in besonderer Gunst beim Papste. In einem im römischen Staatsarchiv erhaltenen undatierten Breve, das jedoch nach den vor- und nachgehenden Schreiben zu schließen, soweit sie eine Zeitangabe tragen, in das Jahr 1519 oder 1520 anzusetzen ist, weist Leo X. seinen Generaldepositar Philippo Strozzi an, „*cum Hilarius Penet clericus Pictavensis diocesis cantor noster secretus pro nonnullis suis peragendis negotiis per aliquod temporis intervallum a Romana curia necessario se absentare habeat, nos propterea eidem Hilario, ut itineris impensam tam eundo, stando quam redeundo et alia ad accessum huiusmodi necessaria commodius perferre valeat, de alicuius subventionis auxilio providere volentes*“ dem Hilarius unverzüglich „*solutionem stipendiorum pro uno anno proxime futuro ab ultima solutione proxime preterita computando illam anticipando*“ zu geben und auszuhändigen. Wie lange Penet fortblieb, ob und wann er nach Rom zurückkehrte, ist unbekannt. Mit Hilarius Daleo alias Turluron ist er nicht zu verwechseln, daher seine Mitgliedschaft in der päpstlichen Kapelle noch im September 1522⁴³ entfällt.

⁴¹ Al. Ferrajoli a. a. O. S. 31; H.-W. Frey a. a. O. Acta Mus. XXIV., Fasc. III.—IV, S. 162.

⁴² Haberl a. a. O. S. 69; Archivio stor. Ital. Serie III. Tom. III. Parte 1 S. 231.

⁴³ Haberl a. a. O. S. 71.

Jeronymus Beltrandi (Hieronymus Bertrandi)

Nach Haberl⁴⁴ und Eitner stammte er aus Verona und gehörte vom April 1490 bis 1492 der Sängerkapelle von St. Peter, von 1493 bis 1501 der cappella pontificia an. Er starb Anfang 1516 außerhalb Roms. Denn der Papst verfügte am 5. April dieses Jahres anderweitig über seine Pfründen. Da die Schreiben von ihm als „in capella nostra cantor capellanus“ sprechen, so ist zu folgern, daß er auch noch unter Leo X. der päpstlichen Kapelle bis zu seinem Tode angehörte.

1516, 26. April: Gerichtet ist die Bulle an *Ieronimus Corfinus, rector parrodialis ecclesie S. Iohannis de Quintiano Veronensis diocesis*. Leo X. verleiht zunächst die Kirche St. Iohann de Quintiano, „quam quondam Ieronimus Beltrandi olim ipsius ecclesie rector obtinebat, per obitum dicti Ieronimi, qui ecclesiam predictam obtinens et familiaris noster continuus commensalis et in capella nostra cantor capellanus existens extra Romanam curiam diem clausit extremum“, dem „Lodovico ex comitibus Sancti Bonifatii clerico Paduano“ und nach dessen vor Ausfertigung des päpstlichen Schreibens ausgesprochenem Verzicht dem Ieronimus Corfinus.

1516, 27. April: Dem gleichen Ieron. Corfinus, der hier als „clericus perpetuus beneficiatus in parr. ecclesia S. Fiorani Veronensis diocesis“ angeredet wird, überträgt Leo außer diesem Benefiz fünf weitere in der Diözese Verona, „que quondam Ieronimus Beltrandi in dictis ecclesiis perpetuus beneficiatus, dum viveret, obtinebat, per obitum dicti Ieronimi, qui illa obtinens et familiaris continuus commensalis noster et in capella nostra cantor capellanus existens extra Romanam curiam diem clausit extremum, vacantia“, nachdem Lodovicus ex comitibus St. Bonifatii, dem sie am 5. April verliehen waren, am 27. April vor Ausfertigung des päpstlichen Schreibens sie in die Hände des Papstes freiwillig zurückgegeben hatte.

Iohannes Bonnevin alias Beausseron (auch Beausiron, Bevenin)

Haberl verzeichnet ihn vom Jahre 1518 bis zu seinem Tode am 22. Mai 1542 in der päpstlichen Kapelle, ebenso Celani und Eitner⁴⁵. Er ist jedoch bereits vom Juni 1514⁴⁶ an in ihr mit dem üblichen Gehalt der übrigen Sänger angestellt.

1516, 19. Juli: *Iohanni Bonnevin rectori parrodialis ecclesie de Vouille prope Niortum Pictavensis diocesis familiari suo, qui etiam in cappella sua cantor cappellanus ac continuus commensalis suus existit, ecclesiam de Vouille prope Niortum Pictaven. dioc., cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1516, 31. Juli: *Eidem canonicatum et prebendam ecclesie S. Gaugerici Cameracensis, quas quondam Antonius Baneston ipsius ecclesie canonicus in capella sua cantor capellanus obtinebat, confert.*

1517, 15. Februar: *Magistro Iohanni Bonnovi alias Beausseron clerico Carnotensis diocesis notario, familiari et incapella sua cantori prioratum beate Marie Dallouhe ordinis S. Benedicti Pictavensis diocesis commendat.*

1518, 26. September: *Magistro Iohanni Bonevini alias Beausseron rectori parr. ecclesie de Carampis Noviomensis diocesis notario, familiari suo, qui capelle sue cantor capellanus existit, prioratum Ste. Genovefe ordinis S. Benedicti Snessionensis diocesis, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, commendat.*

1520, 8. Oktober: *Iohanni Bonnevin alias Beausseron familiari suo, qui in capella sua cantor et capellanus ac continuus commensalis suus existit, parrodialem ecclesiam S. Martini de Monnoye Turonensis diocesis per obitum quondam Martini Compere ipsius*

⁴⁴ a. a. O. S. 58f.; Eitner II. S. 14.

⁴⁵ a. a. O. S. 68, 74, 77, 81; Celani a. a. O. S. 93; Eitner I. S. 394.

⁴⁶ Siehe oben bei Georgius Levasseur.

ecclesie rectoris vacantem, cuius fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.

1521, 12. Mai: Der Papst überträgt auf seinen Familiaren Nicolao Renyer alias Drowyn die „*perpetua capellania de Oza nuncupata ad altare beate Marie virginis situm in ecclesia Lingonensi*“, welche er am 15. September 1520 dem „*Ioanni Bevenin alias Beusseron clerico Carnotensis diocesis cantori capellano*“ verliehen hatte, welche aber durch dessen Verzicht am 12. Mai vor Ausfertigung des päpstlichen Schreibens frei geworden war. Ihre Jahreseinkünfte betragen 16 Golddukat.

1521, 1. Juli: *Iohanni Bonnevini alias Beusseron canonico Bituricensi, qui etiam in capella sua cantor cappellanus ac continuus commensalis suus existit, canonicatum et prebendam ecclesie Bituricensis, quorum fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert*⁴⁷.

Jéan Conseil (Iohannes du Conseil, Cunsel, Consilium, Concilion, Conciglion)

Sein Geburtsjahr ist 1498 oder 1501, denn eine Bulle Leos X. vom 9. April 1521 bezeichnet ihn „*in XXIII vel circa tue etatis*“, eine solche vom 16. Mai 1515 „*in quinto decimo vel circa tue etatis anno constitutus*“ Er stammte aus der Diözese Paris. Bereits am 1. Januar 1509 wird er als Chorknabe der Ste. Chapelle du Palais des Königs von Frankreich erwähnt⁴⁸. Ludwig XII. schickte ihn gegen Ende 1513 mit anderen pueri cantores dem Papste zu⁴⁹. Im Rotulus des päpstlichen Hofstaates vom 1. Mai 1514 ist er als cantor parvus geführt⁵⁰. Leo X. schätzte den „hochbegabten Jüngling“ sehr und zeichnete ihn durch zahlreiche Gunstbeweise aus, z. B.:

1515, 10. Februar (Herg. 14067): *Iohanni Conseil abbati monasterii S. Stephani de Fonteneto ordinis S. Benedicti Baiocensis diocesis prioratum S. Mannei de Marchesiaco ordinis S. Benedicti Constantiensis diocesis provincie Rothomagensis, cuius fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, commendat.*

1515, 13. Februar: *Capitulo singulisque canonicis ecclesie beati Ambrosii ville Carrofil Pictaven. dioc. mandat, ut Iohanni du Conseil clerico Parisiensi cantori capellano suo canonicatum et prebendam dicte ecclesie conferant.*

1515, 16. Mai (Herg. 15474): *Iohanni du Conseil familiari suo, qui, ut asserit, in quintodecimo vel circa sue etatis anno constitutus ac continuus commensalis suus existit, parrodialem ecclesiam de Marceille Xanctonensis diocesis per obitum Iacobi de Maignac olim eiusdem ecclesie rectoris vacantem, cuius fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, cum omnibus iuribus et pertinentiis suis, donec decimum octavum dicte etatis annum attigerit, commendat et deinde illam confert.*

1517, 4. März: *Iohanni de Consiel familiari suo, qui magistri Iulii S. Marie in Dominica diaconi cardinalis S. Romane ecclesie vicecancellarii obsequiis insistendo etiam continuus*

⁴⁷ Nach einem Schreiben vom 8. Januar 1531 hatte Klemens VII. Joanni Bonevin alias Bonsenen (sic) clerico Carnotensis diocesis capellae suae cantori capellano et familiari continuo commensali suo canonicatum et prebendam ecclesiae Sti. Agricolae Avinionensis verliehen. Nach dessen Verzicht hatte er beides dem Iacobo Cherneran clerico Aquisensis diocesis dictae ecclesiae canonico et eiusdem capellae cantori capellano et familiari suo continuo commensali übertragen. Da ein gewisser Joannes de Anglensibus pro clerico se gerens Kanonikat und Prebende in Besitz genommen hatte, weist der Papst Dekan und Kapitel von St. Agricola in Avignon unter Androhung von Kirchenstrafen an, eundem Iacobum ad possessionem corporalem realem et actualem canonicatus et prebendae ponere et inducere und den Usurpator zu entfernen.

⁴⁸ Vgl. M. Brenet, Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais (Paris 1910), S. 52; Gen. Thibault, Conseil, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Band II, S. 1634.

⁴⁹ Vgl. das Breve Leos X. an König Franz I. von Frankreich vom 3. August 1517, abgedr. bei H.-W. Frey a. a. O. Acta musicologica XXIV, Fasc. III/IV, S. 161 Note 59; L. von Pastor a. a. O. IV., 2. Abt. S. 709 Nr. 45 (im Auszuge). — Auf Grund eines Mandats vom 24. XII. 1513 wurden 200 Golddukat an Bernardo Verazano und Bonacursio Rucellam am 7. I. 1514 gezahlt „pro totidem, quos Robertus de Nayolo Florentinus de commissione S. D. N. solvi fecit in Francia Carpentrayo Musico pro expensis puerorum cantorum e Francia Romam usque.“ (Intr. et Ex. 551 fol. 163.)

⁵⁰ Vgl. Ferrajoli a. a. O. S. 31; H.-W. Frey a. a. O. S. 162.

commensalis existit, canonicatum et prebendam ecclesie Gebennensis per obitum Philiberti de Bona vacantes confert. Ihre Jahreseinkünfte sind 24 Golddukaten.

1517, 10. Oktober: *Pietro Tonduti scutifero familiari suo archidiaconatum ac canonicatum et prebendam seculares ecclesie Tarentasiensis ordinis S. Augustini, quos Iohanni du Conseil clerico Parisiensi familiari continuo commensali suo sub data vz. quarto Nonas Martii pont. sui anno quarto provideri concesserat, dicto Iohanne concessioni gratie litteris desuper non confectis cessante confert.*

1518, 8. Dezember: *Magistro Petro Lamberto litterarum apostolicarum abbreviatori familiari suo parrodialem ecclesiam S. Badulphi Gratianopolitane diocesis seu illius perpetuam vicariam, quas Iohanni du Conseil clerico Parisiensi sub data vz. quarto Nonas Martii pont. sui anno quarto provideri concesserat, dicto Iohanne concessioni cedente confert.*

1520, 11. Januar: *Iohanni du Conseil clerico Parisiensi, qui Iulii tituli S. Laurentii in Damaso presbyteris cardinalis S. Romane ecclesie vicecancellarii obsequiis insistendo etiam continuus commensalis suus existit, prioratum beate Marie loci de Gollelhassio ordinis S. Augustini Senecensis diocesis.* Die Jahreseinkünfte betragen 24 Golddukaten.

1521, 6. Februar: Das Priorat „beate Marie de Solheilasio ordinis S. Augustini Senecensis diocesis“, auf das „Iohannes du Conseil clericus Parisiensis“ an diesem Tage verzichtet hat, übergibt Leo dem Ludovico Podrelu, Kleriker der Diözese Clermont.

1521, 9. April: *Iohanni du Conseil familiari suo, qui Iulii tituli S. Laurentii in Damaso presbyteris cardinalis S. Romane ecclesie vicecancellarii obsequiis insistendo etiam continuus commensalis et, ut asserit, in XXVIII vel circa sue etatis anno constitutus existit, canonicatum et prebendam ecclesie S. Stephani de Vico ac parr. ecclesiam S. Bartholomei de Semibesengia locorum Mettensis diocesis certo modo vacantes, quorum insimul fructus quadraginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

Iohannes Franciscus Felicis

Haberl und Celani⁵¹ führen ihn seit 1518 in der cappella pontificia, der er über 40 Jahre bis zu seinem am 19. April 1561⁵² erfolgten Tode angehörte. Er stammte aus Locri in Calabrien; denn er bezeichnet sich in seiner Unterschrift unter die neuen Statuten der Sixtinischen Kapelle des Jahres 1545 als *locrensis*. Am 2. Januar 1536 wurde er zum Camerlengo, am 11. Januar 1545 zum Punctator des Jahres gewählt. Seit 1548 bekleidete er die Würde des Dekans des Sängerkollegiums.

1519, 5. Januar: *Ioh. Francisco Felicis familiari suo et in capella sua cantori capellano capellam S. Mercurii sitam infra limites parr. eccl. S. Martini Giracensis confert.*

1519, 28. Januar: *Iohanni Francisco Felicis familiari suo canonicatum ecclesie Capuane confert, prebendam vero etiam ex maioribus necnom unum vel duo beneficium seu beneficia ecclesiastica, si vacant, eidem post acceptationem reservat.*

Iohannes Franciscus de Zonatis

Haberl⁵³ und Eitner notieren ihn seit Februar 1533 in der päpstlichen Kapelle. Sie sowie Celani führen ihn auch unter dem Namen Ioh. Franciscus Villanus, dessen Tod das Diarium des Punctators am 22. Juli und Begräbnis in St. Peter am 23. Juli 1539 verzeichnet⁵⁴. Zonatis stammte aus Padua. Er findet sich jedoch bereits 1517 in der cappella pontificia.

⁵¹ a. a. O. S. 71, 77, 85, 120; Celani a. a. O. S. 92.

⁵² Cap. Sist. Diar. 6 fol. 16v.: 19 aprilis (1561): Hodie d. decanus recessit ab vita, fuit sepultus in basilica Sti. Petri. — Am 20. April fanden die feierlichen Exequien für ihn statt. Der spätere Zusatz bei seinem Namen in der Sängerverliste vom Januar 1535 (vgl. Diar. 1 fol. 149v., R. Casimiri a. a. O. S. 104) „ad patriam profectus est“ (Casimiri „reversus“ verlesen) ist daher nicht zutreffend, bedeutet wohl nur eine vorübergehende längere Abwesenheit von der Kapelle.

⁵³ a. a. O. S. 74, 77, 79, 120; Quellenlexikon V. S. 290.

⁵⁴ a. a. O. S. 96, Cap. Sist. Diar. 1 fol. 104r., R. Casimiri a. a. O. S. 76.

1517, 27. April: Gerichtet an „Antonio Marie de Zonatis clerico perpetuo beneficiato in ecclesia Lateranensi.“ Der Papst führt aus: „Cum itaque postmodum perpetuum simplex beneficium ecclesiasticum beneficiatum nuncupatum in ecclesia Lateranensi per liberam resignationem Michaelis de Luca Clementis familiaris nostri et in capella nostra cantoris capellani nuper in eadem ecclesia perpetui beneficiati de illo, de quo alias, postquam Iohannes Franciscus de Zonatis clericus Paduanus in eadem capella cantor capellanus, cui antea de dicto beneficio vacante sub data vz. octavo Idus Aprilis pontificatus nostri anno quinto provideri concesseramus, concessioni gratie huiusmodi litteris super ea non confectis sponte et libere cesserat, vacante apostolica sibi auctoritate fuit provisum, possessione dicti beneficii per eundem Michaellem non habita in manibus nostris sponte factam vacaverit et vacet ad presens, nos tibi, qui, ut asseris, in tertiodecimo vel circa tue etatis anno constitutus existis ac cum quo dudum super defectu natalium, quem pateris de dicto Iohanne Francisco genitus et soluta vel coniugata, ut eo non obstante clericali caractere te insigniri facere valeas, ordinaria fuit auctoritate dispensatum, . . . beneficium predictum, cuius fructus vigintiquatuor duc. auri de camera valorem annuum non excedunt, . . . apostolica tibi auctoritate conferimus . . .“

1517, 27. April: Der Papst überträgt dem Anton Maria de Zonatis „clerico perpetuo beneficiato basilice principis apostolorum de urbe“ ein „perpetuum simplex beneficium ecclesiasticum clericatus nuncupatum“ in der Petersbasilika nach dem Verzicht des päpstlichen Kapellsängers und Familiaren Michael Clementis de Luca, nachdem vor diesem schon Iohannes Franciscus de Zonatis „clericus Paduanus“ darauf verzichtet hatte, dem Leo X. es mit Motuproprio vom 21. April 1517 verliehen hatte. Er befreit den Dreizehnjährigen vom „defectus natalium“ und, da er weder Römischer Bürger noch Sohn eines solchen ist, von dem besonderen dem Römischen Volke gewährten Privileg, daß nur Römische Bürger oder deren Söhne kirchliche Beneficien in der Stadt Rom innehaben könnten.

1517, 25. Juli: Iohanni Francisco de Zonatis clerico Paduano et in capella sua cantori capellano, qui in puerili etate constitutus tam ex propria devotione quam parentum suorum suasionibus domum S. Antonii de Padua ingressus regularem habitum ipsius ordinis susceperat, post aliquod tempus nulla professione emissa ad secula redierat et de presenti intendit zelo devotionis ad dictum ordinem redire ac professionem regularem per fratres ipsius domus S. Antonii emitti solitam emittere necnon sub habitu et professione predictis altissimo famulari desiderat, domum S. Francisci Veleur loci Bivolente (Bovolenta) Paduane diocesis per unum ex fratribus domus S. Antonii de Padua ordinis minorum conventualium nuncupatorum habitari solitam, postquam habitum susceperit et professionem antedictam emisericit, concedit.

1517, 1. November: Iohanni Francisco de Zonatis clerico Paduano in capella sua cantori capellano unum, duo vel tria beneficium seu beneficia cum cura vel sine cura ad patriarche Venetiarum ac Marianensis et Hildesmensis episcoporum ac prepositorum, decanorum etc. singulorumque canonicorum et personarum patriarche Venetiarum ac Marianensis et Hildesmensis ecclesiarum collationem seu quamvis aliam dispositionem pertinentem seu pertinentia vacans seu vacantia post acceptationem suam cum omnibus iuribus et pertinentiis suis reservat. Er befreit ihn, „quod Italus existat et ydioma, quod homines in civitatibus et diocesis Marianensi et Hildesmensi communiter loquuntur, non intelligat nec intelligibiliter loqui sciat“, von seiner Verordnung, daß Verleihung von Pfründen und Expektanzen extra suam nationem und ohne Kenntniss der Landessprache nichtig sein sollten.

1519, 1. September: Antonio Marie de Zonatis clerico Paduano, qui in quinto decimo vel circa sue etatis anno constitutus existit, mansionariam ecclesie Paduane per resignationem Michaelis de Luca nuper ipsius ecclesie mansionarii et in sua capella cantoris capellani vacantem, cui antea Iohannes Franciscus de Zonatis clericus Paduanus in dicta capella cantor capellanus litteris apostolicis super ea non confectis sponte cesserat et cuius fructus

quingenta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, commendat usque ad etatem legitimam et deinde illam confert.

Johannes Hanguemar

1513, 19. März (Herg. 882): *Iohanni Hanguemar clerico Nannetensis diocesis familiari etiam continuo commensali suo pensionem annuam tertie partis fructuum ecclesie de Dre-feac seu illius perpetue vicarie eidem Iohanni ab Iulio papa II predecessore sub data decimo septimo Kalendas Ianuarii pont. sui anno decimo reservatam a dicta die assignat, ac si super illis ipsius predecessoris littere sub eiusdem diei data confectae fuissent. Eidem ius illius possessionem deinceps apprehendi concedit.*

Nach einem undatierten Motuproprio⁵⁵ nach dem 9. Juli oder vom August 1513 bestellt Leo X. „Iohannem Hanguemar clericum Nannetensem familiarem suum continuum commensalem in capella sua cantorem clericum et custodem librorum ipsius capelle et servitorem, ubi opus fuerit, sub obedientia magistri seu prioris dicte capelle quoad vixerit“. Er weist seinen Kämmerer, Schatzmeister und die Depositare der Gelder seiner apostolischen Kammer an, ihm als Gehalt monatlich einen Golddukaten „ad instar aliorum clericorum predictae capelle nostre“ auszahlend, ferner den Magister Domus, ihm einen Platz „in tinello suo maiori cum ceteris familiaribus et officialibus“ einzuräumen . . . „Et quod dictum officium huiusmodi imperpetuum duret et non possit revocari, attento quod est de rimanente.“

Iohannes Radulphi

Er erscheint erstmalig in einem Gehaltsmandat⁵⁶ der päpstlichen Kapelle vom September 1507 als einundzwanzigster Sänger, er wird daher nicht viel früher in diese aufgenommen worden sein. Sein Tod ist Anfang 1526 anzunehmen, und zwar außerhalb Roms. Denn Iohannes Conseil erhielt unter dem 28. April 1526 das durch seinen Tod erledigte Kanonikat nebst Präbende in der Kirche Ste. Marie in Nantes. Er stammte wohl aus der Bretagne. Denn er wird meist „clericus Redonensis“ und „Nannetensis diocesis“ genannt.

1513, 19. März (Herg. 1081): *Ioanni Radulfo clerico Redonensis diocesis familiari suo continuo commensali et in cappella sua cantori cappellano, cui Iulius II. prioratum de Castronovo ordinis S. Augustini Magalonensis diocesis sub data vz. tertio Nonas Maii pont. sui anno sexto commendaverat, decretum confirmat.*

1513, 19. März (Herg. 336): *Magistro Iohanni de Lerma canonico Ispalensi scriptori et familiari suo, cui fe. rec. Iulius papa II predecessor suus canonicatum et prebendam ecclesie Ispalensis, quibus antea Iohannes Rodulphi clericus Redonensis diocesis eiusdem predecessoris cantor capellanus possessione eorum per eum non habita cesserat et quorum fructus ducentorum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, contulit, decretum Iulii predecessoris confirmat.*

1513, 30. August (Herg. 4317): *Iohanni Thomasse accolito familiari suo parrodialem ecclesiam S. Albini prope et extra muros Redonenses per liberam resignationem Iohannis Radulphi cantoris et cappellani sui nuper ipsius ecclesie rectoris de illa factam vacantem, cuius fructus vigintiquatuor duc. auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1514, 22. September (Herg. 11867/8): Nach freiem Verzicht des Iohannes Radulphi überträgt Leo X. Kanonikat und Prebende der Kirche von Amiens dem Egidius Carpentier (s. oben).

⁵⁵ Vgl. auch Arch. Stor. Ital. a. a. O. S. 236. — Das vorhergehende Schreiben ist vom 12. April 1513, das folgende vom 11. August 1513, das übernächste vom 1. August 1513, die dann folgenden sind vom August und September des gleichen Jahres. Da das Motuproprio das Amt des Priors der Kapelle erwähnt, das erstmalig Nicolaus de Pictis mit Breve vom 9. Juli 1513 erhielt, dürfte das Schreiben in den Juli nach diesem Tage oder in den August 1513 zu datieren sein.

⁵⁶ Haberl a. a. O. S. 60f., 65, 71, 121.

1514, 11. Oktober (Herg. 12211): *Iohanni Radulphi canonico ecclesie beate Marie Nanne-tensis, familiari ac in capella sua cantori capellano pensionem annuam viginti quatuor ducatorum auri de camera super parrodiali ecclesia S. Petri de Cranzon Corisopitensis diocesis reservat et assignat.*

Iohannes Scribano (Scrivano)

Haberl⁵⁷ verzeichnet ihn bereits in der Gehaltsliste vom September 1507 als fünfzehnten Sänger. 1514 ist er wohl als Abbas der Kapelle anzusehen, da ihm ihre monatlichen Gehaltsbezüge ausgezahlt wurden. 1535 hat er die Würde des Dekans in der Kapelle inne. Er starb 1558 und wurde in S. Giacomo dei Spagnuoli begraben, wohl am 11. Oktober, da am folgenden Tage die feierlichen Exequien für ihn dort stattfanden. Leo X. schätzte ihn an-scheinend sehr; denn bereits am 5. Juli 1513 machte er ihn zum apostolischen Notar (Herg. 3516).

1515, 23. März (Herg. 14680): *Petitioni et supplicationibus magistri Iohannis Scribano canonici ecclesie Salamantinensis notarii familiaris et in capella sua cantoris capellani inclinatus in dicta ecclesia Salamantinensi unum archidiaconatum de Monleon pro uno archidiacono, qui de Monleon nuncupetur ac stallum in choro a sinistra parte ipsius chori immediate post alias dignitates et ante canonicos in eadem ecclesia existentes ac locum in capitulo et processionibus necnon vocem in beneficiorum collationibus aliisque actibus capitularibus habere debeat, erigit, vicariam oppidi de Monleon Salamantinensis diocesis per liberam resignationem Iohannis de Toro vacantem supprimit illiusque fructus pro ipsius archidiaconatus de Monleon dote perpetuo applicat ac archidiaconatum prefatum dicto Iohanni Scribano confert.*

1516, 3. Juni: *Ad futuram rei memoriam. Cum sicut non sine animi displicentia accepit, decanus et capitulum ecclesie Salamantine Iohannem Scribanum canonicum Salamantinum, quominus possessionem archidiaconatus de Monleon in ecclesia Salamantina nuper erecti pacifice consequi possit, impedire presumpserint, ius dicti Iohannis, qui etiam in capella sua cantor capellanus et continuus commensalis suus existit, illesum preservare volens eosdem decanus, capitulum ipsiusque capituli singulas personas ac in dicto archidiaconatu forsitan intrusos hortatur eisque mandat, quatenus infra sex dierum spatium, postquam presentium litterarum noticiam habuerint, decanus et capitulum possessionem realem et actualem archidiaconatus iuriumque et pertinentiarum dicto Iohanni tradant, alioquin lapsis dictis sex diebus ingressum ecclesie interdicit in hiis scriptis et post alios sex dies primo dictos sex dies immediate sequentes eos suspendit a divinis. Verum si prefatas interdicti et suspensionis sententias per alios sex dies prefatos duodecim immediate sequentes pertinaciter sustinuerint, eosdem excommunicat.*

1521, 31. Oktober: *Iohanni Scrivano, qui presbyter est, parrodiales ecclesias invicem perpetuo unitas Ste. Marie del Rey et Ste. Trinitatis de Atienza Seguntinensis diocesis per liberam resignationem Iohanni Martini de Nigredo nuper ipsarum ecclesiarum rectoris vacantes, quarum et quattuor perpetuorum simplicium beneficiorum ecclesiasticorum servitorum in eisdem ecclesiis et aliorum illis forsitan annexorum fructus quadraginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

Iohannes de Yllanes (de Hillanas, Lianas, de Aragonia)

Haberl und Eitner⁵⁸ führen ihn von 1492 bis 1509 als päpstlichen Sänger auf. Er erscheint jedoch als *cantor capellanus in capella nostra* noch in den Schreiben Leos bis zum Jahre 1516. 1513, 5. August (Herg. 3972): *Iohanni de Yllanes canonico prioratus beate Marie de*

⁵⁷ a. a. O. S. 60 f., 71, 74, 77, 79, 121 mit falschem Todesdatum (7 X. 1558), das Eitner a. a. O. IX. S. 123 und Celani a. a. O. S. 91 übernahmen.

⁵⁸ a. a. O. S. 58–61; Quellenlexikon X. S. 312.

Hulino ordinis S. Augustini Gerundensis diocesis familiari suo, qui etiam capelle sue cantor capellanus existit et monasterium S. Iohannis de Casteneto ordinis S. Basilii ac S. Nicolai de Mellecuco et de Villardelsaz de Donguillen parrodiales ecclesias Reginensis et Militensis ac dicte Conchensis diocesium ex concessione apostolica in commendam obtinet, parr ecclesiam beate Marie Acienza oppidi de Hunepete Condiensis diocesis per liberam resignationem Paschasii Betori vacantem confert.

1514, 22. September (Herg. 11852): *Iohanni de Illanes canonico monasterii de Villa Beltran ordinis S. Augustini Gerundensis diocesis in capella sua cantori capellano, qui ordinem ipsum S. Augustini expresse professus existit, pensionem annuam viginti quattuor ducatorum auri de camera reservat et assignat cum iure regressus super fructibus monasterii Archimandrita nuncupati S. Iohannis de Castanito ordinis S. Basilii ac parr. ecclesie loci de Melecuco Reginensis et Militensis diocesium, de quibus eodem Iohanne cedente Michaeli-angelo de Yllanes clerico Reginensis diocesis in decimo septimo vel circa sue etatis anno constituto provisum est.*

1516, 11. September: *Iohanni de Yllanes canonico regulari ordinis S. Augustini in capella sua cantori capellano, cui alias sub data vz. duodecimo Kalendas Septembris pont. sui anno quarto parrodialem ecclesiam Ste. Eufemie Oxomensis diocesis cum illi perpetuo annexis S. Petri seu Martini et Beate Marie de Paramo loci de Guzman dicte diocesis ecclesiis commendari concessit, postquam idem Iohannes concessioni commende huiusmodi litteris apostolicis super ea non confectis cessit et de parr. ecclesia cum annexis predictis vacantibus Francisco Lopez de Roa clerico dicte diocesis provisum fuit, omnes et singulos fructus parrodialis et annexarum ecclesiarum predictarum, qui quadraginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, loco pensionis reservat et assignat.* Ein entsprechendes Schreiben des Papstes vom 11. September 1516 überträgt dem Franciscus Lopez de Roa scutifer et familiaris suus die Pfarrkirche Sta. Eufemia und die mit ihr verbundenen Kirchen.

1518, 2. April. Das Schreiben ist gerichtet an Petrus Ortiz, „clericus Condiensis diocesis“ Es erwähnt Iohannes de Illanes als „rectorem beate Marie de Altenca oppidi de Huerta et loci del Villa del Saz ecclesiarum parr. Conchensis diocesis“, führt ihn jedoch nicht als „cantor capellanus in capella sua“ auf. Ob er inzwischen ausgeschieden und auf seine Pfründen in Spanien zurückgegangen war, steht dahin.

Lambertus Martini

Außerst zahlreich sind die Gunstbezeugungen Leos X. an diesen flämischen Sänger, die bereits am Krönungstage einsetzen und während des ganzen Pontifikats nicht aufhören. Haberl⁵⁹ und Eitner vermerken ihn vom 8. XII. 1513 bis 1523 im *liber confraternitatis* des Campo Santo Teutonico und um 1514 in der päpstlichen Kapelle. Er ist jedoch bereits Ende 1509 oder 1510 in sie aufgenommen worden. Mit zwei Motuproprii vom 15. April 1519 machte Leo X. ihn zum „*nostrum et apostolice sedis notarium*“ und zum „*sacri palatii et aule Lateranensis comitem et nobilem*“.

1513, 19. März (Herg. 1231): *Lamberto Martini canonico Tullensi, qui in capella sua tunc ipsius predecessoris cantor capellanus existebat, postquam fe. rec. Iulius papa II. sub data vz. sexto Idus Ianuarii pontificatus sui anno septimo (8. I. 1510) eidem de uno beate Marie Antwerpensis et alio S. Salvatoris Harvebecemensis Cameracensis et Tornacensis diocesium ecclesiarum canonicatibus cum reservatione totidem inibi prebendarum ac dignitatis, administrationis vel officii alterius earundem ecclesiarum vacantibus per suas litteras, quas, ac si sub data Kalendas Martii concessit et processus habendi per easdem sub die quintadecima mensis Maii pont. sui anno tertio habiti et decreti fuissent, valere voluit,*

⁵⁹ a. a. O. S. 66, 121; Quellenlexikon VI. S. 362. Bei Celani fehlt er.

motu propsio providerat et deinde acceperat, quod idem Lambertus ex litteris et gratia huiusmodi nullum eatenus fructum reportaverat et propterea litteras predictas quoad canonicatum et prebendam vel officium ecclesie S. Salvatoris Lamberto in hoc consentiente cassans sub data tertio decimo Kalendas Septembris pont. sui anno nono (20. VIII. 1512) canonicatum ecclesie Tullensis contulit, prebenda vero in dicta ecclesia, si qua vacaret, eidem reservavit eumque a constitutione apostolica dispensavit, quod ydioma, quod homines in civitate Tullensi loquebantur, non intelligeret nec intelligibiliter loqui sciret, pro eo quod super illis ipsius predecessoris eius superveniente obitu littere confecte non fuerint, decretum Iulii predecessoris a dicta die tertio decimo Kalendas Septembris suum effectum habens confirmat.

1513, 25. November (Herg. 5484): *Lamberto Martini clerico Traiectensi capelle sue cantori capellano indultum quoad beneficia et facultates concedit.*

Am 31. März 1514 (Herg. 7686) überträgt Leo X. dem Lambert Martini das Kanonikat und die Prebende an der Kirche *Beate Marie Montisregalis Eduensis diocesis* mit Jahreseinkünften von 24 Golddukaten, am 23. Mai 1515 (Herg. 15460) die Pfarrkirche *S. Crucis prope Ardenburch Tornacensis diocesis* obitu Petri Bunde ipsius ecclesie rectoris mit Jahreseinkünften von 40 Golddukaten. Am 18. November 1514 (Herg. 12803) weist er ihm eine Rente aus der Kirche in Metz zu.

1515, 24. September (Herg. 17767): *Lamberto Martini clerico Traiectensis diocesis in capella sua cantori capellano unum vel duo secularia ac unum seculare et alterum cuiusvis ordinis regulare beneficia ecclesiastica in Monasteriensi et Traiectensi civitatibus et diocesisibus consistentia, cuius quidem beneficii seu beneficiorum fructus ducentorum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, reservat illaque post acceptationem eiusdem Lamberti secularia videlicet confert, regulare vero commendat.*

1516, 31. Juli überträgt der Papst dem Lambert Martini *cantori capellano suo perpetuam capellaniam ad altare S. Iacobi situm in parr. ecclesia S. Martini Cameracensis* mit Jahreseinkünften von 12 Golddukaten, am 26. August 1516 die Pfarrkirche *St. Iohannes Baptista de Ossele* in der Diözese Cambrai mit 24 Golddukaten Jahreseinkünften, am 15. November 1516 die Pfarrkirche *S. Macharii de Vlaeke partim Zelandie territorii Zuetbenedlandie Traiectensis diocesis* mit Jahreseinkünften von 30 Golddukaten, am 19. März 1517 die Pfarrkirche *Ste. Reyneldis loci de Sanctis Cameracensis diocesis* mit 24 Golddukaten Jahreseinkünften, am gleichen Tage auch „*Lamberto Martini persone personatus parrodialis ecclesie S. Martini de Oestkurke Cameracensis diocesis, qui etiam continuus commensalis antiquus et in cappella sua cantor capellanus suus existit, personatum predictum*“ mit Jahreseinkünften von 20 Golddukaten, am 22. Juni 1517 die Pfarrkirche *Ville de Tanyers* in der Diözese Lüttich mit Jahreseinkünften von 24 Golddukaten, am 14. Juli 1517 *perpetuam vicariam ad altare beate Marie situm in parr. ecclesia de Tolzenda Traiectensis diocesis, cuius fructus quatuor marchiarum argenti puri valorem annuum non excedunt*, am 31. Juli 1517 *matriculariam ecclesie S. Germani oppidi Montensis Cameracensis diocesis* mit 20 Golddukaten Jahreseinkünften und endlich am 1. November 1517 ein Kanonikat nebst Prebende in der Kirche von Utrecht.

1518, 4. Januar: *Lamberto Martini clerico Traiectensis diocesis cantori capellano et familiari suo, postquam omni iuri in portione parr. ecclesie S. Iohannisbaptiste de Crumingen Traiectensis diocesis sibi competentis cessit, pensionem annuam quattuor librarum grossorum monete in partibus Flandrie cursum habentis duodecim ducatorum auri de camera constituentium, duarum vz. super dicte portionis et aliarum duarum librarum super parr. ecclesie S. Antonii in Herbnliet dicte diocesis fructibus reservat et assignat.*

1518, 13. August: Der Papst weist dem Lambert Martini nach seinem Verzicht auf die Kirche *S. Macharii in Vlaeke Traiectensis diocesis* zu Gunsten des *Adrianus Iohannis de*

Harlandia Rectors dieser Kirche eine Rente von 9 Golddukaten jährlich aus den Einkünften der genannten Pfarrkirche zu.

1518, 23. August: *Prepositus monasterii S. Iacobi Frigidi Montis Cameracensis diocesis mandat, quatenus Petrum de Fabrica clericum Cameracensis diocesis, cum Lambertus Martini clericus Traiectensis diocesis capelle sue cantor capellanus, cui de parrodiali ecclesia de Sanctis dicte diocesis vacante cum ecclesia S. Fiaculi illi annexa provisum fuit, dicte parrodiali ecclesie eodem die cesserit, in omni iure, si quod prefato Lamberto tempore cessionis in illa competebat, surroget et eidem Petro ecclesiam predictam conferat.*

1520, 5. Juni: *Lamberto Martini presbytero Traiectensis diocesis notario et in capella sua cantori capellano, qui canonicatum et prebendam ecclesie Cameracensis resignaverat et cui, ne ex resignatione huiusmodi nimium dispendium patiatur, pensio annua triginta ducatorum auri de camera super parrodialis ecclesie S. Laurentii de Donghelberch Leodiensis diocesis fructibus concessa erat, Wilhelmo Cuynon preceptore domus S. Iohannis de Arnhem hospitalis Traiectensis diocesis, cui de canonicatu et prebenda predictis sub certis modo et forma provideri concesserat, decedente seu eius in dictis canonicatu et prebenda mediato vel immediato successore cedente vel decedente et illis quovismodo preterquam per cessum dicti Wilhelmi vacantibus regressum seu accessum et ingressum habere ac illorum corporalem possessionem apprehendere, ac si resignationem huiusmodi non fecisset, indulget.*

Leo Raydummel

Haberl⁶⁰ notiert nur seine Eintragung im *liber confraternitatis* des Campo Santo Teutonico unter dem 8. Dezember 1512, das ihn als päpstlichen Sänger verzeichnet. Wann er unter Iulius II. in die päpstliche Kapelle aufgenommen wurde, ist unbekannt. In der Gehaltsliste vom März 1509 ist er noch nicht enthalten.

1514, 21. Februar (Herg. 6918): *Iacobo Huberti de Loemel canonico Leodiensi palatii apostolici notario canonicatum et prebendam ecclesie Leodiensis per liberam resignationem Leonis Raydummel familiaris sui continui commensalis et in cappella sua cantoris cappellani vacantes, quorum fructus decem marcharum argenti valorem annuum non excedunt, confert.*

Ludovicus Foreyrus

Dieser portugiesische Sänger ist durch die nachstehenden Schreiben Leos vom September 1516 und Januar 1517 in der päpstlichen Kapelle als Mitglied ausgewiesen. Da sie sich auf seine wertvollen Dienstleistungen berufen (wenn auch die gebrauchten Worte der üblichen Formel entsprechen), die sie belohnen wollen, so darf gefolgert werden, daß Foreyro bereits einige Monate vor und nach ihnen, also etwa von Anfang 1516 bis Frühjahr 1517 der cappella pontificia angehörte. Haberl, Eitner und Fétis erwähnen ihn nicht in ihr.

1516, 7. September: *Ludovico Foreyro clerico Elborensis diocesis continuo commensali et in cappella sua cantori cappellano parrodialem ecclesiam prioratus nuncupatam beate Marie Dalvito Elborensis diocesis per obitum Gregorii Secci fratris monasterii S. Trinitatis oppidi de Sanctaren ordinis eiusdem S. Trinitatis Ulixbonensis diocesis, cuius fructus ducentorum et quadraginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, commendat.*

1517, 18. Januar: *Eidem cantoriam ecclesie Columbriensis per resignationem magistri Gundisalvi de Salazar scriptoris sui nuper ipsius ecclesie cantoris vacantem confert.* Ihre Jahreseinkünfte betragen 24 Golddukaten.

1517, 18. Januar: *Ludovico Foreyro canonico Columbriensis in cappella sua cantori capellano canonicatum et prebendam ecclesie Ulixbonensis per eum obtentos eodem die resignanti, quos per eandem resignationem vacantes Francisco Fernandi scolari Ulixbonensis*

⁶⁰ a. a. O. S. 121

contulit, canonicatum et prebendam ecclesie Columbriensis per liberam resignationem magistri Gundisalvi de Salazar scriptoris sui vacantes, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert necnon eidem indulget, quod dicto Francisco cedente aut canonicatum et prebendam ecclesie Ulixbonensis alias quomodolibet dimittente ad illos liberum habeat regressum illorumque corporalem possessionem ab alia de novo facienda provisione apprehendere et, donec canonicatum et prebendam ecclesie Columbriensis et etiam cantoriam dicte ecclesie hodie ei collatam assecutus fuerit, eosdem canonicatum et prebendam ecclesie Ulixbonensis per eum resignatos retinere illorumque possessionem continuare ei liceat.

1517, 18. Januar: *Francisco Fernandi scolari Ulixbonensi, qui in sexto sue etatis anno constitutus existit, canonicatum et prebendam ecclesie Ulixbonensis per resignationem Ludovici Foreyro familiaris sui continui commensalis et in capella sua cantoris et capellani nuper ipsius ecclesie canonici vacantes, quorum fructus septuaginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, postquam clericali caractere rite insignitus fuerit et prefatus Ludovicus possessionem canonicatus et prebende ac cantorie ecclesie Columbriensis hodie per alias suas litteras illi collatorum assecutus fuerit, confert.*

Marbrianus de Orto

Mit Motuproprio vom 1. März 1521 übersendet Leo X. dem Sänger, der von 1484–1494 in der päpstlichen Kapelle diente, auf seine Bitte die Ausfertigung einer Bulle Innocenz' VIII. vom 7. Dezember 1486 betr. die Verleihung einer Jahrespension auf Lebenszeit „*duarum librarum grossorum monete Flantrie sex librarum Turonensium parvorum vel circiter constituentium*“ aus den Einkünften der Pfarrkirche von Zwuaerde in der Diözese Tournay und bestätigt ihr ausdrücklich die gleiche Rechtskraft, die das Originalschreiben hat.

Martinus de Monteagudo

1517, 1. November: *Martino de Monteagudo canonico Abulensi in capella sua cantori capellano canonicatum ecclesie Abulensis, in qua maiores et minores prebende fore noscuntur, confert, prebendam vero etiam ex maioribus post acceptationem eius reservat.* Haberl⁶¹ führt ihn noch im September 1522 in der päpstlichen Kapelle auf.

Martinus Roderici Prieto

1515, 2. Oktober (Herg. 17901): *Martino Prieto clerico Civitatis diocesis continuo commensali suo et in capella sua cantori capellano servitorium ecclesiasticum in beate Marie de Avila ac unum seu una in de Gallimaco et aliud seu alia in de Sanctidad ac reliquum seu reliqua in de Petrodetoro parr. ecclesiis locorum Civitatis diocesis prestimonia, prestimoniales portiones aut simplicia beneficia per resignationem Francisci Pacheto clerici vacantes, quorum insimul fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1516, 23. Oktober: *Eidem canonicatum et prebendam magistrorum seu graduatorum in theologia nuncupatos obitu Martini episcopi Tudentini vacantes, quorum fructus octuaginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1516, 23. Oktober: *Eidem portionem ecclesie Palentinensis obitu Iohannis Lupi de Corona, qui in mense Septembris proximo decurso extra Romanam curiam diem clausit extremum, vacantem, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1518, 14. Dezember: *Martino Prieto clerico Civitatis diocesis hodie integram portionem ecclesie Palentinensis resignanti pensionem annuam sex ducatorum auri de camera*

⁶¹ a. a. O. S. 71.

super archipresbyteratus de Carion dicte diocesis fructibus per Alfonso Ruiz de Villoldo clerico Palentinensis diocesis persolvendam reservat.

1519, 10. Juni: Kanonikat und Prebende *ecclesie Astoricensis*, welche Leo X. am 21. August 1516 dem Martinus Prieto „*clericus Civitatis diocesis tunc familiaris suus continuus commensalis et in capella sua cantor capellanus*“ verliehen hatte, überträgt er nach dessen Verzicht auf den Magister Hieronimus Torella „*canonicus Astoricensis scriptor familiaris suus*“.

1519, 16. Juni: Martino Prieto Roderici clerico Civitatis diocesis hodie *canonicatum et prebendam graduatorum nuncupatos ecclesie Civitatis resignanti pensionem annuam ab omni decima, subsidio et alio onere exemptam quinquaginta ducatorum auri de camera super ditorum canonicatus et prebende fructibus per Franciscum Pacheco clericum Civitatis diocesis persolvendam reservat et assignat.*

Haberl und Eitner notieren Prieto nicht. Er gehörte jedoch während des ganzen Pontifikates Leos X. der cappella pontificia an. Über „*canonicatu et prebenda ecclesie Civitatis ac uno seu una in de Salinazon et alio seu alia in Sti. Michaelis de Caldillas ac alio seu alia in de Pedro de Taro ac reliquo seu reliqua in de Lared locorum Civitatis diocesis cum annexis et Serrandilla et Mossagro parr. ecclesiis ac prestimoniis seu prestimonialibus aut simplicibus forsan servitoriis beneficiis, que seu quas quondam Martinus Roderici Prieto dicte ecclesie canonicus et capelle nostre tempore fel. rec. Leonis pape X. cantor et capellanus continuus commensalis illius dum viveret obtinebat, per obitum eiusdem Martini vacantibus*“ verfügte Klemens VII. zu Gunsten des Blaxius Nunez „*clericus Segobiensis diocesis in capella sua cantoris capellani*“ und bestätigte sie ihm nochmals mit Breve vom 7. Oktober 1531.

Matheus de Alzate

Haberl und Eitner⁶² erwähnen ihn in den Jahren 1507–1509 als Mitglied der päpstlichen Kapelle. Er gehörte ihr aber noch 1517 an.

1515, 1. April (Herg. 14829): *Mattheo de Alzate in capella sua cantori capellano et continuo commensali suo parr. ecclesiam S. Andree de Villa Mediolanensis diocesis, quamprimum illam per cessum vel decessum seu quamvis aliam dimissionem Pasini de Spino illam obtinentis vacare contigerit, reservat et deinde, cum vacaverit, confert.* Die Einkünfte sind 80 Golddukaten.

1517, 1. November: *Mattheo de Alzate cantori capellano in capella sua et continuo commensali canonicatum ecclesie S. Georgii in palatio Mediolanensi confert.*

1517, 2. November: *Mattheo de Alzate familiari etiam in capella sua cantori capellano canonicatum et prebendam ecclesie S. Salvatoris de Barzanore Mediolanensis diocesis per resignationem magistri Iacobi Simonete referendarii ac prelati domestici et capellani sui necnon causarum palatii apostolici auditoris nuper ipsius ecclesie canonici vacantes, quorum fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

Michael Clementis de Luca

1513, 19. März (Herg. 247): *Michaeli Clementis clerico Luciano familiari suo, qui in capella sua cantor et continuus commensalis suus existit, pensionem annuam duodecim ducatorum auri de camera super fructibus parrodialis ecclesie S. Andree de Vitriolla Mutinensis diocesis a fel. rec. Iulio papa II predecessore suo sub data Idus Iulii pontificatus sui anno nono dicto Michaeli reservatam et assignatam confirmat decernens, quod decretum*

⁶² a. a. O. S. 60f.; Quellenlexikon I. S. 122.

et voluntas predecessoris a dicta die Idus Iulii suum sortiantur effectum, ac si super illis ipsius predecessoris littere sub eiusdem diei data confecte fuissent.

Nach den oben unter Iohannes Franciscus de Zonatis verzeichneten Regesten war er von Leo X. mit einem „perpetuum simplex beneficium“ in S. Giovanni in Laterano, mit einem gleichen in der Petersbasilika und mit einer „mansionaria ecclesie Paduane“ ausgestattet worden, die nach seinem Verzicht dem Anton Maria de Zonatis am 27. April 1517 und am 1. September 1519 verliehen wurden. Er gehörte der päpstlichen Kapelle bereits unter Iulius II. an und war in sie, da Haberl ihn in den Gehaltslisten bis 1509 nicht anführt, wahrscheinlich zwischen 1510 und 1512 eingetreten, nach obigem Regest offenbar 1512. 1522 befindet er sich noch in ihr⁶³. Ob er mit dem Bassisten Michael aus Lucca identisch ist, den Leo X. mit Brief vom 30. August 1514⁶⁴ sich vom Markgrafen Francesco Gonzaga in Mantua erbat, erscheint hiernach zweifelhaft, es sei denn daß er vorübergehend den Dienst in der cappella pontificia quittiert hätte und nach Mantua gegangen wäre, von wo ihn sich der Papst dann 1514 wiederholt hätte. Da Mich. Clementis als „clericus Lucanus“ und „de Luca“ bezeichnet wird, spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß er und der Bassist ein und dieselbe Person sind.

Nicolaus Fochier

1517, 22. Oktober: *Nicolao Fochier canonico Avinionensi familiari suo, qui etiam in capella sua cantor capellanus et continuus commensalis existit, canonicatum et prebendam ecclesie Avinionensis per obitum Ioadini Rolandi canonici Avinionensis vacantes, quorum fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

Wie lange dieser Sänger in der cappella pontificia war, ist unbekannt. Haberl notiert ihn nicht.

Nicolaus de Pictis

Er gehörte der päpstlichen Kapelle von September 1507 bis Mai 1529 an und erfreute sich der besonderen Gunst der beiden Mediceerpäpste⁶⁵.

1514, 24. März: *Confidens, quod ea, que Nicolao de Pictis clerico Florentino capelle sue priori familiari suo comictenda duxerit, laudabiliter et cum omni diligentia exercere curabit, eundem quoad vixerit capelle sue ac cantorum capellanorum in dicta capella pro tempore existentium priorem cum salario duodecim ducatorum auri de camera ratione cantoris et prioris officiorum pro quolibet mense cum onere custodiendi libros dicte capelle ac providendi, quod cantores prefati divina officia decantare debentes illa et alia ad eorum officia pertinentia debita cum diligentia adimpleant, ceteraque alia ad dictum cantum necessaria faciendi et exercendi eique primum locum ante dictos cantores tam in dicta capella quam alibi, ubi eum et dictos cantores convenire contigerit, assignat. Dat ei facultatem et auctoritatem cantores inobedientes penis etiam pecuniariis arbitrio suo imponendi, mulctandi et corrigendi, prout id in domino expedire cognoverit. Mandat insuper eisdem cantoribus, ut ei tamquam priori et superiori in premissis omnibus pareant et obediant, ac depositario suo, ut ei officium prioris huiusmodi exercendo, etiam si dictum officium cantoris non exercent nec in eadem capella cantet, salarium duodecim ducatorum similibus pro cantoris et prioris officii huiusmodi pro singulis mensibus realiter et cum effectu persolvat. Datum Rome . . . anno millesimo quingentesimo tercio decimo, nono Kal. Aprilis, pont. sui anno secundo. (sic.)* — Hergenroether verzeichnet dieses Motuproprio nicht.

⁶³ Haberl a. a. O. S. 71.

⁶⁴ Pastor a. a. O. IV. 2 S. 654; Haberl a. a. O. S. 68 mit falschem Datum.

⁶⁵ Vgl. dazu: H.-W. Frey, Klemens VII. und der Prior der päpstlichen Kapelle Nicholo de Pictis, in: Die Musikforschung, IV Jahrg. 1951, Heft 2/3, S. 176 f.; Haberl a. a. O. S. 66.

1519, 28. Mai: *Ne rursus Nicolaus Picti prepositus Ste. Chaterine civitatis Cremonensis ordinis Humiliatorum sacre capelle palatii sui apostolici prior super prepositure sue pacifica possessione fructuumque perceptione et libera administratione illius vel negociatores, procuratores aut agentes eiusdem Nicolai indebite molestentur, Iannotto arcis eiusdem civitatis castellano preposituram predictam ac dicti prepositi res istic omnes diligentissime commendavit. Vincentio Ganario canonico ecclesie Cremonensis et vicario episcopi Cremonensis in spiritualibus generali auctoritate apostolica et sub excommunicationis late sententie pena committit, ut, si dictus Nicolaus in possessione dicte prepositure Ste. Catherine vel eius negociatores et procuratores aut exactores in illius perceptione fructuum liberaque eiusdem prepositure rerum omnium administratione a quoquam molestabuntur aut alias eos vexari contingeret, eidem preposito et suis predictis nomine et auctoritate sua oportuno presidio assistentes molestatores, ut ab huiusmodi perturbationibus abstinere debeant, prius illis monitis nisi prompte mandatis eorum paruerint, si et quotiens pro parte dicti Nicolai prepositi fuerint requisiti, per censuras ecclesiasticas, illas etiam aggravando et reaggravando, usque ad interdicti ecclesiastici impositionem pro observantia premissorum cogant et compellant.*

Paulus de Trottis

Haberl⁶⁶ und Eitner notieren ihn von Februar 1501 bis September 1522 als Mitglied der päpstlichen Kapelle.

1516, 5. April: *Paulo de Trottis rectori ecclesie ruralis S. Lucie de Calcinara Pisane diocesis familiari suo, qui etiam continuus commensalis suus et in capella sua cantor capellanus existit, S. Lucie et S. Michaelis Amenzano de Calcinara ac S. Antonii de Valdicalcis et Ste. Catherine de Cascina Pisane diocesis necnon S. Laurentii et S. Thome extra locum Terriciole Vulterranensis diocesis ecclesie rurales ac unam ad SS. Antonii et Rodi et aliam ad S. Iacobi in parrodiali ecclesia Plebe nuncupata S. Donati dicti loci sita altaria invicem perpetuo unitas perpetuas cappellanas per liberam resignationem Antonii Brandadorii nuper ipsarum ruralium ecclesiarum rectoris et ad altaria predicta perpetui cappellani de illis factam vacantes, que sine cura sunt et quorum insimul fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert. Executionem desuper archiepiscopo Crainensi et episcopo Asculano ac vicario archiepiscopi Pisani in spiritualibus generali mandat.*

1519, 20. August: Leo X. hat das „perpetuum simplex beneficium ecclesiasticum clericatus nuncupatum“ in der Petersbasilika nach Verzicht des „Antonii Marie de Zonatis olim in dicta basilica perpetui beneficiati“ dem „Paulo de Trottis clerico Alexandrine diocesis in capella sua cantori capellano“ am 9. August 1519 verliehen. Vor Ausfertigung des päpstlichen Schreibens verzichtete dieser, und nun überträgt der Papst das Benefiz dem „Iohanni Marie de Trottis scolari Romano, qui defectum natalium ex vulgo natus patitur et in XVII vel circa sue etatis anno constitutus existit“, und befreit ihn von dem dem römischen Volke verliehenen Privileg, daß Benefizien an Kirchen der ewigen Stadt nur römische Bürger oder deren Söhne erhalten dürfen.

Petrus Jonauld alias Brulle

Haberl⁶⁷ führt ihn als Mitglied der cappella pontificia von 1514 bis 1529; Eitner erwähnt ihn noch von 1501 bis 1506 in der Kapelle Philipps der Schönen.

1516, 13. April: *Petro Jonauld alias Brulle rectori parrodialis ecclesie de Pedrenec Trecorensis diocesis familiari suo, qui etiam cappelle sue cantor capellanus et continuus commensalis suus existit, ecclesiam de Pedrenec, cuius fructus octuaginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

⁶⁶ a. a. O. S. 59, 61, 67, 70f.; Quellenlexikon IX. S. 463.

⁶⁷ a. a. O. S. 68, 73f.; Quellenlexikon II. S. 211.

1518, 28. November: *Petente Petro Jonauld alias Brulle canonico Redonensi, qui etiam in capella sua cantor capellanus et continuus commensalis suus existit, parrochiale[m] ecclesiam de Turriac Redonensis diocesis, quam idem Petrus obitu quondam Andree Briand ipsius ecclesie rectoris vacantem vigore quarundam litterarum gratie expectative sibi concessarum obtinuit, canonicatui et prebende ecclesie Redonensis, quos ipse Petrus inter alia obtinet, quamdiu illos obtinuerit, unit.*

Petrus de Milleville

Haberl⁶⁸ und Eitner erwähnen einen päpstlichen Sänger Perissone de Milleville. Es liegt nahe, diesen mit Petrus de Milleville zu identifizieren, von dem ein an Iohannes Marquier „clericus Macloviensis“ gerichtetes Motuproprio aussagt:

1518, 25. Juni: „Iohannem Marquier clericum Macloviensis diocesis de nobili genere ex utroque parente procreatum et in vigesimo vel circa sue etatis anno constitutum, qui hodie per Petrum de Mille Ville clericum coniugatum in capella sua cantorem et familiarem suum ad infrascripta in eius locum specialiter nominatus et presentatus fuit, quo ad omnia et singula gratiam infrascriptam concernentia in locum dicti Petri ad prerogativas dicte capelle sue cantoribus capellanis quomodolibet concessas et concedendas, quibus ipsi cantores utuntur, potiuntur et gaudent ac uti, potiri et gaudere possunt et poterunt quomodolibet in futurum quibusque dictus Petrus, si coniugatus non existeret, quomodolibet uteretur et gauderet ac uti, potiri et gaudere posset in futurum, harum serie substituit et surrogat. Reservat eidem unum, duo vel tria beneficium seu beneficia, si quod vel si qua vacat seu vacent ad presens, . . . decernens ex nunc eundem Iohannem quibuscumque antelationibus et prerogativis cantoribus suis quomodolibet concessis quo ad effectum presentium gaudere ac illis uti et potiri, quibus dictus Petrus, si coniugatus non existeret, uti, potiri et gaudere possit, ac pariformiter et sine aliqua differentia perinde, ac si in dicta capella sua cantor capellanus receptus et actu inserviens existeret. Mandat episcopo Tudertino et Redonensi et Nannetensi officialibus, quatenus eidem Iohanni beneficium seu beneficia, si vacent, post acceptationem conferre et assignare procurent.“

Ein undatiertes Mandat, wohl vom August oder September 1519, weist den Generaldepositor Philipp Strozzi & Co. an, „quatenus statim omni mora cessante omnes et singulas pecuniarum summas ad Perissonem de Millevilles (sic) in capella nostra cantorem occasione salarii sui dicte capelle spectantes pro mensibus Septembris, Octobris, Novembris, Decembris, Januarii, Februarii, Martii, Aprilis, Maii et Junii proxime preteritorum apud eos depositatas cuidam Iohanni Barille magistro lignario pro constructione nonnullarum cathedrarum seu scannarum capelle nostre parve distribuant et consignent“.

Petrus Paulus Mastang

1513, 19. März: *Petro Paulo Mastang clerico Romano familiari suo, qui in sua tunc fel. rec. Iulii pape II predecessoris sui capella cantor capellanus ac etiam ipsius Iulii predecessoris continuus commensalis existerat, ipse Iulius predecessor sub data duodecimo Kalendas Augusti pont. sui anno nono canonicatum et prebendam ecclesie Valentiniensis, quorum fructus quinquaginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedebant, concessit. Litteris ipsius Iulii predecessoris super hoc non confectis, ne predictus Petrus Paulus, qui adhuc in dicta capella cantor capellanus ac etiam continuus commensalis suus existit, illorum frustreretur effectu, decernit, quod decretum Iulii predecessoris a dicta die duodecimo Kalendas Augusti suum sorciantur effectum, ac si littere ipsius Iulii sub eiusdem diei data confecte fuissent. Executionem mandat Militensi et Cavallicensi episcopis ac officiali Valentiniensi.*

⁶⁸ a. a. O. S. 69; Quellenlexikon VII. S. 1

Petrus Paulus Remigius

1518, 15. April: *Perpetuam capellaniam de Capucinis nuncupatam ad altare SS. Laurentii et Barbare sitam in ecclesia Beate Marie Maioris de urbe, de qua Petruspaulus Remigius in capella sua cantor capellanus et familiaris continuus commensalis suus et nuper ad dictum altare perpetuus capellanus resignaverat, magistro Elziario Gineti notario etiam capelle sue magistro familiari suo confert.*

Ob diese beiden Sänger ein und dieselbe Person sind, läßt sich aus den bisherigen Quellen nicht mit Sicherheit feststellen. Haberl und Eitner⁶⁹ kennen einen Petrus Paulus de Mastaing, der 1496 und 1497 Mitglied der Kapelle am St. Peter war. Er darf wohl mit dem obigen Sänger identifiziert werden, der bereits unter Iulius II. in der päpstlichen Kapelle diente. Ferner führen sie einen Remigius Mastaing als Sänger der cappella pontificia in den Jahren 1486–1509 an. Da er seit 1501 an erster Stelle der von Haberl mitgeteilten Sängerkapellen steht, muß er damals bereits längere Zeit der Kapelle angehört haben. Einen Petrus Paulus Remigius, der unter Leo X. 1518 Mitglied des Sängerkollegiums war, verzeichnen beide nicht. Aus dem Umstande, daß P. P. Mastang in dem Motuproprio „*clericus Romanus*“ genannt ist, P. P. Remigius eine Pfründe in Sta. Maria Maggiore inne gehabt hatte, daher nach dem dem römischen Volke gewährten Privileg Bürger der Stadt oder Sohn eines solchen gewesen sein müßte, wenn ihm nicht bei der Verleihung Dispens hiervon gewährt worden wäre, läßt sich ein sicherer Schluß für die Identität nicht folgern. P. P. Mastang ist 1496/97 an St. Peter nachgewiesen, kann daher nicht gleichzeitig der Kapelle des Papstes angehört haben, wenn er mit Remigius Mastang identisch wäre. So sind unter den obigen, die beide eine Zeitlang der päpstlichen Kapelle angehörten, m. E. zwei verschiedene Sänger anzunehmen.

Petrus Perez de Rezola

1514, 27. Februar (Herg. 6985): *Cavallicensi et Alexandrino episcopis et officiali Dertusensi mandat, ut Francisco Clementis clerico Dertusensi familiari suo archidiaconatum de Berrol in ecclesia Dertusensi ordinis S. Augustini, cui Petrus Perez de Rezola canonicus monasterii Ste. Marie de Six dicti ordinis Gebennensis diocesis capelle sue cantor capellanus et familiaris continuus commensalis suus asserens se alias archidiaconatum predictum vacantem vigore quarundam litterarum gratie expectative sibi per fel. rec. Iulium papam II. predecessorem concessarum infra debitum tempus acceptasse et de illis sibi provideri obtinuisse omni iuri sibi in dicto archidiaconatu competenti illius possessione per eum non habita eodem die cessit, usque ad biennium a die illius adeptae pacifice possessionis computandum commendent et deinde lapso biennio vel etiam antea, si dictus Franciscus in dicta ecclesia sub regulari habitu virtutum domino famulari voluerit et idoneus sit, in canonicum illius ecclesie recipiant, habitum ei exhibeant et professione emissa archidiaconatum predictum conferre et assignare curent.*

1519, 12. Mai: *Laurentio Perez parrochiale ecclesiam del Pinel Dertusensis diocesis, quam Petrus Perez canonicus regularis ordinis S. Augustini in commendam obtinebat et cui eodem die sponte et libere cessit, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valore annuum non excedunt, confert.*

1520, 2. Juli: *Petro Perez canonico monasterii Beate Marie de Sis ordinis S. Augustini canonicorum regularium Gebennensis diocesis, cantori capellano et familiari continuo commensali suo, qui ordinem S. Augustini canonicorum regularium expresse professus existit, omnes et singulos fructus beneficii in parrochiali ecclesia S. Iacobi de Constantina Ispalensis diocesis reservat et assignat. Die Jahreseinkünfte betragen 24 Golddukaten.*

⁶⁹ Haberl a. a. O. S. 51, 55 f., 58 ff.; Quellenlexikon VI. S. 376.

Haberl⁷⁰ und Eitner notieren ihn als Mitglied der päpstlichen Kapelle im Jahre 1522, er gehörte ihr jedoch bereits unter Iulius II. an.

Petrus Pirrinus

1520, 3. August: *Petro Pirrini rectori parrodialis ecclesie S. Petri loci de Avesano Uticensis diocesis familiari suo, qui etiam cantor et continuus commensalis suus et in quarto-decimo vel circa sue etatis anno constitutus existit, ecclesiam S. Petri loci de Avesano et, que sine cura est, capellaniam perpetuam ad altare nostre donne situm in ecclesia de Aramone Uticensis diocesis, quorum fructus insimul viginti quattuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

Haberl und Eitner notieren ihn nicht. Unter den cantores secreti Leos erscheint er nicht. So darf vielleicht gefolgert werden, da er hier als „cantor et continuus commensalis noster“ bezeichnet wird, daß er der cappella pontificia angehörte. Wie lange, ist unbekannt.

Petrus de Vian

Dieser Sänger der päpstlichen Kapelle erscheint nur in einem undatierten Mandat vom August wohl des Jahres 1514 zusammen mit Bernardus Benedicti und Vincentius Nuzanus. Er erhält monatlich vier Dukaten vom August an und fortlaufend weiter. Die Dauer seiner Mitgliedschaft ist nicht bekannt.

Robertus de Thinille

Haberl und Eitner führen ihn nicht, ebensowenig Celani.

1515, 17. Dezember: *Roberto de Thinille familiari suo, qui etiam continuus commensalis suus et in capella sua cantor capellanus et in decimoseptimo vel circa sue etatis anno constitutus existit, preposituram secularis et collegiate ecclesie Beate Marie de Lunicello Papiensis diocesis certo modo vacantem, cuius fructus quadringentorum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1516, 19. Juni: *Roberto de Thinille canonico Baiocensi, qui etiam continuus commensalis suus existit, canonicatum et de Fengueroles nuncupatam prebendam ecclesie Baiocensis cedente eidem magistro Elziario Gineti clerico Carpenteratensi notario et familiari suo, quorum fructus viginti quattuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert (s. S. 68 unter Elziarius Genet).*

Thomas de Fazanis (auch Jazanis, Zazanis)

Haberl⁷¹ und Eitner notieren ihn von September 1507 bis Dezember 1529, Celani noch im Jahre 1530 in der cappella pontificia.

1513, 1. Juni (Herg. 2949): *Thome de Jazanis familiari suo, qui etiam in capella sua cantor capellanus et continuus commensalis suus existit, parrochiale ecclesiam Plebem nuncupatam S. Iohannis Baptiste de Rosia Senensis diocesis, cuius fructus, super quibus certa persona ecclesiastica pensionem annuam decem ducatorum auri de camera percipit annuatim, octuaginta ducatorum auri similibus valorem annuum non excedunt, confert.*

1516, 26. September: *Thome de Jazanis familiari suo in capella sua cantori capellano ac continuo commensali canonicatum ecclesie Senensis ex nunc, prebendam vero etiam ex maioribus ac dignitatem, personatum, administrationem vel officium eiusdem ecclesie, postquam ei vacatio illorum innotuerit, post eiusdem Thome acceptionem confert*

1517, 27. Juni: *Eidem canonicatum ecclesie Senensis et prebendam per obitum Marci Antonii de Nivis ipsius ecclesie canonici vacantes, quorum fructus viginti quattuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

⁷⁰ a. a. O. S. 71; Quellenlexikon VII. S. 365.

⁷¹ a. a. O. S. 60 f., 71, 74; Quellenlexikon III. S. 401; E. Celani a. a. O. S. 91.

1517, 1. November: *Thome de Zazanis canonico Cordubensi familiari suo, qui etiam continuus commensalis suus antiquus et in capella sua cantor capellanus existit, canonicatum ecclesie Cordubensis confert.*

Thomas de Macchia alias Nuntii de Licio (Liece)

1516, 5. September: *Thome Nuntii de Licio canonico ordinis S. Augustini familiari suo, qui etiam continuus commensalis suus et in capella sua cantor capellanus existit, alteram portionem parrodialis ecclesie per duos aut plures rectores regi solite S. Petri de Robeto Cusentinensis diocesis obitu Iohannis episcopi Cariatensis et Ieruntanensis (sic) vacantem, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, commendat.*

1516, 5. September: *Eidem Thome Nuntii de Liece (sic) in capella sua cantori capellano parrodialem ecclesiam S. Petri de Pedacio Cusentinensis diocesis obitu Iohannis episcopi Cariatensis et Ieruntanensis vacantem commendat. Ihre Jahreseinkünfte betragen 30 Golddukat.*

1516, 19. September: *Fernando de Alarcon ducatus seu provincie Calabrie viceregi et Federico de Federicis archiepiscopi Cusentini in spiritualibus et temporalibus vicario generali mandat, cum nuper de ecclesiis seu beneficiis ecclesiasticis S. Iohannis de Lappano et Lucie et S. Petri de Pedatio ac eiusdem S. Petri de Robeto necnon Ste. Marie de Corvo Cusentine diocesis per obitum Iohannis episcopi Cariatensis vacantibus Thome de Macchia alias Nuntii canonico ordinis S. Augustini familiari suo continuo commensali et in capella sua cantori capellano commendari concesserit, ne interim, dum littere apostolice desuper expediuntur, possessio eorundem beneficiorum per aliquem indebitum occupetur, quatenus, postquam pro parte Thome fuerit requisiti, opem et operam adhibeant, quod dictus Thomas possessionem predictam capere et detentores inde amovere possit.*

Haberl und Eitner notieren ihn nicht, es sei denn, daß man ihn mit dem Tenor am St. Peter Thomas de Licto in Verbindung bringen will, den Haberl in den Jahren 1496 und 1497 anführt⁷².

Vincentius de Misonne

1515, 7. August (Herg. 16866): *Vincentio Misonne rectori alterius portionis parrodialis ecclesie per duos rectores regi solite Castri oppidi Antwerpiensis Cameracensis diocesis, qui etiam in capella sua cantor capellanus continuus commensalis existit, portionem predictam obitu Wilhelmi Porret vacantem, cuius fructus, super quibus pensio annua decem et octo ducatorum auri de camera certe persone ecclesiastice reservata existit, quinquaginta ducatorum auri similium valorem annuum non excedunt, confert. Er befreit ihn von seiner Verordnung, nach der kirchliche Stellen nur solchen Personen verliehen werden sollen, die die Sprache am Orte verstehen und ihrer mächtig sind, andernfalls die Verleihung ungültig sein solle.*

1516, 3. März: *Eidem, qui etiam cantor capellanus et continuus commensalis suus existit, parrodialem ecclesiam de Lesdam Cameracensis diocesis per obitum Iohannis Begart eiusdem ecclesie rectoris vacantem confert.*

1516, 3. März: *Eidem confert canonicatum et prebendam ecclesie Cameracensis per obitum Iohannis Leporis olim ipsius ecclesie rectoris extra Romanam curiam defuncti vacantes. Die Jahreseinkünfte beider Stellen belaufen sich auf 24 Golddukat.*

1516, 17. August: *Canonicatum et prebendam ecclesie Cameracensis per obitum Iohannis Leporis canonici Cameracensis vacantes et antea dispositioni apostolice reservatos Vincentio Misonne canonico Cameracensi per alias suas litteras sub data quinto Nonas Martii pont. sui anno tertio contulit. Quia tamen canonicatum et prebendam predictos Centurioni*

⁷² a. a. O. S. 51.

Hanact presbyteri Cameracensis diocesis sub data tertio Idus Februarii eiusdem pontificatus sui anno tertio etiam contulerat et ipse Centurio canonicatum et prebendam ad se spectare pretendit et facit illorum possessionem occupans, quominus dictus Vincentius canonicatum et prebendam predictos assequi possit, in memoria sua bene retinens, quod mentis sui numquam fuit suspendere reservationem dictorum canonicatus et prebende, quam antea fecerat, ut de illis, cum vacarent, dicto Vincentio dumtaxat et non cuiquam alteri provideret, ac intra mentis sue archana revolvens, quod dictus Vincentius, qui in capella sua cantor capellanus suus existit, est illa persona grata et accepta, cui de eisdem canonicatu et prebenda providere intendebat, quare motu proprio de sua scientia et non per errorem ac ex mera animi sui mente collationem et provisionem eidem Vincentio factas valere et sibi suffragare debere ac collationem et provisionem dicto Centurioni factas tamquam per preoccupationem emanatas et contra mentem suam factam nullas fuisse et esse decernit et declarat. Preposito, decano et capitulo ecclesie Cameracensis mandat, quatenus prefatum Vincentium in corporalem possessionem eorundem canonicatus et prebende inducant et defendant inductum, amotis dicto Centurione et quibusvis aliis detentoribus ab eisdem.

1517, 19. April: Vincentio Misonne clerico Cameracensis diocesis familiari etiam in capella sua cantori capellano et continuo commensali suo, qui eodem die perpetue capellanie ad altare SS. Lamberti et Crucis situm in parrodiali ecclesia de Ekeren Leodiensis diocesis tunc per obitum Luce Walteri vacanti eidem Vincentio concesse litteris apostolicis super ea non confectis cessit, pensionem annuam sex ducatorum auri de camera super dicte capellanie fructibus, quorum medietatem ipsa pensio non excedit, per Gabrielem de Mera dictam capellaniam pro tempore obtinentem persolvendam reservat et assignat.

1517, 1. November: Vincentio Misonne notario et familiari suo, qui etiam continuus commensalis et in capella sua cantor capellanus suus existit, canonicatum ecclesie Ste. Gertrudis Nivelensis Leodiensis diocesis confert.

1519, 1. Juni: Parrodiales ecclesias de Roncon cum illi annexis succursu nuncupata de Burri ac de Hersie Cameracensis diocesis, quas Iohannes Rondal alias Potron et Nicolaus Gobert illarum rectores obtinent et quarum insimul fructus centum et viginti ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, quamprimum illas per cessum vel decessum seu quamvis aliam dimissionem eorundem Iohannis et Nicolai seu alias quovismodo vacare contigerit, canonicatui et prebende ecclesie Cameracensis, quos Vincentius Misonne ipsius ecclesie Cameracensis canonicus familiaris ac etiam capelle sue cantor capellanus suus obtinet, ad ipsius Vincentii vitam, seu quamdiu eosdem canonicatum et prebendam obtinuerit, unit, annectit et incorporat.

Haberl und Eitner notieren ihn nicht als Sänger der päpstlichen Kapelle, zählen jedoch einige Kompositionen von ihm auf, die das Archiv der Sixtinischen Kapelle enthält. Nach den vorstehenden Papstschriften ist er seit 1515 in der cappella pontificia nachgewiesen. Leo X. schätzte ihn anscheinend sehr und ernannte ihn auch zum Apostolischen Notar. Die Dauer seiner Mitgliedschaft in der Kapelle ist nicht bekannt. Noch 1531 bezeichnet ihn ein Breve Klemens' VII. vom 16. März als „prout hodie cantor capellanus et familiaris continuus commensalis noster existis“. Da er von Ende März dieses Jahres an mit Erlaubnis des Papstes von der Kapelle abwesend war und es als fraglich angesehen wurde, ob er während der Dauer seines Fernseins als „cantor capellanus et familiaris continuus commensalis noster et de dicto collegio cantorum“ noch anzuerkennen sei und an den Privilegien und Prärogativen des Sängerkollegiums und der in Rom anwesenden Sänger teilhaben könne, entscheidet der Papst, „te, qui adhuc de numero collegii cantorum existis et post dictam tuam absentiam in tuo ordine continuaveris, quamdiu fuisti, es et eris absens a dicta curia de eadem licentia nostra aut ad nos amplius non velle seu posse redire declaraveris et servitium nostrum refutaveris, verum et indubitatum cantorem capellanum et de collegio eorundem cantorum ac familiarem continuum commensalem nostrum etiam in dictis nostris

litteris descriptum fuisse et esse fore ac pro tali ab omnibus dici, reputari et nominari debuisse et debere, auch aller Privilegien und Vergünstigungen des Sängerkollegiums teilhaftig sein solle, „*ac si a dicta curia minime te absentasses, sed in illa semper presens fuisses*“. In einer im Diarium 6, fol. 3 befindlichen Bestandsliste des Sängerkollegiums unter Klemens VII. vom Jahre 1534 ist Misonne nicht mehr enthalten.

Vincentius Nuzanus

Er ist in dem undatierten Motuproprio vom August wohl 1514 als „*cantor noster nuper in capella nostra per nos receptus*“ mit Bernardus Benedicti und Petrus de Vian aufgeführt mit vier Dukaten monatlicher Provision. Wie lange er der Kapelle angehörte, ist nicht ersichtlich.

Die Ausgaben der Camera Apostolica unter Leo X. für die päpstliche Kapelle lassen wohl ein starkes Anwachsen gegen das Ende seiner Regierungszeit, aber keinen übermäßigen Aufwand erkennen. Sie bewegen sich in der Zeit vom Februar 1513 bis zum Februar 1521 zwischen 210 und 299 Golddukaten. Sie halten sich z. B. für das erste Pontifikatsjahr kaum über den Ausgaben seines Vorgängers. In den *Mandati Camerali* des Römischen Staatsarchivs sind die monatlichen Gehaltsmandate, die mit wenigen Ausnahmen jeweils vom Ersten eines Monats für den zurückliegenden vom Kardinalcamerlengo ausgestellt sind und die einzelnen Mitglieder der Kapelle mit ihren Gagen aufzählen, für die Zeit Leos X. nicht mehr erhalten. Sie sind auch für den Pontifikat Julius' II. nur lückenhaft vorhanden. Das letzte von ihnen, was aus der Regierungszeit seines Vorgängers stammt, datiert vom 1. März 1509 und enthält die Zahlungsanweisung für den Februar des Jahres⁷². Es gibt Aufschluß über die Höhe der Gehälter nicht nur der „*cantores cappelle*“, sondern auch der „*officiales*“ (in den Rechnungsbüchern auch als „*alii in illa servientes*“ bezeichnet). Die gleichen Sätze gelten im allgemeinen auch für die Besoldung der Angehörigen der *capella pontificia* unter Leo X. So lassen sich Rückschlüsse gewinnen, da die Verbuchungen der Schlußsummen der einzelnen monatlichen Auszahlungen in den „*Introitus et Exitus*“-Bänden des Vatikanischen Archivs

⁷² ASR. Mandati 857 — 1500—1513, fol. 153v.:

		R. (Raphael) etc.		
Solvatis ^{a)}	infrascriptis dominis officialibus et cantoribus capelle sanc.mi domini nostri pape	infrascriptas pecuniarum summas pro eorum provisione mensis Februarii proxime preteriti vz.		
	R. p(atri) d. Francisco) episcopo Suessan. magistro dicte capelle duc. auri decem		fj	X
	R. p. d. Gabrieli archiepiscopo Dirachien. a) duc. decem		fj	X
	Remigio Masting	Io. Palmares	} cantoribus dicte capelle duc. auri octo pro quolibet constituunt in totum	} fj 136
	Gaspardi Merbach (sic)	Michaeli Tope		
	Io. de Iljanis	Matheo de Alzate		
	Iacoto Valpot	Nicolao de Pittis		
	Paulo de Trottis	Io. Rodulphi		
	Alfonso Frias	Elziario Genesi		
	Thome de Zazanis	Egidio Carpentier		
	Io. Poqueton	Valentino Vngaro ^{b)}		
	Io. Scribano			
d.	{ Paridi de Grassis	clericis cerimoniarum duc. similes quinque pro quolibet		
	{ Baltasari Nicolai			
d.	{ Antonio de Piperno	capellanis missarum duc. 5. pro quolibet	fj	X
	{ Alfonso de Troia			
	Erasmus Nicolai			
	Franc.o (?) Iacobi	clericis altaris dicte capelle duc. duos pro quolibet	fj	IIII
	Io(hanni) scriptori dicte capelle duc. similes duos		fj	II

Constituentes^{b)} in totum duc. auri de camera centum octuaginta duos (b), quos in vestris computis admittimus. Datum Rome in ca(mera) ap(ostolica) die p(rim)a Martii 1509, pontificatus Sanc.mi domini nostri domini Iulii pape secundi anno sexto.

^{a)} Am Rande: Officialibus et cantoribus capelle Sanc.mi d. nostri — ^{b)} Im Liber Confraternitatis Q des Campo Santo Teutonico in Rom findet sich auf fol. 140v. die folgende Eintragung: Valentinus Canonicus Lavaniensis Cantor sanctissimi Dni nostri pape intravit anno Dni 1509 quarto mensis aprilis, solvit bol. 30. — Er ist wohl identisch mit dem im Mandat genannten. — ^{c)} Davor am Rande: fj 182. — (a) Archiepiscopo dirachi episcopo dirachien. (Or.) — (b) Zunächst sex, dies canc., dafür duorum (Or. verschrieben).

noch vorhanden sind, wenigstens für die Zeit von Februar 1513 bis zum 11. März 1521⁷⁴. Für das neunte Pontifikatsjahr bis zum Tode des Papstes fehlen auch diese Aufzeichnungen⁷⁵. Die Zahlungen an die päpstliche Kapelle beginnen am 18. April 1513 mit einem besonderen Geschenk von „floreos centum quatuor auri largos . . . pro totidem solutis cantoribus capelle S. D. N. pro munere per suam S(anctita)tem eis decreto eis numeratos (Intr. & Ex. 551 fol. 84 (alt 151)). Es folgen:

(Intr. & Ex. 551 fol. 85v., 23. April 1513): *Dicta die solvit florenos quadringentos triginta duos similes vigore man.ti sub die prima presentis cantoribus et capellanis capelle S. D. N., prout distinte apparet in dicto man.to numeratos Nicolao des Pisis — — — vz. pro provisione Februarii (supra)*
— — — fj CCCCXXXII.

(551 fol. 91v.): *Die XX Maii 1513 solvit flor. ducentos decem auri de camera vigore mandati sub die prima presentis cantoribus capellanis capelle S. D. N. pro eorum provisione mensis Aprilis preteriti numeratos D.no Nicolao de Pictis uni dictorum cantorum — fj CCX.* Da eine Zahlung für März 1513 nicht notiert ist, so dürfte der Betrag von fj 432 für Februar und März, also für jeden dieser Monate mit etwa fj 216 anzunehmen sein. Am 4. Juli sind fj 218 für Mai und fj 210 für Juni 1513 in Ausgabe gestellt. Überblickt man diese Monatssummen und kürzt man von ihnen die Provisionen der *officiales*⁷⁶, d. h. des maestro cappelle, sacrista, der clerici cerimoniarum, der beiden cappellani missarum, der clerici altaris und des scriptor cappelle, die nach dem Gehaltsmandat vom 1. März 1509 46 Goldflorins ausmachen, so kommt man auf einen Betrag, der bei dem durchschnittlichen Gehalt von fj 8 für den einzelnen einer Mitgliedszahl von etwa 20—21 Sängern entspricht. Am 19. August nimmt Alphonus de Frias die Auszahlung für Juli mit fj 222 und am 16. September mit fj 231 für August entgegen; am 11. Oktober sind es wiederum fj 231, die Iohannes Palumbo (*sic, wohl Palomares*) für September empfängt. Die Erhöhung der Julisumme um 12 Dukaten läßt zunächst die Aufnahme eines neuen Sängers vermuten. Hinzutreten die 4 Goldflorins der besonderen Entschädigung, die der mit Motuproprio vom 9. Juli 1513⁷⁷ zum Prior des Kollegiums ernannte Nicholo de Pitti von nun an zu seinem Gehalt als Sänger erhält. Die Steigerung im folgenden Monat auf fj 231 dürfte dem Zuwachs um ein weiteres Mitglied entsprechen, ferner der Entlohnung des Kapellsängers Iohannes Hanguemar⁷⁸ mit einem Golddukat, den der Papst zum Kleriker, Bücherwart und zum „*servitorem, ubi opus fuerit, sub obedientia magistri seu prioris dicte capelle nostre*“ ernannt hat. Nach einem unerheblichen Rückgang im Oktober auf fj 229 klettert die Gehaltssumme von November 1513 bis Mai 1514 auf fj 237 im Monat, vom Juni an sprunghaft auf fj 253, August/September auf 281⁷⁹, im

74 Für den Pontifikat Leos X. kommen „Introitus et Exitus“ Nr. 551—560 des Päpstlichen Geheimarchivs in Frage. Nr. 551 umfaßt in den Ausgaben die Zeit von April 1513 bis März 1514. Nr. 552 von April bis September 1514. Nr. 553 enthält das zweite Regierungsjahr vollständig. Nr. 554 beginnt erst mit Juni in den Einnahmen, in den Ausgaben mit Juli 1515 und endet mit 11. März 1516. Nr. 555 fängt im Exitus mit 12. März 1516 an und schließt mit März 1517; Nr. 556 ist ein Doppel von Nr. 555. Nr. 557 umfaßt den Zeitraum des fünften Pontifikatsjahres vom 17. März 1517 bis 11. März 1518, Nr. 558 den von April 1518 bis 11. März 1519. Nr. 559 verzeichnet die Ausgaben vom April 1519 bis 11. März 1520 und Nr. 560 die in den gleichen Monaten des folgenden Regierungsjahres bis zum 11. März 1521. Der folgende Band „Introitus et Exitus Nr. 561“ betrifft das erste Pontifikatsjahr Klemens' VII. und reicht von December 1523 bis Dec. 1521.

75 Die Angabe Haberls a. a. O. S. 67, daß Bd. 560 bis zum Tode Leos reiche, ist daher nicht zutreffend.

76 Nicht zu den Officialen der Kapelle gehören die cantores evangelii in lingua greca. Zunächst war es ein „Baptista Casalius (auch de Casalibus) canonicus Lateranensis deputatus ad decantandum evangelium in lingua greca in capella S. D. N.“, der Februar 1515 erscheint und noch 1516 mit monatlich fj 5 entlohnt wird. Später (April 1518) sind es zwei „Franciscus Sperulus cantans evangelium in lingua greca“ und „Vincentius Piniella exponens evangelium in lingua greca“ mit je fj 5 Provision im Monat. Diese Ausgabebuchungen finden sich in den Introitus- und Exitus-Bänden gesondert von den Gesamtsummen für die Kapelle, die auf Grund der monatlichen Gehaltsmandate ausgezahlt wurden, so daß sie nicht zu den in ihnen aufgeführten officiales rechneten. — Scriptor der Kapelle war 1513 ein Sebastianus Philippi: Intr. & Ex. Nr. 551 fol. 157v., 20. XII. 1513: „Dicta die solvit florenos duos auri largos vigore man.ti sub die 19. presentis Sebastiano Philippi scriptori capelle pro scriptura et carta unius quinterni lectionum cantandorum per Rev.mos D. Car.les in nocte nativitatit D. N. Yehsu Christi sibi numeratos — fj II.

77 Siehe Anmerkung 65.

78 Siehe oben unter Ioh. Hanguemar. Das undatierte Motuproprio gehört somit in den August 1513.

79 Die Erhöhung der Gehaltssumme im Juni 1514 entspricht dem Eintritt von zwei Sängern in die Kapelle, nämlich des Georgius Levasseur und des Iohannes Bonnevain (siehe oben S. 71 bei Georgius Levasseur). — Das Anwachsen um 28 Golddukat in August erklärt sich durch die Aufnahme des Egidio Carpentier und des

Oktober auf fj 287, um von November 1514 bis Juli 1516 auf der Höhe von monatlich fj 285 zu bleiben⁸⁰. Dieser Betrag entspräche einer Sängierzahl von etwa 29 bis 30 Mitgliedern. Die Auszahlung erfolgt von November 1513 bis Februar 1515 fast regelmäßig an Iohannes Scribano (auch Iohanni Scribe geschrieben); von Juli 1515 bis März 1516 wird häufig Bernardo de Paulis (Bernardino Paghel, Bernardo Pagoli, Pauoli) bei den einzelnen Positionen als Empfänger notiert, so daß die Annahme naheliegt, daß jeder von ihnen während der angegebenen Zeit die Geschäfte des Abbas oder Camerlengo der Kapelle geführt habe. August 1516 erreicht die Monatssumme einen Höchststand von 295 Dukaten, um von September bis November auf je fj 269, von December 1516 bis Februar 1517 auf fj 245 (was beide Male auf eine Verminderung des Mitgliederbestandes um drei Sänger deutet) und im März 1517 auf fj 237 abzusinken. Dieser Betrag bleibt bis Mai 1517⁸¹, erhöht sich von Juni bis August auf monatlich fj 245, von September 1517 bis März 1518 auf fj 253, um von April 1518 bis März 1519 wieder auf je fj 243 zu fallen. Von April 1519 steigen die monatlichen Gehaltssummen ununterbrochen, bis August auf je fj 253, September/Oktober auf je fj 257, November 1519 bis Januar 1520 auf je fj 265; Februar/März 1520 werden es fj 273 im Monat (Eintritt des Didacus Bascus im Februar)⁸², April (Aufnahme des Antonio de Ribera)⁸³ bis August fj 281, September fj 291, um von Oktober 1520 bis zu der am 11. März 1521 erfolgenden Auszahlung der Februarprovision den Höchststand von fj 299 monatlich zu erreichen und auf ihm zu bleiben. Berücksichtigt man, daß in dieser Gehaltssumme von fj 299 die Bezüge der Officialen der Kapelle sowie die Sondervergütungen für Nicholo de Pittis und Iohannes Hanguemar mit insgesamt etwa fj 51 enthalten sind, so fallen auf das Sängerkollegium fj 248, ein Betrag, der einem Bestande von 31 Mitgliedern entsprechen würde. So erscheint die bereits erwähnte Angabe Fornaris von 36 Sängern der Kapelle unter diesem Mediceerpapst⁸⁴ zu hoch gegriffen, es sei denn, daß diese Zahl vorübergehend im neunten Pontifikatsjahre bis zum Tode Leos X. am 1. Dezember 1521 erreicht wurde (falls nicht einige mit weniger als fj 8 monatlich besoldet waren).

(Wird fortgesetzt)

Petrus Jonault mit je fj 8 im Monat sowie der Sänger Bernardo Benedicti, Vincentio Nuzano und des Petro de Vian mit je 4 Golddukaten monatlich. So ist das bereits oben S. 62 Anm. 15 und S. 63 bei Bern. Benedicti erwähnte Mandat sicher mit August 1514 datiert. Die Aufführung des Egidio Carpentier läßt auf eine längere Abwesenheit des Sängers aus der Kapelle schließen, während der er gemäß ihren Konstitutionen kein Gehalt empfing, das ihm nun bei seiner Rückkehr vom August 1514 an wieder angewiesen wurde. Denn er gehörte bereits unter Iulius II. seit 1508 der Kapelle an.

⁸⁰ Z. B. Intr. & Exitus Nr. 554 fol. 81v.: Die prima Decembris 1515 solvit ducentos octuagintaquinque ducatos auri de camera de man.to sub die prima huius Rev. p(atri) Dno Eliasario (sic) magistro capelle S.mi Domini nostri et ceteris cantoribus et officialibus pro eorum provisione mensis Novembris preteriti numeratos Bernardo Pauli
fj CCLXXXV

⁸¹ Intr. et Ex. Nr. 557 fol. 128v.: Dicta die (20. IV.) solvit duc. noningentos sexaginta quatuor auri de camera de man.to sub die prima Augusti (sic) cantoribus capelle S. D. N. pro eorum provisione presentis Aprilis ac Maii et Junii proxime futurorum —fj DCCCCLXIII. — Die folgende Gehaltsauszahlung für die Kapelle gilt für August 1517, für Juli ist eine solche nicht verzeichnet. Es ist daher anzunehmen, daß die Anweisung für April bis Juni auch noch den Juli umfaßt. Sie ist daher mit je fj 237 für April/Mai und mit je fj 245 für Juni/Juli 1517 aufzuteilen.

⁸² Siehe oben S. 66.

⁸³ Vgl. oben S. 62 f. und Anm. 15. Damit ist das auf ihn bezügliche undatierte Mandat mit April 1520 anzusetzen.

⁸⁴ Zum Vergleich seien die Aufwendungen für die päpstliche Kapelle im ersten Regierungsjahre Klemens' VII. angeführt (Intr. et Ex. Nr. 561): November/December 1523 beträgt die monatliche Gehaltssumme fj 243, Januar bis März 1524 je fj 258, April fj 250, Mai fj 255, Juni bis September je fj 242, Oktober/November je fj 250 und December 1524 wieder fj 258. Die Introitus und Exitus für die Zeit von März 1521 bis zum Tode Leos und für die Regierungszeit Hadrians VI. fehlen. — Fornaris Angabe fußt wahrscheinlich auf einem undatierten im Arch. Capp. Sist. Vol. 657 fol. 7 erhaltenen Entwurf eines Memorials des Sängerkollegiums an den Papst, dessen Reinschrift durch den Kardinalprotector zur Vorlage kam. Es heißt dort:

Illustrissime et Reverendissime Domine

Presupponendum est, quod a tempore fe. re. Martini pape quinti usque ad pontificatum fe. re. Iulii pape tertii fuit consuetudo inconcussa observata, quod cantores fuerunt admissi in dicta cappella ad eorum vitam previo riguroso examine et sine motuproprio. A quo tempore non fuit certus numerus cantorum nisi tempore fe. re. Clementis septimi. Nam a tempore predicti Martini usque ad Paulum secundum reperitur m e m o r i a duodecim cantoribus (sic) in dicta capella, fe. re. Pius secundus ampliavit ad numerum decem et octo et fe. re. Leo Xs. ad numerum 36. Predictus vero Clemens prefixit numerum XXXIII cantoribus vz. (Vgl. auch H.-W. Frey a. a. O. Die Musikforschung 1951, Heft 2/3, S. 180.) Die Denkschrift möchte ich unter Pius IV nach 1560 ansetzen.

Rudolf von Ficker (1886-1954)

VON THRASYBULOS GEORGIADIS, HEIDELBERG

*The weight of this sad time we must obey;
Speak what we feel, not what we ought to say.*

Rudolf von Ficker, o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität München, ist am Morgen des 2. August 1954 in Igls bei Innsbruck auf seinem Landsitz Hohenburg kurz nach Vollendung des 68. Lebensjahres an Herzlähmung gestorben¹. — Im Herbst 1953 hatte er einen schweren Herzanfall erlitten. Den Winter verbrachte er leidend. Ein kleiner Autounfall in München im März 1954 verschlechterte seinen Allgemeinzustand. Die letzten 14 Tage verlebte er in Igls. — Der Trauerzug führte durch die Ortschaft Igls, inmitten der majestätischen Gebirgslandschaft, in der Ficker unzählige Male gewandert ist, zur Familiengruft im Wiltener Friedhof. Am Grabe sprachen der Dekan der Münchner Philosophischen Fakultät, J. Spörl, P. Lehmann im Namen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und Dr. H. Schmid, Assistent des Münchner Musikwissenschaftlichen Seminars. Von den Fachkollegen waren dabei W. Fischer (Innsbruck) und Fickers Schüler Th. Georgiades (Heidelberg).

Am 26. November 1954 fand in der Universität München eine überaus eindrucksvolle Gedächtnisfeier statt. Ihr ging eine Gedächtnismesse in der Ludwigskirche voraus, gelesen von Fickers Schüler Dr. Maurus Pfaff, O. S. B., Kantor der Benediktiner-Abtei Beuron. Zu Beginn der Gedächtnisfeier spielte das Köckert-Quartett den langsamen Satz aus Beethovens Streichquartett Op. 135. In den Worten des Dekans Graf von Stauffenberg spiegelte sich die ungewöhnliche Hochschätzung, die die Fakultät Rudolf von Ficker zollte. W. Riezler hielt die Gedächtnisrede. Die Feier schloß mit der Tonbandwiedergabe der Fickerschen Bearbeitung des Organum „*Sederunt Principes*“ von Perotin in der Aufführung unter Eugen Jochum. Rektor, Professoren, Studenten, Akademiemitglieder, Vertreter des Münchner Geisteslebens, Freunde nahmen an der Feier teil. Von den Fachkollegen waren erschienen W. Gerstenberg (Tübingen), K. Jeppesen (Aarhus, Dänemark), H. Osthoff (Frankfurt), G. Reichert (Tübingen), der mit der Vertretung des Münchner Lehrstuhls beauftragt ist, Fickers Schüler W. Rubsamen (Los Angeles) und der Verfasser dieses Nachrufs. Der Beethoven-Satz war nicht eine nur erhebende, im übrigen aber beziehungslose Eröffnung der Feier. Er wies auf die Lebensmitte von Fickers Persönlichkeit hin. Ficker hatte öfters und mit größter Hingabe eine Vorlesung über die letzten Beethoven-Quartette gehalten. Er war in der süddeutsch-österreichischen musikalischen Atmosphäre aufgewachsen, in einer damals noch ungebrochenen, großen Tradition (Felix Mottl vermittelte ihm tiefe, bleibende Eindrücke); auf ihn aber, den Sohn des Historikers Julius von Ficker, wirkte auch beste geistig-akademische Tradition ein. So verband sich in ihm das Natürlich-Selbstverständliche der süddeutschen Musikhaltung mit der Vorliebe für Werke mit konzentriertem geistigem Ge-

¹ Daten über das Leben, die Studien und die Laufbahn, sowie ein Werkverzeichnis findet man im Artikel „Ficker“ der MGG, von ihm selbst verfaßt.

halt. Und so darf seine innere Beziehung zu den letzten Quartetten Beethovens als sinnbildlich für seine Persönlichkeit gelten. (Das Zusammendrängen des Gehalts dieser Werke in den Quartettrahmen erinnerte ihn an die Bamberger Propheten, die, klein in den Ausmaßen, uns überlebensgroß anmuten.)

Der ihn tragende musikalische Boden und das Geistig-Adelige bestimmten ihn auch als Musikhistoriker. Er ging von der Musik als Faktum aus, und sein Tun führte ihn stets zu ihr zurück. Durch seine Familientradition aber und durch seine Anlage war er geborener Historiker. Er wollte sich die Musik der Vergangenheit als lebendigen Geist vergegenwärtigen. So widmete er sich der Musik des Mittelalters. Sie war ihm nicht lediglich ein Betätigungsfeld seines Scharfsinns, das Ziel war nicht eine leere Gelehrsamkeit. Er wollte Musik hinstellen, einen Gegenstand schaffen — denn vorhanden war er ja nicht —, der uns so lebendig, so geistig, so gegenwärtig wie ein Beethoven-Quartett wäre.



Man hat oft Musikhistorikern nachgerühmt, daß sie echte Musiker, mit dem Herzen und durch gründliche praktische Ausbildung, gewesen sind. Auch Ficker war ein echter Musiker und ein überaus gründlicher Kenner. Die moderne Musik ging ihn nicht weniger an als die große Überlieferung. Was aber ihn kennzeichnet, ist, daß er aus seinem musikalischen Glauben heraus seine musikgeschichtliche Methode entwickelte. Das geistig-wissenschaftliche Ethos und die reine historische Haltung trug er als Musiker in sich. So konnten sich in ihm der Musiker und der Musikhistoriker gegenseitig nicht verleugnen. Sein Ziel war, die stumme Notenschrift des Mittelalters in Musik, in gegenwärtige Musik zu verwandeln. Dieser schlichte Satz spiegelt das Schöpferische in Fickers Persönlichkeit. Ficker verfolgte dieses Ziel mit allen ihm zu Gebote stehenden wissenschaftlichen Mitteln der exakten philologisch-historischen Methode und der geistesgeschichtlichen Interpretation, Mitteln, die er als Meister beherrschte. — Die öffentliche Meinung scheint im allgemeinen noch immer nicht von der musikalischen Tauglichkeit der Musikhistoriker überzeugt zu sein. Nicht als ob ein Musikhistoriker im Privatleben kein echter Musiker sein könnte. Aber jene Skepsis scheint doch nicht ganz ungerechtfertigt zu sein, wenn man die in der Regel angewandte musikhistorische Methode betrachtet. Denn nicht allein philologische Vorarbeiten zur Erschließung eines musikalischen Gegenstandes, selbst wenn sie mit dem Erfassen gewisser musikalischer Züge oder mit geistesgeschichtlichen Darstellungen verbunden werden, können die öffentliche Meinung überzeugen. Nur die Entwicklung einer spezifisch musikhistorischen Methode, welche direkt zur Erschließung des Gegenstandes führt, und die notwendig damit verbundene Tat des Hinstellens gültiger Musik können dies erreichen. Darin liegt

auch einer der Gründe für die hohe Achtung, die Ficker, und durch ihn die Musikwissenschaft, innerhalb der Philosophischen Fakultät genoß.

Das Vornehm-Schlichte, das Selbstverständliche seines Habitus kennzeichnete ihn als Menschen und als Musiker. Die Fülle, aus der er als Musiker schöpfte, hat ihn davor geschützt, sich Bewegungen irgendwelcher Art anzuschließen, Bewegungen, denen, wie z. B. der Jugendbewegung, auch die Musikwissenschaft zwar wertvolle Anregungen verdankt, die aber notwendigerweise eine oft gefährliche Schmälerung des Bodens verursachen. Fickers Anliegen war in keiner Weise durch Zeitströmungen eingengt. Auch dies ist ein unverkennbar schöpferischer Zug seiner Persönlichkeit und seines Werkes. Er war ein Mittler zwischen der großen musikalischen Tradition, der er entstammte, und der neuen musikhistorischen Haltung, in die er die alte Überlieferung umgoß. Daß an seinem Bearbeitungswerk gewisse Züge erkennbar werden, die eine Verbundenheit mit der Musik seiner Generation verraten, ist allzu verständlich. Diese Tatsache aber beeinträchtigt keineswegs, sondern bestätigt vielmehr die Größe seiner schöpferischen Tat.

Ficker begann als Schüler Guido Adlers. Er betrieb Musikgeschichte als Stilgeschichte. Seine zwei ersten Veröffentlichungen aus den Trienter Codices (DTÖ XXVII/1 und XXXI/1) bilden zusammen mit den Begleitstudien (*Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen*, StMw VII, 1920, 5 ff. und *Die frühen Messen der Trienter Codices*, StMw XI, 1924, 3 ff.) nicht zu entbehrende Voraussetzungen für die Kenntnis der Musik aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vorbildliche Editionstätigkeit und gediegene Forschung paaren sich mit knapper, überaus sorgfältiger Darstellung. Diese Arbeiten warfen nicht nur neues Licht auf die Entstehung der zyklischen Messenkomposition, sondern machten zum ersten Mal auf die eigenständige Bedeutung Dunstables und der englischen Schule aufmerksam. (Ficker veröffentlichte in den DTÖ etwa die Hälfte des Gesamtwerkes Dunstables.) Diese neue Einsicht stand in Gegensatz zu der älteren, seit Ludwig vorherrschenden Anschauung, daß England ein musikalisch von Frankreich abhängiges Randgebiet bilde. Ein Teil der Ficker gleichzeitigen Forschung vollzog diesen Schritt nicht. Das führte zu einer scharfen Diskussion, die unser Fach bis auf den heutigen Tag belebt².

Bald wandte sich Ficker auch der älteren Zeit zu. Durch seine Studien über die Musik des Mittelalters (*Formprobleme der mittelalterlichen Musik*, ZfMw VII, 1925, 195 ff.; *Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben*, DVfLG III, 1925, 501 ff.; *Polyphonic Music of the Gothic Period*, MQ XV, 1929, 483 ff.) erarbeitete er sich einen Zugang zu jener Kunst.

Aber er verharrte nicht lange auf dieser Forschungsstufe. Es drängte sich ihm die Einsicht auf, daß der Gegenstand des Musikhistorikers eigentlich gar nicht vorhanden ist, daß die notenschriftliche Überlieferung keinen vollgültigen Ersatz dafür bietet. Er erhielt dabei Anregungen auch aus der Wiener kunstgeschichtlichen Schule, besonders durch Strzygowskis Arbeiten, die stark von dem Bestreben geleitet waren, verschollene Architekturformen zu rekonstruieren. Er fühlte, daß die Tätigkeit des Musikhistorikers der des Archäologen ähnelt, der seinen Gegenstand erst aus Trümmern herstellen muß. Als Musiker mußte aber der Musikhistoriker Ficker feststellen,

² Vgl. bes. *Acta Musicologica* 23 (1951), 93 ff.; 24 (1952), 131 ff.; 25 (1953), 111 ff. und 127 ff.

daß der Gegenstand seiner Bemühungen noch viel weniger vorhanden war. Was für eine Not! Aus den kümmerlichen, stummen Niederschriften spürte er, daß etwas Großes der Erweckung harpte. Er entdeckte das Problem Notenschrift — Klang. Er mußte es entdecken, da er die Musik erobern wollte. Das war eine neue, wahrhaft schöpferische Konzeption der musikgeschichtlichen Aufgabe. Es handelte sich nicht mehr um die bloße Feststellung einiger Tatsachen aus dem Gebiet der sogenannten Aufführungspraxis und um ihre Anwendung auf musikhistorische Aufführungen. Ficker drängte es, das Spannungsfeld, das durch die Eckpfeiler Notenschrift und Klang bestimmt wird und dasjenige ausmacht, was wir Musik nennen, in der Persönlichkeit des Interpreten wieder erstehen zu lassen. So kamen die denkwürdigen Aufführungen von Musik des Mittelalters, von Perotin bis Dunstable, zustande, im Rahmen der Beethoven-Zentenarfeier in Wien, 1927, und dann in Paris, später auch in München. Jener große Wurf wirkte weit über die intern musikwissenschaftlichen Kreise hinaus. Er ging die musikalische Welt, die öffentliche Meinung an — eine für unsere Disziplin ungewöhnliche Situation³.

Hierher gehört auch die wissenschaftliche Ausgabe des Perotinschen Organums „*Sederunt Principes*“ (Wien, UE 1930), mit der bedeutenden Einleitung, ergänzt durch eine gesonderte Bearbeitung. Wissenschaftliche Ausgabe und Bearbeitung sind als Stellvertreter jener zwei Eckpfeiler, der stummen Notenschrift und des (für uns heute) gültigen Klanges zu verstehen.

In seinem Bestreben, das Verhältnis von Notenschrift und Klang im Mittelalter weiterhin zu ergründen, stieß Ficker auf den Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025), eine Art Übungsbuch für die Ausführung der *res facta* im 12. Jahrhundert, und machte darauf aufmerksam durch seinen Aufsatz im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1932, 64 ff. Diese Studie bringt eine Fülle von Anregungen und Fragen. Sie fordert zu einer Fortführung in Verbindung mit der ausführlichen Behandlung des Traktates auf.

Ficker aber, der die Musik des Mittelalters erahnte, der sie als erklingende Wirklichkeit ernst nahm, mußte sich auch die Frage nach der ihr adäquaten Vorstellungsweise und nach dem Ursprung dieser Musik stellen. Es widerstrebte ihm, die Anfänge der schriftlich fixierten Mehrstimmigkeit in der Karolingischen Zeit als eine primitive Polyphonie oder als eine rohe Harmonie vom Linear-Melodischen her zu

³ Einige Besprechungsauszüge mögen als Dokumente zitiert werden, die Ficker, und durch ihn der Musikwissenschaft, zur Ehre gereichen:

Zeitschrift für Musikwissenschaft IX (1927) S. 498: Das Erregende dieser Vorführung läßt sich dadurch in ein Wort fassen, daß man sagt: gerade die divinatorische Kühnheit, der künstlerische Sinn der Interpretation hat das „philologisch Richtige“ getroffen. Des Perotins Organum war der stärkste Eindruck dieser unerhörten Darbietung. (A. Einstein)

Neue Musikzeitung: In stärkere Worte läßt sich der Eindruck kaum fassen, als wenn man sagt, daß diese Aufführungen im Rahmen des Beethovenfestes neben Darbietungen erster Künstler und angesichts einer besonders verfeinerten Einstellung der Hörer ihren Platz behaupteten: die Wirkung dieser alten Mehrstimmigkeit wurde selbst von den Meisterwerken Beethovens nicht überboten.

Berliner Tageblatt: Zuletzt noch ein stark aufwählendes Ereignis: mittelalterliche Chormusik in der Burgkapelle. Das mußte man in Berlin hören. Es war die schönste Stunde in Wien. Man dankt Professor v. Ficker, der die Stücke bearbeitete und die Aufführung leitete; er, Professor der katholischen Universität in Innsbruck, fühlt irgendwie noch die Kontinuität jener Tradition; dabei muß er auch Sinn gehabt haben für die ungeheure Aktualität dieser Formenwelt.

Frankfurter Zeitung (12. 5. 27): Hier ward mit Kühnheit und Besonnenheit, mit historischem Gewissen und künstlerischem Gefühl der Vorhang vor etwas Unbekanntem, Unerkanntem, weggezogen. Es war, wie wenn wir zum erstenmal Überwältigendes der bildenden Kunst sähen (A. Einstein.)

Zu Fickers Einstellung vgl. man auch seinen mit größtem Beifall aufgenommenen Utrechter Vortrag, *Kgr.-Ber. Utrecht* 1953, 33 ff.: Grundsätzliches zur mittelalterlichen Aufführungspraxis.

verstehen. So kam er zu der Konzeption der ‚Primären Klangformen‘ (Jahrbuch Peters 1929, 21 ff.), zu der ausdrücklichen Darstellung einer von Hause aus auf Zusammenklang beruhenden Musik, die nichts mit dem Linearen, somit nichts mit Kontrapunkt gemein hat. Ich persönlich bekenne mich zu diesem geradezu erleuchteten Aufsatz und erblicke darin einen Ansatz, der, zusammen mit dem Aufwerfen der Problematik Notenschrift — Klang, die Geschicke und die Methode unseres Fachs auf lange hinaus zu bestimmen vermag.

Das Aufstellen der Theorie der primären Klangformen war mit Forschungen verbunden, die die historische Unterbauung im einzelnen beabsichtigten. So führte Ficker weitangelegte Untersuchungen an Hand der historischen Quellen des ersten nachchristlichen Jahrtausends durch. Das ausführliche Werk, das er vorbereitete (*Die Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit*), konnte er nicht abschließen. Erwarten wir den Nachlaß! Seine Schüler wissen aus den Vorlesungen und Übungen, daß er hier aus ungemein reichen Schätzen schöpfte.

Daneben hatte Ficker aus eigenem Antrieb und mit eigenen Mitteln in Italien und Frankreich ein umfangreiches, aus mehreren tausend von Aufnahmen bestehendes Fotokopienmaterial der mittelalterlichen Musikhandschriften zusammengetragen (12.—15. Jahrhundert), thematische Kataloge ausgearbeitet — die er gern auch Fachkollegen zur Verfügung stellte — und weitgehende Untersuchungen und Vergleiche durchgeführt. Auf Grund dieser seiner Beherrschung der Notenschriftprobleme (vgl. auch *Probleme der modalen Notation*, Acta musicologica XVIII/XIX, 1946/47, 2 ff. und Agwillare, *A piece of late Gothic minstrelsy*, MQ, XXII, 1936, 131 ff.) und des gesamten Handschriften-Materials war er berufen, die Editionsfragen entscheidend zu fördern. Die geistige Tiefe des Editionsproblems ergab sich jedoch erst durch die Verbindung mit der Frage Notenschrift — Klang, wie sie Ficker aufgegangen war. Schon in der Edition des „*Sederunt*“ wurde der Kern dieser Frage berührt. Dort findet man die Originalnotenschrift übertragen, so zwar, daß sie ohne weiteres lesbar ist, aber doch nicht so, daß heutige Musik vorgetäuscht wird. Eine Umdeutung in heutige Notenschrift — und damit gleichzeitig eine Interpretation — war erst die daneben veröffentlichte ‚Bearbeitung‘: eine Interpretation für unser Hier-und-Jetzt, die auf musikalischer Anschauung, auf verantwortlicher Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk beruht. — Aber das Kühnste innerhalb des Editionsgebietes unternahm Ficker in seiner letzten Ausgabe — in jeder Hinsicht einem wissenschaftlichen Kleinod (*Trienter Codices, Sechste Auswahl*, DTÖ XL, 1933, mit Musik aus dem 14. und 15. Jahrhundert). Hier hat er versucht, eine Übertragung zu geben, die zwar heute ohne weiteres lesbar ist, die aber den musikalischen Absichten und der Gestalt der Originalnotenschrift Rechnung trägt und dadurch wesentlich dazu verhilft, eine jener Musik adäquate Haltung in uns hervorzurufen. Ein genialer, freilich in einsamer Höhe stehender Versuch. Er ist aus dem Bedürfnis nach geistiger Aufrichtigkeit entstanden: aus der Überzeugung, daß die Notenschriftfrage nicht nur das Äußere, die Lesbarkeit angeht; aus der Einsicht, daß das moderne Notenbild, das man im allgemeinen bei Übertragungen mittelalterlicher Musik zu verwenden pflegt, die moderne Musikhaltung impliziert und auch sinnentstellend wirkt; aus der Einsicht, daß dadurch bei solchen Übertragungen eine illegitime, irreführende Interpretation sich einschleicht und eine Problemlosigkeit vorgetäuscht wird. (Vgl. dazu

das gehaltvolle Referat *Probleme der Editionstechnik*, Kgr.-Ber. Basel 1949, 108 ff.) Die Musikwissenschaft hat in jener geistig ungemein regen Zeit zwischen dem ersten Weltkrieg und 1933 entscheidende, grundlegende Impulse durch Rudolf von Ficker erhalten. Es ist bitter, festzustellen, daß Fickers schöpferische Energie kurz nach 1933 durch die politischen Ereignisse beeinträchtigt wurde. Denn sein untrüglich realistischer Instinkt Menschen und Ereignissen gegenüber verband sich oft mit einer gewissen Skepsis, die ihn selbst hemmte. Völlig negativ stand er der durch die Gründung des Instituts für deutsche Musikforschung sich anbahnenden Entwicklung gegenüber. Er war der Wissenschaftslenkung jeglicher Art abhold. Im Ausland hochgeachtet, fühlte er sich im Dritten Reich einsam. — In den ersten Jahren seiner Münchner Tätigkeit (seit 1931) hatte er mit größtem Schwung das Musikwissenschaftliche Seminar wiederaufgebaut. Mit Frische, Liebe, Ruhe und dem ihm eigenen trockenen Humor betreute und regte er kritisch-wohlwollend beobachtend die Willigen unter den Studenten zur selbständigen Arbeit an. Er wirkte mehr durch das Vorbild seines eigenen Tuns, seiner bescheidenen, aber stets treffenden Ausdrucksweise, durch seine Zurückhaltung — er sprach kaum je über sich selbst — als durch aktives Eingreifen. Bis zu seinem Ende blieb er den Studierenden treu, und auch sie ihm. Er erlebte am Ende des Krieges die Vernichtung des Münchner Seminars, er schöpfte nicht mehr den Mut, einen Neuaufbau durchzuführen.

Vergegenwärtige ich mir, was Ficker für die Musikwissenschaft bedeutet, so vermeine ich vor einem riesenhaften Werk zu stehen. Aber umsonst suche ich nach der stattlichen Bandfolge seiner Veröffentlichungen: ein paar Aufsätze, dünnleibige Editionen. Ein begnadeter Fürst im Bereiche des Geistes, der in der heutigen Zeit bei völligem Verzicht auf Quantität Wesentlichstes leisten konnte! Der Same ist kräftig. Wird er Früchte bringen? Möge die Musikwissenschaft Fickers Ethos, seine geistige Haltung, sein aristokratisches Wesen, seine echt schöpferische Liebe zur Musik, seinen methodischen Ansatz stets als ihr Eigenes betrachten und auf diese Weise sein Andenken in Ehren halten. Möge sie auch ihre Mündigkeit nicht zuletzt dadurch erweisen, daß sie mit den Einsichten Fickers sich ernstlich auseinandersetzen beginnt.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein mittelalterliches Fastenlied

VON HANS SCHMID, EMMERING (OBERBAYERN)

In einer Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek zu München (Cod. lat. 621) befindet sich auf fol. 85^v — eingetragen von einer Hand des ausgehenden 11. Jahrhunderts — folgendes lateinische Gedicht, dessen erste Hälfte mit übergeschriebener Buchstabennotation versehen ist¹:

1) *Jam uoluens círculus anní*
Tempus sollempne reuexit;
Quo per ieiunía sacra
Culpas exsoluere fas est.

2) *Nunc ergo ludícra, rísus*
Nunc uerba superflua, rixas
Mens arceat atque gulosí
Reprímatur crappula uentris.

3) *Nunc corda manu ferientes*
Purgemus crimina planctu
Vestigia sacra sequentes
Moysi Danielis Heliae.

4) *Nec mens de munere Christi*
Hominis desperet; iniqua
Cupit hic, redeat paradisi
Ouis ut centesima caulis.

Der Inhalt behandelt in recht gewandter Weise die Fastenzeit, beginnend mit der Feststellung ihrer Wiederkehr, schließend mit dem Hinweis auf das Erlösungswerk Christi, durch das der Mensch „*ius Paradies zurückkehre wie das hundertste Schaf in den Pferd*“². Als Versmaß benützt der Autor einen katalektischen anapästischen Dimeter

(uu — uu — uu — u)

als dessen Vorbild wohl die Metren 5 des 2 und 3 Buches der *Consolatio Philosophiae* des Boethius dienen. Auffallend für das Mittelalter ist die genaue Beachtung der Prosodie: Im ganzen Gedicht findet sich kein Verstoß gegen die Metrik. Welche Schlüsse auf die Entstehungszeit daraus abgeleitet werden können, möchte ich allerdings den Philologen anheimstellen. Eine gewisse geistige Verwandtschaft dieser zwar geistlichen, aber unzweifelhaft außerliturgischen Lyrik scheint mir am ehesten mit den Caritasliedern der Karolingerzeit³

¹ Die Kenntnis verdanke ich einem liebenswürdigen Hinweis von Prof. Dr. Bernhard Bischoff, München.

² Vgl. Lukas 15, 3—7.

³ Bernhard Bischoff, *Caritas-Lieder*. In: *Liber floridus*, Festschrift für Paul Lehmann, St. Ottilien 1950, S. 165—186.

gegeben. Das Gedicht umfaßt vier vierzeilige Strophen, von denen jede inhaltlich und sprachlich in zwei Teile untergegliedert ist. Strophe 1 und 3 bestehen so aus je zwei zusammengehörigen Zweizeilern; Strophe 2 und 4 sind dagegen durch Enjambement der Zeilen 2 und 3 zusammengeschlossen.

Als Notation werden die Tonbuchstaben A—G im heute noch gebräuchlichen Sinne verwendet. Eine andere Deutung der Buchstaben ist nicht gut möglich, da das zweimal vorkommende *h* jedesmal deutlich als *b quadratum* geschrieben ist. Die sich eng an Wort- und Satzbetonung anschließende Melodie ist rein syllabisch; ein überzähliges drittes *c* über „*exsolvere*“ (Str 1, Z. 4) scheint ein Schreibversehen zu sein. Zwischen den zwei Strophen bestehen melodische Varianten, die offenbar durch die andere Silbenzahl der zweiten Strophe bedingt sind. Warum die beiden letzten Strophen nicht mehr mit Tonbuchstaben versehen wurden, kann nur vermutet werden: Vielleicht war es Zufall; vielleicht glaubte der Schreiber an den beiden ersten Strophen hinreichend gezeigt zu haben, wie bei verschiedener Silbenzahl und Silbenverteilung die melodische Linie abzuändern sei. Unterschiede zwischen den beiden Strophen finden sich nämlich nur an solchen Stellen. Dabei ergibt sich folgendes Bild: Die Zeilenschlüsse, die ja auch im Versmaß keine Veränderung der Silbenzahl zulassen

(... — *u u* — *u*) sind in der Melodie identisch. Eine Ausnahme bildet Zeile 3, wo die durch die veränderte Silbenverteilung der ersten Vershälfte bedingten Änderungen sich auch auf den Zeilenschluß auswirken. Offenbar ist in dieser Zeile beabsichtigt, die (den Worten, nicht der Metrik nach) zweite Vershälfte jedesmal mit dem melodischen Tiefpunkt *D* beginnen zu lassen. Somit stehen also anstatt sechs Silben (*ieiunia sacra*) bei der zweiten Strophe nur mehr fünf (*atque gulosi*) für den Anstieg von *D* nach *G* zur Verfügung, wodurch die Melodiespitze *A* wegfällt und gleichzeitig durchaus sinngemäß das „*gulosi*“ der zweiten Strophe weniger Akzent erhält als das „*sacra*“ der ersten.

Die Abweichungen an den Zeilenanfängen sind ebenso leicht zu erklären, wenn man auch hier die sichtlich gewollten Entsprechungen vergleicht: In Zeile 2 verbleiben nach Abzug des in beiden Strophen identischen Schlusses (*sollempne revexit: superflua rixas*) für den Anfang einmal zwei, einmal drei Silben. In Zeile 3 und 4 sind in der zweiten Strophe vier anstatt zwei Silben in dem für den Versanfang zur Verfügung stehenden Tonraum unterzubringen, was beide Male auf dem wohl besten Weg erreicht wird. In Zeile 3 wäre eine Verdoppelung des Melodietiefpunktes *D*, die ja auch möglich gewesen wäre, eine fühlbare Abschwächung; ein Vorziehen dieses Tones in die erste Vershälfte aber würde der natürlichen Satzmelodik nicht so gut entsprechen wie die uns vorliegende Fassung, desgleichen auch, wenn in Zeile 4 „*reprimatur*“ nicht auf *F*, sondern mit einem Terzaufstieg von *F* nach *A* enden würde, obwohl letzteres auf den ersten Blick naheliegender zu sein scheint als die Streckung des Terzabstieges *A—F* von zwei auf vier Einzeltöne, da ja dieses aufsteigende *A* durch die geringere Silbenzahl des dem „*exsolvere*“ der Strophe 1 entsprechenden „*crappula*“ frei geworden ist.

Die Unterlegung des restlichen Textes dürfte unter Beachtung der an diesen beiden Strophen gezeigten Grundsätze kaum Schwierigkeiten bereiten. Die Melodie, die dem achten Kirchen-ton angehört, wirkt gerade durch ihr Anschmiegen an die durch die metrische Dichtung bedingten Verschiedenheiten der Strophen flüssig und ungezwungen⁴, so daß wir das Ganze als recht gelungenes Werk eines Sprache und Musik gewandt beherrschenden Autors betrachten dürfen. Leider ergeben sich aus der Handschrift keinerlei Anhaltspunkte zu seiner Identifizierung, da nicht einmal die Bibliotheksheimat dieses einst mit den Schedelhandschriften nach München gekommenen Bandes bekannt ist.

⁴ Man beachte auch die sich ganz ungezwungen aus dem Sprachmelos ergebende Tonmalerei zu dem Wort „*volvens*“ des Anfangs.

Die Wiener Handschriften zur ersten und zweiten Fassung von Beethovens „Fidelio“

VON WILLY HESS, WINTERTHUR

In meinem Werk „*Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen*“¹ habe ich S. 199—201 ein Verzeichnis aller bisher bekannt gewordenen Handschriften der Fassungen von 1805 und 1806 veröffentlicht. Leider war ich damals in bezug auf die Wiener Handschriften auf die Angaben von Otto Jahn² und L. Sonnleithner³ angewiesen. Inzwischen wurde es mir möglich, sämtliche Wiener Handschriften an Ort und Stelle einzusehen und zu sichten, und die Resultate dieser Sichtung werden nun im folgenden als Ergänzung zu meinem Werk mitgeteilt. Es handelt sich dabei ausschließlich um Stücke im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Nationalbibliothek und Stadtbibliothek besitzen keine Handschriften zu den beiden ersten Fassungen von Beethovens *Fidelio*.

Insgesamt sind vorhanden:

Signatur VI 264: Duett „*Jetzt Schätzchen, jetzt sind wir allein*“. Partitürkopie 1806. 28 Blatt. VI 42241: C-dur Duett „*Um in der Ehe froh zu leben*“, 1806, Partitürkopie. 25 Seiten, dann 1 Seite leer, hierauf Es-dur-Terzett „*Um in der Ehe froh zu leben*“, Partitürkopie 1806, 17 Seiten, dann eine Seite leer. Notiz Schindlers: „*Partitur von dem Duett, Terzett und Arie mit Chor aus Leonore (Fidelio) von Beethoven, die in der Umgestaltung der Oper in zwei Akte beseitigt wurden*“. Die Arie fehlt. Es handelte sich offenbar um die Arie des Pizarro „*Auf euch nur will ich bauen*“, die aber erst 1814 aufgeopfert wurde und deren Handschrift Schindler am 1. Dezember 1841 samt den beiden anderen Stücken an Breitkopf & Härtel anbot. Breitkopf kaufte damals aber nur diese Arie und gab sie als „*nachgelassenes Werk*“ unter der Stichnummer 6893 heraus.

VI 22459: Es-dur-Terzett „*Um in der Ehe froh zu leben*“, Partitürkopie 1806, 18 Seiten.

VI 28033: Dasselbe, 24 Seiten, die drei letzten leer.

VII 45004 b: Es-dur-Terzett „*Ein Mann ist bald genommen*“. 1806. Klavierauszug.

VI 773: Quartett G-dur „*Mir ist so wunderbar*“. Partitürkopie 1806, 18 Seiten, davon die letzte leer.

VI 4197: F-dur-Terzett „*Gut Söhndchen, gut*“. Partitürkopie 1806, 29 Blatt, die letzte Seite leer.

XVI 8055: Marsch B-dur, Partitürkopie 1806, 12 Seiten, die letzte leer.

VI 9611: Seite 1—39: Arie mit Chor „*Ha! welch ein Augenblick!*“ Partitürkopie 1806, als Nr. 6 bezeichnet. Seite 40: *Corni in F zu Nr. 6*“. Diese Kopie entspricht durchaus derjenigen des Berliner Beethovenautographes 26 und es scheint, daß diese Stimmen für eine bestimmte Aufführung eingelegt wurden. Sie finden sich in keiner Partitur, auch nicht in den Secondaschen Stimmen der Fassung von 1806. — Seite 41—90: Duett „*Jetzt Alter, jetzt hat es Eile*.“ (Signatur VI 9857), Partitürkopie 1805. Dabei steht in Takt 110 „*Contrafagotto col Basso*“, in Takt 157 „*Contrafagotto tacet*“, Takt 175 wieder „*Contrafagotto col Basso*“. Man weiß sonst von keiner Verwendung des Kontrafagottes in dieser Nummer.

VI 17327: C-dur-Duett „*Um in der Ehe froh zu leben*“, Partitürkopie 1806, 10 Seiten, Hochformat. Unter derselben Signatur finden sich auch noch 26 Stimmenhefte zu diesem Stücke und ein Klavierauszug, alles Fassung 1806. Ebenso eine weitere Partitur, Querformat, 24 Seiten, die zwei letzten leer.

¹ Atlantis-Verlag Zürich 1953.

² Vorwort zum Klavierauszug der zweiten Fassung des „Fidelio“, Leipzig 1851. (So nach Otto Erich Deutsch, während G. Kinsky auf das Jahr 1853 schloß).

³ Noch ein Wort über die Oper „Fidelio“. Allgemeine Theaterzeitung, Wien 1844, Nr. 108, S. 446—447.

VII 45004 b: C-dur-Duett „Um in der Ehe froh zu leben“. 1806. Klavierauszug und zwei separate Singstimmen.

VI 17326: Arie der Leonore, Partiturrkopie 1806, 22 Blatt.

VI 6518: 1. Finale, Partiturrkopie 1805, mit einigen Sprüngen für 1806. 184 Seiten.

VI 638: Rezitativ und Duett G-dur „Ich kann mich noch nicht fassen“ Partiturrkopie 1805. Mit eigenhändigen Eintragungen Beethovens. 48 Blatt.

Des weiteren kann zu meinem oben erwähnten Verzeichnis der Handschriften noch ergänzend beigefügt werden, daß die Seite 198 erwähnte Handschrift der Arie „In des Lebens Frühlingstagen“ (Berliner Beethovenautograph 5, Stück 3) tatsächlich zur zweiten Fassung der Oper gehört. Sie stimmt bis auf ein paar Kleinigkeiten mit den Secondaschen Stimmen, bzw. Otto Jahns Partitur der Fassung von 1806 überein.

Durch das Entgegenkommen des Beethovenhauses Bonn bin ich nachträglich auch in den Besitz einer Photokopie des Marsches der Fassung 1806 gekommen und es zeigt sich, daß die Fassung von 1814 nicht nur durch die andere Art der Wiederholungen von 1806 abweicht, sondern auch durch verschiedene Einzelheiten der Instrumentierung und Stimmführung. Auch ist, entgegen meinen Angaben Seite 59/60, die Wiederholung des ersten Teiles schon 1806 ausgeschrieben in der Partitur, nicht aber in den alten Klavierauszügen. Inwiefern sich nun die Fassungen 1805 und 1806 unterscheiden, kann allerdings immer noch nicht festgestellt werden, da es Herr Dr. Bodmer in Zürich nach wie vor ablehnte, mir einen Einblick in das einzige Autograph dieses Marsches zu gewähren.

Für eine Einverleibung der Partituren des „Fidelio“ von 1805 und 1806 in eine neue Gesamtausgabe der Werke Beethovens werden diese Handschriften wohl alle mit berücksichtigt werden müssen.

Und schließlich verdanke ich Herrn Prof. Dr. Otto Erich Deutsch noch einen sehr wertvollen Hinweis auf einen bisher unbekannt gebliebenen Nachdruck des Textbuches von 1805: Die Wiener Stadtbibliothek bewahrt unter der Signatur A 109625 ein folgendermaßen betitelt Textbuch auf: „Gesänge / zu der Oper: / Fidelio. / Frey nach dem Französischen bearbeitet / von / Joseph Sonnleithner / in drei Aufzügen. / Musik von Ludwig van Beethoven.“ Ohne Ort und Jahr, 32 Seiten Oktav. Deutsch vermutet einen Wiener Druck von 1805. Der Text weicht nur in Kleinigkeiten von dem offiziellen Textbuch des Verlages Pichler ab.

Noch einmal: Vivaldi und die Klarinette

VON WALTER KOLNEDER, LUXEMBURG

Walter Lebermann¹ hat auf Grund schlechter Klangerfahrungen bei einer Aufführung die Verwendung der Klarinette bei Vivaldi angezweifelt und den Nachweis versucht, daß es sich in den fraglichen Werken um Trompeten handeln muß, wobei er meine bereits zu diesem Thema gegebenen Untersuchungen² als „Mißverständnis“ abtut.

Hierzu ist festzustellen, daß 1. Vivaldi in den Werken P. V.³ 73 und 74 „clarinet“ vorschreibt und in P. V. 84 „claren“, und daß er 2. die Töne *f*, *d'* und *h* verwendet, die auf der ventillosen Trompete nicht vorhanden sind:

z. B.



¹ Zur Besetzungsfrage der Concerti grossi von A. Vivaldi (Musikforschung 1954, 337 f.).

² W. Kolneder, Die Klarinette als Concertino-Instrument bei Vivaldi (Musikforschung 1951, 185—191).

³ M. Pincherle, Antonio Vivaldi, Inventaire thématique (Paris 1948).

Derartige Stellen sind aber nicht etwa vereinzelt, und aus der thematischen Struktur geht eindeutig hervor, daß die fehlenden Töne nicht erst nachträglich von einem Bearbeiter eingefügt worden sind, wie L. annimmt. Dies ist der Sachverhalt, den man nicht auf Grund ästhetischer Urteile bei einer Wiedergabe mit wahrscheinlich modernen Instrumenten einfach umfälschen darf. Da sich die Argumentation L.s aber wissenschaftlichen Anschein gibt, ist es notwendig, näher darauf einzugehen und eine Reihe von Irrtümern zu berichtigen.

Zur Terminologie: die französische Bezeichnung „clarinet“ ist nicht „im zweiten Drittel des 18. Jh.“ aufgekomen, sondern findet sich schon vor 1716 in einem Amsterdamer Druck von Estienne Roger unter „*Airs à deux clarinettes*“ (Dart)⁴. Sachs schreibt im *Reallexikon* (S. 86a) „In Italien wird ausnahmsweise die Klarinette mit *Clarino* bezeichnet“, was auch Rendall⁵ bestätigt. Der interessanteste Hinweis aber steht bei Sachs (S. 85b), daß nämlich „Claren“ im romagnolischen Dialekt die Bezeichnung für Klarinette ist. Für das überraschend frühe Auftreten des Instruments in Italien gibt es aber auch einen literarischen Beleg, F. Bonanni beschreibt es nämlich bereits 1723 im „*Gabinetto armonico*“ unter dem Namen „clarone“. Es liegt also nicht der geringste Anlaß vor, die Verwendung der Klarinette durch Vivaldi zu bezweifeln und an seiner Terminologie zu deuteln. Die Trompete aber wurde in Italien immer mit *tromba* bezeichnet, selbst in der Orfeo-Partitur, wo Monteverdi die 1. Trompete mit „clarino“ benennt, schreibt er über dem gleichen Stück „... *le trombe con le sordine*“. Dies ist der einzige mir bekannte Fall, wo im Italienischen „clarino“ in Verbindung mit der Trompete vorkommt. Bei Torelli (dessen Werke mit Trompeten mir Fr. Giegling in liebenswürdiger Weise zur Einsicht zur Verfügung stellte) und bei Vivaldi, der ein Konzert für 2 Trompeten schrieb (P. V. 75⁶) und das Instrument in den Opern wie in der Kirchenmusik gerne verwendete, heißt es immer „*tromba*“; wenn also Vivaldi „clarinet“ und „claren“ schreibt, kann er damit wohl kaum die Trompete gemeint haben.

Im Mittelsatz von P. V. 84 findet sich nun aber tatsächlich für die Baßlinie als späterer Zusatz die Bezeichnung „clarini solo“ (der für die Praxis der 18. Jh. hochinteressante Fall ist in meiner „*Aufführungspraxis bei Vivaldi*“⁷ näher beschrieben). Damit kann in Übereinstimmung mit dem oben erwähnten italienischen Sprachgebrauch wieder nur die Klarinette gemeint sein. Aber selbst wenn man davon nichts wüßte, dürfte ein Musiker, der die Noten gesehen hat, nicht einen Augenblick daran zweifeln. Wie hätten etwa Trompeten an Stellen wie



den Baß geblasen und welcher Komponist hätte jemals so stümperhaft instrumentiert und eine Solovioline von zwei unisono baßblasenden Trompeten begleiten lassen, selbst wenn die Töne auf diesen Instrumenten vorhanden gewesen wären? Im Gegensatz dazu hat die Zeitpraxis die Trompeten in langsamen Sätzen sogar als Oberstimmen pausieren lassen, wofür Vivaldis Trompetenkoncert und Bachs 2. Brandenburgisches Konzert typische Beispiele sind. Zum sogenannten „*hodgezogenen Bc.*“ ist folgendes zu sagen: Die Verwendung des Baßschlüssels für Violinen, Violen usw. hatte den Zweck, den Spieler darauf aufmerksam zu

⁴ Th. Dart, *The earliest collections of Clarinet Music* (The Galpin Society. Journal IV/1951).

⁵ C. Rendall, *The clarinet* (London 1954).

⁶ W. Kolneder, *Il concerto per due trombe di Antonio Vivaldi* (im Druck).

⁷ W. Kolneder, *Aufführungspraxis bei Vivaldi* (im Druck).

machen, daß er ein sogenanntes „*Bassetten*“ zu spielen hatte, d. h. daß seine Stimme vorübergehend die Baßfunktion übernahm. Die Ausführung sollte aber, wenn möglich, in Originallage erfolgen mit Oktavumlegung der fehlenden Töne. Im Konzert P. V. 74 stehen aber Stellen, die durch Trompeten nicht einmal 2 Oktaven höher ausführbar sind, sondern 3 Oktaven transponiert werden müßten:



Ein Musiker kann doch nicht im Ernst annehmen, daß dieser Baß von Trompeten geblasen worden wäre!

Zur Frage der Datierung: L. setzt völlig willkürlich die Handschriften der fraglichen Werke für Ende 18. Jh. an und meint, die von mir erwähnten paläographischen Vergleiche blieben „*unerfindlich*“. Zur genaueren Datierung der Hss. wurden zwei Versuche unternommen. Der inzwischen verstorbene Turiner Ordinarius Alberto Gentili, der als Sohn eines Papierfabrikanten die älteren Techniken italienischer Papiererzeugung genau kannte, hat versucht, die Mss. nach Art des verwendeten Papiers zu gruppieren. Ich selbst habe die nicht autographen Mss. nach der Handschrift der Kopisten geordnet und sie in Parallele mit den Opernpartituren gesetzt, deren Ausführungsdaten bekannt sind. Ohne hier auf die Ergebnisse einzugehen, sei festgestellt, daß weder Gentili, mit dem ich in diesen Fragen wochenlang zusammenarbeitete, noch ich jemals einen Grund für die Annahme fanden, die Entstehung der Mss. könne bis zu 80 Jahren auseinanderliegen. Auch die Geschichte der Turiner Sammlung gibt keinen Anlaß hierzu. Die in Turin liegenden Vivaldipartituren waren nämlich ein Bestandteil einer von Conte Giacomo Durazzo angelegten großen Sammlung. Durazzo wurde 1764 österreichischer Gesandter in Venedig und hat mit ziemlicher Sicherheit den gesamten Bestand Vivaldischer Mss. aus der Bibliothek des Ospedale della Pietà erworben, als man die nach Vivaldis Tod rasch aus der Mode gekommenen Werke gerne veräußerte. Kopien oder gar Uminstrumentierungen dieser Partituren Ende des 18. Jh., als bereits die wesentlichsten Werke Haydns und Mozarts vorlagen, sind ganz unwahrscheinlich.

Wenn die klanglichen Ergebnisse bei einer modernen Aufführung nicht befriedigen, muß zur Erklärung erst eine Reihe von Fragen beantwortet werden, etwa: Welche Klarinetten, welche Oboen wurden verwendet, spielten alle Streicher auf Kurzhalsinstrumenten usw.? Erst wenn alle Voraussetzungen für eine historisch getreue Wiedergabe gegeben sind, kann man sich Urteile über die Qualität der Instrumentation erlauben. Auf schlechten Klangerfahrungen aber kritische Untersuchungen zu basieren und das Material dementsprechend zu rechtzubiegen, geht zu weit. Damit ist aber nichts gegen Versuche gesagt, wie sie L. im Nachsatz zu seinem Aufsatz vorschlägt.

Nebenbei bemerkt: das Konzert P. V. 84 ist wirklich für das Fest von S. Lorenzo geschrieben und nicht für S. Giordano. Um die Turiner Vivaldi-Hss. lesen zu können, genügen allerdings nicht vier Partiturseiten. Ein Vergleich mit der oft vorkommenden Tempobezeichnung „*Largo*“ hätte Lebermann aufgeklärt, daß der erste Schnörkel L und nicht G ist, und bei den vielen sigelartigen Kürzungen darf man nie die hochgezogene Schleife als Buchstaben mitlesen. Es heißt also eindeutig „*S. Loro*“, wie bisher alle richtig lasen, die sich mit diesem Werke beschäftigten.

Bemerkungen zu Chopins *g-moll-Ballade op. 23*

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Der Streitfall, ob Chopin im 7. Takt seiner *g-moll-Ballade* ein *Es* oder *D* notiert hat, ist meines Wissens noch immer nicht entschieden. So schreibt z. B. Bronislaw von Pozniak in seinem „*Chopin*“ (S. 44), er bezweifle, daß der junge Chopin schon mit 25 Jahren im 7. Takte der *g-moll-Ballade* einen Akkord verwendet haben könnte, der ein „*allzuraffiniertes Es*“ anstatt eines *D* enthalte, wie es z. B. die frühere Steingraber-Ausgabe von Chopins Klavierwerken ausweist. Meines Erachtens hat Chopin schon in noch jüngeren Jahren diesen hohen poetischen Anflug gehabt und sich am Klang der ungelösten Dissonanz mit dem *Es* berauscht. Drückt doch gerade dieses *Es* die Sehnsucht nach längst verklungenen Zeiten oder, wenn man will, eine Wehklage aus, die in ähnlicher Weise auch an anderen Stellen dieser Komposition wiederkehrt. Der Streit um das *Es* oder *D* hätte längst beigelegt werden können, wenn schon früher jemand das Originalmanuskript Chopins op. 23, das sich in Stuttgart im Nachlaß des gegen Ende des ersten Weltkrieges verstorbenen Prof. Lebert befinden soll, daraufhin durchgesehen hätte, wie James Huneker „*Chopin der Mensch, der Künstler*“ (S. 231) vermerkt hat. Ich hoffe, daß sich ein Musikbeflissener in Stuttgart finden wird, der sich der Mühe unterzieht, die Sache endgültig aufzuklären; dann wird auch hoffentlich das in der letzten Peters-Ausgabe so fade und farblos klingende *D* endgültig verschwinden.

Rundfunkhören als musikwissenschaftliches Problem

VON HELMUT REINOLD, KÖLN

Vom 27 bis 30. Oktober 1954 fand in Paris ein internationaler Kongreß „*Aspects socio-logiques de la Musique à la Radio*“ statt, der vom „*Centre d'Etudes Radiophoniques*“ des Französischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit dem „*Centre de Documentation de Musique Internationale*“ und dem „*Internationalen Musikrat der Unesco*“ veranstaltet wurde. Über 200 Teilnehmern (Soziologen, Rundfunkfachleuten, Musikern und Musikwissenschaftlern aus vielen Ländern der Welt) bot der Kongreß mit etwa 40 Referaten und z. T. sehr lebhafter Diskussion Gelegenheit, ein umfassendes Bild vom gegenwärtigen Stand unseres Wissens über die Zusammenhänge zwischen Musik, Rundfunk und Gesellschaft zu gewinnen. Hat der Referent das soziologische Gesamtergebnis des Kongresses bereits in der „*Kölner Zeitschrift für Soziologie*“ eingehend dargestellt, so sei hier das Augenmerk auf historische und methodische Fragen gelenkt, die die Soziologie des Rundfunks an die Musikwissenschaft richtet.

Für den Soziologen ist das Radiohören „*une pratique sociale comme une autre*“ (R. Girod, Universität Genf), aber ehe es dazu werden kann, hat die Gesellschaft wie bei jeder technischen Neuerung den Prozeß einer „*adaptation socio-culturelle*“ zu bewältigen, bei der die „*évolution*“ des technischen Fortschritts mit der „*émanation*“ der kulturellen Entwicklung zusammenstößt, sich beide auseinanderzusetzen haben (R. König, Universität Köln). Bedenkt man, wie vehement sich innerhalb weniger Jahre die „*prise de pouvoir de la Radio*“ (J. Chailley) vollzogen hat und daß sie nur über die „*résorption presque instantanée de la musique*“ (R. König) möglich war, so erhellt daraus, welch tiefgreifende Rückwirkungen ein solcher Prozeß auch auf die Musik haben mußte. Die sozio-kulturelle Anpassung des Radios ist ein Hörvorgang, und das — sieht man von ästhetischen Fragen (Mme Brelet, H. H. Stuckenschmidt) und Problemen der physiologischen Akustik (F. Winkel) ab — einzige größere musikwissenschaftliche Referat des Kongresses von J. Chailley

(Sorbonne) behandelte daher: *„La Radio et le développement de l'instinct harmonique chez les auditeurs“* — *„l'une des questions les plus complexes de la sociologie musicale.“*

Wir hören, wie Chailley es ausdrückte, *„par instinct“*, und wie es nicht *„une vérité harmonique universelle“* gibt, so kann man in der Geschichte der musikalischen Kulturen wie in der Entwicklung des Einzelnen mehrere Stadien des Hörens unterscheiden: *„l'instinct primitif“*, *„d'abord essentiellement monodique, mélodique et rythmique“*, einen späteren *„instinct polyphonique“* und das *„stade de la monodie accompagnée“*, das den Übergang zum *„sentiment élémentaire de la consonance“* gestattet, einen Übergang, der in der Geschichte der Zivilisationen Jahrhunderte erfordert. Erst von diesem *„stade de l'accord parfait accompagnant“* gelangen wir zum *„stade de la perception consciente“* der Polyphonie und der harmonischen Werte an sich. Diesen letzten Schritt hat freilich nur die europäische Musik-kultur vollzogen. Chailley betont dann *„une similitude remarquable entre le développement chronologique des civilisations et le développement social musical . . . et le développement normal individuel de l'enfant.“* Da aber jeder von uns diese Entwicklung durchlaufen muß, sich indes gleichzeitig innerhalb seiner Umwelt in einem bestimmten Stadium einer allgemein sozialen Entwicklung befindet, wird deutlich, welche Revolution das Radio in der Geschichte und Vorstellungswelt des Musikalischen auslöst. *„Il existe autour de nous . . . des individus encore au stade musical instinctif des Papous ou des contemporains d'Hucbald“* stellt Chailley fest. Daß damit das Radio, *„élément fondamental de formation musicale subconsciente pour l'homme du XXème siècle“*, zu einem *„puissant agent d'éducation“* wird, z. T. für das Verschwinden der ländlichen Folklore mitverantwortlich ist und die *„répartition sociale de la géographie (!) des auditeurs“* völlig verwandelt hat, wird damit ebenso deutlich wie die oft abenteuerliche Weise, in der bei den verschiedenen Ebenen der *„formation auditive“* etwa von denen, deren *„instinct harmonique est pratiquement nul“*, Puccini oder eine Symphonie von Mozart „gehört“ wird: *„ils écoutent le chant sans occuper du reste“*.

Der Musikhistoriker weiß, daß es zu allen Zeiten gleichzeitig mehrere musikalische Stile gegeben hat, ein Faktum, das freilich von der Musikgeschichte im allgemeinen kaum beachtet wird und so zu historischen Folgerungen führt, die dem soziologisch geschulten Blick oft völlig unverständlich sind. Das „Nebeneinander“ verschiedenster Hörformen ist also zunächst nichts Ungewöhnliches. Zu einem „symbol . . . of desintegration“, das ein Chaos der Stile auslöst und Stil zu einem „phenomenon of a past age“ (E. Lockspeiser) macht, wird das Radio erst dadurch, daß es *„in der menschlichen Gemeinschaft abstrakt verbindend aber auch konkret trennend“* (K. Rössel-Majdan, Universität Wien) wirkt und damit den *„Zwang der sozialen Normen“* (G. Maletzke, Universität Hamburg) überspringt, jener Normen, die bisher die verschiedenen Stile und ihre sozialen Formen voneinander getrennt und voneinander geschützt haben.

Die Folge ist zweierlei: das *„pêle-mêle“* (J. Chailley, M. Belvianes) nicht nur guter und miserabler Musik, sondern auch der verschiedensten Stile — was zum Verlust des „Stils“ führt und von den Musikern lebhaft beklagt wurde (!), und das gewissermaßen über Nacht entstandene Millionenheer von isolierten Radiohörern, die Unmassen von Musik wahllos als *„décor sonore“* verkonsumieren — letztlich der erste Schritt zur Aufgabe des tieferen Sinnes der Musik, die sich nach dem schönen Wort von G. Brelet *„entre deux silences“* entfaltet: *„le silence de sa naissance et le silence de son accomplissement“*.

Damit unterscheidet sich die gesellschaftliche Situation der Musik im 20. Jahrhundert grundsätzlich von allen Situationen der Vergangenheit, wobei der Funktionsverlust des Konzertes, das für den Soziologen *„correspond à un système social qui n'est plus le nôtre“* (R. König), zwar nicht überschätzt werden sollte, aber gar nicht das Entscheidende ist. Wichtiger ist, daß das Radio dazu beiträgt, *„to lessen the concept of music as a collective ceremony“* und dafür *„the functional importance of music as an adjunct to all sorts of minor and routine*

activities“ wachsen läßt (Th. Caplow, Universität Minnesota, USA). Wie R. König zeigte, ist durch das Radio die Funktion der „Arbeitsmusik“, wenn auch in einem ganz neuen Sinne, zurückgewonnen worden.

Es zeigt sich also, daß der Einbruch des Rundfunks in die musikalischen und sozialen Strukturen der europäischen Gesellschaft, dank gewisser Eigentümlichkeiten der Radiotechnik, auch vor dem Wesen und Begriff der Musik nicht haltmacht. Keine Seite des Musikalischen, der das neue Medium nicht tiefe Spuren aufgedrückt hätte. So hat sich der Interpretationsstil dank des analytischen Klanges aller über Mikrofon vermittelten Musik grundlegend gewandelt (Referat von Mme Brelet), droht mit seiner „ständig zunehmenden Entschlackung des Tons“ freilich den „menschlichen Bezug“ zu verlieren (F. Winckel, Technische Universität Berlin). Das musikalische Hören erscheint bei der „limitation au sens auditif de l'événement musical“ in verschiedenster Hinsicht „sous un jour nouveau“ (H. H. Stuckenschmidt), und selbst die Kompositionstechniken haben sich unter dem Einfluß der Möglichkeiten des Mikrophons unbewußt gewandelt, was etwa bei den kompositionstechnischen Eigenheiten der „background-music“ zutage tritt, über die N. Demuth (Royal Academy of Music, London) referierte. Daß die Industrie einer „Unterhaltungsmusik“ z. T. minderer Qualität ohne die Bedürfnisse des Rundfunks überhaupt nicht hätte aufgebaut werden können, ging aus vielen Äußerungen des Kongresses hervor. Dies alles aber zeigt: der Begriff der Musik hat sich gewandelt. Der Soziologe, der die Situation unvoreingenommener als der traditionsbeladene Musiker sieht, stellt daher fest: „*Bien entendu, la musique n'est pas que 'grande-musique'. La 'Grande musique' est même ce qu'il y a de plus petit à la Radio*“ (E. Morin, Centre d'Etudes Sociologiques, Paris) und wir dürfen hinzufügen: nicht nur im Radio.

Angesichts dieser Umstellung und Verschiebung aller Maßstäbe und Begriffe muß der Musikwissenschaftler nachdenklich werden. Es zeigt sich nämlich, daß er mit Begriffen arbeitet, die seine eigene Umwelt nur noch z. T. erreichen. Der Beitrag des Fachs zur Klärung der in Paris aufgeworfenen Probleme mußte daher trotz eines Referates vom Range des Chailley'schen begrenzt bleiben.

Aber die Soziologen und auch die Rundfunkfachleute hatten Fragen an die Musikwissenschaft. Sie wollten Anhaltspunkte über die Prinzipien des Musikalischen und der Verhaltensmöglichkeiten ihm gegenüber erfahren, die soziologisch verwendbar sind, denn der Begriff des „Verhaltens“, einer der Schlüsselpunkte der modernen Soziologie, muß für musikalische Zusammenhänge musikwissenschaftlich geklärt sein, ehe die Soziologie mit ihm operieren könnte. Es wurde bedauert, daß das Wesen des musikalischen Hörens so wenig untersucht sei, und man hörte den temperamentvollen Ruf eines Soziologen, man müsse zunächst wissen, „*ce qu'est la musique en général?*“ Diese Dinge sollte man nicht leicht nehmen. Sie zeigen zunächst, daß die Klärung eines der bedeutsamsten musikalischen und kultursociologischen Probleme unserer Zeit: Musik und Rundfunk, an der mit empfindlichsten Stelle blockiert zu werden droht, aber auch, daß Bestrebungen im Gange sind, die musikalische Seite des Problems ohne die traditionelle Musikwissenschaft anzugreifen. Bemerkenswert waren dabei die Gesichtspunkte, die gewissermaßen von außerhalb zur Klärung musikwissenschaftlicher Fragen in die Debatte geworfen wurden. Die sachliche Feststellung des Soziologen: „*la musique ne compte que quand elle devient sonore*“ (R. König) deckt sich zwar mit A. Scherings Ansicht vom „*Ursprung der Musik . . . im Klangerlebnis*“, von wo aus F. Winckel das Problem der „*Schwankungserscheinungen in der Musik*“ aufrollte — aber der primäre Klangcharakter der Musik bringt doch rein methodisch gesehen den Musikwissenschaftler in nicht geringe Verlegenheit. Interessant waren daher die Ansätze, etwa von wissenssoziologischer Seite her zu Prinzipien zu gelangen, die es gestatten, den Originalitätswert einer Musik objektiv zu erfassen und soziologischen Erwägungen dienstbar zu machen (F. Adler, Universität Arkansas, USA). Bemerkenswert in diesem

Zusammenhang auch die Ausführungen von A. Moles zum Wesen der musikalischen Aufmerksamkeit.

Schon G. Adler hat in seiner „*Methode der Musikgeschichte*“ die „*gebotene Rücksichtnahme auf die gesellschaftliche Entstehung und Verwertung der Kunstwerke*“ gefordert, ohne daß bis heute freilich die große Frage nach der sozialen Seite der Musik vom Fach in Angriff genommen worden wäre. Daß die geistige Auseinandersetzung mit diesen Zusammenhängen spruchreif geworden ist, war der vielleicht entscheidende Eindruck, den ein Musikwissenschaftler während dieses Pariser Kongresses empfangen konnte.

Im Jahre 1954 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin (*Humboldt-Universität*). Wolfram Schwinger, André Hippolyte Chélard als Opernkomponist.

— (*Freie Universität*). Manfred Sack, Leben und Werk Heinrich Pfendners. Ein Beitrag zur süddeutschen Musikgeschichte im frühen 17. Jahrhundert. — Perikles Tryphon, Die Symphonien von Johann Friedrich Fasch.

Bonn. Walter Kautzky, Tschechisches Erbe in Anton Dvořáks Werk. — Trina Roy, The Evaluation of the twenty-two śruti-units which provide the basis of raga and ragini in Indian music. — Hans Schmidt, Untersuchungen zu den Tractus des Zweiten Tones aus dem Codex St. Gallen 359. — Martin Vogel, Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie.

Erlangen. Hermann Beck, Studien über das Tempoproblem bei Beethoven. — Ernst Huber, Rhythmische Gestalten im Largo der Klaviersonate op. 10, 3 von Beethoven. — Eugen Leopold, Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns. — Rudolf Lück, Ein Beitrag zur Geschichte des Colascione und seiner süddeutschen Tondenkmalen im 18. Jahrhundert.

Frankfurt a. M. Siegfried Dörffeldt, Die musikalische Parodie bei Offenbach.

Göttingen. Gerhard Croll, Die Motetten Gaspars van Werbecke. — Lutz Finscher, Die Messen und Motetten Loyset Compères.

Heidelberg. Arnold Feil, Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch. — Irmgard Herrmann, Tempobezeichnungen und Tanzgattungen in der Generalbaßzeit. — Wolfgang Osthoff, Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis.

Jena. Roselore Wiesenthal, Giovanni Gabrieli, ein Beitrag zur Geschichte der Motette.

Kiel. Martin Ruhnke, Das musiktheoretische Werk des Magisters Joachim Burmeister.

Köln. Gerhard Bork, Die Melodien des Bonner Gesangbuches in seinen Ausgaben zwischen 1550 und 1630. — Herbert Druх, Studien zur Entwicklung des öffentlichen Musiklebens in Ostniederberg. — Walter Hascke, Untersuchungen über die Flötenspielpraxis im 18./19. Jahrhundert (über die Flöte mit mehreren Klappen). — Johannes Hein, Die Kontrapunktlehre bei den Musiktheoretikern des 17. Jahrhunderts. — Helmut Kirchmeyer, Untersuchungen zur Konstruktionstechnik Igor Strawinskys. — Paul Schuh, Joseph Andreas Anschuez (1772—1855), der Gründer des Koblenzer Musikinstituts. — Bert Voß, August Othegraven — Leben und Werk.

Mainz. Kurt Helmut Oehl, Beiträge zur Geschichte der deutschen Mozart-Übersetzungen.

München. Johanna-Maria Auerbach, Die Messen des Francesco Durante (1684—1755). — Helga Boegner, Die Harmonik der späten Klavierwerke Alexander Skrjabin. — Margaret Ley, Spirituals. Ein Beitrag zur Analyse der religiösen Liedschöpfungen bei den nordamerikanischen Negern in der Zeit der Sklaverei. — Robert Machold, Heinrich Isaac, Beiträge zur Kompositionstechnik an Hand seiner choralpolyphonen Messen.

Münster. Eberhard Stange, Die Musikanschauung Eduard Hanslicks in seinen Kritiken und Aufsätzen. Eine Studie zur musikalisch-geistigen Situation des 19. Jahrhunderts.

Tübingen. Paul Horn, Studien zum Zeitmaß in der Musik J. S. Bachs. Versuche über seine Kirchenliedbearbeitungen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium musicum, Ü = Übungen.
Angabe der Stundenzahl in Klammern.

Wintersemester 1954/1955

Nachtrag

München. Prof. Dr. G. Reichert: Die Entwicklung der Motette bis Josquin (2) — Grundfragen und Typen der neuen Musik (1) — S: Orlando di Lasso (2).

Prof. Dr. W. Riezler: Grundlinien einer Philosophie der Musik (2) — Kolloquium über die Vorlesung (1) — S: Beethovens Missa Solemnis (2).

Lehrbeauftr. Ph. Schick: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre (je 2).

Lehrbeauftr. Dr. H. Schmid: Pros: Analyse musikalischer Kunstwerke (2).

Würzburg. Lehrbeauftr. Dr. H. Beck: Grundfragen der Musikwissenschaft (1) — S: Einführung in die Harmonielehre (1) — CM (Madrigalchor) (2).

Sommersemester 1955

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftr. Dr. F. Raabe: Musik und Lebensstil in 5 Jahrhunderten (mit Beispielen von der Gotik bis zur Gegenwart) (2).

Bamberg. Philosophisch-Theologische Hochschule. GMD H. Roessert: Die Meisterwerke G. Verdis (2) — Joseph Haydns Wirken als freier Künstler (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke mit Vorführungen (1) — Harmonielehre I, Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 1) — CM instr., Akad. Chor (je 2).

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: J. S. Bach (1) — Beratung zum Arbeiten (Referate) (2) — Ü zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. — S für Vorgerückte (Doktoranden).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Die Musik des 17. Jahrhunderts (1) — Der Einfluß der Folklore in der Musik des 20. Jahrhunderts (1) — Die sowjetische Musik im Überblick (1) — Die Entwicklung der Symphonie bei Beethoven (1) — Ü zur Musik des 20. Jahrhunderts (1) — Ü zur Musik des 17. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. W. Vetter: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Russische Musikgeschichte im Überblick (2) — Ü: Die Bach-Händel-Epoche (2) — Ü: Besprechung einzelner Klassiker (1).

Assistent Dr. K. Hahn: Das Niederländische Zeitalter bis zum Tode Lassos (2) — Ü zum Niederländischen Zeitalter bis zum Tode Lassos (2) — Ü: Mozarts Quartette (2).

Assistentin Dr. A. Liebe: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (1) — Ü zur mehrstimmigen Musik des Mittelalters (1).

Lehrbeauftr. Dr. E. Stockmann: Instrumentenkunde (1) — Ü zur Instrumentenkunde (1).

Oberassistent H. Wegener: CM voc. (2).

— Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1) — Allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — S: Ü zur deutschen Barock-Oper (2) — Pros: Ü zur Mensuralnotation (mit Assistenten) (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Chor des Musikwissenschaftlichen Instituts (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Prinzipien des Wort-Ton-Verhältnisses in der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü: Die Musikanschauung Richard Wagners (2).
Dozent Dr. K. Reinhard: Theorie und Praxis der indischen Musik (2) — Ü: Der europäische Volkstanz (2) — Ü: Vokal- und Instrumentalstil in der außereuropäischen Musik (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Instrumentalkreis (2).

Lehrbeauftragt J. Rufer: Harmonielehre II, Generalbaß-Ü (Theorie und Praxis) II, Formenlehre (je 2).

— *Technische Universität* Prof. H. H. Stuckenschmidt: Anton von Webern (2) — Die italienische Oper (2).

Prof. Dr. K. Forster: Der Gregorianische Choral und seine Bedeutung für die europäische Musik (1).

Privatdozent Dr. F. Winckel: Naturwissenschaftliche Grundlagen von Sprache und Musik (2) — Studiotchnik (2).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Die Musik zur Zeit des Barock und der Frühklassik (2) — Entstehung und Entwicklung des reformierten Psalmen gesangs (1) — S: Cl. Monteverdi und H. Schütz (2) — Repetitorium der Musikgeschichte (2) — CM voc: Das Madrigal (1).

Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer: Händels Messias (1) — Entstehung und Wandlung der musikalischen Formen in systematischer Beleuchtung (1) — Anton Bruckner (1) — S. Kunstwerk und Begriffsbildung in mittelalterlicher Polyphonie (2) — CM instr (1).

Privatdozent Dr. K. von Fischer: Einführung in die musikalische Handschriften- und Notationskunde (1) — Claude Debussys Spätwerke (1).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte der Oper (2) — Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1) — S (2) — CM voc., instr. (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Der musikalische Impressionismus (1) — Goethes Beziehungen zur Tonkunst (1) — Colloquium zum deutschen Studentenlied (1) — Grundsätze und Praxis der musikalischen Analyse (2) — Akad. Streichquartett (3).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre II, Formenlehre, Instrumentenkunde, Kontrapunkt (Der zweistimmige Satz) (je 1).

Braunschweig. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt Dr. K. Lenzen: Bedeutende Werke der Kammermusik vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart (1) — S. Partiturlesen für Fortgeschrittene (1) — CM instr. (Akad. Orch.) (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. F. Noack: Geschichte der Oper (2) — J. S. Bach (1) — Ü: Stimm- und Sprecherziehung (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Wandlungen des Klangwesens in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit Beispielen auf historischen Musikinstrumenten und Schallplatten (1) — S: Ü zur Musikinstrumentenkunde (2) — CM (mit Dr. F. Krautwurst) (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Klaviermusik bis Bach und Händel (2) — S: Ü zur Musik des Mittelalters (2) — Pros: Ü über Werke von H. Schütz (2).

Prof. Dr. F. Genrich: Musikhandschriftenkunde (2) — Mensuralnotation des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (2) — Ü zu Motettenquellen: Die St.-Viktorklauseln (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Geschichte der Akustik (1) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — Mittel-S: Ü zur Musiktheorie der Antike und des Mittelalters (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Die Musik in Deutschland im 16. Jahrhundert — Erklären von musikalischen Kunstwerken — S: Besprechung von Arbeiten — CM.

Dozent Dr. R. Hammerstein: W. A. Mozart. Das instrumentale Werk — Pros: Ü zur Vorlesung.

Lehrbeauftragt Dr. H. H. Eggebrecht: Pros: Ü zur Instrumentenkunde.

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Die Epochen der abendländischen Musikgeschichte (2) — S: Ü zum deutschen Lied in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Brahms, Wolf) (2) — CM voc.: Alte a cappella-Musik (1).

Dozent Dr. W. Boetticher: Franz Schubert und sein Lied (2) — Pros: Analyse von Beethovens Klaviersonaten (2).

Prof. D Dr. Chr. Mahrenholz: Geschichte der Kirchenmusik I (1).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1), II (2), III (1) — Kontrapunkt I (1), II (2), III (2) — Gehörbildung (1) — Akad. a cappella-Chor, Akad. Orchestervereinigung (je 2).

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Die Frühklassik (2) — Ü: die weiße Mensuralnotation (2) — Ü: Kontrapunkt (Strenger Satz) (2).

Prof. J. Marx: Der Aufbau der Harmonie (1).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Das niederländische Zeitalter bis zum Tode Lassos (4) — Die Musik des Mittelalters (2) — Das Generalbaßzeitalter (2) — Ü zum Generalbaßzeitalter (1).

Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte im Überblick (Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart) (2) — Musikgeschichte der Länder: Volksdemokratien (1) — Wolfgang Amadeus Mozart (2) — Geschichte der musikalischen Formen und Gattungen (2).

Prof. Dr. J. Piersig: Prinzipien der musikalischen Analyse (2) — Das Formproblem bei Bach und Schütz (1) — CM voc. (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Braun: Instrumentenkunde (1) — Ü zur Instrumentenkunde (1).

Hamburg. Prof. Dr. H. Humann: Beethoven und Schubert (3) — Pros: Zur Geschichte der Motette im späten Mittelalter (2) — S: Die Messen Palestrinas (2) — CM instr. (2) — CM voc. (1).

Prof. Dr. F. Feldmann: Grundfragen der deutschen Volksliedforschung (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Musik und Bewegung (1) — Phrasierung und Artikulation (1).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Reinecke: Einführung in die musikalische Akustik (2) — Ü zur musikalischen Akustik (2).

Hannover. Technische Hochschule, Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Johannes Brahms-Anton Bruckner. Die Situation der deutschen Musik am Ende des 19. Jahrhunderts (1) — Musikalische Formprobleme. Analysen sinfonischer Meisterwerke (1) — CM instr. (2).

Heidelberg. Prof. Dr. Thr. Georgiades: J. S. Bach (2) — Aus Bachs Kantaten und Motetten (mit Dr. S. Hermelink) (1) — Ü: Bachs Sprachvertönung (2) — Kolloquium für Doktoranden (2).

Dr. E. Jammers: Einführung in den liturgischen Gesang der lateinischen Kirche (2) — Hymnologische Ü (philologisch und musikwissenschaftlich; mit Prof. Dr. Bulst) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. Hermelink: Pros: Einführung in die Literatur (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Musikgeschichte VI (3) — J. S. Bachs Gesangswerke II (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. H. von Zingler: Die Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2).

Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre und Kontrapunkt (4).

Jena. Prof. Dr. H. Bessler: Die Musik im Niederländischen Zeitalter (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Colloquium für Fortgeschrittene: Musik der Klassik (2) — Madrigalchor (2).
Lehrbeauftragt. Oberassistent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Instrumentenkunde (2) — Pros: Ü zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis (2) — Quellenkunde (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule, Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Europäische Musikgeschichte vom Zeitalter der Monodie bis zur Gegenwart (2) — Probleme der elektronischen Musik. Mit Demonstrationen und Diskussion (1) — Musikstunde: Einführung, Aufführung und Diskussion über Werke alter und neuer Musik (2) — Akad. Chor — Akad. Orchester.

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Ludwig van Beethoven (4) — S: Probleme der Beethovenforschung (2) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (2). Prof. Dr. A. A. Abert: Die Opern Mozarts (2) — S: Einführung in die Probleme der Mozartforschung (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik von Bach bis zur Gegenwart (1) — Pros: Einführung in die Klaviermusik des Impressionismus (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Das Instrumentalkonzert im 18. Jahrhundert (2) — S: Praktische Ü zum Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts (2) — Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musik des Generalbaß-Zeitalters (3) — Musikerziehung im Mittelalter (1) — Mittel-S: Stilkritische Ü (2) — Ober-S: Aufführungs- und Editionspraxis (2) — Paläographische Ü: Mensuralnotation (mit Assistenten) (1) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Hüschen und Dr. H. Druх) (je 2) — Offene Abende des CM (1).

Professor Dr. W. Kahl: Geschichte der Symphonie I (2) — Pros: Ü zur Geschichte der Musikkritik (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Der Weg der Musik von der Magie zur Kunst (2) — Variation und Improvisation (1) — Ü zur Instrumentenkunde (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Generalbaß-Ü III (1) — Meisterwerke der Romantik (1).

Lektor Dr. K. Roelsing: Musikalische Elementarlehre, Kontrapunktische Formen, Partiturspiel (alte Schlüssel) (je 1).

Dozent Dr. H. Kober: Musikalische Akustik: Schallerzeugung und -ausbreitung (1).

Leipzig. Prof. Dr. W. Serauky: Das niederländische Zeitalter von der Spätgotik bis zur Renaissance (2) — Richard Wagner, Leben und Werk (1) — Ü: Die Bach-Händel-Epoche (2) — Ü: Die Musik des Mittelalters (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Zeitgenössische Musik (2) — Ü: Die Musik des 20. Jahrhunderts und ihre Voraussetzungen (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt: Die Musik in der Geschichte II (1) — Die Musik der Sowjetunion und der Volksdemokratien II (1).

Dr. R. Eller: Die Musik des 19. Jahrhunderts II (1) — Quellen- und Notationskunde (Tabulaturen) (2) — Ü zur Musik des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. R. Rubardt: Die Orgel, ihr Wesen und ihre Geschichte (2).

Dr. P. Schmiedel: Tonsysteme II (2) — CM (2).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Europäische Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Anton Bruckner (1) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Ü zur Hauptvorlesung (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Grundzüge einer Geschichte der Violinmusik (1) — CM voc. (Großer Chor; Madrigalchor), CM instr. (Orchester) (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Johann Sebastian Bach (3) — Deutsche romantische Musik (mit Vorführungen) (1) — Die Symphonie seit Beethoven. Ausgewählte Werke von Schubert bis Strawinsky (1) — Ü: Rhetorik und Symbolik bei Bach (1) — Ü: Systematisch-historische Formenlehre (1) — CM voc. (1).

Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz: Harmonielehre, Lehre vom Satz, Allgemeine Musiklehre (je 1) — Analyse von Meisterwerken der Tonkunst (mit Vorführungen) (1) — Erläuterung und Vorführung von Meisterwerken der Orgelliteratur (1) — Univ.-Chor, Madrigalchor, Univ.-Orchester (je 2) — Orgelunterricht, Orgelstruktur (je 1).

München. Prof. Dr. G. Reichert: Die Messe vor 1600 (2) — Das deutsche Sololied vor Schubert (1) — S: Einführung in die Wissenschaft vom Choral (2).

Lehrbeauftragt. Ph. Schick: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Pros: Einführung in die Notationskunde (2).

— *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Musikalische Kulturgeschichte IV: Die Romantik im Spiegel der Musik (mit Schallplatten) (2).

- Münster.** Prof. Dr. W. Korte: Geschichte des deutschen Sololiedes (3) — Pros: Anleitung zu wissenschaftlicher Arbeit (mit Dr. W. Wörmann) (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Kolloquium für Doktoranden (2). — CM instr. (mit Dr. R. Reuter) (2).
Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Ursprünge und Probleme der abendländischen Musik im 1. Jahrtausend n. Chr. (2) — Ü zur Notationskunde (2) — Ü zur Vorlesung (2).
Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Die Gradualgesänge in der Gregorianik (1) — Prima vista-Ü im Choralgesang (1).
Kantor W. Klare: Praktische Ü zum Gottesdienst (1).
Lehrbeauftragt. Dr. R. Reuter: Einführung in die Harmonielehre, Einführung in den zweistimmigen Satz, Einführung in den dreistimmigen Satz, Praktische Ü im Partiturspiel, Einführung in die Funktionstheorie, Generalbaß-Ü für Anfänger, Bestimmung von Musikwerken (je 1).
- Rostock.** Dr. R. Eller: Allgemeine Musikgeschichte II (2).
- Saarbrücken.** Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Epochen der Musikgeschichte (2) — Die Musik der Gegenwart (1) — S: Geschichte der Fuge (2) — S: Der Begriff des Stils in der Musik (1) — Pros: Ü zur Analyse ausgewählter Musikwerke (2) — CM voc., instr. (je 2).
- Stuttgart.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Keller: J. S. Bach II: Kantaten, Messen, Passionen (mit Beispielen) (1).
- Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: Allgemeine Musikgeschichte 1550—1650 (2) — Ü zur Bach-Kritik (2) — S: Ü zu den Tempi der Barockmusik (2) — Pros: Quellenkunde (2) — CM: Chor (2) — CM: Orchester (durch Dr. G. von Dadelen) (2).
Prof. Dr. G. Reichert: Chaconne, Passacaglia und ihre Vorformen (2) — Harmonielehre (2) — Ü im Generalbaß und Partiturspiel (1).
- Wien.** Prof. Dr. E. Schenk: Beethoven (4) — S (2) — Notationskunde II: Mensuralnotation I (mit Dr. O. Wessely) (2).
Prof. Dr. L. Nowak: Musikgeschichte des Mittelalters II (2).
Privatdozent Dr. F. Zagiša: Einführung in die Musikgeschichte Osteuropas (2).
Privatdozent Dr. W. Graf: Das Hörerlebnis in der Musikwissenschaft (2).
Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie II (2).
Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre II (4) — Kontrapunkt II (2) — Instrumentenkunde II, Theoretische Formenlehre (je 1).
Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre III, Kontrapunkt III, Formenlehre I (je 2).
Lektor K. Lerperger: Harmonielehre IV (2) — CM (2).
- Würzburg.** Lehrbeauftragt. Dr. H. Beck: Geschichte der abendländischen Musik im Überblick I (1) — S: Analytische und stilkritische Ü an ausgewählten musikalischen Meisterwerken (1) — CM voc.: Akad. Chor (2) — CM instr.: Orchester und Kammermusik (2).
- Zürich.** Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Historische und systematische Grundbegriffe der Musikästhetik (1) — Rokoko und Klassik in der Musik (von Pergolesi bis Beethoven) (2) — J. S. Bachs Choräle und Choralbeispiele in ihrer religiös-liturgischen Bedeutung (1) — Pros: Ü zur Sonate (2) — S: Beethovens Sinfonien (2).
Prof. P. Hindemith: Studium und Ausführung alter Chormusik (2) — Kanon und Fuge (1) — Neuzeitliche Stile und Techniken (1) — S: Form- und Satz-Ü (2) — S: Theoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts (2).
Privatdozent Prof. Dr. F. Gysi: Musica sacra: Meisterwerke des Kirchenstils aus fünf Jahrhunderten (1) — Mozarts Opern (1) — Schuberts Klavierwerke (1) — S: Bach-Kantaten (1).
Privatdozent Dr. H. Conradin: Die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts (2).
— *Eidgenössische Technische Hochschule.* Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Les écrivains et la musique (1) — Orgelbau und Orgelmusik (mit Exkursionen) (1) — J. S. Bach, Leben und Werke (1).

Besprechungen

Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Fünfter Kongreß, Utrecht. 3.—7. Juli 1952. Uitgegeven door de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. G. Alsbach & Co. — Amsterdam 1953 (472 Seiten).

Die Frage, ob bei wissenschaftlichen Kongressen freie Themenwahl oder Steuerung zweckmäßiger sei, ist kaum grundsätzlich entscheidbar. Mir will scheinen, daß völlige Freiheit in diesem Punkt nach wie vor hohen Wert besitzt, weil sie dem Einzelnen erlaubt, unmittelbar aus der ihn gerade bewegenden Arbeit heraus zu berichten; die damit verbundene frische Lebendigkeit entschädigt für den Nachteil des vielleicht etwas disparaten Gesamtbildes. In concreto: der Ertrag des Utrechter Kongresses, allein wie er sich im Bericht darbietet, ist recht gewichtig, obwohl ein anderes Ordnungsprinzip als das alphabetische für seine 54 Referate sicherlich schwer auffindbar war. Schon die drei öffentlichen Vorträge sind nach Thema und Behandlung so verschieden wie die Verf. selbst, von denen heute leider nur noch einer am Leben ist. So kam es P.-M. Masson im Vortrag über *Les tâches internationales de la musicologie* weniger an auf sachlich-praktische Vorschläge für die organisatorische Lösung allgemeinbewegender musikwissenschaftlicher Probleme als vielmehr auf eine geistvolle Kennzeichnung der heutigen Situation unseres Fachs sowie auf die Herausstellung des geistigen Habitus und der menschlichen Gesinnung, deren der Musikforscher bedarf, um seinem Auftrag gerecht zu werden. R. v. Fickers Ausführungen über *Grundsätzliches zur mittelalterlichen Auführungspraxis* haben ihren Schwerpunkt in der These, daß es hierbei nicht so sehr um klangtechnische Probleme als um die „*Ergründung der organischen Qualitäten*“ der betreffenden Musik gehe; freilich wird ohne Kenntnis sonstiger Arbeiten des jüngst verstorbenen Verfassers nicht genügend klar, worin eigentlich jene „*entscheidenden Impulse und Kraftvorgänge*“ bestehen; die hier empfohlene „*subjektive Einfühlung*“ als „*Kriterium des wissenschaftlichen Denkens*“ ist doch ein zweischneidiges Schwert angesichts etwa der rund 750 Jahre, die uns von Perotins Organa trennen. Ein Muster objektiv-historischer Untersuchung und Darstellung ist schließlich der Vortrag von

L. Schrade über *Renaissance: the historical conception of an epoch*. Drei Faktoren, so scheint ihm, hätten bisher die Klärung des Epochenbegriffs der musikalischen Renaissance beeinträchtigt: der häufige Versuch, voreilig zu abstrakten Definitionen zu gelangen, die zu starke Abhängigkeit von Begriffen der Kunstgeschichte und endlich eine unrichtige Vorstellung vom Verhältnis der Epoche zur griechischen Musik. Zur Vermeidung solcher Fehler sucht Schrade mit viel Spürsinn Auskunft bei den Zeitgenossen selbst — bei Historiographen, Biographen, Theoretikern der *Artes liberales*, Musiktheoretikern — und findet eine überraschende Einheitlichkeit in der Auffassung von einem ersten Höhepunkt der Kultur in der Antike, einer darauffolgenden langen Epoche tiefsten Verfalls, die nun, um 1400, endlich einem neuen Aufschwung zu weichen beginne. Diese enthusiastisch begrüßte „*renovatio*“, „*restitutio*“ beträfe keineswegs die Bildkünste im besonderen, sondern die „*bonae litterae*“ insgesamt. Der imponierende, fast zwei Jahrhunderte andauernde Consensus autorum, die sich zudem selbst als echte Teilhaber der erhebenden Wiedergeburt empfanden, empfehle es, den von ihnen geprägten Renaissancebegriff für die ganze Epoche (ca. 1430—1600) als zeiteigene Kennzeichnung beizubehalten, auch für den Bereich unserer Disziplin, zumal die Musikschriftsteller, angefangen von dem aus Namur stammenden, aber in Italien wirkenden und weite Kreise ziehenden Karthäusermönch Johannes Gallicus († 1473), organisch in diesem großen Zusammenhang stünden. Eine gute Ergänzung hierzu bildet das Referat von H. Chr. Wolff (Leipzig): *Der Stilbegriff der „Renaissance“ in der Musik der alten Niederländer*. An Stelle des quellenmäßig erarbeiteten Begriffs tritt hier eine Synopse der Renaissancedefinitionen neuerer und heutiger Forscher des kulturgeschichtlichen, kunst- und musikgeschichtlichen Bereichs, ergänzt durch eine thesenhafte Zusammenstellung der wichtigsten musikalischen Stilkriterien der Renaissanceepoche. Angesichts der Bemühung des Referenten, eine speziell niederländische Ausprägung der Renaissance festzustellen — etwa unter besonderer Betonung des Maßhaltens gegenüber den „*exzentrischen Gefühlsergüssen der Spätgotik*“ oder gar durch den Hinweis auf das „*neue Er-*

waden gotischen Geistes . . . bei Gombert“ — erhebt sich doch die Frage, ob es dann noch sinnvoll ist, den gleichen Terminus dafür beizubehalten?

Der Verständigung über Grundbegriffe dient eine Reihe weiterer Referate; nicht zuletzt geht es dabei um die musikalischen Fachausdrücke. So ist z. Zt. bei der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur ein „*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*“ im Entstehen, über dessen Sinn und Anlage die beiden Autoren, W. Gurlitt und H. H. Eggebrecht (Freiburg) berichteten; man darf sehr gespannt sein auf die vielversprechende Publikation. Terminologisch orientiert sind auch Referate wie die von F. Torrefranca (*Origine e significato di Repicco, Partita, Ricercare, Sprezzatura*) und J. Ward, East Lansing (*The Folia*), wengleich der begriffsgeschichtliche Gesichtspunkt hier nicht allein herrscht; das Folia-Referat insbesondere zieht recht weite Kreise, ohne deswegen auf Intensität und saubere Arbeit zu verzichten. Der Begriffsklärung will schließlich auch J. Chaillay (Paris) dienen: (*Pour une philologie du langage musical. Essai sur la méthode et les lois fondamentales*), freilich in einem anderen Sinn als Gurlitt, nämlich durch den Versuch, die diversen Satzregeln der einzelnen musikgeschichtlichen Epochen gewissermaßen naturgesetzlich durch den Hinweis auf eine innere Hierarchie der Tonverhältnisse zu begründen. Es ist aufschlußreich, neben solche, der französischen Musikforschung von jeher naheliegende Betonung des musiktheoretischen Standpunktes ein Referat zu halten wie das von A. Liess (Wien) über „*Umdeutung*“ als musikgeschichtlicher Grundbegriff; jener zahlhaften „Statik“ tritt hier eine betont „dynamische“ Auffassung der musikgeschichtlichen Erscheinungen gegenüber, ausgehend von der Beobachtung, daß im „Übergangsfeld“ zwischen zwei Epochen einzelne Stilelemente aus einem alten Sinnbezug in einen neuen wechseln und dabei eine andere Funktionsbedeutung gewinnen.

Schon die bis jetzt genannten Vorträge lassen erkennen, wie verschiedenartig an die Lösung musikgeschichtlicher Probleme herangegangen wird. Eine grundsätzliche Besinnung auf Standpunkts- und Methodenfragen, wie sie das Referat von Ch. Seeger (*Preface to the description of a music*) versucht, ist daher immer aufs neue not-

wendig. Die nach Denkstil und Ausdruck sehr anspruchsvollen Ausführungen wollen Prolegomena zu jeglicher Beschreibung von Musik sein — „Beschreibung“ hier aufgefaßt als streng sachverwendende Äußerungsform der expliziten wissenschaftlichen Erkenntnis. Ihre prinzipielle Schwierigkeit beruht darauf, daß das Zu-Beschreibende (: Musik im weitesten Sinn) und das Darstellungsmittel (: die Sprache) inadäquat seien. Um trotzdem über die unverbindliche „Umschreibung“ hinauszugelangen, hält der Referent für notwendig: 1) eine tiefdringende Durchleuchtung der „*musicological juncture*“, jener im musikwissenschaftlichen Bereich vorhandenen unlösbaren Verflechtung des Forschers als konkreter, zeitlich-räumlich-kulturell-sozial bestimmter Persönlichkeit einerseits mit drei ebenso konkreten Gemeinschaftstraditionen andererseits: Musik, Sprache, Musikwissenschaft; 2) die Klärung der methodischen Fragen, die sich aus dem Neben- und Ineinander von Musik-Wissen („*music-knowledge*“) und Sprach-Wissen („*speech-knowledge*“) von der Musik ergeben; 3) die rechte Koordination dieser beiden Zugänge bzw. die saubere Bestimmung ihrer Aktionsgrenzen. Auf Grund solcher Präliminarien präzisiert der Referent dann die ihm wichtig erscheinenden methodischen Überlegungen in Gestalt von 21 „Arbeits-hypothesen“ Entscheidend scheint ihm dabei: a) die Doppelseitigkeit der Musik einerseits als ein Phänomen für sich, andererseits als Zeichen für etwas Dahinterstehendes; b) die eigentümliche Situation, daß diese beiden Aspekte der Musik, der phänomenologische und der semantische, sich zwar in einem ähnlich distinkten Verhältnis befinden können wie im Bereich der Sprache, dies jedoch durchaus nicht immer der Fall sein müsse, woraus sich ergebe, daß auch das (musikalische) Begriffspaar „Inhalt und Form“ keineswegs grundsätzlich gleichbedeutend sei mit jenem anderen (dem Sprachbereich entstammenden) von „Botschaft und Signal“; c) schließlich die Tatsache, daß entscheidende Partien des musikalischen Phänomens dem „Sprachdenken“ unzugänglich seien. Das von sehr scharfem Denken zeugende Referat beschränkt sich mit Bedacht auf Abstraktionen, einmal, weil der zu beschreibende Gegenstand, „irgendeine Musik“, selbst Abstraktion aus einer großen Zahl recht verschiedenartiger Vorstellungen ist, zum anderen, weil es dem Verf. klar ist, daß mit jedem

Schritt zum Konkreten hin der Geltungsbereich der Aussagen enger, das Gefüge des Thesensystems somit lockerer werden müßte. Trotzdem, so scheint mir, wäre eine Veranschaulichung der Ausführungen durch mehr Bezugnahme auf konkrete Situationen von Vorteil gewesen, auch wenn dieselbe (der „*musicological juncture*“ entsprechend) Einblick in den persönlichen musikalischen „Standpunkt“ des Verf. geboten hätte. Ja, man würde am liebsten gleich eine praktische Beschreibungsprobe sehen, exemplifiziert z. B. an einem Präludium des Wohltemperierten Klaviers. Denn es ist kaum zu bezweifeln, daß die Hauptschwierigkeit des Beschreibens gerade im starken Anteil derjenigen Faktoren besteht, die sich dem „*speech-thinking*“ entziehen und nur dem „*music-thinking*“ erreichbar sind, von den musikalischen Elementarerscheinungen bis hin zum Rätsel der klingenden Zeitgestalt und ihrer Perzeptibilität. Hier zwingt die Erfahrung zu einer gewissen Skepsis hinsichtlich der Rationalisierbarkeit der Beschreibung, das irrationale Element wird gerade dort nicht ausschaltbar sein, wo es um den innersten Kern des Kunstwerks geht. Die methodischen Bemühungen sollten daher in erster Linie der Frage gelten, wie diesen Zentralproblemen beizukommen ist. Erkenntnistheoretische und methodische Besinnungen von solcher geistigen Intensität behalten freilich hohen Wert auch in der vorliegenden, auf das Konkrete verzichtenden Gestalt — jedenfalls belegt ein Referat wie dieses, daß in Amerika keineswegs nur „positivistische“ Musikkforschung betrieben wird, sondern auch die systematisch-gedankliche Bewältigung der Erscheinungen auf hoher Stufe angelangt ist.

Zahlenmäßig standen solche grundsätzlichen Erörterungen im Hintergrund, es überwogen weitaus die materialschließenden Arbeiten. Noch mehr als bisher auf den Nachkriegskongressen war das Interesse auf die früheren Epochen konzentriert. Das 19. Jahrhundert z. B. war überhaupt nur mit Vorträgen zur Lokalgeschichte vertreten (J. Quitin: *L' Intervention du Gouvernement Hollandais dans la création du Conservatoire Royal de Musique de Liège en 1826* und A. van der Linden: *La place de la Hollande dans l' „Allgemeine Musikalische Zeitung“ (1798—1848)*, das 18. Jahrhundert mit einigen Beiträgen zur Biographie, geschichtlichen Einordnung oder Werkkunde einzelner Meister (O.

Tiby: *Emanuele d' Astorga — Aggiunte e correzioni da apportare alle ricerche del Prof. Hans Volkman*; C. L. Cudworth: *Pergolesi, Ricciotti and the Count of Bentinck*; W. Kolneder: *Das Frühschaffen Antonio Vivaldis*; K. von Fischer: *C. Ph. E. Bachs Variationenwerke*; F. Hamel; J. S. Bach als geistesgeschichtliche Erscheinung; E. Bodky: *New contributions to the problem of the interpretation of Bach's keyboard works*) und einem schönen Bericht von F. Raugel (Paris) über *Anciennes orgues françaises*, wobei den deutschen Leser wohl besonders die Angaben über die elsässischen Orgeln von Andreas Silbermann interessieren dürften.

Auch dem hohen Mittelalter waren nur wenig Referate gewidmet. M. Bukofzer berichtet über *Interrelations between Conductus and Clausula* und stellt fest, daß die bisherige strenge Trennung zwischen den beiden Gattungen nicht aufrecht zu halten sei, zumal einerseits Verpflanzungen ganzer Klauselpartien in den Conductus vorkämen, andererseits Stilzüge der Klausel, wie Verwendung eines Choral-Cantus firmus, Abschnittswiederholung unter Veränderung des Modus oder musikalische Identität textloser (= Klausel) und textierter Partien (= Motette) eines größeren Zusammenhangs auch im Bereich des Conductus anzutreffen seien. L. Dittmer (Basel) unterzieht *The Ligatures of the Montpellier Manuscript* einer gründlichen Untersuchung, gegliedert nach altem Corpus und den späteren Faszikeln VII und VIII bzw. nach Tenor und Oberstimmen; im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht natürlich der Übergang von der modalen zur mensuralen Notierung. J. Smits van Waesberghe schließlich berichtet über ein neuentdecktes Osterpiel der Kgl. Bibliothek in den Haag und skizziert daran anknüpfend in klaren Strichen die für die Geschichte der ganzen Gattung bedeutsamen Zusammenhänge der niederländischen Spieltradition.

Der Nachdruck lag auf dem 15. und 16. Jahrhundert, also dem Zeitraum, der in Schrades Vortrag unter dem Terminus „Renaissance“ zusammengefaßt wurde. *Die Besetzung der Chansons im 15. Jahrhundert* untersucht H. Bessler und gelangt durch eindringliche Analyse von (im Bericht wiedergegebenen) Bildzeugnissen und gestützt auf den Schlüsselbefund an wichtigen Werksammlungen zur einleuchtenden Feststellung, daß im „Kantilenensatz“ der Chanson des

15. Jahrhunderts die Frauenstimme zugelassen war, im Gegensatz zum Lied des 14. Jahrhunderts, in dem die hohe Männerstimme herrschte; ferner schließt der Referent aus dem Bildmaterial, daß sich nun neben Berufsmusikern auch die Damen und Herren der Gesellschaft maßgeblich am Musizieren beteiligten — Glättung der Rhythmik in den Werken spricht ebenfalls für diese Auffassung. Andere Probleme des gleichen Stilbereichs behandelt J. Daniskas (Rotterdam) in seinen *Analytischen Studien über die Kompositionstechnik der burgundischen Schule*; er versucht darin den Nachweis, daß insbesondere die dreistimmige Messe jener Meister auf dem Diskant-Tenor-Duett beruhe, dem ein (im konkreten Fall melisch und rhythmisch frei ausgestaltetes) schematisches Gerüst, ein Parallelsatz in Terzen bzw. Dezimen und Sexten, zugrunde liege. Unmittelbar quellenerschließend sind schließlich die Referate von F. L. Harrison (Oxford) über *The Eton College Choirbook (Eton College MS 178)* und D. Plamenac (*New light on Codex Faenza 117*); beide bieten wertvolle Ergänzungen zu früheren Mitteilungen über die behandelten Handschriften. Harrisons Studie umfaßt neben der Beschreibung der Handschrift auch die stilistische und lokalhistorische Beleuchtung ihres Inhalts; das andere Referat zeigt, daß im Cod. Faenza 117 eine für die Geschichte der Instrumentalmusik hochbedeutsame Quelle vorliegt: der ältere Bestand bildet wohl die früheste umfangreichere Sammlung instrumentaler Paraphrasen von Trecento-Vokalwerken, der jüngere dagegen die älteste Quelle von „Orgelmessen“, ein halbes Jahrhundert vor dem Buxheimer Orgelbuch. S. Clercx-Lejeune bringt wertvolle, gut fundierte Beiträge zu einer Biographie von *Johannes Ciconia*, die ihn schon 1362 im Besitz von Pfründen erweisen, somit zu einem jüngeren Zeitgenossen von Fr. Landino stempeln, obwohl bisher Werkdatierungen erst für die Zeit nach 1400 möglich waren. Eine gattungsgeschichtliche Spezialfrage (*Les origines des Lamentations polyphoniques au XVe siècle dans les Pays-Bas*) behandelt A. E. Schroeder (Bruxelles), ausgehend von Dufays *Lamentatio sancte matris ecclesie Constantinopolitane*. Drei Referate gelten *Josquin des Prez*. Ch. van den Borren (*A propos de quelques Messes de Josquin*) geht zwar von vier bestimmten Werken aus, nimmt dieselben

aber zum Anlaß, wenigstens fragenderweise die ganze Breite der Josquin-Problematik anzurühren. Eine der Hauptfragen erfährt einleuchtende Beantwortung durch H. Osthoff in seinem Referat *Zur Echtheitsfrage und Chronologie bei Josquins Werken*, indem er zunächst typische Fälle von Verfälschungen authentischer Werke erläutert und dann durch Kombination bibliographischer, biographischer und vor allem stilkritischer Indizien zum Ansatz von drei Schaffensperioden des Meisters gelangt, deren mittlere (ca. 1485–1505) gut durch biographisch gesicherte Werkdatierungen fundiert ist. An dem „vorläufigen Ergebnis“ der Werkzuordnung zu den drei Perioden interessiert, daß Messen und weltliche Werke weit überwiegend der mittleren bzw. frühen Zeit angehören, die Spätzeit dagegen fast ganz der (im übrigen dauernd gepflegten) Motette gewidmet war; was freilich von Chanson und Messe in die Spätperiode reicht, zählt zum Bedeutendsten. Mit einem einzelnen Stilmaterial, der *Kadenz bei Josquin*, befaßt sich M. E. Brockhoff (Münster/W.), indem sie die bisher neu herausgegebenen Chansons statistisch daraufhin untersucht; wobei freilich zu bemerken wäre, daß der Begriff „Kadenz“ in den erörterten sechs „Arten“ keineswegs immer dem gleichen Ordnungssystem angehört, daher, streng genommen, die entsprechenden Zahlen auch nicht verglichen werden dürften.

Hans Engel, in Deutschland wohl einer der besten Kenner des italienischen Cinquecento-Liedes, berichtet über *Die Entstehung des italienischen Madrigales und die Niederländer*. Die stilkritische Fragestellung geht vom 1. Madrigalbuch (1533) aus und führt zunächst auf die Frottola zurück. Der Nachweis, daß dieselbe ursprünglich dreistimmig gewesen sei, ist sehr bedeutsam, auch wenn er, vom Thema her gesehen, vielleicht etwas zu viel Raum beansprucht. Die im Madrigal so häufige elegische Stimmung habe ebenfalls Vorläufer im Bereich der Frottola, die Neigung zur Formrundung hingegen weise auf die „frühe“ französische Chanson der Attaignant-Drucke seit 1529, während schließlich die tanzhafte Rhythmik des frühen Madrigals schwer zu lokalisieren sei, da sie sich sowohl in der Frottola wie in der burgundischen Chanson, ja auch weiter im Norden vorfinde. Das Referat ist reich an Material und vermittelt manche neue Einsicht, so daß man eine gewisse Unausge-

glichenheit der Diktion und Disposition gern in Kauf nimmt; nur hätte man nach dem Titel erwartet, außer dem Hinweis auf das Überwiegen niederländischer Autoren in den ersten Madrigaldrucken (bis 1540) auch einiges über die niederländische Stilkomponente in diesen Sammlungen zu erfahren.

Ein vernachlässigtes Problem jener Epoche behandelt U. Teuber (Kopenhagen) in seinen *Bemerkungen zur Homophonie im 16. Jahrhundert*. Ausgangspunkt ist die Annahme, daß in erster Linie die Improvisation das Spielfeld der Homophonie gewesen sei, und zwar komme außer der „Sortisatio“ und der Stegreiferfindung einer ergänzenden Stimme noch eine Art „rationalisierter Mehrstimmigkeit“ in Betracht, bestehend aus der „Verdoppelung“ des Cantus firmus durch eine oder zwei Parallellinien (in Terzen bzw. Sextakkorden), denen sich eine weitere Stimme zugeselle, die (um verbotene Parallelen zu vermeiden) mechanisch zwischen zwei verschiedenen Abständen (z. B. 3 und 5) zur jeweiligen Bezugsstimme alterniere. Die Bestätigung dieser Hypothese erblickt der Referent in Lehrbeispielen der Zeit, wie in mancherlei Cantus firmus-Kompositionen von ähnlich mechanischer Gestaltung. Mag die Bedeutung der Improvisation in den sehr klaren Ausführungen vielleicht überschätzt sein, richtig bleibt der methodische Ansatz, die Homophonie nicht als Akkordfolge, sondern im Sinne der Zeit als Contrapunctus simplex mehrerer Stimmen zum Cantus firmus zu verstehen (auf S. 392/93 scheinen die Notenbeispiele durcheinandergesetzt zu sein).

Eine Anzahl vortrefflicher Referate beschäftigt sich mit dem geistlichen und weltlichen einstimmigen Lied der Epoche, teils von hymnologischem Standpunkt aus (P. A. Gaillard: *Essai sur le rapport des sources mélodiques des „Pseaulmes cinquantes“ de Jean Louis [Anvers 1555] et des „Souterliedekens“ [Anvers 1540]*; H. Glahn: *Entwicklungszüge innerhalb des evangelischen Kirchengesanges des 16. Jh. im Lichte vergleichender Quellenforschung*), teils um daran neue Einblicke in die eigentümlichen choral-mensuralen Notationsverhältnisse des 15. Jahrhunderts zu gewinnen (H. Husmann: *Die mittelniederländischen Lieder der Berliner Handschrift Germ. 8^o 190*; B. Stäblein: *Die Tegernseer mensurale Choralsschrift aus dem 15. Jahrhundert. Etwas Greifbares zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie*), oder schließlich

von der breiteren Basis folkloristisch orientierter vergleichender Liedkunde aus (W. Salmen, Freiburg: *Das Liederbuch der Anna von Köln und seine Beziehungen zu den Niederlanden*; W. Wiora: *Die Melodien der „Souterliedekens“ und ihre deutschen Parallelen*).

Bedeutame Probleme der musikalischen Frühgeschichte behandeln H. Hickmann (Kairo) und E. Werner (Hebrew Union College), ersterer mit dem Referat *Quelques nouveaux documents concernant le jeu de la harpe et l'emploi de la chironomie dans l'Egypte pharaonique*, in welchem der Nachweis versucht wird, daß die in altägyptischen Bildquellen vorkommenden cheironomischen Zeichen neue Bestätigung für die Hypothese des zweistimmigen Instrumentalspiels erbrächten, konform den Darstellungen der Harfenspieler selbst; Werner aber legt *New studies in the history of the early Octoechos* vor, die besonders durch ihre tiefe religionsgeschichtliche Fundierung beeindruckend und in die Thesen münden, daß zwar die Idee des Octoechos aus theologischen, kosmologischen und kalendrischen Zusammenhängen heraus weltweite Verbreitung besitze, ihre konkrete musikalische Äußerung jedoch keineswegs ebenso universal-einheitlich sei, sondern von Raum zu Raum große Unterschiede aufweise, entsprechend den jeweiligen musikalisch-folkloristischen Traditionen. Auf ähnlich breiter Basis bewegt sich das Referat von E. Wellesz (Oxford): *Notes on the Alleluia*. In Fortführung seiner vergleichenden Erforschung des liturgischen Gesangs der östlichen und westlichen Kirchen untersucht er hier das Wechselverhältnis in der Struktur der Allelujatyphen, wie sie sich einerseits in byzantinischen Quellen des 13. Jahrhunderts, andererseits in mozarabischen Handschriften des 10. Jahrhunderts bzw. im ambrosianischen Ritus erhalten haben, und gelangt zur Feststellung grundsätzlicher Übereinstimmungen; ferner erscheint ihm die Gliederung der byzantinischen Allelujamelismen in kleine Tongruppen, denen „sinnlose“ Vokale und Silben untergelegt sind, in Verbindung mit ähnlichen Phänomenen in manichäischen Hymnen des 7. Jahrhunderts, als neue Bestätigung für die These von der Entstehung der Sequenz aus dem Jubilus. Über *Die Entstehung des slavischen liturgischen Gesanges im 9. Jh. nach westlichem und östlichem Ritus* berichtet ein guter Überblick von F. Zagiba

(Wien), freilich mehr in Zusammenfassung bisherigen Wissens als auf Grund neuer Quellenerschließungen.

Auch die musikalische Völkerkunde ist mit einigen Referaten vertreten. J. Kunst, der führende Kenner indonesischer Musik, gibt einen souveränen Überblick über *Gamelan Music*, der die Kongreßteilnehmer in praktische Vorführungen durch ein aus holländischen Studenten bestehendes Gamelanorchester einführen sollte. A. Kooole (Bloemfontein) teilt mit dem *Report on an inquiry into the music and instruments of the Basuto in Basutoland* die ersten Ergebnisse eines Forschungsaufenthalts bei diesem Stamm der Bantu-Neger in Südafrika mit. M. Antonowysch (Utrecht) bietet einen ebenfalls vorläufigen, durch zahlreiche Beispiele belebten Bericht über seine Beschäftigung mit Phänomenen der *Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern*. In die Vorführung einer Orgel von 31stufiger Teilung der Oktave, gleich wünschenswert für die Wiedergabe außer-europäischer Musik wie für die Darstellung „reiner“ Zusammenklänge in abendländischer Mehrstimmigkeit, führte A. D. Fokker (Haarlem) ein.

Schließlich ist einer Anzahl von Referaten zu gedenken, die sich dem *Genius loci* entsprechend speziell mit dem *Niederländertum* und seinen Ausstrahlungen befassen, im Sinne musikalischer Landeskunde (H. Anglès: *Les musiciens flamands en Espagne et leur influence sur la polyphonie espagnole*; K. G. Fellerer: *Musikalische Beziehungen zwischen den Niederlanden und Deutschland im 17. Jh.*; Th. Dart, Cambridge, England: *English music and musicians in 17th-century Holland*), von bestimmten bibliographischen Gesichtspunkten aus (W. Kahl: *Niederländische Werke aus den Beständen der alten Kölner Jesuitenbibliothek*; R. Lenaerts, Löwen: *Les manuscrits polyphoniques de la Bibliothèque Capitulaire de Tolède*), oder gar in einem kühnen Entwurf H. J. Mosers, ein musikgeographisches Europabild betreffend, dessen Koordinatenzentrum und „touschöpferischer Magnetpol“ in den Niederlanden (Hennegau!) liege.

Als Anhang enthält der gut ausgestattete, nur an Druckfehlern etwas allzureiche Kongreßbericht das Gesamtprogramm unter Einschluß der Konzertveranstaltungen. Von den in der Liste der Sektionsitzungen genannten Rednern vermißt man im Bericht

die Referate von de Chambure, Cherbuliez, Larsen und di Salvo, während andererseits im Inhaltsverzeichnis des Bandes das Referat von Wellesz fehlt.

Georg Reichert, Tübingen

Thrasylbulos G. Georgiades: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe. (Verständliche Wissenschaft — Geisteswissenschaftliche Abteilung Bd. 50)*. Springer-Verlag Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954: 142 S.

Das Problem der Auseinandersetzung der Musik mit der Sprache gilt nicht als eines unter anderen, sondern als im Begriff der *μουσική* zentral angelegt: Seitdem die in jenem Wortbegriff gelegene Einheit von Musik und Sprache zur Zweiheit wurde, „besteht, gleichsam als Erinnerung an den gemeinsamen historischen Ursprung, die Sehnsucht der einen nach der anderen, die Neigung, sich gegenseitig zu ergänzen“ (7). Hierin liegt ein dauernd wirksamer geschichtlicher Impuls, „an dieser Auseinandersetzung ist die abendländische Musik groß geworden“. Und das ist an der Geschichte der Messenvertonung besonders deutlich abzulesen, weil hier bis heute ununterbrochen dem Werden des musikalischen Satzes ein in Wort und Idee Verharrendes als Aufgabe gegenübersteht. — Was diesen Entwurf der Musikgeschichte leitet und in jedem Augenblicke der Darstellung bestimmt, ist der Begriff der Tradition, die als das „historische Gedächtnis“ verstanden wird: das Vergangene wird impliziert von dem Neuen, das die Folge des Vergangenen ist. Nur als solches Werden ist das Wesen der Musik faßbar. Ihr Sinn ist nicht einer, sondern ein jeweiliger; er will nicht erdeutet, sondern im lebendigen Prozeß der Geschichte erkannt werden. In der Tat gelingen Durchbrüche zum Sinn der musikalischen Phänomene, die in solcher Wesentlichkeit intuitiv gewonnen zu sein scheinen und doch aus der Sache heraus in das Herz der Sache treffen, ohne nicht doch von einer Intuition getragen zu sein, so daß man schwerlich über sie mit dürren Worten zu berichten vermag.

Der je gültige Sinn musikalischer Wirklichkeit ist das Ergebnis einer je andersartigen geschichtlich bedingten Begegnung zwischen dem Textwort (der Messe) und den autonomen-musikalischen Gegebenheiten, deren Verwandlungen davon bestimmt werden,

welche Seite der Sprache musikalisch verwirklicht werden sollte und konnte. Der Weg führt von der Sprachgeste (der Gebetsgebärde) der Gregorianik zu einem Auseinanderbrechen der Sprache in Silben, die in einem Klangraum stehen, so daß das liturgische Wort nur noch ideell, als Dogma, gegenwärtig ist. Die späteren mittelalterlichen Jahrhunderte arbeiten mit den Mitteln der Mehrstimmigkeit an der Rückgewinnung jenes gleichsam natürlichen Zustandes echter Sprachverwirklichung, die erst nach einer vollständigen geistigen Beherrschung, Dienstbarmachung der Mehrstimmigkeitstechnik erreichbar war (Palestrina). Monteverdis Messenvertonung bringt die „Bedeutbarkeit“ der Sprache zur Geltung. Die Musik von Schütz lebt in ihrer Neuheit und Eigenart von dem „bedeutungsbedingten Charakter“ der von Luther auch für die Musik entdeckten deutschen Sprache, in welcher die Sprechbetonung und die von ihr bestimmte Sprachvertonung unmittelbar vergegenwärtigen, was die Worte bedeuten. „Die musikalischen Gestalten, die bes. durch Schütz als Vertonungen des [seiner Bedeutung nach erklingenden] deutschen Wortes geschaffen wurden, waren so plastisch . . . , daß sie, mit Sinn gesättigt, nunmehr auch ohne das Wort gebraucht werden konnten“ (80). So erklärt sich die Instrumentalisierung der Musik (d. h. auch der Vokalmusik) durch Bach. Das Instrumentale ist bei ihm das Hinweisende; er vertont nicht die Sprache, sondern das, wofür sie ein Zeichen ist: ihren Sinn. Daß die Musik in dieser Weise sprechen kann, bleibt in der musikalischen Klassik unverloren. Hier aber bedeutet Sprechen Agieren: das augenblickliche Sich-selbst-Entdecken beim Sprechen. Und so lebt die in diesem Sinne versprachlichte Musik von der Aktion, von der „*Haltung des Handelns*“; das Begebenheitsmoment, das Diskontinuierliche bestimmt ihren Verlauf, — während Schubert dort, wo er Romantiker ist, nicht einem zu verinnerlichenden Geschehen des Sprechens gegenübersteht, sondern sich mit der durch die Sprache ausgedrückten Grundstimmung identifiziert. Danach zerbricht die Tradition: das Gefühls-Ich des 19. Jhs. will die Wirkung erreichen, ohne die Herkunft zu bekennen. Indessen kann die abendländische Musik nicht fortbestehen ohne den Begriff vom Ganzen, das nun aber nur noch zu gewinnen ist durch den bewußten historischen Rückgriff; doch geschieht auch dies schöpferisch, indem das Vergangene als das

für die Gegenwart Gültige interpretiert wird (Strawinsky, 127 ff., 134).

In diesem Entwurf der Musikgeschichte erscheinen, wie gesagt, die Wort- und Sachbegriffe in einem neuen und eigenartigen Licht. So etwa: Das Rezitativ der Wiener Klassik war seinem Sinne nach die Folge der „*Instrumentalisierung des musikalischen Satzes*“, nämlich in dessen Bereich „*die Erinnerung an die ursprüngliche Aufgabe der Vertonung von der Gregorianik bis Schütz: an die musikalische Verwirklichung der Sprache als erklingende Gestalt*“ (96 f.). — Der Generalbaß ermöglichte, daß sich der „*Oberstimmenkomplex, unbeschwert von der konstruktiven Aufgabe, der Deutung des Wortes, dem Melodischen widmen*“ konnte, während er selbst, „*ein vom Wort unabhängiger (tektonischer) Bestandteil der Komposition*“, als Instrumental-Begleitung für die Darstellung des Sprach-Sinnes (s. o.) verfügbar wurde (S. 78 f.). Man sehe auch etwa die Interpretation des Dreiklangs-Phänomens (S. 33), des Thema-Begriffs (43), des Tritonus (109), des Taktbegriffs (81, 117).

In diesem Buch pulsiert noch ein anderer Grundgedanke. Indem es Musikgeschichte treibt, will es eine Antwort geben auf die Frage, was „die Musik“ sei. Die Frage nach dem Wesen, dem Begriff und Inbegriff der Musik (die vormals „ästhetische“ Frage) ist belastet mit dem Unhistorischen. Indessen wie hier geantwortet wird und die Antwort selbst (z. B. S. 140 „*Musik ist*“) versuchen, den unhistorischen Aspekt der musikalischen Wesensfrage zu überwinden. Diese Überwindung geschieht als notwendige Folge eines ins Bewußtsein erhobenen Ereignisses, jenes „*tiefsten Einschnitts in der Musikgeschichte*“ (133), da das Ganze der abendländischen Musik nicht mehr gewissermaßen als Summe der Überlieferung sich beständig gegenwärtig erhielt, sondern plötzlich („*ruckartig*“, „*seit dem Tode Schuberts*“, „*durch den Bruch im Gedächtnis*“, 134) zerbrach in das Gegenwärtige und das Vergangene im Sinne des Geschichtlichen. Der Traditionsvorgang, die Übergabe des Erreichten und Gewordenen dem Kommenden, verlor die Selbstständigkeit des Funktionierens, darin unser Begriff der Geschichte keinen Raum zu haben brauchte. Seitdem ist das Ganze nur noch erreichbar im Akte eines Sichbewußtmachens der Vergangenheit; das Wesen „der“ Musik („*unserer Musik*“) ist ihr Werden, das die Arbeit und Anstrengung der Rückerinnerung

beansprucht. „Denn der historische Gegenstand will leben, . . . als das Gedächtnis unseres Selbst“ (142).

Gewiß ist jenes Plötzliche des Bruches vorbereitet: im Wortbegriff der Ästhetik beispielsweise, wie er im 18. Jh. entstand, liegt es beschlossen, daß die Instanz des Fühlens das Tektonische (als das zugleich Anschauliche) beiseiteschiebt und vergißt; auch etwa in der Geschichte der Musikterminologie liegt der Bruch in der ersten Hälfte des 18. Jhs., da die Begriffswörter plötzlich (nach Walthers Lexikon) nicht mehr als Namen, sondern bloß noch als Chiffren für Sachen verstanden und dementsprechend beliebig mit Inhalt beladen wurden. . . . In dessen das Ereignis als solches sei voll bejaht. Vielleicht brennt einer jüngeren Generation die Frage nach dem Sinn musikwissenschaftlicher, d. h. musikgeschichtlicher Arbeit mehr auf der Seele, als man wahrhaben will. Hier wurde eine Antwort versucht.

Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br.

Ludwig Schiedermaier: Deutsche Musik im europäischen Raum. Geschichtliche Grundlinien. Böhlau, Münster/Köln 1954. XI, 272 S.

Der Titel dieses neuen Buches von L. Schiedermaier gibt mit der Themenstellung zugleich eine dem fast überreichen Stoff gegenüber notwendige Einschränkung. Es konnten eben, sollte die Darstellung nicht ins Unübersehbare anwachsen, nur die „Grundlinien“ gezogen werden. Von ihnen aus entwickelt Verf., ein Meister in der Beschränkung auf Wesentliches, das vielgestaltige Bild von der Bedeutung der deutschen Musik im Rahmen der europäischen Musikkultur im Sinne der „Doppelvorgänge von Leistung und Ausstrahlung“ (S. VII). Natürlich mußte dabei die deutsche Musik von Fall zu Fall zunächst einmal in ihrem Eigenleben veranschaulicht werden. Von da aus erst ließ sich zeigen, wie die deutsche Musik in den verschiedenen Epochen je nachdem nur „mitarbeitend und anregend“, dann aber auch wieder „ausschlaggebend und führend“ (S. V) im „europäischen Raum“ steht. Die Ausstrahlungen der deutschen Musik werden natürlich nicht fortlaufend, aber an einigen entscheidenden Punkten um so wirksamer statistisch belegt, z. B. zu Gluck oder zu Mozartschen Opern. Mit diesen Belegen wird gelegentlich auch der europäische Raum überschritten, wobei man (S. 131) u. a. der

Feststellung begegnet, daß Beethoven seine verhältnismäßig frühe Beachtung in den Vereinigten Staaten von Amerika zunächst weniger eigenen Werken, als vielmehr zahlreichen unter seinem Namen auf den Markt gebrachten Fälschungen zu verdanken hatte. Höhepunkte der Darstellung sind etwa die Ausführungen über das Wesen der musikalischen Klassik (S. 137 ff.) und vor allem die Abschnitte aus der Operngeschichte, deren Grundlagen in vielen frühen Arbeiten Schiedermaiers zu finden sind.

Über einiges könnte man anderer Meinung sein, wenn etwa der Begriff „Rheinische Musik“ wie in des Verf. „Musik am Rheinstrom“ (1947) auch jetzt wieder auf die ganzen Länder am Rhein von Holland bis zur Schweiz bezogen erscheint, eine Begriffsausweitung, die dann (S. 80) den Mannheimern eine „rheinische Sinfonik“ zuweisen muß. Noch einige wenige, aber kaum störende Versehen: S. 7 „Nottuln“ statt „Notteln“, S. 63 „Wesley“ statt „Wesleij“, S. 220 Flotows „Witwe Grapin“ statt „Camus“. Willi Kahl, Köln

Luigi Parigi: Laurentiana. Lorenzo dei Medici cultore della musica. („Historiae musicae cultores“ biblioteca. III.) Leo S. Olschki, Firenze 1954. 99 S.

Auf 99 Seiten Text gibt hier der Verf. in einem hervorragend ausgestatteten Buch eine auf gründlicher lokaler Geschichtskennntnis und Kenntniss der italienischen Literatur über Mann und Zeit beruhende Darstellung der Musik am Hofe Lorenzos. Als vollendeter „cortigiano“ seiner Zeit sang Lorenzo, trotz seiner schwachen, heiseren Stimme, und zwar „alla viola per recitar“, wie es Castiglione fordert. 5 Orgeln standen in seinen Zimmern. Er hielt sich eine Kapelle von 15 Sängern, die er auch dem Dom zur Verfügung stellte. Das Verzeichnis seiner Instrumente hatte Müntz 1888 veröffentlicht. Der Verf. kommentiert es. „Rota“ (34) ist wohl hier ein Doppelsalterium (rota doppia), sonst wäre sie nicht von der „arpa doppia di Fiandra“ unterschieden. Nicht sehr genau wird von einem archaischen Instrument, gezupft oder gestrichen, gesprochen, die etymologische Zusammenstellung müßte in anderer Reihenfolge stehen, denn die lateinische Form *crotta* ist doch wohl schon eine Ableitung aus dem altirischen *cruit*, *crot*, kymrisch *crwth*, englisch *crowd*, mittellateinisch *drotta*, *rotta* etc. Die „Arpa doppia“ ist

wohl nicht die italienische „*Arpanetta*“, sondern die Doppelharfe, wie sie später Praetorius beschreibt. (Vgl. auch H. J. Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, 1932). Aus den Werken des dichtenden Lorenzo Magnifico stellt der Verf. die vorkommenden Instrumentennamen zusammen. Das „*cornio torto*“ (45) ist kaum das deutsch so benannte „*Krummhorn*“, es ist wohl einfach ein Horn, wenn nicht schon ein Baß-Zink, der im Ambraser Inventar 1596 (Sachs, Handbuch 256) „*cornio torto*“ heißt.

Neue Daten über Antonio Squarcialupi bringt der Verf. nicht, er zitiert aus Gandolfis „*Illustrazioni*“, 1892. Der nach Squarcialupi benannte Kodex kann nicht von diesem begonnen sein und kann keine Kompositionen von ihm enthalten (59). Eine Aufzählung der Instrumente bringt ein Absatz in der „*Seconda Libreria*“, 1551, über ein Buch des Andrea Naccheri in der Bibliothek des Lorenzo Magnifico, in dem die Instrumente der Alten, aber auch die modernen beschrieben waren (71). Ob das „*Corno sordo*“ dem modernen Horn mit Dämpfer entspricht, dürfte zweifelhaft sein. Die „*Tromba storta*“ wird die Trompete mit gebogener Röhre (Sachs, 283, auch Besseler, *Acta musicologica* XXII, 1950, 18) sein. Die „*Violo tastata*“ ist vielleicht nicht eine Viola mit Bündeln, sondern eine Schlüsselfidel. Naccheri hatte auch die berühmten Instrumentalisten, ähnlich wie es ein von Benvenuti (Istituzioni e Monumenti I, LIX) genannter Kommentar zu Dante und Bericht von 1567 tut, aufzählt; sein Name selbst ist wohl nach dem von ihm gespielten Instrument (Nacchere — *nacaire*, arab. *naqqâra* — Pauke) entstanden. Die „*Dialogi strumentali due*“, die er aufzählt, waren vielleicht gar keine intavolierten Vokal-Dialoge, sondern echte instrumentale Dialoge. Wir wissen doch seit Tinctoris, daß, vor allem in Venedig, auf zwei Orgeln gespielt wurde; Galilei druckt 1584 ein Lauten-Duo ab. (Recht dürftig ist hier das Zitat, in dem Kroyer, „*Dialog und Echo*“ etc. nicht genannt wird).

Daß Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 15. Jh. noch nicht begründet und selbständig war und nur vokale Musik instrumental wiedergegeben wurde (18), läßt sich in dieser engen Weise nicht vertreten. 1527 werden die großartigen *Ricercari* des älteren Cavazoni gedruckt. Sie sind sicher nicht die ersten, sondern haben eine Tradition. Schon Castiglione erwähnt das Spiel

auf vier Violen (als Kammermusik). Daß es gegenüber der Vokalmusik wenig Aufzeichnungen gibt, mag damit zusammenhängen, daß der Text eher eine Aufzeichnung erfordert. Die Spieler spielen fast immer auswendig, wie die Bildbelege zeigen. Alles deutet darauf hin, daß die Instrumentalmusik keineswegs, wie die ältere Musikforschung meinte, nur ein Anhängsel der vokalen war! Allein die Instrumentalsätze von Heinrich Isaac, darunter viele italienisch benannte, die Wolf veröffentlicht hat (DTÖ XIV, 1907, XI ff.), lassen das erkennen. „*Die reine Instrumentalmusik*“, schreibt Wolf, „im Bereich der Kunstmusik war also in Isaacs Zeiten kein Novum.“ Über Isaac wird (25) nichts ausgesagt. (Es seien hier die als Vokalsätze festgestellten Instrumentalsätze, größtenteils nach Angaben H. Birtners, genannt. Die Position der Instrumentalmusik ist zu sehr gefestigt, als daß diese Nennung als Widerspruch zu dem Gesagten gelten könnte.)

3. „*Amis des que*“ = *Christe* aus der *Missa „Chargé de devil“*;
4. „*A Fortuna contrent*“ = *Qui tollis* aus ders. Messe;
6. „*Coment poit avoir yoye*“ = *Et in spiritum* der *Missa „Wohlauff“*;
13. *Fortuna, Bruder Conrad* vgl. Gombosi, *Obredit*, S. 104;
14. *Fortuna desperata*, ders. 105;
22. *Insprug* = *Christe II* der *Missa carminum*;
25. *La mi la sol*. = *Credo* aus der *Missa „O praeclara“*;
32. *Palle, palle*, Preislied zur Wahl des Giovanni Medici zum Papst Leo X. 1513 [s. d'Ancona. *La poesia popolare italiana*, 1818, 55 ff.];
40. „*Wohlauff, gut gsell von hinnen*“ = *Qui tollis* aus der Messe „*Wohlauff*“;
42. = *Benedictus* aus der Messe „*Avant jay au cor*“;
46. *Exemplum* = *Sanctus* aus der *Missa Paschale*.
51. = *Salve regina*, III.)

Savonarola predigte 1495 im Florentiner Dom und forderte die Gläubigen auf, die „*canti figurati*“ zu lassen und nur die von der Kirche verordneten „*canti fermi*“ zu singen. Der fanatische Reformator mußte natürlich gegen alle Kunst in der Kirche sein; erst recht gegen die weltliche Kunst. Er hat auf seinen Scheiterhaufen mit weltlichem Tand auch Lauten und andere Musikinstrumente verbrennen lassen. Der Verf.

verbreitet sich recht umständlich darüber und meint, so schlimm sei der Schaden nicht gewesen. Savonarola wollte eine geistliche Reform und geriet an die Machtträger: der Prozeß, der gegen ihn von der Kirche geführt wurde, war bekanntlich einer der schändlichsten.

Die musikwissenschaftlich nicht immer ganz sattelfeste Darstellung bringt viele Anregungen und trägt manches aus schwer zugänglichen neueren Veröffentlichungen bei. Verwunderlich ist, daß eigene neue Archivforschungen nicht unternommen worden sind! — Leider wurden die deutschen Zitate nicht revidiert (*Flugel*, 34; in den *Bethausem* = Bethäusern, 115, u.a.m.).

Hans Engel, Marburg

Denis Stevens: *The Mulliner Book. A Commentary.* Stainer & Bell, London 1952. 77 S.

In seiner höchst anregenden Besprechung (Die Musikforschung, VII, S. 119/21) der „*Musica Britannica*“, Bd. I (*The Mulliner Book*, Edited by Denis Stevens, London 1951) hat Walter Gerstenberg dem philologischen Fleiß und Spürsinn des Hrsg. reiche Anerkennung gezollt. Im musikalischen Textband selbst (der soeben in einer revidierten Neuauflage erschienen ist) werden — aus Gründen der Raumdisposition — die Sonderprobleme der Hs. B. Mus. Add. MSS. 30.513 (Akzidentienfrage, Entscheidung über den grundsätzlichen vokalen oder instrumentalen Charakter der einzelnen Stücke, endlich Unterscheidung zwischen Stücken für Orgel und solchen für das Virginal) nicht immer eindeutigen Lösungen zugeführt. Mit Recht erwartete Gerstenberg „*weitgehende Aufschlüsse*“ vom angekündigten „*Kommentar*“ des Hrsg., der als Sonderveröffentlichung mit bedauerlicher, im Vorwort selbst nicht klar motivierter Verspätung erschienen ist. Dieser viel wertvolle Forschungsmaterial analytisch verarbeitende Kommentar erfüllt diese Erwartungen nur zum Teil. Bei der Untersuchung der einzelnen Nummern trennt der Hrsg. grundsätzlich jene Stücke, die von Choralzitate (*cantus firmi*) thematisch bestimmt werden, von jenen, bei denen Hymnen oder weltliche Melodien Pate gestanden haben. Mit Hilfe einer trefflichen Konkordanzentabelle gelingt es St. in den meisten Fällen, zu den thematischen Ursprüngen des betreffenden Stückes vorzudringen. Die Unklarheiten des Kommentars beginnen bei jenen Nummern, bei denen der moderne

Hrsg. entscheiden muß, ob es sich um ein a priori instrumentales konzipiertes Stück handelt und — im Bejahungsfalle — für welches Instrument es bestimmt gewesen sein mag. Daß solche Entscheidungen erwartet werden, beweist die Argumentierung Gerstenbergs, der meint, die Ausführung „*Cantus-firmus-gebundener Bearbeitungen*“ verlange „*unbedingt und offensichtlich* den

Klang der Orgel...“. Dieser Klassifizierung ist m. E. nur bedingt zuzustimmen. Vielmehr enthält die Hs. unzweifelhaft Stücke, die für das Virginal komponiert sind. (Vgl. meinen Artikel „*Collections of Virginal Music*“, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*“, 4. Aufl. Supplement, 1940, sowie 5. Auflage 1954). So wurde No. 116 des *Mulliner Book* („*A pavan*“ von Newman) bereits am 12. Juni 1948 in meiner Rundfunksendung „*English Virginal Music*“ (BBC, Serie „*A History in sound of European Music*“) auf einem Virginal gespielt (vgl. S. 65 des vorliegenden Kommentars, der hier die Ergebnisse dieser Sendung ohne näheren Quellenhinweis verwendet). Daß die Mehrzahl der instrumentale konzipierten Stücke der Orgel zugehört ist, ist zweifellos richtig. Nur wird man dabei auf das Pedal verzichten müssen (dem Gerstenberg irrtümlich eine besondere Funktion an vielen Stellen der Hs. zuweist), aus dem einfachen Grunde, weil die englische Orgel bis ins späte 18. Jh. hinein kein Pedal kennt (vgl. Stevens, S. 11). Wahrscheinlich sind die beiden deutschbürtigen Organisten Karl Friedrich Horn (1762—1832) und A. F. C. Kollmann (1756—1829) die ersten gewesen, die den Gebrauch des Orgelpedals an den ihnen unterstehenden Instrumenten der St. George Chapel, Windsor, und der St. James Chapel, London, eingeführt haben. Wie schwierig die Lösung der Frage nach dem originalen Klangcharakter des jeweiligen Stückes ist und bleibt, erhellt des Hrsg. eigene, durchaus schwankende Einstellung zu diesem Fragenkomplex. Er behauptet zwar auf S. 48, es sei immer möglich, auf Grund eigener Transkriptionen die Entscheidung über den vokalen oder instrumentalen Grundcharakter des jeweiligen Stückes zu fällen. Auf der nächsten S. 49 spricht er aber bereits von verschiedenen Varianten einer Vokales mit instrumentalem vermischenden Aufführungspraxis dieser Stücke. S. 52 ff. schließlich zwingt ihn der eigentümlich schillernde, von vokalen wie instrumentalen Stilelementen gleich

stark determinierte Habitus der Nr. 11, von einer eindeutigen Bestimmung des Klangcharakters überhaupt abzusehen.

Mit Recht hat Gerstenberg den zahlreichen Querständen in der Akzidentienverteilung „einige Fragezeichen“ gewidmet, deren Zahl durch meine eigene kritische Studie des vorliegenden Kommentars (*Monthly Musical Record*, Dezember 1952) noch um einiges gewachsen ist. Den Akzidentien der Hs. ist in St.s Kommentar nur eine halbe Druckseite (S. 21) gewidmet. Daß in diesem Fall der Hrsg. offenbar zu keinem klar definierbaren Interpretationsprinzip gelangt ist, erhellt allein schon die musikalische Orthographie von Nr. 114 (Takt 15), die durch den Kommentar selbst (S. 64) keiner eindeutigen Klärung zugeführt wird.

Obwohl die Niederschrift des Kommentars zur Zeit der Publikation des Notenbandes vollständig vorgelegen haben muß (vgl. Vorwort zu diesem, S. VIII), sind zahlreiche Widersprüche zwischen musikalischem Textband und kritischem Kommentar ungeklärt geblieben. Das hat zu einer bedauerlichen Konfusion im Falle der der Hs. als Anhang beigegebenen 11 Stücke für „*cittern and gittern*“ geführt. [Die Instrumente sind Spielarten der Gitarre, vermutlich nahe verwandt dem „*Cithrinchen*“ des Veit Bach]. Der Notenband reproduziert nämlich nur die eindeutig für Tasteninstrumente bestimmten Stücke der Hs., eliminiert also die Gitarrenstücke stillschweigend. Im Index werden diese 11 Stücke ohne Hinweis auf den Standort ihres Neudruckes klassifiziert und aufgezählt (S. 96). Der ein Jahr später veröffentlichte Kommentar setzt diese editoriale Unklarheit fort. Auf S. 17 erwähnt er die Gitarrenstücke erstmals, doch wieder ohne Hinweis auf den Standort des Neudruckes, der einzig aus dem Inhaltsverzeichnis des Kommentars selbst ersichtlich wird. Dort wird auf die „*transcriptions of music for cittern and gittern*“ unter S. 78 verwiesen, eine nicht existente Seitenzahl, denn die Paginierung des Kommentars endet mit S. 77. Tatsächlich sind die 11 in Lautenabulatur notierten Gitarrenstücke als Notenanhang des Kommentars in einer Übertragung auf zwei Systemen veröffentlicht worden. Eine kurze Erwähnung der notationstechnischen Probleme dieser Stücke findet sich im Kommentar auf S. 69, zugleich mit einem Hinweis auf Forschungen Thurston Darts, die hier verwertet worden sind. Die dem Hrsg. bei der Übertragung der 11

Stücke unterlaufenen Interpretationsfehler sind von Dart selbst dankenswerter Weise in einem kritischen Artikel (*Music & Letters*, Oktober 1952, S. 35 ff.) richtiggestellt worden.

Bei aller Anerkennung des Geleisteten bleibt also zu bedauern, daß es dem Hrsg. nicht besser gelungen ist, Kommentar und musikalischen Textband in Übereinstimmung zu bringen. Größere Sorgfalt in der kritischen Verarbeitung seines Quellenmaterials und stärkere Zurückhaltung im Falle überflüssiger (weil unwirksamer) polemischer Seitenhiebe hätte den Wert seiner verdienstvollen Gesamtleistung nur erhöht.

Hans F. Redlich, Letchworth/England

Anna Amalie Abert: Claudio Monteverdi und das musikalische Drama. Kistner & Siegel & Co, Lippstadt 1954. 354 S.

Anna Amalie Aberts großangelegtes Buch entstand in den Jahren 1937-1943 als organische Fortsetzung meiner Monteverdi gewidmeten analytischen Studie (Bd. I: *Das Madrigalwerk*; Berlin 1932), zu einer Zeit also, da die eben veröffentlichten Bände XI/XIII der GA (hrsg. von G. F. Malipiero) das Interesse am Opernwerk des „*divino Claudio*“ neu angefacht hatten. Das als Kieler Habilitationsschrift dem 50jährigen Friedrich Blume zum 5. Januar 1943 vorgelegte Manuskript mußte freilich — dem Diktat totalen Krieges gehorchend — noch ein volles Jahrzehnt auf die Drucklegung warten. Diese interimistische Existenz hat dem Buch nicht geschadet, sondern der Verf. die erwünschte Gelegenheit gegeben, die mannigfachen auf Monteverdi und seine Zeit Bezug nehmenden Forschungsergebnisse der westlichen Hemisphäre einzuarbeiten. A.s Buch hält viel mehr, als der Titel verspricht. Es ist mehr geworden als eine gründliche stilkritische Untersuchung der drei erhaltenen großen Opern Monteverdis, den die Verf. erfreulicherweise mehr als charakteristischen Protagonisten seiner Kunstepoche denn als isoliertes „Originalgenie“ zu begreifen sucht. Das Buch ist sichtlich bestrebt, Monteverdis Opernschaffen aus der dramatischen Atmosphäre seines Zeitalters zu interpretieren. Dieses Bestreben führt zu einer fesselnden entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung der Opernanfänge in den vier „klassischen“ Opernzentren Florenz, Mantua, Rom und Venedig und zur Einbeziehung der gesamten italienischen Opernproduktion der ersten Hälfte des 17. Jh. in den weit-

gespannten Rahmen der Darstellung. Bei diesem wahrhaft enzyklopädischen Unternehmen ist die Verf. bestrebt gewesen, nicht nur der Morphologie der ältesten Opernmusiken, sondern vor allem auch der Struktur und Diktion der Libretti gerecht zu werden. Als gewissenhafte Studie des italienischen Opernlibrettos von 1600 bis ca. 1660 besitzt Abschnitt II geradezu Quellencharakter und füllt eine empfindliche Lücke des Monteverdi-Schrifttums aus. Das sehr breit angelegte, aber wohlproportionierte Buch zerfällt in drei Hauptabschnitte, von denen der erste (mit ca. 100 Seiten) dem Musikdramatiker Monteverdi allein gewidmet ist, während Abschnitt II den verschlungenen Entwicklungspfad des italienischen Operntextes vom Hirtendrama der Spätrenaissance bis zur blutrünstigen „Haupt- und Staatsaktion“ der venezianischen Oper um 1640 nachzeichnet. Abschnitt III beschäftigt sich in der Hauptsache mit der Musik jener italienischen Frühoper, die — von Gagliano und Landi bis Cavalli und Luigi Rossi — in größter Zeitnähe zu Monteverdis eigenem Opernwerk entstanden sind. Reichhaltige und ausgedehnte musikalische Illustrationen machen gerade diesen Abschnitt zur Fundgrube für den am Stilproblem interessierten Forscher. Text und Beispiele dieses Abschnitts sind eine willkommene Ergänzung zu Goldschmidts „Studien“ (1904), deren Vorzüge der gediegenen Darstellung und weitgespannter geistiger Horizonte im jüngeren Werk wieder anzutreffen sind. Zu den erfreulichsten Momenten der Darstellung zählt die kritische Vorurteilslosigkeit der Verf., die — bei Gelegenheit ihrer zahlreichen Notenzitate aus Monteverdis Opern — auf wiederholte Unzuverlässigkeiten des Notentextes der GA hinweist. In dieser Hinsicht ist die getreue Reproduktion der Originalfassung der alle Künste der „gorgia“ ins Treffen führenden Zierkadenz des „testo“ aus dem „Combattimento“ besonders dankenswert, deren Unterschied zu den entsprechenden Takten der GA (Bd. VIII/1, S. 139) auch den überzeugtesten Anhänger derselben stutzig machen muß. Die beiden Varianten sind als Notenbeispiel in meinem Artikel „A study of Monteverdi“ (Tempo, No. 33, Herbst 1954, Boosey & Hawkes, London) abgedruckt. Von ähnlich symptomatischer Bedeutung ist der von der Verf. aufgedeckte, rhythmische Widerspruch zwischen Original (Hs. San Marco, Venedig) und GA im Falle einer Stelle aus der „In-

coronazione“ (S. 82, Beispiel „nel solo rimirarti“; vgl. auch Anm. 458, S. 327, sowie GA, Bd. XIII, S. 238, Zeile 4—5). Die Zahl solcher anfechtbarer Stellen des musikalischen Textes der GA ist Legion, wie bereits im Revisionsbericht meiner Ausgabe der „Missa a 4“, 1651, nachgewiesen werden konnte (vgl. Monthly Musical Record, Mai 1953, wie auch das Vorwort zu meiner Neuausgabe dieser Messe, Edition Eulenburg, London, 1952, No. 982.). Obwohl A.s mit so viel Sachkenntnis und offener Liebe zum Gegenstand abgefaßtes Buch sich in erster Linie mit Fragen der musikalischen Stilanalyse und der dramatischen Ästhetik befaßt, übersieht es doch keineswegs die aktuelle Bedeutung der Aufführungspraxis für eine tiefere Erfassung der frühbarocken Opern im allgemeinen. Ihr Hinweis auf den tonsymbolischen Charakter des „unterweltlichen“ Blechbläsersatzes in den Ritornellen des III. Aktes „Orfeo“ (S. 27), denen gleichlautende Orchesterritornelle in Streicherfassung im Falle der „oberweltlichen“ Gesänge des Orpheus gegenübergestellt werden, ist einleuchtend und beherzigenswert. Weniger überzeugend ist ihr Kommentar zur einleitenden Bläser-tokkata des „Orfeo“ ausgefallen, den sie als „festliche C-dur-Fanfare“ bezeichnet (S. 26), wobei sie zweifellos die ausdrückliche Vorschrift Monteverdis „si fa un tuono piu alto“ übersehen hat — eine Bezeichnung, die D-dur indiziert, die Naturtonart jenes die Tokkata determinierenden Trompetenquartetts. (Monteverdi hat dieselbe Tokkata drei Jahre später in reicher instrumentaler Ausführung im Einleitungssatz seiner Marienvesper von 1610 wieder verwendet und in D-dur ausgeschrieben. Vgl. *Vespro della Beata Vergine: „Domine ad adjuvandum“*, GA, Bd. XIV, S. 123 ff.) Die Schwierigkeiten einer praktischen Ausdeutung frühbarocker Opernmusik werden besonders deutlich im Verlauf der wichtigen, dem „Palazzo Incantato“ Luigi Rossis gewidmeten Untersuchungen (S. 191 ff. und 205 ff.). A. macht dabei besonders auf die „verschiedene Notierung“ der diese Oper einleitenden „Pittura-Arie“ aufmerksam und weist mit Recht auf die spärlichen Besetzungsandeutungen dieses und ähnlicher Stücke in jener Oper hin. Die skizzenhafte Notierung der Chöre und Instrumentalsätze wie auch die in den Handschriften dieser Opern wiederholt vorkommenden Transpositionsforderungen (vgl. vor allem Monte-

verdis zwei Spätopern mit gehäuften Hinweisen wie „*alla quarta*“, „*alla seconda*“ etc.), von denen die Verf. spricht, sind ein Charakteristikum der — Manuskript gebliebenen — venezianischen Opern des 17. Jh. im Gegensatz zu den in Partiturdrukten vorliegenden Florentiner und römischen Opern der ersten Jahrhunderthälfte. Über diesen skizzenhaften Zustand der venezianischen Opern, der zweifellos auch mit dem Improvisationscharakter venezianischen Musizierens und venezianischer Dramatik im allgemeinen zusammenhängt, belehren die zahlreichen Faksimile-Reproduktionen der Ms.-Bestände des „*Codex Contarini*“, Venedig, die S. Towneley Worsthorne seinem, erst kürzlich erschienenen Buche „*Venetian Opera in the 17th century*“ (Oxford University Press, London 1954) beigegeben hat. Manche Bemerkung der Abschnitte II und III des vorliegenden Buchs erfährt a posteriori eine Erhellung durch Worsthornes Arbeit, die vor allem der venezianischen Opern a c h Monteverdi gewidmet ist.

As Buch ist ein Kompendium der Geschichte der frühbarocken italienischen Oper geworden, eine Fundgrube für Forscher und Liebhaber, mit imponierender Stoffbeherrschung und kritischem Verständnis für die Vorarbeit ihrer ausländischen Kollegen geschrieben. Gründliches Studium seines reichhaltigen Textteils wie seiner mit philologischer Akribie gearbeiteten Anmerkungen und Nachweise ist ebenso notwendig wie genußreiches Durchspielen der zahlreichen Notenbeispiele, denen man — angesichts der Unzugänglichkeit ihrer Quellen — einen eigenen bibliographischen Standortnachweis gewünscht hätte. Dieser kleine Schönheitsfehler tut dem sauber und übersichtlich hergestellten, auf ungewöhnlichem Oktavformat gedruckten Bande keinen Abbruch. Ohne Zweifel gehört er zu den anregendsten und wertvollsten Neuerscheinungen aus der dem 17. Jh. gewidmeten musikwissenschaftlichen Forschung.

Hans F. Redlich, Letchworth/England

Simon Towneley Worsthorne ·
Venetian Opera in the Seventeenth Century. Clarendon Press, Oxford 1954. 194 S. u. 23 Tafeln.

Das glänzend ausgestattete Buch trägt einen verheißungsvollen Titel. Noch hat die venezianische Oper trotz zahlreicher wertvoller Einzelstudien keine zusammenfassende Darstellung gefunden, und man greift daher mit

großen Erwartungen zu der neuen Veröffentlichung. Der Verf. verspricht denn auch im Vorwort „*a history not only of the music but of the librettos and stage design*“ (S. VI). Dabei drängt sich allerdings schon dem flüchtigen Betrachter die Frage auf, wie ein solches gewaltiges Vorhaben auf nur 155 Seiten (die letzten 39 Seiten des Buches enthalten Anhänge und Verzeichnisse) möglich sein soll, wovon noch mehr als ein Viertel von Notenbeispielen in Anspruch genommen wird. Offenbar war sich der Verf. über die Größe seines Unternehmens nicht recht im Klaren. Meint er doch, „*the choice of a small yet prolific and formative period*“ (S. VI) habe ihn dazu in den Stand gesetzt. Man kann aber sicherlich zwei Drittel eines Jahrhunderts innerhalb einer Gattung, die erst dreieinhalb Jahrhunderte alt ist, nicht als „*small period*“ bezeichnen. Fast möchte man dem Verf. daraufhin die Behauptung, die Geschichte der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts sei „*still little known*“ (S. V) für sein Teil wirklich glauben, obwohl er im Literaturverzeichnis wenigstens für sein engeres Gebiet alle wichtigen einschlägigen Werke angeführt hat.

Eine Geschichte der venezianischen Oper also liegt hier trotz der Ankündigung des Vorworts nicht vor, leider aber auch keine konsequente Darstellung ihrer Entwicklung, ihrer wesentlichen Merkmale, ihrer großen historischen Bedeutung. Gewiß enthält das Werk wertvolle Teile (am wertvollsten scheinen mir die Kapitel über „*The State of the Stage in Italy by 1637*“ und über „*Venetian Theatres*“, ein Gebiet, auf dem sich der Verf. schon früher als Fachmann erwiesen hatte), es krankt aber grundsätzlich an dem Fehlen jeglicher entwicklungsgeschichtlichen Sicht. Wenn ein Autor bei dem Versuch, die verschiedenen Bestandteile der venezianischen Oper historisch einzuordnen, nur von Intermedien und Madrigalen, von Villanellen und Villotten, Canti carnascialeschi, Frottolen und Tragödien des 16. Jahrhunderts spricht, aber nie von der immerhin 1637 schon 40 Jahre alten Operntradition von Florenz und Rom, wenn er die erstaunliche Feststellung trifft, „*the art of librettowriting was* (zur Zeit von Monteverdis Tod) *scarcely five years old*“, wenn die Namen Peri und Caccini kaum, Mazzochi, Landi und Rossi überhaupt nicht vorkommen, so muß man zu dem Schluß gelangen, daß der Verf. für ein so großes Unter-

nehmen nicht die nötigen Vorbedingungen mitbringt. Einsteins Geschichte des Madrigals in allen Ehren — aber als nahezu einziger, immer wieder herangezogener Literaturnachweis für die Vorgeschichte der venezianischen Oper ist sie zweifellos nicht ausreichend und auch nicht gedacht. Gewiß spielen die erwähnten Gattungen teilweise für die Vorgeschichte der Oper eine Rolle, zwischen der venezianischen Oper und ihnen aber bestehen keine Vergleichsmöglichkeiten mehr. Der Verf. hätte gut daran getan, diese verfehlt und an den Haaren herbeigezogenen historischen Exkurse zu unterlassen und seine Arbeit ausschließlich auf die venezianische Oper selbst zu beschränken. Leider aber zeigt sich der gleiche Mangel an historischem Sinn auch bei der Behandlung dieser Materie, und zwar vor allem in den Teilen, die sich speziell mit der Librettistik und der Komposition, also mit den wesentlichsten Bestandteilen der Oper, beschäftigen.

Im Kapitel „*The Spectacle*“ wird der begrüßenswerte Versuch gemacht, Ausstattungssprache und maschinelle Bühneneffekte, die in modernen Betrachtungen leicht zu kurz kommen, ins rechte Licht zu setzen. Doch scheint mir die Darstellung auf die Länge unter einer Überschätzung dieser Dinge zu leiden. Man kann nicht die gesamte Problematik der Librettistik in erster Linie unter dem Gesichtspunkt der Maschinerie betrachten. Diese ist nicht die Ursache des Verfalls der venezianischen Oper am Ende des Jahrhunderts, sondern ein begleitendes Merkmal, genau so wie das Sängertum im 18. Jahrhundert nicht der Anlaß zum Niedergang, sondern ein Kennzeichen dafür war. Dabei betont der Verf. sehr richtig die große Rolle, die das Maschinenwesen schon seit dem vorhergehenden Jahrhundert bei Schaustellungen aller Art gespielt hat, und die Schwierigkeiten, die sich ergaben, um Musik, Dichtung und Ausstattung im Gleichgewicht zu halten. Daß die gesamte Operngeschichte, auch schon vor 1637, einen ständigen Kampf der Bestandteile des Gesamtkunstwerks um die Vorherrschaft darstellt, daß die Musikalisierung der Oper in den römischen Werken vom Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre bereits einen ersten Höhepunkt erreicht hatte und daß Monteverdis Spät- und Cavallis Frühopern wie eine notwendige Reaktion darauf (eine erste Opernreform) wirken, das erkennt er allerdings

nicht. In der Tat war bei Monteverdi das Gleichgewicht erreicht, aber es wurde nun keineswegs erst wieder im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts gestört, wie der Verf. behauptet (S. 117), und schon gar nicht von Metastasio (S. 38), dessen reformatorische Bestrebungen er im Widerspruch hierzu an anderer Stelle (S. 40) anerkennt; vielmehr macht sich die neue Musikalisierungswelle schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts, noch in Cavallis Schaffen, bemerkbar. Mit diesem erneuten Vordringen der Musik in der Oper hängt es zusammen, daß spätere Bearbeitungen von früheren Textbüchern so viele neue Arientexte enthalten. Hier handelt es sich um einen aus dem Zwiespalt der Gattung heraus zwangsläufig erwachsenden großen historischen Vorgang, der von Veränderungen innerhalb der venezianischen Gesellschaft im letzten Viertel des Jahrhunderts (S. 120) nicht berührt werden konnte; außerdem setzten die Bearbeitungen schon in den sechziger Jahren ein.

Ich glaube nicht, daß für Cavalli das Problem der Vereinigung von menschlichen Gegenständen mit den aus mythologischen Stoffen stammenden Maschineneffekten als solches bestanden hat. Gewiß war er ein Dramatiker, aber den scharfen kritischen Blick seines Lehrers Monteverdi gegenüber den Libretti besaß er nicht; das zeigt schon die Buntheit der von ihm gewählten Stoffe (nebenbei: Busenello war nicht „*the librettist for the early operas of both composers*“, denn die „*Incoronazione di Poppea*“ war bekanntlich Monteverdis letztes Werk, unter Cavallis Opern aber stehen Busenellos Texte an zweiter, dritter, dreizehnter und dreißigster Stelle). Es dürfte Monteverdi gewesen sein, der Cavalli zur Komposition der weit über dem Durchschnitt der zeitgenössischen Librettistik stehenden Textbücher Busenellos angeregt hat, aber trotzdem läßt sich für die Anfänge der venezianischen Oper nicht einfach die Feststellung treffen: „*There are the works of Monteverdi and Cavalli, historical subjects in which a definite story is told and there are the works shown at the Teatro Novissimo, in which the plot is obscured by a mass of detail inserted to show off the skill of the engineer*“ (S. 41), womit Werke wie die „*Andromeda*“ gemeint sind, die aus der römischen Tradition stammen. Cavallis Erstlingswerke, vor allem „*Le Nozze di Teti e di Peleo*“, „*Gli Amori di Apollo e di Dafne*“ und „*La Virtù degli Strali*

d'Amore“ haben alles eher als „*historical subjects*“ und sind mythologische Ausstattungsoptern so gut wie jene. Bei derartigen Behauptungen des Verf. zeigt sich ein verhängnisvolles Streben nach Vereinfachung, das den komplizierten künstlerischen Vorgängen nicht gerecht wird.

Dieselbe Tendenz macht sich auch bei der Behandlung der Musik bemerkbar, die ungefähr die Hälfte des ganzen Buches einnimmt. Die Feststellungen im Arienkapiel, die Arien seien „*additions to the favola in musica inserted to attract a larger audience*“, „*relicts of the intermedii*“ (S. 51), und es gäbe nur zwei Arientypen, die Strophen- und die Dacapo-Arie (S. 58), sind genau so abwegig wie die Behauptung im Kapitel „*The Orchestra*“, die Form der einleitenden Sinfonien habe im allgemeinen der des späteren französischen Stils entsprochen. Gewiß erschien die Arie (besser: die geschlossene Form) in den frühvenezianischen Opern vorwiegend im Munde von Nebenpersonen und daher mehr am Rande des Geschehens (darauf gründet der Verf. wohl seine Ansicht), aber hier wie auch in der römischen Oper war sie stets ein fester Bestandteil der Handlung und nie eine Zutat. Und sicherlich sind Strophen- und Dacapo-Arien die gegensätzlichen Typen unter den geschlossenen Formen; der unendliche Reichtum an Zwischenbildungen aber, der die venezianische Oper gerade vor der des 18. Jahrhunderts auszeichnet, wird durch die erwähnte entstellend vereinfachende Darstellung völlig totgeschwiegen. Die einleitenden Sinfonien aber haben mit der französischen Ouvertüre lediglich den feierlichen Beginn mit anschließendem schnellen Abschnitt gemein — weder der Charakter der Sätze, noch ihre Zahl, noch irgendein rationales Aufbauprinzip deuten auf die so überaus charakteristische französische Gattung hin.

Ferner geht es nicht an, die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts einfach als ein in der Contarinischen Sammlung der Markusbibliothek vereintes buntes Allerlei von Partituren zu betrachten, aus dem man wahllos Beispiele für die verschiedensten musikalischen Erscheinungen herausgreifen kann. Auf diese Weise erhält der Leser den Eindruck eines voller Widersprüche steckenden Tohuwabohu, aber nicht den einer wie immer gearteten sinnvollen Entwicklung. Bei der Darstellung der erst allmählich hervortretenden Trennung von Rezitativ und

Arie exemplifiziert der Verf. z. B. beliebig an einem ganz frühen und einem ganz späten Stück (von 1641 bzw. 1693, S. 56/57), ohne wenigstens darauf hinzuweisen, daß sich diese wichtige Entwicklung schon bedeutend früher (beim mittleren Cavalli) bemerkbar macht. — In den der Betrachtung der Musik gewidmeten Kapiteln vermißt man die Erörterung vieler wichtiger Fragen, so etwa die der Stimmfragen, des Verhältnisses von Cembalo- zu Orchester-Arien, der Stimmenzahl in den Orchester-sätzen usw. Weit unangenehmer bemerkbar aber macht sich das Fehlen eines Kapitels über das Rezitativ, die Gattung, die der Verf. selbst zutreffend als Grundlage der Oper bezeichnet. Innerhalb der venezianischen Oper vollzieht sich ja in Verbindung mit der Herausbildung der Arie der entwicklungsgeschichtlich so wichtige Übergang vom affektgesättigten Ausdrucksrezitativ zum nüchternen Secco. Der zentralen Bedeutung dieses Vorgangs entsprechend, hätte infolgedessen das Rezitativ als Träger der „*favola in musica*“ noch vor der Arie im Mittelpunkt der Betrachtung stehen müssen; die wenigen Hinweise auf typische ausdrucksstarke Wendungen (S. 77) genügen durchaus nicht.

Die umrahmenden Kapitel enthalten eine Darstellung der soziologischen Grundlagen und der ästhetischen Stellung der venezianischen Oper. Der Verf. betont hier, wie wichtig die Regelmäßigkeit der Aufführungen in Venedig für Komponisten, Mitwirkende und Publikum und damit für die ganze Gattung war, und setzt sie in Gegensatz zu den zwar glänzenderen, aber von politischen Zwischenfällen, Machtkämpfen und Herrscherlaunen abhängigen, ganz unregelmäßigen römischen. Wenn er allerdings den Grund für das plötzliche Opernfieber, das Italien in jener Zeit ergriff, in erster Linie in der Einrichtung der Logen in den venezianischen Opernhäusern sieht (S. 6), so dürfte er hier wohl wieder eine Begleiterscheinung zur Ursache gemacht haben. Im ganzen fügt dieses Kapitel der diesbezüglichen Darstellung von Hellmuth Christian (nicht Hermann) Wolff in seiner Schrift „*Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*“ nichts Wesentliches hinzu. — Die Einordnung der venezianischen Oper in die Ästhetik der Zeit leidet unter denselben Mängeln der Verworrenheit und Unvollständigkeit wie die übrigen Kapitel. Auch hier werden die grundlegend

wichtigen Anschauungen der Florentiner nicht, Doni, der zentrale Opernästhetiker der Frühzeit, nur am Rande erwähnt. An Stelle einer Ästhetik an Hand von venezianischen Opernvorreden werden solche Quellen nur sporadisch herangezogen, und dafür wird mit allgemeinen Schriften zur Nachahmungsästhetik operiert, die die besondere Problematik der venezianischen Oper nur flüchtig berühren.

Man bedauert beim Durchblättern des Buches, daß der Verf. die Kapitel II und III (*The State of the Stage in Italy by 1637* und *Venetian Theatres*) so kurz gehalten hat. Hier hätte er wichtiges neues Material in fachmännischer Schau geben können, bei der man ihm gern gefolgt wäre. — Zu den Vorzügen der Schrift gehören ferner die zahlreichen, ausgezeichneten und instruktiven Abbildungen von Szenarien und Maschinerien, die im Anhang veröffentlichten Dokumente, vor allem die zeitgenössischen Inszenierungsbeschreibungen, und die vielen umfangreichen Notenbeispiele, die bei dem Mangel an neu gedrucktem Material aus jener Zeit besonders begrüßenswert sind. M. E. wäre es allerdings besser gewesen, sie nicht faksimiliert, sondern in moderner Übertragung wiederzugeben, da sie dann auch gleich praktisch hätten gebraucht werden können.

Anna Amalie Abert, Kiel

Gerhard Hahne: Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark. Eine musikhistorische Skizze. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1954. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Bd. 3.) 42 S.

Die Studie bringt Licht in die Bachpflege eines Gebiets, das sowohl durch den Hochstand seiner eigenen Musikkultur wie auch durch die lebendigen Beziehungen zu Hamburg und C. Ph. E. Bach Beachtung verdient. Als die wichtigste Persönlichkeit der Bachpflege des genannten Gebiets wird Christoph Ernst Friedrich Weyse, der Schüler J. A. P. Schulz', erkannt, dessen Sammlung noch heute von der eingehenden Beschäftigung Weyses mit dem Werk Bachs Zeugnis ablegt. Weiterhin sind wichtig J. A. P. Schulz, Peter Grönland (Besitzer des Autographs von BWV 199!), Georg Christian Apel, Carl Friedrich Cramer sowie Beziehungen zu J. Chr. Kittel, A. Fr. Thibaut, C. Fr. Zelter und dem Kirnberger-Kreis. Spätere Wahrer der Bachtradition sind dann

Hans Matthison-Hansen und J. P. E. Hartmann. Schließlich wird auf den Generalleutnant Georg de Bertouch hingewiesen, dessen persönliche Beziehungen zu Bach noch nicht restlos geklärt werden konnten.

Für den Forscher sind besonders die Verzeichnisse von frühen Abschriften und Drucken von Interesse, die das Buch mitteilt. Sie zeigen, daß in den behandelten Gebieten neben Klavier- und Orgelwerken (die stets am frühesten Verbreitung fanden) auch Motetten, das *Magnificat*, die *Kunst der Fuge* und sogar einige Kantaten bekannt waren. Über den Quellenwert dieser Handschriften wird sich im Verlauf des Erscheinens der Neuen Bach-Ausgabe Genaueres erkennen lassen.

Etwas hinderlich für die Lektüre ist der sprunghafte Stil des Verf., der sich aus der Absicht erklärt, keine Monographie in extenso zu bieten, sondern eine möglichst gedrängte Übersicht seiner Forschungsergebnisse. Die größeren Zusammenhänge werden als bekannt vorausgesetzt, und wer z. B. die Fortsetzung der auf S. 4—7 begonnenen Biographie Weyses sucht, muß in andern Werken nachschlagen (demgegenüber sind jedoch andere Nachrichten, etwa die über Zelter auf S. 9 f. reichlich allgemein gehalten). Manches hätte sich aber vielleicht trotz der gebotenen Kürze noch übersichtlicher gestalten lassen, etwa durch Zusammenfassung der Quellenverzeichnisse (mit Verweisungen an den entsprechenden Textstellen) und durch übersichtlichere Gliederung des Stoffes (warum werden wir z. B. mit General de Bertouch, der älter als Bach selbst war, erst bekanntgemacht, nachdem die Darstellung bereits bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts vorgerückt ist?). Wesentlich kürzer hätte sich die Frage nach der Herkunft der Motettenhandschriften aus der Stadtbibliothek Aarhus beantworten lassen (S. 16—19). Es handelt sich ganz offensichtlich um Abschriften der Schichtschen Typendruckausgabe von 1803. Da nun Schicht ständig ändernd in den Text eingegriffen hat, dürfte auch die Umdichtung des Schlußchorsals aus BWV 226, wie sie Schicht und die Handschrift Aarhus bieten, ein Erzeugnis der Schichtschen Muse sein — begreiflich, daß sie in keinem der durchgesehenen Gesangbücher zu finden war!

Die gedrängte Fülle einzelner Erkenntnisse gibt nicht nur ein lebendiges Bild der schleswig-holsteinisch-dänischen Bachpflege, sondern bietet auch reichhaltige Unterlagen für

weitere Forschungen und beweist, wie ertragreich liebevoll angestellte Lokalforschungen auch heute noch sein können.

Alfred Dürr, Göttingen

J o h a n n J o a c h i m Q u a n t z: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789. Hrsg. von Hans-Peter Schmitz. (Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, II). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1953. 334 S., Register, 24 Notentafeln, 2 S. Nachwort des Hrsg.

Im Musikschrifttum wird dem Lehrbuch von Quantz stets ein besonderer Platz zuzuweisen sein, der nicht nur im Inhalt des Werkes, sondern auch in der Methodik der Anlage begründet ist. Die Art, in der alle spekulativen Betrachtungen der Frühgeschichte beiseitegeschoben werden, um erst da anzusetzen, wo mit dem Werke des Praetorius gesicherter Boden gefunden ist, zeigt bereits die vom Rationalismus bestimmte Einstellung des Verf. Sie führt zu einer die physiologischen und psychologischen Grundlagen durchdringenden und mit den instrumentenbaulichen Erfordernissen und spieltechnischen Möglichkeiten verbindenden Darstellung, die sich auf eine neue geistige Ebene der Musikpädagogik erhebt. Wenn Quantz von hier aus zu einer umfassenden Musik- und Instrumentenlehre seiner Zeit weitergeht, so wiederum nicht als der fleißig zusammentragende Enzyklopädist, wie wir ihn unter Vorgängern und Zeitgenossen finden, sondern in einer vom Geiste der Aufklärung gelenkten logischen Ausdehnung seiner theoretischen und praktischen Anweisungen vom Einzelnen auf das Ganze. Auf dieser aus den neuen Geistesströmungen geformten Anlage eines Musiklehrbuches beruht seine starke Wirkung auf die Mitwelt, die rasche Übersetzung in andere Sprachen und der Anstoß zu ähnlich gearbeteten Werken wohl in erster Linie, während die geschichtsforschende Nachwelt in nicht ganz gerechter Einseitigkeit nur den reichen Inhalt ausgebeutet hat. Und auch dabei wurde, wie in dem 1906 bzw. 1926 herausgegebenen Neudruck, auf dessen umfassende und gründliche Kommentierung durch Schering wir allerdings nicht verzichten wollen, manches übergangen, was uns, die wir heute nicht nur um das Wissen, sondern auch um das Wiederbeleben alter Musikpraktiken und Instrumente bemüht sind, unentbehrlich

erscheint. Erwähnt seien nur die §§ 9–16 oder 18 und 19 des 1. Hauptstückes zur Beschreibung der Flöte, die in Scherings Neudruck fehlen, da sie einer mehr philologisch orientierten Forschung unwesentlich erschienen, die aber für jeden mit Spiel oder Nachbau alter Traversen Beschäftigten von Wichtigkeit sind.

Der Faksimile-Nachdruck erfüllt darum die doppelte Aufgabe, das getreue Abbild eines seiner Konzeption nach grundlegenden Buches zu geben und einen absolut zuverlässigen und direkten Zugang zu einer wichtigen Quelle zu schaffen. Daß man für die Wiedergabe die 3. Auflage gewählt hat, ist in Anbetracht des unveränderten Textes vertretbar. Scherings Neudruck ging von der 1. Auflage aus und enthält auch deren Vignetten und Zierleisten. Grundsätzlich zu wünschen wäre die Nennung des Standortes des faksimilierten Exemplares; aus dem Stempel „*Ex Bibliotheca Reg. Academiae Georg. Aug.*“ ist nicht jedem die Göttinger Universitätsbibliothek erkennbar. Die Wiedergabe wahrt im Satzspiegel genau die Größe der alten Ausgabe und ist im Text von hervorragender Klarheit; Einzelne Unsauberkeiten bei den Notenbeispielen gehen zu Lasten der Vorlage. Die herausklappbare Einheftung der Beispieltafeln ist eine dankenswerte Benutzungserleichterung, um so bedauerlicher darum die paarweise Vertauschung ihrer Reihenfolge (2, 1, 4, 3 usw.). Auch der Druckfehler auf dem Titelblatt des Verlages, der die 3. Auflage Berlin statt Breslau zuweist, hätte vermieden werden müssen, ebenso wie dort die Formulierung „*flute traversière*“ verfehlt ist, da Quantz selbst im Titel „*Flöte traversiere*“ schreibt. Das Nachwort des Hrsg. bringt neben einer kurzen Würdigung der Bedeutung und Verbreitung des Werkes in Anmerkungen einige Hinweise auf die fremdsprachigen Ausgaben und das an Quantz anknüpfende Schrifttum. Bei Agricolas „*Anleitung zur Singkunst*“, Berlin 1757, sollte aber die Herkunft aus Pier Francesco Tosis „*Opinioni . . .*“ von 1723 nicht verschwiegen werden. Keine zu große Belastung und trotz des ausführlichen Registers zweckmäßig wäre es auch gewesen, ein Inhaltsverzeichnis anzufügen. Ungeachtet solcher Wünsche oder kleinen Versehen haben Redaktionskomitee der Documenta Musicologica, Verlag und Hrsg. mit dem vorliegenden stattlichen Faksimilebande allen Musikforschenden und um die getreue

Wiedergabe alter Musik Bemühten einen höchst wertvollen Dienst geleistet.

Alfred Berner, Berlin.

Georg August Griesinger: Biographische Notizen über Joseph Haydn. Mit einem Nachwort und Anmerkungen neu hrsg. von Franz Grasberger. Kaltschmid, Wien 1954. 79 S. (Der Musikfreund, 1).

Mit nachdrücklicher Empfehlung an jeden Fachmann sei kurz auf diesen Neudruck der wichtigsten frühen Haydn-Biographie hingewiesen. In jahrelangem vertrauten Umgang mit dem Künstler sammelte der Autor wichtige Unterlagen zur Lebensgeschichte und Persönlichkeit Haydns. Wie der Hrsg. im Nachwort mit Recht feststellt, wurde Griesingers Darstellung für die Haydnforschung grundlegend. Daher kann man den schönen Neudruck aufrichtig begrüßen.

Richard Schaal, Schliersee

Henri Ghéon: Auf den Spuren Mozarts. Verlag Styria - Graz - Wien - Köln, 1953 3. Auflage.

Es ist in dieser Zeitschrift schon auf die absonderliche Tatsache hingewiesen worden, daß heute offenbar mit Vorliebe Nichtmusiker Bücher über Musik schreiben. Damals handelte es sich um Haydn. Erschreckend ist die weitere Tatsache, daß diese Bücher beim großen Publikum Erfolg haben. Jenes Haydn-Buch ist in einen Gesellschafts-Verlag aufgenommen, wo es in Hunderttausenden von Exemplaren den armen Lesern als empfehlenswert in die Hände gebracht wird. Dieses Mozart-Buch erlebt die dritte Auflage! Das Buch eines Laien — so wird auf dem Washzettel empfohlen. Das Buch eines Laien, der immer wieder in anmaßender Bescheidenheit seine Unwissenheit betont. Der Unsinn, der in diesem Buche zu Papier gebracht wird, läßt sich gar nicht vollständig aufzählen. Der Verf. fühlt sich berechtigt, nichts zu wissen. Ein großer Teil des Buches ist eitle Selbstbespiegelung. Die Einleitung gibt eine Schilderung von Salzburg und Umgegend, wie sie kaum ein Journalist einer Tageszeitung zu geben gewagt hätte. Der Königssee wird nach Ghéon eingezwängt durch Watzmann und Hohen Göll (!). „Man hat mir versichert, daß alljährliche einige unselige Touristen mit dem Leben das trübselige Vergnügen bezahlen, in seinen Fluten zu baden.“ Wie die Geographie, so die Musik! Glück zeigt „pathetische Kahlheit“,

Padre Martini ist Schüler Händels, die Werke der Zeit des Lucio Silla „sind nach dem Bauplan von Sammartini gestaltet in der Nachfolge der alten italienischen Meister des großen Stiles Corelli, Martini, Marcello“, das A-Konzert ist ein „geniales Potpourri“: „Nehmen wir den ersten Satz her! Ein angeschlagener Akkord, in seine Töne zerlegt, um dann eine Melodie vorzubereiten, die aber noch nicht kommt; ein Nachspiel ohne Abschluß: dann eine Art Rondo, ein ziemlich derbes; jetzt setzt der Solist ein. Er träumt zuerst, läßt in hohen Lagen ein ruhvolles, reines Sinnen verschweben. Aber plötzlich, ohne Übergang, legt er eine Bravourarie hin, eine prachtvolle Großsprecherei, die sich erst ausströmt, dann müde wird, zusammenfällt, und nach tausenderlei Mätzchen — mit und ohne Orchester — in einem nichtssagenden Wirbel untergeht. Ich übergehe eine Unmenge von Einzelheiten, ich vereinfache . . . Gleichwohl bleibt das Stück aus einem Guß, rund und prall wie ein Sommerapfel.“ (88f.) Andere Analysen könnten Musikpsychologen zur Untersuchung der Frage dienen, wie zuweilen Musik gehört wird. Da heißt es von den Klavierkonzerten: „Man betritt einen Wald, man gleitet über einen Wasserspiegel; man begegnet Liebespaaren; man läßt sich in einer Laube nieder; man trifft auf einen Feenreigen, eine Bauernkirchweih, einen Maskenball, oder eine Hetzjagd; man atmet den Duft einer gepflückten Blume; man hört einen Wasserfall plätschern, einen Vogel kichern; schaut von fern auf ein Feuerwerk, betrachtet den Monduntergang, den Sonnenaufgang . . .“

Das Es-Quintett wird treffend gekennzeichnet: „Ein Klang; eine Folge von Klängen; ein Gebäude von Klängen; ein unendliches Gewebe von Tonranken, ja viele solcher Gewebe übereinander!“ (331). Laut Fußnote ist das Zauberflötenhäuschen seit 1950 „in der Nähe des Salzburger Mozarteums“ aufgestellt — in der Tat, in seinem Garten! Aus der Zauberflöte hat Wagner entnommen, vom „melodischen Rezitativ, das er systematisch verwendet, bis zu den harmonischen Ergüssen des Parsifal.“ (345) „Mozarts Werke bedienen sich aller Stilarten (!) und haben dennoch Stil schlechthin. So gemischt (!) deshalb diese Kunst auch erscheinen mag, sie ist gleichwohl in höchstem Maße klassisch.“ Auf der Suche nach einem einzigen Wort zur Charakteristik Mozarts findet der Verf. die schöne Bezeichnung:

„Kulturbringer“ (300). Bach, heißt es auf derselben Seite, „ist zwar durch Vivaldi kultiviert worden, hat aber zu seinen Lebzeiten keine Herrschaft ausgeübt“. Vielleicht hat der Übersetzer hier falsch übersetzt — aber auch eine andere Übersetzung wäre Unsinn. (380). Der Übersetzer trägt nämlich manchesmal zur Erheiterung bei dieser trostlosen Lektüre bei. „Mangels eines Orchesters habe ich da vor mir eine kleine Sprechmaschine, auf der in dieser Minute eine wundervolle Wiedergabe . . . erfolgt.“ (88) Gefährlicher wird es, wenn der Verf. behauptet, die ganze Romantik habe geschwindelt, sei eine schwindelhafte Kunst und bei Mozart laste „noch nicht die Todssünde des deutschen Idealismus auf der Kunst.“ (385). Das lassen wir uns von einem Franzosen nicht gerne sagen. Mozart sei einfach Kind geblieben. Diese von Schopenhauer vorgebrachte Meinung ist von Jakob Burckhardt verworfen: „Man denke auch an die Willenskraft Mozarts in seinen letzten Monaten, von dem sich noch Leute einbilden, er sei zeitlebens ein Kind geblieben.“ (Wörtlich wiederholt Nietzsche diese Ablehnung in seinen Briefen an N. Overbeck [S. 222] ohne Zitat). Zuweilen zitiert der Verf. aus dem Werk von Th. de Wyzewa und G. de Saint-Foix; das macht sich immerhin gut. Längst korrigierte Irrtümer kehren wieder, so auch die „neueste, ungefährliche Liebschaft“, das Schäkern mit Fräulein Mietzerl, 1774. Dieses Fräulein war damals (Breitinger, Neues Mozart-Jb. I, 1941, S. 45) 64 Jahre alt!

„Mozarts Wesen?“ (368 f.) „ . . . sucht man, seine Seele zu ergründen, so findet man dort . . . einen ganz anderen als ihn“ (der Übersetzer schreibt grammatikalisch falsch: „als er“) „ . . . Nämlich seinen Engel im christlichen, oder seinen Dämon im sokratischen Sinn. Ich meine das nicht bildlich: Ich glaube an den Engel in Mozart“. Nun gut: Wenn aus Mozart der Engel, der Dämon spricht, so gilt das wohl auch, sagen wir, von Palestrina oder Bruckner: Dann wäre eben die Verschiedenheit dieser Engel zu erklären.

Der Verf. erzählt, er habe einer kranken Dame Mozart auf dem Grammophon (nicht weniger als 150) Platten vorgespielt. Sie riet ihm, ein Buch über Mozart zu schreiben. Daß er Mozart liebt, glauben wir ihm. Ob das freilich die Notwendigkeit begründet, ein Buch zu schreiben —, daran wird der Leser dieser Kostproben doch Zweifel hegen.

Deutsche Verleger sollten sich besser beraten lassen, bevor sie solche völlig überflüssige, ja sachwidrige Literatur aus dem Ausland herbeiholen und verbreiten.

Hans Engel, Marburg

Alfred Cortot: Chopin, Wesen und Gestalt. Aus dem Französischen übersetzt von Hanns von Winter. Atlantis-Verlag. Zürich 1954. 240 S. 8 Bildtafeln.

Zuvor ein Kompliment dem Übersetzer. Er hat hervorragende Arbeit geleistet. Man spürt nirgends etwas von Übersetzung und empfindet doch immer wieder die Eleganz des französischen Originals. Nur der deutsche Titel ist gegenüber dem französischen vielleicht ein wenig präntentios.

Das Originelle des Buches (es handelt sich nicht um eine Biographie) ist seine Anlage, das sympathisch Überraschende seine Schlichtheit.

Daß ein Künstler, daß der doch wohl zu Recht berühmteste Chopininterpret in einer Weise über sein Idol schreiben würde, die bekenntnishafte Verehrung mit unbestechlicher Sachlichkeit verbindet, kann der Leser vorderhand nicht erwarten. Cortot ist nicht nur ein Meister der Chopinschen Musik, er ist zugleich — das beweist sein Buch — Chopinforscher. Ganz gegen den Brauch beginnt er mit einem Kapitel über die auf uns gekommenen Chopinbildnisse. Nicht, daß er sie mit Schwärmerei bekränzt, er fragt nach ihrer Herkunft, prüft sie und wertet sie für das Bild aus, das er selbst zu zeichnen unternimmt. Wie dieses Kapitel, so sind auch die folgenden in sich geschlossene, offenbar unabhängig voneinander entstandene Abhandlungen. Ob er über „Die Hand Chopins“ spricht oder über „Chopins Konzerttätigkeit“, ob über „Chopin als Lehrer“ oder über „Was Chopin Frankreich schuldet“, jedes Kapitel zeigt C.s klaren Blick für Wesentliches, jedes bringt und interpretiert eine Fülle authentischen Materials, und zwar so fesselnd und so frei von falschem Pathos, daß der Leser versucht ist, die 240 Seiten in einem Zuge durchzulesen. Doch ginge dies auf Kosten der Intensität der Lektüre, die das Buch, wie nicht allzu viele von der Hand nachschaffender Künstler, verlangt und verdient.

Kurz, es liegt hier einer der nicht eben häufigen Fälle vor, in denen der Rezensent den anpreisenden Waschzettel des Verlages auf der Innenseite des Schutzumschlages gern unterschreibt.

Friedrich Baake, Kiel

J a n H o l c m a n : The Legacy of Chopin. The Philosophical Library, New York 1954. Der Verf. unternimmt es, die künstlerische Persönlichkeit Chopins und sein Werk in 11 kurzen Kapiteln darzustellen und mit Hilfe von zahlreichen Zitaten zeitgenössischer und moderner Musiker auch Fragen von Stil und Interpretation zu erhellen. Ein ästhetisierendes, kein wissenschaftliches Buch. Recht unkritisch werden vielerlei Bemerkungen von Musikern auch über einzelne Werke zusammengetragen. Zwar billigt der Verf. nicht alle Deutungen, meint aber z. B., im Unterricht könne man durch herangezogene Bilder den Schüler auf den Weg zum richtigen Vortrag weisen, auch wenn diese Bilder nicht dem Komponisten vorgeschwebt hätten, z. B. könne man im dritten Satz der Waldsteinsonate (Rondo) versuchen, dem Schüler das Bild eines Trunkenboldes vorzustellen — eine kaum glaubliche pädagogische Empfehlung! Chopins Etüde in Ges auf den schwarzen Tasten ist dem Verf. ein phantastischer Scherz, aufgebaut auf der „pentatonischen Skala“ — die doch quasi nur zufällig, aber nur in der rechten Hand entsteht! Daß sie „exotisch“ und „chinesisch“ wirkt, habe ich noch nie empfunden. Schumanns Kompositionen könnten getadelt werden wegen ihres häufig fragmentarischen Charakters. Sie hätten zu viele Titel und zu viele musikalische Unterteilungen, die *Kinderszenen*, *Davidsbündlertänze*, *Carnaval* u. a. Schumann sei ein großer Komponist in Miniaturen. Und die Sonate *fis*, *Fantasie*, *Klavierkonzert* u. a.? Liszts „*Fragmente*“ seien wirkungsvoll und für einen Augenblick könne man vergessen, daß sie nicht „wahrhaftig“ seien. Auch dies eine kaum ernstzunehmende Behauptung. In der Literaturangabe fehlt ganz die deutsche seriöse Literatur. Hans Engel, Marburg

The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein. Translated and edited by Howard E. Hugo. Harvard University Press, Cambridge 1953. XIV, 376 S.

Die Erstausgabe von 215 in der Dumbarton Oaks Research Library der Harvard University aufbewahrten Briefen Franz Liszts an Prinzessin Marie zu Sayn-Wittgenstein bedeutet ein Ereignis für die Forschung, da bisher nur 8 Briefe daraus von Robert Bory in der *Revue musicale* (I. V. 1928) und 6 Briefe daraus von Carl Engel im *Musical*

Quarterly (XII/3, 1936) veröffentlicht waren.

Die Veröffentlichung H. E. Hugos aber enttäuscht. Er gibt die französisch geschriebenen Originale nur in einer englischen Übersetzung, die — soweit dies nach den Veröffentlichungen Borys und Engels zu beurteilen ist — wissenschaftlichen Anforderungen nicht zu genügen vermag. Nur 2 Beispiele mögen dies belegen: Liszt schreibt am Ende seines Briefes (Hugo 4 a) „*Tel est du moins l'humble avis de votre esclave par amour*“, was Hugo „*At least, this is the humble opinion of him who is your passion's slave*“ übersetzt. Und wenn Liszt von „*le piano à queue tout blanc*“ berichtet, wird das bei Hugo zu „*the grand piano with its white tail*“!! Welche Blütenlese wird erst ein vollständiger Vergleich bringen können! Auch finden sich zahlreiche Lesefehler (z. B. S. 37 Pütsch statt Pättsch, der daher nicht identifiziert werden konnte; oder Gustav H. G. zu Pütltitz statt Putltitz). Unter diesen Umständen muß man auf eine Würdigung des Inhalts der Briefe verzichten.

Ebenso wenig befriedigend Einführungen, Anmerkungen und Bibliographie. Dafür nur einige Beispiele: den dramatischen Dichter Wilhelm Warteneck von Wertheimstein (S. 159) kann Hugo nicht identifizieren, Liszts „*Concerto pathétique*“ (Raabe 356) wird für ein „*Arrangement für 2 Klaviere von Beethovens Sonate op. 13*“ (S. 323) erklärt, Louis Spohr als „*minor composer and choirmaster*“ (S. 306) bezeichnet und von Eugen d'Albert berichtet: „*wrote one opera Tiefeland*“ (S. 354). Dies als Beispiele für die vielen Irrtümer und Entgleisungen. Unbekannt sind dem Verfasser Peter Raabes „*Franz Liszt*“ (2 Bde. Stuttgart 1931) ebenso wie die beiden wichtigen Quellen La Maras (Marie Lipsius) „*Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*“ (Leipzig 1906) und das der Briefempfängerin gewidmete Erinnerungsbuch „*Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*“ (2 Bde. Leipzig 1925).

Man muß also diese Ausgabe als völlig unbrauchbar bezeichnen und kann nicht umhin, seinem Bedauern Ausdruck zu geben, daß ein so anfechtbares Buch von der Harvard University Press verlegt wurde. Eine Ausgabe im französischen Originaltext wäre dringend zu wünschen.

Erich H. Mueller v. Asow, Berlin

Hans Rutz: Claude Debussy. Dokumente seines Lebens und Schaffens. C. H. Beck, München 1954. 265 S.

Die Tatsache, daß es seit mehreren Jahren eine Reihe wichtiger Arbeiten über den Meister aus der Feder französischer und deutschsprachiger Autoren gibt — genannt seien hier nur Vallas, Boucher, Dankert, Decsey, Gysi, Liess, Roland-Manuel und Strobel —, mag die Dokumentensammlung von Rutz im ersten Moment überflüssig erscheinen lassen. Nach näherem Studium dieses schön gedruckten und mit guten Abbildungen versehenen Buches jedoch weiß man die Beachtung der Auswahl dieses Lebens- und Schaffensberichtes durchaus zu würdigen. R. läßt den Komponisten und seine Zeit unmittelbar zu uns sprechen und tritt gleichsam nur als Verbindungsmann in Erscheinung, wie er es auch schon in seinen Büchern über die Wiener Klassiker und Schubert getan hatte. Im Vorwort gibt er als Einstimmung eine kurze Darstellung des kulturgeschichtlichen Phänomens Debussy als Erneuerers der französischen Musik, eines Mannes, der der Tonkunst seines Landes wieder Weltgeltung verschafft hat, und er weist auch auf die Gefahr von Mißverständnissen hin, die durch Debussys oft sehr freimütig bekundete Ablehnung der deutschen Musik entstehen könnten, so z. B. wenn Debussy Beethoven „ein düsteres Genie ohne Geschmack“ nennt u. ä. Es kommt R. nicht darauf an, „zu wiederholen, was etwa in den bereits in deutscher Sprache vorliegenden Biographien geleistet wurde“, und somit wird keine der oben angeführten Arbeiten im Quellennachweis angegeben. Nur Strobel ist auf S. 51 kurz zitiert. Dafür ist die Auswahl der Originaldokumente um so reicher und bietet in der zeitlichen Abfolge einen tiefen Einblick in Wesen und Wirken des „*musicien français*“, wie Debussy sich voller Stolz nannte. Dankenswert ist der Abdruck vieler Briefe und Äußerungen, erfreulich auch die Wiedergabe von Übersetzungen einiger Gedichte, u. a. des „*L'après-midi d'un faune*“ von Mallarmé. Vielleicht geht Rutz ein wenig zu weit, wenn er zum Falle Wagner sagt: „Die (französischen) Musiker lehnen ihn leidenschaftlich ab“. Vielmehr dürfte es sich hier um eine Art Haßliebe gehandelt haben, und man weiß ja, wie lange Debussy selbst dem Einfluß des Bayreuther Meisters unterlegen war. Hierin unterschied er sich kaum von seinen Zeitgenossen in aller Welt, nur besaß er

die Kraft, sich zunehmend aus dieser Umklammerung zu lösen. Die menschliche und künstlerische Ehrlichkeit Debussys, auf die R. schon in den klug gewählten Einleitungsworten eingeht, wird durch zahlreiche Gedanken und Gespräche bestätigt. Trotz der Vielfalt an Eindrücken wirkt das Buch durchaus geschlossen. Bereichert wird es durch eine Zeittafel, die die wichtigsten künstlerischen und politischen Ereignisse während der Lebenszeit Debussys aufzeigt. In ihr vermißt man unter 1874 und 1875 die Geburtstage Schönbergs und Ravels und bei 1915 den Todestag Skrjabin's. Das nach Gattungen gegliederte Werkverzeichnis ist sehr ausführlich und übersichtlich. Quellennachweis und Namensregister ergänzen die sehr lesenswerte Veröffentlichung, die sicher dazu beitragen wird, das Verständnis für einen der bedeutendsten Musiker der Jahrhundertwende zu vertiefen.

Helmut Wirth, Hamburg

Franz Trenner: Richard Strauß. Dokumente seines Lebens und Schaffens. München 1954, C. H. Beck. 320 S.

Das Schrifttum über R. Strauß, schon zu seinen Lebzeiten beträchtlich, hat sich nach seinem Tode noch vermehrt. Trenner ist es gelungen, in seiner weitgreifenden, durchaus sachbezogenen Auswahl, für deren Reichhaltigkeit er den Straußschen Erben und Willi Schuh „*aufrichtigen Dank schuldet*“, ein Bild des bis zuletzt erfüllten Lebens und Schaffens des Meisters zu geben, das späteren Arbeiten eine gediegene Basis sichert. Die Absicht des Hrsg., „möglichst unveröffentlichtes bzw. nicht mehr oder nur schwer zugängliches Material zu verwenden“, ließ ihn an keiner wichtigen Station vorbeigehen. Manch erschütterndes Dokument (Brief des Vaters, S. 93), manches Kuriosum (die ablehnende Kritik von F. Brandes über den von ihm selbst uraufgeführten „*Bardengesang*“), manches kritische Humoristikum aus abgelegensten Quellen ist ans Licht gekommen. Wichtig ist die Mitteilung Straußscher Auslassungen über den Einfall (S. 79, mit den etwa gleichzeitigen Äußerungen Pfitzners zu vergleichen!), über seine Arbeitsweise (S. 129, Brahms äußerte sich ganz ähnlich) und seine Stellung zum Programm (S. 96). In einigen Fällen hätte man einen etwas ausführlicheren Kommentar gewünscht (S. 62 *Guntram*, 236 *Daphne*), zumal die Textbücher schwer erreichbar sind. Im Kapitel „*R. Strauß über andre Komponi-*

sten", das natürlich nur Andeutungen geben konnte, vermißt man des Meisters befremdende, aber subjektiv ehrliche und verständliche Urteile über Brahms und Bruckner (vgl. Strauß, *Betrachtungen*, S. 139 und 168). Dankenswert ist die ausführliche Darstellung der Zeit nach 1939. Aus den Briefen und Tagebuchnotizen dieser Zeit, die ihren Verfasser als begabten Schriftsteller vorstellen, ersieht man die ausgeprägter humanistische Einstellung des reifen Meisters. Seine Gedanken kreisten damals um die Aufstellung eines Musterrepertoires für die deutsche Nationaloper, wie er sie, durchaus unparteiisch, in dem Brief an A. Mann, einen amerikanischen Leutnant, niedergelegt hat (*Musical Quarterly* 36, 1950). Für eine Neuaufgabe des mit seltenen Bildern und Faksimiles gut ausgestatteten, bibliographisch und im Register überaus zuverlässigen Buches wünschte man sich wohl noch eine kurze Darstellung des Plagiatstreits mit Gneecchi und — *audiatur et altera pars* — eine Berücksichtigung der drohlichen und ungeschminkten Charakterzeichnung in R. Rollands „*Aus meinem Leben*“, besonders S. 302 ff. Reinhold Sietz, Köln

Richard-Strauß-Jahrbuch 1954. Hrsg. von Willi Schuh, Boesey & Hawkes G. m. b. H., Bonn 1953. 171 S., 3 Abb.

Es war ein schöner Gedanke, zum 90. Geburtstag Richard Strauß' erstmals ein ihm gewidmetes Jahrbuch vorzulegen. Über kurz oder lang wäre doch notwendig geworden, gewissermaßen von einer Stelle aus alles das zu sammeln und zu sichten, was über Leben und Werk des Meisters zu finden und was darüber zu sagen ist. Das Jahrbuch hat sich zur Aufgabe gesetzt, sowohl alle irgendwie erreichbaren Dokumente aus dem Nachlaß als auch Studien und Berichte zu sammeln und zu veröffentlichen.

Im ersten Teil ist der gesamte erhaltene Briefwechsel zwischen Strauß und Bülow abgedruckt: 69 lebendige Schilderungen enthaltende Briefe aus den Jahren 1883 (dem Jahr der Aufführung von Strauß' *Bläuserserenade* op. 7 durch die Meininger Hofkapelle) bis 1893 bringen neue Einzelheiten zum Leben des jungen Strauß und lassen manchen Charakterzug des alternden Bülow († 1894) deutlich hervortreten. Mindestens ebenso wertvoll ist die Publikation des allerdings dann plötzlich abgebrochenen Tagebuchs des Komponisten von dessen Griechenland-Ägypten-Reise 1892. Neben reinen

Reisenotizen finden sich vereinzelte Datenangaben zur Entstehungsgeschichte des „*Guntram*“. Ihre besondere Bedeutung gewinnen diese wenigen Seiten jedoch durch die von Strauß angesichts fremder Länder und Kulturen festgehaltenen Eindrücke: schon hier empfindet der Komponist einen innigen Zusammenhang zwischen Musik und bildender Kunst. Zwei bisher unbekannt, für eine Aufführung von Calderons „*Richter von Zalamea*“ bestimmte Lieder mit Gitarren- und Harfenbegleitung (1904) und eine Vertonung des dem „*Divan*“ entnommenen Gedichtes „*Zugemeißne Rhythmen*“, gewürzt mit musikalischen Zitaten von Brahms, Strauß und Wagner, aus dem Jahre 1935 bilden die „*musikalische*“ Ergänzung dieses dem Nachlaß vorbehaltenen Abschnitts. — Im Anschluß daran berichtet K. Wilhelm über zwei Opernpläne. „*Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern*“ (1893), der den Kampf des Außergewöhnlichen gegen die Philister in wesentlich übersteigerter Form als in „*Feuersnot*“ zum Thema hat, ist im Textentwurf eines 1. Aktes erhalten, während sich zur „*Schilda*“-Oper nur wenige den vom Grafen Sporck verfaßten Text verbessernde Notizen und vereinzelte musikalische Skizzen (1897) auffinden ließen. Beide Stoffe stehen mit der sinfonischen Dichtung op. 28 (1895) in keinem Zusammenhang. — Fr. Trenner untersucht das sich für Strauß nach dem „*Guntram*“ erhebende Librettistenproblem. Der Meister konnte sich endgültig weder für Sporcks „*Eulenspiegel*“ (1896), noch für Wedekinds Ballettentwürfe (1897) oder Bierbaums „*Lobetanz*“ (1898 von Thuille komponiert) entscheiden, und auch den Plan einer selbstverfaßten Diebeskomödie „*Ekke und Schnittlein*“ (1899) ließ er fallen. Erst die Begegnung mit Ernst von Wolzogen führte mit „*Feuersnot*“ (1901) zum Erfolg. Ein 1903 von Wolzogen nach Cervantes verfaßtes Libretto „*Coábradibosimpúr oder Die bösen Buben von Sevilla*“ wurde nicht mehr komponiert. In diesem Zusammenhang gesehen, erscheint „*Feuersnot*“ nicht mehr als gelegentliche Rache Richards II. an seiner Vaterstadt, sondern als Befriedigung eines starken Bedürfnisses nach einer derben Komödie. — W. Schuh erläutert die Vertonung des Goetheschen „*Divan*“-Gedichtes (s. o.). — R. Wilhelm referiert über eine Fragment gebliebene sinfonische Dichtung „*Die Donau*“ aus dem Jahre 1942, die den Wiener Philharmo-

nikern als Geschenk zum 100. Geburtstag zugeachtet war. Vier erhaltene Skizzenbücher und zwei Klavierskizzen lassen den reifen Altersstil des Komponisten der „*Metamorphosen*“ erkennen. — H. Strobel zeichnet ein Bild des „*deutschen Weltbürgers*“ Strauß, der trotz aller anfänglichen Gemeinsamkeiten und späteren Anklänge an den „*nationalen Feldherrn*“ Richard Wagner doch im Gegensatz zu ihm lediglich als „*Botschafter*“ auftrat. (Ist aber der „*Guntram*“ wirklich nur eine „*Reverenz des Schülers Richard II. vor dem Meister Richard I.*“? Man denke an die „*Liebe der Danae*“, in der sich der Kreis doch weitgehend wieder schließt!). Den Strauß des „*Capriccio*“ schildert Strobel als „*homo ludens*“ und vergleicht ihn darin mit seinem weltbürgerlichen Gegenspieler Igor Strawinsky in dessen „*The Rake's Progress*“ — E. Roth berichtet vom letzten Besuch des greisen Meisters in London aus Anlaß einer Strauß-Festwoche der BBC (1947) und bestätigt mit seinen Schilderungen Strobels Ansicht vom „*Botschafter*“. — R. Hartsmanns zahlreiche Inszenierungsprobleme berührender Brief vom 22. Juni 1945 an den Herausgeber des Jahrbuchs über die Generalprobe der „*Liebe der Danae*“ (Salzburg 1944), ein Bericht R. Tenscherts über Strauß' schon 1906 beginnende Beziehungen zu Salzburg und seinen Festspielen sowie eine Übersicht über Strauß' Dirigententätigkeit und über die Aufführungen seiner Werke bei den Salzburger Festspielen bis 1953 vervollständigen den Band, zu dem man Hrsg. und Verlag nur beglückwünschen kann. Es bleibt nur zu hoffen, daß dem hier geschaffenen Organ der Strauß-Forschung das Schicksal so mancher hoffnungsfreudig begonnener und nach einer Reihe von Jahren wieder zum Erliegen gekommener Jahrbücher erspart bleiben möge.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Nils Eric Ringbom: Jean Sibelius. Ein Meister und sein Werk. Aus dem Schwedischen übersetzt von Edzard Schaper Musikerreihe Bd. 9. O. Walter AG, Olten 1950. 210 S.

Das Schrifttum über Sibelius ist umfangreich, aber zum größeren Teil in finnischer und englischer Sprache geschrieben. Abgesehen von dem Büchlein von W. Niemann (1917) und einem übersetzten Vortrag von R. Newmarch liegen im Deutschen nur ana-

lytische Studien über das symphonische Schaffen vor, so von Tanzberger, R. Roiha und besonders I. Krohn, mit dessen neuartigen Forschungen über „*den Formenbau*“ und über „*den Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*“ (1942–1944, zusammen über 1000 Seiten) sich die deutsche Forschung noch nicht auseinandergesetzt hat. Der Darstellung des Schweden Ringbom hat der Hrsg. der Serie eine knappe Übersicht über die Entwicklung der finnischen Musik vorangeschickt, in der man Toivo Kuula und Heiko Klemetti vermißt. Ringbom, nach eigener Angabe im Biographischen von Furuholm und Ekman abhängig, aber durch persönlichen Verkehr im Besitz wichtiger, direkter Mitteilungen des Meisters, sieht sein Hauptanliegen in einem „*Überblicke über die stilistischen Entwicklungsstufen bei Sibelius*“, und einer „*Analyse von ihnen*“. Es wird hervorgehoben, daß Sibelius, der in einem dem nationalen *Kalewala*-Epos fernstehenden Milieu aufwuchs und seine Schulung im wesentlichen dem deutschen Kulturkreis verdankt (sehr seltsam das Verhalten von Brahms!), vom heimischen Volkslied nur wenig berührt ist. Obwohl die Lieder und Klavierwerke, die Kammermusik (hier ist verdientermaßen das Streichquartett eingehend behandelt) und das oft gespielte Violinkonzert gebührend gewürdigt werden, liegt das Schwerkraft doch auf den Symphonien. Während in den Symphonischen Dichtungen der Einfluß des Impressionismus nicht geleugnet wird, werden für die Symphonien in z. T. scharfer Polemik gegen Krohn latente Programme abgelehnt. Die Eigenart der sibelianischen Tonsprache, die der Verf. durch eingehende, nicht immer rational greifbare Untersuchungen über den gegensätzlichen Charakter von Romantik und Klassik, durch bezeichnende Parallelen zu Zeitgenossen wie Kajanus, Mahler und Debussy dem Verständnis näher zu bringen versucht, hat denn auch, wie R. zugibt, dazu geführt, daß der Einfluß des Meisters, dessen verschwiegene Arbeitsweise an passenden Beispielen vorgeführt wird, „*sich fürs erste ganz unbedeutend ausnimmt*“. Wenn von der Kunst des nunmehr bald 90jährigen, seit 25 Jahren Verstummen gesagt wird, sie sei etwas „*völlig Neues in der Musikgeschichte*“, so braucht man das nicht wörtlich zu nehmen, wird aber der Versicherung zustimmen, daß Sibelius stets seine eigenen Wege ging, nie stehen blieb und daß „*dieses unaufhör-*

liche Flieden des Stereotypen und Konventionellen ein unveräußerliches Stück seines Selbst und ein Merkmal seiner Musik geworden ist". — Die Übersetzung liest sich nicht immer angenehm. Ungebräuchliche Formen wie „Cellos“, „Fagotts“, „dieses Intervall dominiert das thematische Material“ (S. 142), „der Fluß, darin Tuonis Sohn . . . sein Schwert zieht“ (S. 68), und schwer entwirrbare Knäuelungen, wie S. 79, Abs. 2 oder S. 85, Abs. 3, hätte man von Edzard Schaper nicht erwartet. Leider fehlt ein Namensregister und eine nähere Kennzeichnung der gedruckten Arbeiten im Werkverzeichnis. Reinhold Sietz, Köln

Robert Lach, Persönlichkeit und Werk. Zum 80. Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern durch W. Graf, H. Jancik, R. Meister, L. Nowak und E. Schenk. Wien 1954, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, 31 S.

Die dem Nestor der österreichischen Musikwissenschaft von fünf Freunden und Schülern gewidmete Geburtstagsgabe zeigt in gedrängter Übersicht zum ersten Male deutlich, wie vielseitig und umfangreich das bisherige Schaffen und Forschen Robert Lachs gewesen ist. Sie legt in knappen Kapiteln den Lebens- und Werdegang, Lachs Verdienste als Universitätslehrer und Musikhistoriker, seine Leistungen innerhalb der musikalischen Volks- und Völkerkunde, im Bibliothekswesen und innerhalb der systematischen Musikforschung dar. Dabei treten Seiten des Jubilars hervor, die bislang im allgemeinen weniger bekannt waren, so seine mannigfachen orientalistischen Studien, die auf eine außergewöhnliche Sprachbegabung zurückzuführen sind, seine dichterischen Werke und nicht zuletzt 150 musikalischen Schöpfungen, unter denen sich z. B. 10 Symphonien, 25 Streichquartette und mehrere Bühnenwerke befinden. Kaum ein Gebiet der Musikwissenschaft blieb von Lach in Vorlesungen und Schriften unberührt, was das vollständige Schriftenverzeichnis sowie die Vielfalt der unter seiner Anleitung verfaßten Dissertationen belegen. Lach war ein Lehrer voll „Toleranz und Güte, Geduld und Hilfsbereitschaft“ (S. 9), der stets das künstlerische Schaffen mit der wissenschaftlichen Besinnung zu verbinden suchte. Er vermochte es, sich sowohl insonderheit als Bibliothekar in den Jahren 1911—1920 mit Akribie in philologische Einzelfragen mit Erfolg zu vertiefen, als

auch das von ihm aus einer stark evolutionistisch, biologisch und psychologisch orientierten Betrachtungsweise heraus angestrebte Ziel einer allgemeinen Theorie der Musikentwicklung und Universalgeschichte zu umspannen. Ja, auch als Sammler war er sehr rührig und erfolgreich, wovon u. a. die bis 1952 erschienenen drei stattlichen Bände von Volksmusik russischer Völker einen Niederschlag bilden. Die von Verehrung und Dankbarkeit getragene Jubiläumsgabe ist auf knappem Raum ein würdiges Denkmal, das die von der Eigenart Lachs geprägten Leistungen und dessen geistige Grundlagen aufzeigt.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Lyndey G. Langwill: *The waits*. A short historical study.

Harold C. Hind: *The British wind band*. A brief survey of its rise and progress during three centuries.

R. Morley-Pegge: *The orchestral French horn*. Its origin and evolution. (Separatdruck aus: *Music-Book*, volume VII, part II, Nr. 713—715). Hinrichsen, London 1952. 49 S.

Mit diesen drei in einem Sonderdruck zusammengefaßten Aufsätzen legt die englische Musikforschung einen Überblick über bisher wenig behandelte Teilfragen der Musikgeschichte und Instrumentenkunde vor.

„*The waits*“ von L. G. Langwill behandelt die Entwicklung des Berufsstandes der Stadtpfeifer von der frühen Verwendung einzelner Bläser im fürstlichen und städtischen Dienst bis zur Einstellung einer nach Zahl und Instrumenten bestimmten Gruppe stets dienstbereiter Musiker. Die Heranziehung eines reichen Quellenmaterials aus archivalischen und stadtgeschichtlichen Studien macht die Arbeit zu einer guten englischen Stadtpfeifergeschichte. Die beigegebenen Musikbeispiele, Abbildungen von Ketten und Abzeichen sowie bibliographische Notizen ergänzen die Ausführungen.

Der Artikel „*The British wind band*“ von H. C. Hind beschäftigt sich mit dem geschichtlichen Werden der britischen Blaskapelle, deren Herkunft von den Stadtpfeifern über die königliche Kapelle und die Musikkorps der britischen Armee bis zu den Blechmusikern der Laienvereinigungen verfolgt wird. Der Verf. bringt anregende Ausführungen über die Einrichtung und Zusammensetzung der frühen Blasmusik-

kapellen, die zunächst Militärmusikkapellen sind. Die Erfindung des Ventils schuf neue Möglichkeiten und den Ausbau der Blechbläserfamilie; zugleich begann um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Aufkommen von Laienblaskapellen, die sich zuweilen in Monstrekonzerten zu über 1000 Spielern zusammenfanden. Ein besonderes Kapitel über das 20. Jahrhundert gibt Auskunft über den gegenwärtigen Stand.

In dem Aufsatz „*The orchestral French horn*“ von R. Morley-Pegge bringt der Verf. eine Entwicklungsgeschichte des Waldhorns. Er teilt sie in vier Phasen ein: Die erste (etwa 1715) ist der Übergang des einfachen Jagdhornes zum frühen Orchesterinstrument mit aufgesetzten Stimmzügen. Die nächste Stufe bildet das Inventionshorn, bei dem statt der zwischen Mundstück und Horn aufgesetzten Stimmzüge die Stimmbögen innerhalb des Kreises an geeigneter Stelle eingefügt werden. Die Erfindung der Ventile schafft 1814 oder 1815 eine revolutionierende technische Erweiterung. Als letzte große Neuerung sieht der Verf. den Bau des Doppelhornes in F und B an. — Jeder dieser Instrumententypen hat eine besondere Blastechnik entwickelt. Von der reinen Naturtonmelodik der ältesten Form geht es über zur Diatonik und Chromatik des Stophornes, das neben dem Ventilhorn bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch mit besonderen Aufgaben weiterbesteht. Das Doppelhorn wird heute meist von den tiefen Bläsern geblasen, es vereinigt die füllige Tiefe und Mitte des F-Hornes mit der leichteren Ansprache der höheren Töne auf dem B-Horn. — Die beigegebenen 21 Abbildungen unterrichten recht anschaulich über die bauliche Entwicklung des Waldhorns, eine kurze Bibliographie von nach 1850 erschienenen Büchern und Zeitschriftenartikeln englischer und französischer Verf. zeigt das wichtigste zum Thema verwendete Material an. Georg Karstädt, Mölln

Orgeln. 48 Bilder. Text von Walter H a c k e. Langewiesche-Bücherei. Verlag Karl Robert Langewiesche, Königstein im Taunus 1954. 48 S.

Der Verf. widmet dieses Büchlein dem Gedenken an den Berliner Domorganisten Fritz Heitmann († 7. Sept. 1953). Dem Bilderteil stellt er einen kurzen Abriss der Geschichte der Orgel voran. Die recht guten Abbildungen der Orgelprospekte sind so zusammengestellt, daß sie einen Einblick

in die Orgelgeschichte von 1480 bis 1800 geben. Auch läßt sich an Hand dieser Bilder die stilgeschichtliche Entwicklung des Orgelprospekts verfolgen. Die chronologische Anordnung zeigt deutlich die einzelnen Faktoren, die auf die Ausgestaltung des Orgelgehäuses Einfluß gehabt haben. Dabei handelt es sich nicht nur um den Stil der jeweils herrschenden Epoche, sondern auch um die Fortschritte im Orgelbau.

In einigen Anmerkungen zu den Bildern bringt der Verf. in kurzer Zusammenfassung das Wesentlichste über die einzelnen Orgeln und ihre Erbauer.

Der Orgelfreund wird es dankbar begrüßen, hier auch Abbildungen besonders schöner Prospekte von Orgeln wiederzufinden, die im Kriege zerstört worden sind (Lübeck, St. Marien und Dom, Danzig, St. Marien, Königsberg, Dom u. a.).

So ist es dem Verf. gelungen, wertvolles Material für den Orgelforscher, Orgelbauer und Orgelfreund zusammenzustellen. Alle diese Orgelprospekte legen Zeugnis ab von den bedeutenden Leistungen der alten Meister. Möchten sie auch dem Orgelbau unserer Zeit mannigfaltige Anregungen geben!

Thekla Schneider, Berlin

Herbert Gerigk: Fachwörterbuch der Musik. Mit 111 Notenbeispielen. Hahnefeld, Münchberg 1954. 206 S.

Das vorliegende Büchlein ist in erster Linie für den Musikfreund, weniger für den Fachmann gedacht. In alphabetischer Reihenfolge werden die wichtigsten Real-Begriffe der Musik nach dem Wortsinn kurz erklärt. Besonders ausführliche Berücksichtigung haben die Vortrags- und Tempobezeichnungen gefunden. Kurz und bündig, wenn auch nicht erschöpfend, sind die musiktheoretischen Erklärungen. Dankbar wird man dem Verf. für die Einbeziehung der Instrumenten-Schlagworte sein. Zahlreiche Notenbeispiele erläutern den Text des handlichen und übersichtlich gedruckten Wörterbuches.

Richard Schaal, Schliersee

Kürschners Deutscher Musiker - Kalender 1954. Zweite Ausgabe des Deutschen Musiker-Lexikons. Hrsg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow. Walter de Gruyter & Co., Berlin 1954, 1702 Spalten.

Das Ziel, das der Verlag mit dieser Publikation verfolgt, ist zwar naturgemäß nicht ein eigentlich wissenschaftliches, aber ohne Zweifel wird dem *Deutschen Musiker-Ka-*

lender 1954 auch von musikwissenschaftlicher Seite her großes Interesse entgegengebracht. Der Wunsch, sich über die vielen praktischen Musiker, Pädagogen, Musikwissenschaftler etc. zu informieren, die, obwohl von Bedeutung, doch unmöglich in den einschlägigen Lexika verzeichnet sein können, ergibt sich auch für den Musikwissenschaftler immer wieder; er nimmt das Buch also voller Erwartungen in die Hand. Veranlaßt z. B. durch das Gerücht, Münchinger werde die Nachfolge Furtwänglers antreten, sucht er sich über den Dirigenten des Stuttgarter Kammerorchesters näher zu informieren. Ergebnis: fehlt. Veranlaßt durch den plötzlichen Tod von Peter Anders . . . Ergebnis: fehlt. 10 Minuten willkürliche Stichproben. M. Ahlersmeyer, H. Hotter, M. Graf, E. Röhn, A. Tröster, R. Wolff, R. Köckert, R. Nel, C. Freund, B. A. Zimmermann, H. W. Henze, G. Klebe, J. Rufer, H. Klotz und viele, viel zu viele andere, fehlen. Die Hrsg. sagen im Vorwort: „Fünfundzwanzig Jahrgänge sind inzwischen (d. h. seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe des Deutschen Musiker-Lexikons, 1929) herangewachsen, für deren Erfassung nur höchst unzulängliche Mittel zur Verfügung standen . . . Bedauerlich ist, daß viele der Aufgeforderten, die einen Fragebogen oder einen Korrekturausschnitt aus der 1. Auflage erhielten, diesen nur mangelhaft ausgefüllt oder gar nicht zurücksandten; so mußten die Angaben über sie unvollständig bleiben. Wiederrum wurde die Erfahrung gemacht, daß Bühnengehörige selbst nach drei- und mehrmaliger Aufforderung nicht antworteten oder ihr Geburtsdatum verschwiegen, was dazu zwang, von der Aufnahme abzusehen . . . Wenn diese Auflage auch rund 4500 Biographien enthält . . ., so sind sich Herausgeber und Verlag doch darüber klar, daß das Werk noch in mancher Hinsicht ergänzungsbedürftig ist . . .“ Am Schluß der „Redaktionellen Bemerkungen“ heißt es (kurz und bescheiden): „Herausgeber und Verlag können für etwaige, in dem verarbeiteten Material enthaltenen (sic!) Ungenauigkeiten keinerlei Verantwortung übernehmen“. Schon mancher hat etwas undurchführbar Scheinendes naiv angepackt und wider Erwarten (der Skeptiker) zu einem guten Ende geführt. Im vorliegenden Fall war man indessen, als der Druck begann, von einem guten Ende noch meilenweit entfernt, und das wußte man, wie das Vorwort zeigt, sehr gut.

Es bedarf keiner Debatte: die schönste Begründung seiner Schwächen macht ein mangelhaftes Buch nicht besser. Wenn so und so viele Musiker, die in einem solchen Lexikon, soll es respektabel sein, ganz einfach vertreten sein müssen, auf die Anfragen der Hrsg. nicht reagieren, so nützt es dem Benutzer, der das Buch ob der sehr guten Ausstattung voller Vertrauen gekauft hat, nicht das mindeste, wenn man ihn zu Verbesserungs- und Ergänzungsvorschlägen auffordert und gegen die Säumigen im Vorwort den Zeigefinger erhebt. Angesichts solcher „Ergänzungsbedürftigkeit“ (um den euphemistischen Ausdruck der Hrsg. nicht durch einen angemesseneren zu ersetzen) hätte es hier nur eine Konsequenz geben dürfen: Veröffentlichung verschieben, bis durch noch intensivere Sammelarbeit, als die Hrsg. sie unbestritten schon geleistet haben, wenigstens die Minimalforderungen hinsichtlich der Vollständigkeit erfüllt gewesen wären. — Doch nun von dem, was das Buch nicht enthält, zu dem, was es bietet: a) ein „Verzeichnis der Musiker“ in alphabetischer Reihenfolge (rund 4500 Kurzbiographien mit Werkverzeichnis); b) ein sehr instruktives und dankenswertes „Verzeichnis nach Geburtsjahrgängen“ und schließlich c) eine „Totenliste“, d. h. ein Verzeichnis der seit der 1. Ausgabe des *Deutschen Musikerlexikons* (1929) verstorbenen Musiker, soweit sie in dieser oder in der vorliegenden Ausgabe verzeichnet sind. Voraus geht ein Verzeichnis der in a) und c) verwendeten Abkürzungen. Dieses und der Teil a) zeigen mit einiger Deutlichkeit, daß die Hrsg. auf dem Gebiet der Lexikographie nicht mit Erfahrung überlastet sind. Es ist nicht zu vertreten, wenn international übliche Abkürzungen durch andere ersetzt werden (etwa DT statt DDT oder Mscr. statt Ms.), noch weniger, wenn im Text benutzte Abkürzungen in das Abkürzungsverzeichnis nicht aufgenommen werden (etwa D. für Die, Gamb. für Gambe, Hum. für Humanistisch, Primar. für Primarius, Intend. für Intendant und etliche andere). Kein Wort der Erklärung über die Bedeutung der eckigen und runden Klammern. Es ist gleichgültig, ob die benutzten Abkürzungen und Klammern auch ohne Erklärung verständlich sind; jeder Student lernt spätestens bei seiner ersten Seminararbeit, daß ein Abkürzungsverzeichnis vollständig sein muß. Andererseits kann man großes Pech haben, wenn man sich bei der Auflösung der Ab-

kürzungen auf das Abkürzungsverzeichnis verläßt so findet sich des öfteren die Abkürzung *GVms*; als Ganzes ist sie nicht erklärt (wie überhaupt alle Zusammensetzungen von Abkürzungen nicht). Laut Abkürzungsverzeichnis ergibt sich: *G* = *Gemischt*, *V* = *Violine*, *ms* = *mütterlicherseits*; Summa: *Gemischt Violine mütterlicherseits*; gemeint ist *Großvater mütterlicherseits*. Auch in solchen Fällen sind die Herausgeber nicht damit zu entschuldigen, daß der Benutzer sich den Sinn der Abkürzungen denken kann. Lexikographie ist nun mal eine Sache des Prinzips und der Konsequenz, aber diese Auffassung scheinen die Hrsg. originellerweise für überholt zu halten. Im Vorwort wird erklärt, daß nicht darauf verzichtet wurde, „auch für das deutsche Musikleben wichtige oder im deutschen Musikleben bekannte ausländische Musiker zu berücksichtigen“ Sehr schön, aber wie lehrreich zugleich, wenn man erfährt, daß Ali Mithat Fenman, Karl August Goeysvaerts, Bengt Hambraeus, Humphrey Searle, Yrjö Kilpinen oder Aurelio de la Vega y Palacio zu diesen zu rechnen sind, nicht aber etwa R. Vaughan Williams, Gioconda da Vito, Gustav Reese, Ruggiero Ricci, Enrico Mainardi, Francesco Malipiero oder andere „Unbekannte“. — An Hand des Gesagten überrascht es wohl niemanden, daß auf die sachlichen Angaben in den einzelnen Biographien durchaus kein Verlaß ist. Viele sind lange überholt, manche falsch, die meisten lückenhaft. Wie könnte es aber auch anders sein, wenn der Hrsg. in dem Artikel über sich selbst, einem der längsten des ganzen Buches (fast 6mal so lang wie „*Furtwängler*“, beinahe so lang wie „*H. J. Moser*“), doch tatsächlich vergißt, den Geburtsnamen seiner Frau anzugeben? Aber das ist auch der einzige der Mängel dieses schlecht geglückten Unternehmens, den man wenigstens mit Schmunzeln feststellt. — Schade, hier ist eine Publikation verpfuscht worden, mit der sich der bewährte Verlag ein großes Verdienst hätte erwerben können.

Friedrich Baake, Kiel

John Dunstable: Complete Works. Transcribed and edited by Manfred F. Bukofzer. *Musica Britannica*, A national collection of music, Vol. 8. Stainer and Bell Ltd., London 1953. XXVII und 194 S. Die Erforschung mittelalterlicher Musik wird in den letzten Jahren weitestgehend intensiviert durch die Herausgabe der Werke

der bedeutendsten Musiker dieses Zeitalters. Nachdem u. a. die Dufay-Ausgabe begonnen worden und im Fortschreiten begriffen ist, legt nun Bukofzer im Jahre der 500. Wiederkehr des Todestages von Dunstable die Gesamtausgabe der Werke dieses Komponisten vor. Niemand war wohl mehr dazu berufen, sich dieser mühevollen Aufgabe zu unterziehen, als B., der sich schon seit etwa zwei Jahrzehnten mit Leben und Werk Dunstables eingehend auseinandergesetzt hat.

Die Bedeutung Dunstables für die Entwicklung der Musik des 15. Jahrhunderts wurde schon von seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern deutlich erkannt. Man denke hier in erster Linie an die viel zitierten Stellen aus Martin Le Francs „*Le Champion des Dames*“ (1440) und nicht zuletzt an die Musiktraktate des Johannes Tinctoris, der das Werk Dunstables und der englischen Schule als einen neuen Abschnitt (*ars nova*) in der Musik des 15. Jahrhunderts bezeichnet. Sein Einfluß auf die festländische, vornehmlich burgundische Musik eines Dufay und Binchois, die „*contenance angloise*“, wie sie Le Franc nennt, ist von B. selbst in vielen Arbeiten nachgewiesen worden. Gleichwohl läßt sich auch der festländische Einfluß auf die Kompositionsweise Dunstables nicht übersehen, scheint es doch sehr wahrscheinlich, wenn nicht archivalisch belegbar, daß er sich als Angehöriger der Kapelle des Grafen John Bedford, des Bruders von König Heinrich V., längere Zeit in Frankreich aufgehalten hat. Die Merkmale des von Tinctoris im „*Proportionale musices*“ festgestellten Stilwandels sind hinreichend bekannt, Bukofzer selbst hat sie erst kürzlich in seinem Artikel „Dunstable“ in MGG III klar und deutlich präzisiert: sie liegen weniger in dem der englischen Musik schon im 14. Jahrhundert eigenen Vollklang (Fauxbourdon, Vorliebe für Terz- und Sextklänge) als vielmehr in der Behandlung der Dissonanz, die von der englischen Schule und ihrem Haupt Dunstable im Gegensatz zur „*ars nova*“ des 14. Jahrhunderts nur noch als vorbereiteter Vorhalt verwendet wird. In diesem Sinne ist auch Martin Le Francs Zitat von der „*nouvelle pratique de faire frisque concordance*“, mit der er die der „*contenance angloise*“ verpflichteten Werke Dufays und Binchois' charakterisiert, zu verstehen. Weiterhin ist das Neue in Dunstables Kompositionen in dem melodisch-kantablen Stil

im Tempus perfectum zu suchen, ein Stilmerkmal, das für die Kompositionsweise der burgundischen Meister von richtungweisender Bedeutung wurde. Es liegt auf der Hand, daß Dunstable den neuen Stil erst im Laufe der Zeit entwickelt hat; seine frühen Werke jedenfalls weisen noch ins 14. Jahrhundert, auf die Kunst der „*ars nova*“ mit ihren diesem Spätstil typischen Merkmalen.

Dunstable's Werke waren zum größten Teil schon in den Bänden 14, 15, 53, 61 und 76 der DTÖ veröffentlicht worden; allerdings liegen sie dort, vor allem in den beiden ersten Bänden, in einer fehlerhaften Übertragung mit einem nicht ausreichenden Revisionsbericht vor. B.s Ausgabe fußt dagegen auf einem umfassenden und genauen Quellenstudium; es dürfte wohl kaum eine Variante geben, die vom Herausgeber für seine Arbeit nicht herangezogen worden ist, wobei einschränkend natürlich zu sagen ist, daß immer noch neue, bisher verborgene Quellen auftauchen können. Welche Überraschungen man auf diesem Gebiet erleben kann, zeigt das 1939 von N. Pirrotta entdeckte, 1948 von G. de Van in „*Musica Disciplina*“ beschriebene Manuskript Aosta, eine die Trienter Codices ergänzende wesentliche Handschrift der Dunstable-Dufay-Zeit. Gerade diese Quelle ist für die weitere Erschließung der Werke Dunstable's von großer Wichtigkeit gewesen. Von den elf bisher noch nicht veröffentlichten Werken, die der Band B.s enthält, stammen allein acht aus der Handschrift Aosta (sieben dort singular überliefert).

Nach B.s Ausgabe sind bis jetzt etwa 60, in erster Linie geistliche Kompositionen, Dunstable zuzuschreiben; sie werden überliefert in 31 vorwiegend oberitalienischen Quellen, von denen die Trienter Codices, das Aosta-Manuskript und die Handschrift Modena Bibl. Estense, lat. 471 als wichtigste anzusehen sind. Merkwürdigerweise überliefern englische Handschriften dieser Zeit nur acht Kompositionen von Dunstable. — Der Hrsg. teilt seinen Band entsprechend dem Charakter der einzelnen Werke in verschiedene Gruppen auf: Maßkompositionen (einzelne Sätze, Satzpaare, ein bisher noch nicht veröffentlichter Zyklus „*Missa Rex seculorum*“), isorhythmische Motetten, Vertonungen des Offiziums, Kompositionen zu verschiedenen liturgischen Gelegenheiten, weltliche Werke, Werke von zweifelhafter Autorschaft und fragmentarische Kompositionen. Bei der „*Missa Rex seculorum*“

steht quellenmäßig nicht fest, ob sie aus der Feder Dunstable's stammt. Sie ist in Trient u. a. im Codex 92 durchweg mit der Komponistenbezeichnung *Leonellus* überliefert; ihr *Gloria* trägt in einer zweimaligen Niederschrift in Aosta (die anderen Sätze fehlen dort) den Namen Dunstable. B. schenkt dem Aosta-Manuskript mehr Glauben und kommt an Hand stilistischer Untersuchungen zu dem Schluß, daß die Messe sehr wahrscheinlich von Dunstable stamme. In der Gruppe von Werken zweifelhafter Autorschaft faßt er alle die Werke zusammen, die in den verschiedenen Handschriften verschiedenen Komponisten zugeschrieben werden, bei denen die Autorschaft Dunstable's also nicht feststeht. Hier steht an erster Stelle die „*Missa sine nomine*“, deren *Gloria*, *Sanctus* und *Agnus* in Aosta (dort fehlt das *Credo*) Benet, deren *Credo* in Trient *Leonellus*, deren *Sanctus* in Trient aber auch Dunstable zugeschrieben ist. B. sagt in seinem sehr instruktiven Vorwort im Hinblick auf diesen Teil der Ausgabe, daß die in ihr enthaltenen Werke seiner Meinung nach nicht aus der Feder Dunstable's stammten; sie sollten aber zur Diskussion gestellt werden, damit der Betrachter der Ausgabe sich sein eigenes Urteil bilden könne. Was die „*Missa sine nomine*“ anbelangt, so ist der Hrsg. im Gegensatz zu Besseler, der sie Dunstable zugeschrieben wissen will (s. MGG I, Artikel „*Benet*“), der Auffassung, daß die Messe, wenn auch nicht von Benet, dessen Autorschaft er aber nicht für ausgeschlossen hält, so doch bestimmt nicht von Dunstable stamme. (In seinem Aufsatz „*Über Leben und Werk von Dunstable*“ in *Acta Musicologica* VIII, 1936, also zu einer Zeit, da das Manuskript Aosta noch nicht bekannt war, ordnete auch B. die Messe noch Dunstable zu.) Diese Frage wird nie ganz zu lösen sein, wenn man auch, dem Stil der Messe nach zu urteilen, mehr der neuen Auffassung B.s zustimmen möchte. Bei der Motette „*Ascendit Christus — Alma redemptoris*“ jedoch scheint die Lage klarer zu sein. Ficker ordnet sie in seiner Ausgabe in DTÖ, Band 76, zwar noch Dunstable zu. B. überzeugt aber mit seiner Zuschreibung an den englischen Zeitgenossen Dunstable's *Forest*. Ähnlich scheint der Fall bei der Chanson „*Durer ne puis*“ zu liegen, die B. Bedingham, einem jüngeren Zeitgenossen Dunstable's, zuschreibt. Einige Werke, die in verschiedenen Hss. ebenfalls Dunstable als

Autor angeben, hat der Hrsg. nicht in seine Ausgabe aufgenommen, da hier die Frage der Autorschaft endgültig zu Ungunsten des großen Engländers entschieden ist. Ebenfalls hat B. die in vielen Hss. dieser Zeit mit „*Anglicanus*“ bezeichneten Stücke nicht wiedergegeben, wengleich hier Dunstable sicher in einigen Fällen als Autor in den Bereich der Möglichkeit gezogen werden könnte.

Die Editionstechnik der Dunstable-Ausgabe wird Wissenschaft wie Praxis gleichermaßen gerecht; sie verfolgt weitestgehend die Prinzipien der von der Musikwissenschaft in den zurückliegenden Jahren ausgebildeten Art der Wiedergabe mittelalterlicher Musik. Der originale Notentext wird entsprechend den modernen Grundsätzen auf ein Viertel des originalen Notenwertes verkürzt. Alle Hinzufügungen des Hrsg. sind im Notenbild deutlich gekennzeichnet, so daß sich der wissenschaftliche Benutzer den originalen Text ohne Mühe rekonstruieren kann. In der Frage *Mensurstrich* oder *Taktstrich*, vor die sich jeder Hrsg. mittelalterlicher Musik gestellt sieht, hat sich B. für letzteren entschieden. Mensur- und Taktstrich sind bei der Übertragung mensuraler Musik immer ein Notbehelf; von dieser Warte aus gesehen, scheint der Taktstrich für die Musik Dunstables, die vorwiegend auf Akzentrhythmik beruht, noch am ehesten angemessen zu sein. Bei den Kolorierungen (Hemiolenbildungen $\frac{3}{2}$ gegen $\frac{3}{4}$) läßt B. in der betreffenden Stimme den Taktstrich weg (Großtakt), z. B. Nr. 32 „*Veni sancte Spiritus*“, T. 126/127, wodurch zweifellos die Hemiolen besonders deutlich zutage tritt, andererseits sich aber eine Unruhe im Gesamtnotenbild ergibt. Eines hätte man sich in dieser Ausgabe gewünscht: den Anfang der originalen Notierung zu Beginn eines jeden Werks. B. gibt nur die originalen Schlüssel und Tempusbezeichnungen an. In der Hinzusetzung von Akzidentien verfährt der Hrsg. sehr sparsam, er bringt sie im Verlauf eines Stückes nur an den Stellen, wo sie unumgänglich sind, und selbstverständlich an den Klauseln. Die isorhythmischen Kompositionen werden auf jeweils zwei sich gegenüberstehenden Seiten wiedergegeben, so daß die Struktur der Tenores auf den ersten Blick zu übersehen ist, für das Studium dieser Werke von unschätzbarem Wert. — Der kritische Apparat kann als Meisterwerk wissenschaftlicher Genauigkeit angesehen werden. In knapper, jedoch alle

Quellen ausschöpfender (die etwa 60 Werke Dunstables sind in 170 Varianten überliefert!) und vor allem übersichtlicher Form wird über jedes Werk eingehend berichtet, einschließlich Variantenangaben und Textunterlegungen. Ferner gibt der Bericht darüber Auskunft, auf welche Quelle die Wiedergabe des einzelnen Werks zurückzuführen ist. Ein übersichtliches Hss.-Verzeichnis sowie die Wiedergabe der in den Werken verwandten Choralmelodien und isorhythmischen Tenores in originaler Notation erleichtern die Arbeit Schließlich enthält der drucktechnisch ausgesprochen schöne Band acht Facsimiles, die einen Einblick in die Quellen vermitteln und gleichzeitig zur Kontrolle der mustergültigen Übertragung des Hrsg. dienen. Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Ausgabe für die Erforschung der Musik des 15. Jahrhunderts von großem Wert ist; sie wird dazu beitragen, das Bild Dunstables zu vervollständigen, gleichzeitig darf sie aber auch als Vorbild für eine Edition der Werke dieses Zeitalters gelten.

Wolfgang Rehm, Kassel

John Dowland: *Ayres for four Voices*. Transcribed by Edmund H. Fellowes edited by Thurston Dart and Nigel Fortune. *Musica Britannica. A National Collection of Music*. VI. Published for the Royal Musical Association. London: Stainer and Bell Ltd. 1953.

Als Band VI der in erfreulich schneller Folge erscheinenden neuen englischen Denkmälerreihe legen die Herausgeber John Dowlands vierstimmige Arien vor. Mit dieser Fortsetzung der Tradition englischer Madrigal-Veröffentlichungen, die zugleich einen Ehrentribut an den verstorbenen E. H. Fellowes darstellt, wird eine echte Aufgabe der *Musica Britannica* erfüllt, hat doch gerade Fellowes mit den repräsentativen Ausgaben der *English Madrigal School* (36 Bde., 1914 bis 1924) und der *Englisch School of Luteinist Song-Writers* (1920—1924) der Wiedererweckung des *Lute Song* den Weg bereitet, jener spezifisch englischen Fortbildung des klassischen Madrigals, deren erster und unübertroffener Meister John Dowland war. In den Büchern der *Songes or Ayres* von 1597, 1600 und 1603 — das erste davon zu Lebzeiten Dowlands noch dreimal neu aufgelegt (2/1600, 3/1606, 4/1613; die Angabe einer weiteren Auflage [1608] in MGG., Bd. 3, Sp. 719 beruht wohl auf einem Irrtum) — und deren Fortsetzung in *A Pil-*

grimes Solace (1612) hat Dowland den größten Teil seiner Lieder selbst veröffentlicht. Es sind Sammlungen zu je 21 Gesängen, denen sich in zwei Fällen als Beigabe ein Lautenstück anschließt. Der zauberhafte Reiz dieser von zarter Schwermut getragenen Lieder ist schon von den Zeitgenossen gerühmt worden und hat bis heute nichts von seiner ursprünglichen Wirkung eingebüßt. In alter wie in neuer Zeit haben sich diese Werke aber auch dank den Möglichkeiten verbreitet, die der Autor für ihre Besetzung vorsieht. So heißt es im Titel zum 1. Buch: „*Songes or Ayres of foure partes with Tabulature for the Lute: So made that all the partes together, or either of them severally may be song to the Lute, Orpherian or Viol de gambo . . .*“. Wir haben es hier mit einer für die Zeit der aufkommenden Monodie typischen Praxis zu tun, die sicher nicht nur auf jene Werke anzuwenden ist, für die die Komponisten, wie später auch Schütz für den *Beckerschen Psalter* und Heinrich Albert für die *Arien*, die monodische und die vierstimmige Besetzung ausdrücklich zur Wahl stellen. Die bisherigen Neuausgaben machten von diesen „Lizenzen“ reichlich Gebrauch: W. Chappell gab die *Songes or Ayres* des 1. Buches als unbegleitete vierstimmige Chorlieder (Bd. 12 der *Publications of the Musical Antiquarian Society*, London 1844), Fellowes alle vier Bücher als begleitete Sololieder heraus (*The English School of Lutenist Song-Writers*, Ser. I, Vol. 1, 2, 5, 6, 10, 11 und 14). Auf diese stützen sich die meisten der zahlreichen späteren praktischen Ausgaben. Erst die vorliegende Neuausgabe jedoch bringt die vierstimmigen Lieder in ihrer Originalgestalt, nämlich in der Vereinigung der vier Vokalstimmen mit der Lautenstimme, so daß die Ausführungsart nun wieder nach den vorhandenen Spielern oder dem Charakter der einzelnen Stücke frei gewählt werden kann. Es zeigt sich dabei, daß zwischen der Besetzungsanweisung des Komponisten und dem Notentext ein gewisser Widerspruch besteht. Die Lautentabulatur ist nämlich vorzugsweise ein freier Auszug der drei Unterstimmen. Sie rechnet in jedem Falle mit dem Hinzutreten der melodieführenden Oberstimme und ist, so wie die dasteht, in erster Linie bestimmt, diese Monodie des Cantus zu begleiten. Wird also eine andere Stimme gesungen, so müßte die Tabulatur entsprechend geändert werden und die Melodie der Oberstimme mit einbeziehen: einem guten

Lautenisten wird dies nicht schmerzlich sein, zumal der Druck Cantus und Lautenstimme partiturmäßig vereinigt und sie so den anderen Stimmen gegenüber als eine Einheit ausweist. Aber auch bei der Ausführung als „*accompanied part songs*“ ist es ratsam, die Oberstimme in der Lautenbegleitung mit zu berücksichtigen. Denn wo Dowland an anderer Stelle ein größeres Stimmenensemble von der Laute begleiten läßt, bringt der Lautenpart die Intavolierung des gesamten Stimmkomplexes, und zwar in so selbständiger Form, daß er auch solistisch musiziert werden kann (vgl. die 5st. *Lachrymae* von 1604, neu hrsg. u. a. von F. J. Giesbert, Nagels Musik-Archiv, Nr. 173, Kassel 1953). Es zeigt sich also, daß die im vorliegenden Bande wiedergegebene Originalgestalt in jedem Falle der sinnvollen Deutung und Ergänzung bedarf und daß, was den Lautenpart betrifft, Engherzigkeit und „Buchstabetreue“ fehl am Platze sind.

Leider beschränkt sich die Neuausgabe auf die vierstimmigen Lieder. Von den insgesamt 84 Nummern der vier Bücher bleiben auf diese Weise 19 unberücksichtigt. Besonders vermißt man die zweistimmigen Gesänge des 2. Buches, in denen die Lautenbegleitung besonders verfeinert ist. Aber auch so gestattet die Auswahl einen Einblick in die künstlerische Entwicklung Dowlands. Für die musikalische Herkunft der Lieder ist es aufschlußreich, daß mehrere von ihnen auch als reine Instrumentalsätze überliefert sind, und die Herausgeber vermuten, sicher mit Recht, daß viele der Lieder zunächst als Instrumentalstücke geschrieben und erst später textiert wurden. Diesen Tanzcharakter weiß Dowland überaus mannigfaltig zu verändern: man vergleiche hierzu besonders die im Dreiertakt stehenden Stücke des ersten und letzten Buches (etwa Nr. 3, 4 und 6 mit 59 und 65), um zu erkennen, in welchem Maße Dowland das von der Gaillard herkommende Tanzlied läutert und erhebt.

Die Arbeit der beiden Herausgeber konnte sich auf nachgelassene Übertragungen Dr. Fellowes' stützen. Auf den Abdruck der originalen Tabulatur hat man, wohl aus räumlichen Gründen, verzichtet. Bei dem bekannten Mangel an kompetenten Lautenspielern wird man die Übertragung der Tabulatur auf das Klaviersystem als Ersatz begrüßen müssen. Die Setzung der Akzidentien bot keine Schwierigkeiten, da sie im allgemeinen durch die Tabulatur hinreichend

geklärt ist. Für die Textunterlegung waren wohl die Richtlinien maßgebend, die Fellowes im Vorwort zum 1. Bande der *English Madrigal School* erläutert hat. Ob die hier-nach bei Neuausgaben englischer Madrigale übliche Praxis, betonte Silben möglichst schon auf den „Auftakt“ statt auf den Tactus selbst einzuführen, wirklich in diesem Umfange berechtigt ist, bedarf wohl noch der Klärung. Das dem Bande mit-gegebene Facsimile aus der Ausgabe von 1597 scheint die Berechtigung dieser Methode nicht zu belegen.

Die rhythmische Vielgestalt der englischen Madrigale bereitet dem modernen Editor, der sich um eine sinnvolle metrische Gliederung des Notenbildes bemüht, von jeher einige Schwierigkeiten. In der vorliegenden Ausgabe haben die Herausgeber die „irregular barring“ des Originals — sie findet sich dort in der Tabulatur und im Cantus — durch Taktarten und Taktstriche im modernen Sinne ersetzt. Sicher wird diese neue Taktgliederung den Betonungsverhältnissen des Textes besser gerecht als die den Tactus angehenden Orientierungsstriche der Tabulatur (vgl. die Nr. 3 mit dem Facsimile S. X). Jedoch waren viele der Lieder zunächst wohl reine Instrumentaltänze, und wenn wir allein von der Musik ausgehen, so erscheint uns die originale Unterteilung des Notenbildes als die sinnvollere. Sollten die dem modernen Sprachempfinden widerstrebenden Tactus-Striche der Tabulatur uns nicht davor warnen, unsere Art zu skandieren auf Sprache und Musik vergangener Jahrhunderte zu übertragen? Liegt doch gerade in der bei älterer Vokalmusik häufigen Divergenz zwischen Sprachrhythmus und Tactus ein fruchtbarer Ansatzpunkt für rhythmische Untersuchungen auf dem Gebiete der Sprache wie der Musik. Darum wäre es wünschenswert — zumindest in wissenschaftlichen Neuausgaben aus einer Zeit, in der sich die Betonungsverhältnisse der Musik und der Sprache grundlegend wandelten —, die originale Tactus-Einteilung beizubehalten und wenigstens ihre ursprüngliche Position in der Übertragung anzuzeigen. Nur so vermöchte sich der Benutzer ein zutreffendes Bild von der speziellen Notation der Quelle zu machen. Jedoch möchten wir betonen, daß die neue metrische Einteilung mit viel Geschick und Einfühlungsvermögen vorgenommen wurde und daß durch genaue Angabe der Temporelationen beim Taktwechsel — ein Verfahren, das sich für Neuausgaben

der Musik der Mensuralepoche und deren Nachfolge immer mehr durchsetzt — der Praktiker wertvolle Hinweise für eine richtige Ausführung findet.

Einige Wünsche bleiben offen: man vermißt die vollständigen Titel der Quellen mit der Angabe der Drucker usw., ferner die aufschlußreichen Vorreden der Originaldrucke sowie eingehendere Quellennachweise und -beschreibungen: dies tut der sonst in vieler Hinsicht mustergültigen Neuausgabe jedoch nur geringen Abbruch. Vielleicht könnte der vorliegende Band den Beginn einer Gesamtausgabe der Werke Dowlands innerhalb der *Musica Britannica* bilden.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Samuel Capricornus (Bockshorn): Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand. Geistliches Konzert für vier Singstimmen, Streicher und Orgel. Herausgegeben von Bruno Grusnick Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1953.

Ein sauber gearbeitetes, den Hörer sofort ansprechendes Werk evangelischer Kirchenmusik wird hier der Praxis zugänglich gemacht und hilft die meist nur sehr annähernde Kenntnis dieses süddeutschen Meisters durch ein praktisches Beispiel vertiefen. Bemerkenswert das Choralzitat im Bc. der ersten beiden Sätze, auf das der Hrsg. im Vorwort hinweist, eine nicht ganz seltene Gewohnheit der Zeit, die man z. B. im 1. Satz der im selben Verlag erschienenen Abendmahlskantate „*Unser Herr Jesus Christus, in der Nacht*“ von Martin Köler ebenfalls findet.

Die Aussetzung des Generalbasses entspricht der schlichten Einfachheit der Musik, die Wahl der Instrumente (am besten Violon) ist freigestellt. Alfred Dürr, Göttingen

Johann Christoph Graupner 8 Partiten für Cembalo oder Klavier, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht (Miteldeutsches Musikarchiv, Reihe 1: Klaviermusik Heft 2) VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1953.

Nicht nur Cembalisten, auch Pianisten werden an dieser Neuausgabe ihre Freude haben. Graupner, Schüler von Joh. Kuhnau, ursprünglich als dessen Nachfolger im Thomaskantorat in Leipzig vorgesehen und 1760 als Hofkapellmeister erblindet in Darmstadt gestorben, wird mit Recht als einer der wichtigsten Zeitgenossen von Bach, Händel und Telemann angesehen. Er hat ein

riesenhaftes Lebenswerk geschaffen, aus dem heute nur Bruchteile bekannt sind. Zu diesem gehören 43 Partiten, aus denen Hoffmann-Erbrecht die vorliegende Auswahl zusammengestellt hat. Sie darf als glücklich bezeichnet werden, da sie ein lebendiges Bild von Graupners Klavierkunst vermittelt. Die Frische der thematischen Erfindung und der anmutige Wechsel der Sätze machen es verständlich, daß Graupner in seiner Zeit außerordentlich geschätzt wurde. Nicht etwa, daß alle Stücke gleichmäßig stark wären, aber immer gibt es einzelne harmonische oder melodische Wendungen, die über die Konvention hinausgehen. Oft an Händel erinnernd (besonders in der I. Partita E-dur und der VIII. in A-dur, aber stellenweise auch in den anderen Werken), wird Graupner niemals pathetisch, sondern bleibt spielerisch gewandt und läßt bisweilen sogar an Scarlatti denken. Recht sparsam geht er mit Verzierungen um. Vielleicht hat er der Improvisationstechnik seiner Zeitgenossen die Freiheit in der Ausführung überlassen? Nicht umsonst hat man oft den Eindruck des Improvisatorischen in dieser Klavierkunst. Drei Partiten in A-dur schließen mit einem Air als schnellem Satz (am Anfang der zweiten steht in der Unterstimme irrtümlich ein Violinschlüssel). Am originellsten ist die Partita G-dur, in der die sonst gewährte Folge von Allemande und Courante durch eine Gavotte (mit aparten Durchgangsquinten in T. 13—14) unterbrochen wird. Diesen Sätzen folgen Sarabande, Marsch, eine Art Notturmo mit dem Titel „*Sommeille*“ und Menuett. Ohne daß man tief sinnige harmonische Kombinationen wie etwa in Bachs Sarabanden finden würde, kann man sagen, daß gerade die beiden langsamen Sätze ein schönes Zeugnis für Graupners erlesene Meisterschaft in der kleinen Form sind.

Helmut Wirth, Hamburg

Johann Helmich Roman: Zwei Sonaten für Querflöte und Basso Continuo, hrsg. von Kurt Wolfgang Senn (Hortus Musicus Nr. 101). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Der als „Vater der schwedischen Musik“ bekannte Johann Helmich Roman hatte mehrere Jahre in London bei Ariosti und Pepusch studiert, bevor er 1727 seine „*XII Sonate a Flauto traverso, violone e cembalo*“ erscheinen ließ, denen die beiden vorliegenden Flötensonaten entstammen. Durchaus im Sinne der in der Spätphase des Barock-

zeitalters einsetzenden „Vermischung“ der nationalen Stilbesonderheiten finden wir bei Roman — ähnlich wie bei seinem Zeitgenossen Quantz — italienische, französische und deutsche Stileigentümlichkeiten in friedlichem Nebeneinander. Doch gefährdet diese Vielfalt die künstlerische Einheit deswegen nicht, weil sich der schwedische Hofkapellmeister innerhalb des übernationalen Idioms auf eine recht persönliche Weise auszurücken verstand. Beide fünfsätzigen Sonaten sind liebenswürdige Zeugnisse der galanten Kunst: leichte, aber nicht flache Gedanken, geistvoll pointiert und auf unterhaltsame Weise in gepflegter Sprache dargeboten — alles in allem wirklich eine „*Conversation galante et amusante*“.

Besonderes Lob verdient der Hrsg. nicht nur wegen seiner gut klingenden Generalbaß-Aussetzung, sondern vor allem auch deswegen, weil er sich jeder Bearbeitung, jedes Zusatzes von dynamischen, Artikulations- oder Verzierungsbezeichnungen enthalten hat. Keine Vorschläge schränken die hier so notwendige individuelle Interpretationsfreiheit ein; vielmehr fordert der reine, unbearbeitete Urtext — wie früher — die schöpferische Eigentätigkeit des Spielers, der dadurch einen Teil seiner verloren gegangenen Freiheit zurückerhält.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

Johann Helmich Roman: Sonate für Flöte (Violine) und Klavier (Cembalo). Violoncello ad lib. Hrsg. von Hans Erdmann. Mitteldeutscher Verlag, Halle 1952. Die Komposition des in Deutschland noch wenig bekannten „Vaters der schwedischen Musik“ ist ansprechendes Rokoko, geeignet für Unterricht, Hausmusik und intime Konzerte. Die schlichte Generalbaßaussetzung kann — ebenso wie auch die Flötenstimme des 4. Satzes — improvisatorisch ausgestaltet werden.

Alfred Dürr, Göttingen

Antoni Soler: Sis Quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat, bearb. von Robert Gerhard, mit Einleitung und Werkverzeichnis von Higiní Anglès, Publicacions del Departament de Musica Bd. IX, Barcelona 1933. Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya. Der Spanier Padre Antoni(o) Soler, 3 Jahre älter als Joseph Haydn und 1783 gestorben, war Schüler von Domenico Scarlatti und hat eine große Anzahl von Werken aller Art geschrieben, über die die wertvolle Einlei-

tung von Anglès Kunde gibt. Trotzdem liegt die Kenntnis seines Schaffens noch sehr im argen. Der vorliegende Band mit sechs Quintetten für Streichquartett und Orgel oder Klavier, schon 1933 erschienen, dürfte das Interesse für diesen Musiker verstärken. Ohne die Schülerschaft bei Scarlatti zu leugnen, darf man annehmen, daß Soler auch, vielleicht auf dem Umwege über Boccherini, von der neuen deutschen Instrumentalmusik beeinflusst wurde. Durchweg haben die wahrscheinlich um 1776 komponierten Quintette einen glänzenden Brio-Charakter. Sie sind sehr instrumentengerecht geschrieben und geben Gelegenheit zur Entfaltung virtuoser Kräfte. Im Grunde sind sie alle konzertant gehalten. Formal ist sehr auf Abwechslung gesehen. Die Zahl der Sätze schwankt zwischen drei und fünf. Das Quintett IV hat 4 Sätze, davon 2 Menuette, deren zweites mit Variationen den Schlußsatz bildet. Obwohl der homophone Satz vorherrscht, finden sich auch polyphone und in reichem Maße imitatorische Elemente. Der 3. Satz im Quintett I ist eine Fuge. Interessant die Trios der Menuette; im allgemeinen sind sie reine Streichquartettsätze, nur in Nr. V ist es ein Quartett aus Streichtrio und Orgel bzw. Klavier. Mag der Tenor dieser Werke vielleicht ein wenig gleichartig sein: der vielfältige Wechsel von Formen und Besetzungen innerhalb der Teile läßt niemals Langeweile aufkommen. Für die Hausmusik mögen diese Quintette etwas zu schwer sein, aber in Kammerkonzerten müßten sie eigentlich sehr gut wirken. Die Kenntnis über die Musik Spaniens in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ist durch diese saubere Ausgabe sehr erweitert worden.

Helmut Wirth, Hamburg

W. A. M o z a r t : Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, hrsg. von Ernst Reichert, Österreichischer Bundesverlag Wien 1953. 2 Bände.

„Im Auftrag des Mozarteums in Salzburg“ ist hier in der Reihe „Hausmusik“ eine praktische Neuausgabe der Klavierlieder Mozarts erschienen, die Kenner und Liebhaber gleichermaßen befriedigen kann. Damit ist eine stets als ärgerlich empfundene Lücke zwischen der wissenschaftlichen Gesamt-Ausgabe und der praktischen Musikpflege geschlossen worden. Manche der bisher üblichen Liedausgaben waren nicht nur unvollständig, sondern auch ungenau, was die Angaben über Textdichter und Entste-

hungszeit betraf. Viele Konzertsänger, die allenfalls „Das Veilchen“ oder „An Chloë“ in ihrem Repertoire hatten, dürften diesen Mangel allerdings kaum empfunden haben. Die immer noch weitverbreitete Meinung, daß das Lied erst mit Schubert „richtig“ begonnen habe, mag dazu beigetragen haben. Zweifellos hat der Dramatiker und Instrumentalmeister Mozart der Wertung seines Liedschaffens im Wege gestanden. Freilich hat er als Liedkomponist mit der einen Ausnahme Goethes, dessen „Veilchen“ er wahrscheinlich auch noch für ein Gedicht von Gleim gehalten hat, keine kongenialen Dichter gehabt, wie sie, nur wenig später, Schubert zur Verfügung standen. Trotzdem: auch die Gesänge auf Texte von Hölty, Weiße, Hagedorn, Günther und zahlreichen kleineren Poeten offenbaren das Genie Mozarts in glücklichster Weise. Ausgehend vom Wiener Liedstil, entwickelt Mozart in den kleinen Liedern eine Kunst der Charakter- und Situationsschilderung, für die man das Wort „Miniaturdramatik“ anwenden könnte, und es besteht kein Zweifel, daß noch der reife Haydn in seinen späten Gesängen vieles von seinem jüngeren Freunde gelernt hat. Die schöne, übersichtliche Ausgabe von Reichert gliedert Mozarts Liedwerk in 9 Gruppen, deren jede nach Entstehungszeiten und Köchel-Nummern nach der 3. Auflage von Einsteins Verzeichnis geordnet ist. Außerdem ist jedem Liede der genaue Hinweis auf die Nummer in der Gesamt-Ausgabe beigefügt. Das berühmte Wiegenlied von Bernhard Flies, irrtümlich Mozart zugeschrieben, fehlt natürlich. Auch die mehrstimmigen Gesänge — mit Ausnahme zweier Freimaurerlieder, in denen der Chor einfällt — sind weggelassen. Sollten Künstler einmal in Verlegenheit geraten, was dem Publikum vorzusetzen sei: hier liegen Schätze vergraben, aber es ist nicht schwer, sie zu fördern!

Helmut Wirth, Hamburg

J o h a n n N i k o l a u s F o r k e l : Sonate D-dur.

J o h a n n L a d i s l a u s D u s s e k : Sonate B-dur.

D a n i e l G o t t l i e b T ü r k : Sonate C-dur.

(Organum. 5. Reihe: Klaviermusik, Nr 11, 12 und 13). Hrsg. v. Hans Albrecht. Kistner & Siegel & Co., Lippstadt.)

Als Ganzes lassen diese drei neuen Hefte aus der Reihe „Klaviermusik“, des „Orga-

num“, auch diesmal von H. Albrecht editonstechnisch zuverlässig betreut, wieder erkennen, daß die inzwischen bestens eingeführte Sammlung mit der verdienstvollen Herausgabe wenig oder gar nicht bekannter Werke Gleichförmigkeit zu vermeiden und Vielgestaltigkeit zu erreichen sich bemüht. Neben einem Meister der Romantik stehen zwei Komponisten des 18. Jahrhunderts mit zeitlich zwar sehr benachbarten, stilistisch aber stark auseinanderstrebenden Stücken. Wie eine Devise gemahnt in Forkels Sonate die imitatorische Themaufstellung des ersten Satzes an J. S. Bach, dem noch andere Züge des Stückes verpflichtet sind, während der Mittelsatz galante Terzen- und Sextenführung der Melodie einfließen läßt, um mit dem folgenden Tempo di Gavotta wiederum spätbarocker Satztypik Raum zu geben. Bei allem Mischcharakter bleibt doch eine innere Geschlossenheit der Gestaltung gewahrt, die den Hrsg. wohl veranlassen konnte, einmal mit einer seiner heute ganz vergessenen Kompositionen „eine Ehrenpflicht gegenüber diesem außergewöhnlichen Manne zu erfüllen“ (Forkels eigentliche schöpferische Auseinandersetzung mit J. S. Bach vollzieht sich freilich an anderer Stelle, in seinen 24 Variationen für Klavichord oder Pianoforte über „God save the king“ von 1791, gegen die sich zwei Jahre danach eine scharfe, aber dem Komponisten nicht gerecht werdende Broschüre von G. J. Vogler richtete, woraus sich dann ein heftiger Streit zwischen beiden entwickelte [vgl. K. E. Schafhütel, *Abt G. J. Vogler*, 1888, S. 41 ff.]). Man hat mit allem Vorbehalt auf enge Zusammenhänge mit den Bachschen *Goldbergvariationen* hingewiesen [D. Fr. Tovey, *SIMG*, VII, 1906, S. 414] und muß wohl feststellen, daß Forkel nach hoffnungsvolleren Ansätzen in einem vorangehenden Variationenswerk von 1782 auf halbem Wege zur Charaktervariation, wie sie damals der jüngere Fasch und Mützel schon pflegten, stecken geblieben ist.)

Die Forkelsche Sonate erschien 1779 (so ist der Druckfehler „1729“ im Vorwort der Neuausgabe zu verbessern), nur 4 Jahre jünger ist die von Türk. Sie ist, wie das Meiste seines Sonatenschaffens, auf die pädagogische Mitte seines Lebenswerks, die Klavierschule und die Sammlungen seiner Handstücke, zu beziehen. Da er seine Sonaten zwar für Liebhaber, aber nicht für die Anfänger „im eigentlichen Verstande“ bestimmt wissen will, muß er hier auf die

Affektdeutung durch „charakterisierende“ Überschriften wie in den übrigens durch einige Neuausgaben heute wieder bekannter gewordenen Handstücken verzichten. Um so mehr liegt Türk an Verdeutlichung seiner Absichten durch Satzbezeichnungen, selbst wenn sie „bisher vielleicht nicht gebräuchlich gewesen sein mögen“. So steht über dem Mittelsatz vorliegender Sonate „*Andante innocentemente*“ Der erste Satz bringt sodann eines der von Türk eigens eingeführten Zeichen, mit denen er dem „ungeübten Liebhaber“ entgegenkommen will, „*der gern mit Ausdruck spielte*“, also \wedge für den besonders zu akzentuierenden Ton. Zum Wesen dieser Sonate aber gehört vor allem, daß sie den Typus jener nicht übertragenen, sondern eigens für das Klavier geschriebenen Klaviersinfonien vertritt, die nach Auffassung des Komponisten (*Klavierschule*, 1789, S. 392) keineswegs „dem guten Geschmack entgegen“, sondern für den Schüler sogar von besonderem Nutzen sein sollen (vgl. zur Klaviersinfonie des 18. Jahrhunderts auch F. Torrefranca, *Le origine italiane del romanticismo musicale*, 1930, S. 118, 528). Die Sonate von Dussek ist bereits die dritte, die Organum aus seinem reichen und doch noch so wenig erschlossenen Schaffen vorlegt, im „fast genrehaften Charakter“ sehr von den bisher veröffentlichten verschieden (sie entstammt seinem op. 45 aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts). Sie verdient eine Wiederbelebung allein schon ihres ausdrucksgeprägten langsamen Satzes wegen, dessen rhythmische und harmonische Vorahnung von Schuberts *Impromptu* op. 90, Nr. 1 bereits mehrfach bemerkt wurde (L. Schiffer, J. L. Dussek, *seine Sonaten und seine Konzerte*, Diss. München 1914, S. 68 und P. Egert, *Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik*, 1, 1934, S. 37).

Willi Kahl, Köln

Carl Friedrich Zelter: Johanna Sebus (Goethe) für Soli, Chor und Klavier, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (Chorarchiv BA 2902).

Mit lebhaftem Dank ist dieser Neudruck zu quittieren, mit dem der Spezialkenner des Themas „Goethe und die Kantate“ der Hausmusik die schönste von Zelters Chorballaden wiederschonkt. Der Hrsg. hat der Ausgabe nicht nur die einschlägigen Äußerungen des Dichters an den Komponisten vorangestellt, sondern auch, einer Briefan-

deutung des letzteren entsprechend, neben sorgfältiger Klavierpartitur und Chorstimmen gesonderte Parte für Flöte und Streicher drucken lassen. Man kann nun leicht im Zusammenhang Goethes Lob von 1810 für die musikalische Darstellung der Negation „*Kein Damm, kein Feld*“ bestätigt finden, das so bedeutsam seiner Stellungnahme zur Frage der Programm-Musik in dem Brief an Adalbert Schoepke von 1818 vorausläuft. Diese Rondoform mit zunehmender Verdichtung und anschließender lyrischer Coda (deren Zeitmaßstraffung Müller-Blattau treffend als ratsam empfiehlt) zeigt in der Tat bei aller Sparsamkeit des Klassizismus in der Verwendung äußerer Mittel eines der schönsten Beispiele der Chorballeade zwischen Erasmus Widmanns Chorschwänken und Hugo Wolfs „*Feuerreiter*“ — Zelters Stück hat sichtlich auch für Loewes Balladenton eine vorbildliche Norm der Ausdrucksgestaltung aufgestellt.

Hans Joachim Moser, Berlin

L u d w i g v a n B e e t h o v e n : Kantate für Sopran, 2 Tenöre und Baß mit Klavierbegleitung. Erstmalig veröffentlicht und mit einer Einleitung versehen von Willy H e s s . Verlag der Literarischen Vereinigung, Winterthur 1945.

Zum 175. Geburtstag des Meisters erschien das hübsche Gelegenheitswerk aus dem Jahre 1814, also aus seiner reifen Zeit, zum ersten Male in dieser Ausgabe. Sie fußt auf einer Abschrift aus dem Besitze von O. Jahn. Hess hat sie aufgespürt. Er gibt der Ausgabe ein historisches Vorwort sowie einen genauen Revisionsbericht, in dem er über die Eigenheiten der Abschrift und fragliche Stellen berichtet und einige Änderungen vorschlägt, die aber einzeln angegeben werden. Es ist wirklich einmal an der Zeit, die seit Ausgabe des Supplements der Gesamtausgabe 1888 an den verschiedensten Stellen erschienenen und bald wieder aus dem Gesichtskreis verschwindenden Werke zu sammeln. Die Kataloge von Heß und der wohl bald erscheinende thematische Katalog von Kinsky-Halm geben da eine gesicherte Unterlage.

Paul Mies, Köln

Mitteilungen

Am 17. Februar 1955 ist Professor Dr. Otto Gombosi in Cambridge (Massachusetts, USA) einem schweren Herzleiden erlegen. Der Tod dieses hochverdienten Mu-

sikforschers, der ein Alter von nur 52 Jahren erreicht hat, bedeutet für die Musikwissenschaft einen schweren Verlust. Mit der amerikanischen Forschung trauert auch die deutsche Musikwissenschaft. „Die Musikforschung“, deren Schriftleiter sich Gombosi auch persönlich verbunden fühlte, wird in Kürze eine ausführliche Würdigung des Verstorbenen bringen.

Professor Arno Werner ist am 15. Februar 1955 in Bitterfeld im Alter von fast 90 Jahren verstorben. Mit ihm ist eine Persönlichkeit dahingegangen, der Generationen von Musikforschern Achtung und den Respekt vor einer vorbildlichen, unermüdlchen Gelehrtenarbeit entgegengebracht haben. Die deutsche Musikwissenschaft betrauert den Heimgang dieses Mannes, dessen Hilfsbereitschaft sprichwörtlich war, tief. Unsere Zeitschrift wird in Kürze einen Gedenkartikel veröffentlichen.

Am 4. Dezember 1954 verstarb in Leipzig der Verlagsdirektor des Hauses Breitkopf & Härtel, Theodor Biebrich. Der Verstorbene hat sich in den langen Jahren seines Schaffens auch um die musikwissenschaftliche Produktion des Hauses große Verdienste erworben, so daß auch die deutsche Musikwissenschaft sein Hinscheiden betrauert.

Professor Dr. Albert Schweitzer wurde am 14. Januar 1955 80 Jahre alt. Dem hochverdienten Jubilar zu diesem Tage nachträglich die herzlichsten Glückwünsche auszusprechen, empfindet auch „Die Musikforschung“ als eine Ehrenpflicht.

Am 9. Februar 1955 beging Msgr. Professor Th. B. Rehmann, Aachen, seinen 60. Geburtstag. Er hat sich durch seine musikwissenschaftlichen Arbeiten besondere Verdienste um die Erforschung der Aachener Dommusik erworben. „Die Musikforschung“ spricht ihm ihre herzlichsten Glückwünsche aus und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Dr. Hans Heinrich Eggebrecht hat sich am 19. Februar 1955 an der Universität Freiburg i. Br. für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Studien zur musikalischen Terminologie. Prinzipien und Geschichte der musikalischen Wortbegriffe.*

Professor Dr. Friedrich Blume, Kiel, ist von der Königlich Schwedischen Akademie der Musik zum auswärtigen Mitglied ernannt worden.

Ein Joseph Haydn-Institut ist vor wenigen Tagen in Köln gegründet worden. Die Aufgabe des neuen Instituts ist die Veröffentlichung einer dem heutigen Stand der Forschung entsprechenden Ausgabe der Werke Joseph Haydns. Ein Archiv sammelt die ungemein zahlreichen Quellen der Werke und stellt sie für die Ausgabe bereit. Leiter des Archivs und Herausgeber der Gesamtausgabe ist Prof. Jens Peter Larsen, Kopenhagen.

Die bisherige Öffentlich-Wissenschaftliche Bibliothek in Berlin (ehemalige Preußische Staatsbibliothek) hat jetzt den Namen Deutsche Staatsbibliothek erhalten. Die Anschrift lautet wie bisher: Berlin NW 7, Unter den Linden 8. Die Deutsche Staatsbibliothek unterrichtet in einem soeben erschienenen Prospekt über den Wiederaufbau und den gegenwärtigen Stand der Arbeit.

Das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv Kassel ist ab sofort nur unter der Anschrift: Kassel, Ständeplatz 16, zu erreichen.

Das Collegium musicum der Universität Tübingen sang unter der Leitung von Professor Dr. Walter Gerstenberg am 12. Februar 1955 in einem Abendgottesdienst der Stiftskirche Tübingen das *Magnificat primi toni* von Ludwig Senfl.

Im Rahmen einer Sendereihe „Musik des Mittelalters“, die der Südwestfunk ankündigt, singt der Chor des Collegium musicum der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz (Leitung Prof. Dr. Ernst Laaff) mehrere Motetten und Messesätze von Obrecht und die Missa „*Au travail suis*“ von Ockeghem. Das Orchester des Mainzer

Collegium musicum wurde wieder zu einem Konzert im Rahmen des Universitäts-Musikfestes in Montpellier sowie zu Konzerten in Clermont-Ferrand und Aix-en-Provence eingeladen, wo es u. a. Werke von Purcell, Vivaldi, Händel sowie von Johann Sebastian, Philipp Emanuel und Friedemann Bach spielen wird. — In einem Konzert am 15. Februar führte das Collegium musicum in Mainz bereits die genannte Ockeghem-Messe sowie die Auferstehungshistorie von H. Schütz auf.

Die Zeitschrift „Musik und Kirche“ begann jetzt den 25. Jahrgang. Das Blatt hat seit seinem Bestehen auch der Musikwissenschaft in hervorragendem Maße gedient. „Die Musikforschung“ spricht dem Verlag und der Schriftleitung die herzlichsten Glückwünsche aus und wünscht der bewährten Zeitschrift weiterhin gutes Gedeihen.

Einbanddecken für den abgelaufenen Jahrgang 1954 sind zum Preise von DM 2.— lieferbar.

Der Verlag nimmt im übrigen Aufträge auf laufende Lieferung der Einbanddecken nach Abschluß eines Jahrganges für die Dauer des Abonnements, ohne jeweils besondere Bestellung, entgegen. — Da die Nachfrage nach Einbanddecken auch für frühere Jahrgänge gestiegen ist, liefert der Verlag auch solche Decken und bittet Interessenten, ihren Bedarf anzumelden.

Richtigstellung

In meiner Besprechung von Band 3 der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ in Heft 1, Jahrgang VIII, ist beim Erwähnen des Artikels „Dirigenten“ versehentlich der Name des Verfassers des ersten Teils, Karl Laux, nicht genannt worden; Georg Feder trägt bloß die Verantwortung für den Abschnitt „Chordirigenten“.

Hans Ehinger