

Neue Lasso-Funde

VON WOLFGANG BOETTICHER, GÖTTINGEN

Seit dem XXI. Band der G-A Lasso¹, mit dem das von A. Sandberger und F. X. Haberl in hochverdienstlicher Weise geführte Unternehmen ins Stocken geriet, ist der Umfang des restlichen Schaffens nicht exakt bekannt. Gegenüber Eitners älterem Verzeichnis, das trotz einer Riesenzahl kontrollierter Indices nur Stückwerk blieb, gelang es Sandberger, unter die meist weltlichen Sätze mit italienischem, französischem und deutschem Text Ordnung zu bringen, unechte Parodien auszuscheiden und durch systematischen Vergleich der handschriftlichen Quellen und Erstdrucke ein Zeitgerüst zu schaffen. In den entscheidenden Fällen konnte der Urtext zugrundegelegt werden. Für die lateinische Motette, die klassische Leistung Lassos, trifft dies nur in bescheidenem Maße zu. Die schon von Sandberger im Vorwort zu Bd. XXI, dem letzten der Motettenreihe, vorgetragenen Bedenken haben sich seither vermehrt. Fast ausschließlich diente das von den Söhnen Ferdinand und Rudolf redigierte *M. o. m.* (1604) als Vorlage. Mag dieser — übrigens noch in vielen Exemplaren erreichbare — Druck für eine beträchtliche Zahl von Motetten die einzige, posthume Quelle sein, so bleibt er eine fragwürdige Basis. Die schematische Ordnung nach Stimmenzahl zerstört den ursprünglichen Zusammenhang zyklischer Erstdrucke, den Lasso mit tiefem Sinn geknüpft hatte. Schwerer wiegen unechte Parodien, unter denen z. B. weltliche Chansons im Gewande sakraler Motetten vorgeführt werden. Bei keiner dieser Parodien, selbst nicht bei den vor 1594 im Druck nachweisbaren, ist nachträglich eine Autorisation sicherzustellen. Endlich ergab ein Vergleich mit den Originalvorlagen, daß auch die musikalische Gestalt Eingriffen unterlag, wie sie im Zeitalter der Stilwende nicht anders zu erwarten sind. Abgesehen von frühbarocker Glättung einzelner Stimmzüge sehen wir Sätze, die nach Ausweis der handschriftlichen Chorbücher entweder als unecht auszuscheiden sind oder doch als skizzenhafter Entwurf vor der autorisierten Endfassung zurückstehen sollten. Gelegentlich findet sich auch eine II. pars angehängt, für die in den von Lasso selbst überwachten Drucken jedes Indiz fehlt und die auch stilistisch als fremde Neuschöpfung abzuweichen scheint. Mithin zeichnet sich das Bild der Lasso-Motette, deren 749 Nrn. nur eine Reproduktion der 516 Nrn. (ohne Einzelteile gerechnet) des *M. o. m.* sind, in bestimmten Zügen völlig anders. Das Verdienst F. X. Haberls, des Herausgebers der Motetten, schmälert sich damit keineswegs. Bei dem Stande der durch Eitner und Vogel geleisteten Bibliographie war die frühbarocke Redaktion der Lasso-Söhne noch der beste Kompromiß. Unter den 535 Lassodrucken, die wir allein für den Abschnitt 1555—1604 zählen², erscheinen vielfach sich überschneidende, ergänzende Auflagen, wozu noch ein beträcht-

¹ Abkürzungen: G-A = Gesamtausgabe der Werke Orlando di Lassos, ungerade Band-Nrn. I—XIX von F. X. Haberl, gerade Band-Nrn. und Bd. XXI von A. Sandberger herausgegeben. *M. o. m.* = *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso*, München 1604. E. Verz. = R. Eitner, Verzeichnis der gedruckten Werke von H. L. Hassler und Orlandus Lassus, in *MfMg* 1874. E. Smlwk = R. Eitner, Bibliographie der Musiksammlerwerke des 16. u. 17. Jhdts., Bln. 1877. E. QL. = R. Eitner, Quellen-Lexikon. C. = Contratenor (die übrigen St. wie üblich).

² Katalog sämtlicher Werke Orlando di Lassos. Seine Publikation erfolgt demnächst als quellenkritischer Anhang zu einer Monographie des Meisters (*Orlando di Lasso und seine Zeit [1532—1594], Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, Kassel — Basel 1956).

liches Korpus verschollener, dem Index nach genau bekannter Drucke tritt. Die originale Gestalt eines Werkes ist in diesem Repertoire keineswegs immer der ältesten noch erhaltenen Druckausgabe zu entnehmen. Textkritik und Chronologie stehen hier vor einem schwierigen Problem, so sehr auch handschriftliche Kapellkopien — oft bis auf eine Woche genau datierbar — ergänzen. Es bleibt eine der wichtigsten Aufgaben für die Zukunft, den Urtext der Motetten Zug um Zug zurückzugewinnen.

Hierbei stießen wir auf eine Reihe gedruckter Vorlagen zu unbekanntem Werken. Sieht man von Grenzfällen der Spätzeit ab, so gebührt solchen Stücken, die Lasso selbst noch zum Druck befördert hat, unbedingt Vorrang, so wichtig auch die Manuskript gebliebenen Kompositionen sind (es sei nur an das ganze *Hymnarium* 1582–1583 erinnert, das noch durch keinen Neudruck erschlossen ist). Schon Sandberger wies darauf hin, daß im *M. o. m.* entscheidende Lücken bleiben, die die G-A noch nicht erfassen konnte. Wir nennen in diesem Überblick nur die *Lamentationes Hieremiae* 5 v. (1585), die *Officia* aus dem *Patrocinium musices*, pars III, 1574, die *Prophetiae Sibyllarum* (posthum 1600), die *Lectiones ex Job* Fassung A 4 v. (1565) und Fassung B 4 v. (1582), die *Psalmi poenitentiales* 5 v. (1584), ein *Siabat mater dolorosa* 8 v. (bzw. alternierend 4 v., 1585), eine *Passion sec. Matth.* (1575, neben drei ungedruckten nach den anderen Evangelisten), sowie, im weiteren Umkreis dieses lateinischen Korpus, die *Magnificat* (seit 1567 mehrfach, eine ergänzende Ausgabe 1619), die *Messen* (seit 1570, einem E. QL. und Huschke³ entgangenen Messendruck des Meisters bei Cl. Merulo). Vieles ist von diesem Repertoire außerhalb der G-A seit Commer, Dehn, Proske bis zu den jüngsten Ausgaben Therstappens ans Tageslicht gebracht. Ein völlig unbekanntes Gelände aber sind solche Motetten im engeren Sinne, die vor 1594 unter Lassos Aufsicht noch im Druck erschienen sind, jedoch dem *M. o. m.* verborgen blieben. Über diese Werkgruppe, die eine der Forschung bisher nicht bekannte Lücke darstellt, sei zunächst berichtet. Wir können vorausschicken, daß es einige letzte Reste sind, die das Motettenkorpus ergänzen. Ein entscheidender Fund ist darüber hinaus, wie das engmaschige Netz der Motettendrucke ergibt, nicht mehr zu erwarten. Ein Blick auf die Texte genügt, um zu erkennen, daß es sich keineswegs um Gelegenheitswerke handelt. Mit den Nrn. 1–7 und 9 sind neue Stildokumente gewonnen.

A. Motetten

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Cum rides mihi</i> 5 v. | 4. <i>Beati pauperes</i> 4 v. |
| II. p. <i>Data est de lacrimis</i> 5 v. | II. p. <i>Beati pacifici</i> 4 v. |
| 2. <i>Quicumque vult</i> 5 v. | 5. <i>Da pacem Domine</i> 5 v. |
| II. p. <i>Alia est enim</i> 5 v. | 6. <i>Zachae, festinans descende</i> 5 v. |
| III. p. <i>Et tamen</i> 5 v. | 7. <i>Gloria patri</i> 6 v. (Fassung A) |
| IV. p. <i>Haec est fides catholica</i> 5 v. | 8. <i>Bestia curva</i> 5 v. |
| 3. <i>Lauda Sion salvatorem</i> 6 v. | 9. <i>Praesidium sara</i> 4 v. |
| II. p. <i>Dies enim</i> 6 v. | 10. <i>Pronuba Juno</i> 4 v. |
| III. p. <i>Quod non capis</i> 4 v. | |
| IV. p. <i>Ecce panis angelorum</i> 6 v. | |

³ J. Huschke, Orlando di Lassos Messen, in *AfMf.* V (1940), S. 84 ff. und 153 ff. Das Zeitgerüst des Verfassers wird durch diesen Fund nur wenig betroffen. (S. T. B. in Faenza, Arch. del Duomo.)

Hiervon sind Nr. 8–10 Profanmotetten. Daneben bleiben — im Gegensatz zum Korpus der Chanson und des Madrigals — keine unedierbaren Reste infolge Stimmbuchausfall. Eine von Sandberger angekündigte 6 v. Frühfassung des 8 v. *Omnis de Saba* ist zu tilgen⁴. Und die relativ zahlreichen Sammelwerke der Spätzeit, die Haberl ungeprüft ließ, vermitteln keinen weiteren Satz⁵. Nr. 1–3 erscheinen in den *Moduli 4, 5, 6, 7, 8 et 9 voc. Orlando Lassusio auctore* der Pariser Verleger Adr. le Roy und Rob. Ballard 1577. Dieser Band ist den Bearbeitern der G-A entgangen. Le Roy, den wir seit Sandbergers Forschungen als einen engen Lassofreund kennen — der Meister nahm 1571 bei ihm in Paris Wohnung und erhielt durch ihn die Audienz beim König vermittelt —, legte hier 55 Motetten vor, davon mehr als die Hälfte im 5 v. Satz. Der Verleger wählte das Beliebteste aus dem *Patrocinium musices I. pars* 1573, dem viersprachigen Nürnberger Druck 1573, der den Fuggers gewidmet war. Einiges entstammt Erstdruckten der Jahre 1564–1570, wobei le Roys eigene Lassodrucke *Liber primus concentuum sacrorum quos motetos vulgo nominant 5 et 6 v.* 1564 und *Modulorum 4, 5, 6, 7, 8 et 10 v. modulorum secundum volumen* 1565 das wichtigste Material boten, zwei Drucke, die ebenfalls E. Verz. und die G-A nicht verwertet haben, so daß sich der Urtext und die Zeitlage für eine Reihe „später“ Motetten drastisch verschieben. In seiner Sammlung 1577 hat le Roy die neuen Motetten nicht besonders gekennzeichnet, was der Praxis der Zeit entsprach. Dabei waren nicht nur unsere Nrn. 1–3 Originalbeiträge. Hier finden sich erstmals auch die durch die G-A erfaßten, irrig als posthum geführten Sätze: *Ne reminiscaris 4 v.*, *Ne reminiscaris 7 v.*, *Dixi custodiam 8 v.*, *Dixit Martha 9 v.*, *Multae tribulationes 6 v.*, *In illo tempore 6 v.*⁶ Die bisher bekannte Fassung des *M. o. m.* ist verderbt. Ferner sind die in der G-A erscheinenden *Domine Jesu Christe* mit II. p. 5 v. und *Domine Dominus noster* 6 v. als Erstdrucke von 1577 vorzudatieren⁷. Von *Ne reminiscaris 4 v.* besitzen wir eine unter Lassos Aufsicht hergestellte Kapellkopie Franz Floris in Kod. München 15 fol. 180^v, der Faszikel muß um 1575/76 geschrieben sein. Damit rückt der ganze Komplex neuer Sätze von 1577 in die erste Hälfte und die Mitte dieses Jahrzehnts. Für die Evangelienmotetten, die sonst auffällig der Periode 1565–1573 angehören, hat Moser⁸ ganz richtig diese Zeitlage bereits vermutet, die nun exakt erwiesen ist. Le Roys Druck 1577 wird mit hoher Auflage im Westen und Süden neue Lassofreunde gewonnen haben. Wenn diese Vorlage den Lassosöhnen bei der Sammlung des *M. o. m.* entging, so war hieran wohl die schlechte Konservierung französischer Drucke des Vaters in der heimischen Kapelle schuld. Eine ältere Auflage, ohnehin wegen der erörterten Quellenlage unwahrscheinlich, findet sich in keinem der alten Inventare und Verlagskataloge. Eine spätere Auflage ist nicht erhalten, könnte aber existiert

⁴ G-A, Bd. XXI, S. VIII: „Die erste Bearbeitung wird im Supplementband zum *M. o. m.* zum Abdruck gelangen“ Sandberger bezieht sich auf Fr. Lindners *Corollarium cant. sacr.* 1590, dessen Index den fraglichen Satz irrig „a 6“ führt. Der in allen Stimmbüchern erreichbare Druck zeigt aber nur die bekannte 8 v. Fassung.

⁵ Es sei nur auf Giov. Matelarts *Responsoria Antiphonae et Hymni*, Rom 1596 (fehlt auch in E. Smlwk) verwiesen, der Druck führt nur bekannte Motetten Lassos (u. a. *Gustate et videte*). Die Tabulaturdrucke verzeichnen einige sonst nicht erweisliche Motetten, die wir im genannten Katalog unter die zweifelhaften Werke einreihen. In keinem Falle war eine persönliche Lizenz Lassos zu ermitteln.

⁶ Zu berichtigen G-A (Haberl) I, S. XXIII; IX, S. VII; XV, S. VI u. VII; G-A (Sandberger) XXI, S. XI.

⁷ Zu berichtigen G-A (Haberl) V, S. VIII u. X (1582); XVII, S. V u. VII (1579). Bei der letzteren Motette scheidet mithin L. Lechner als verantwortlicher Redakteur aus. Zu Lechner vgl. auch im Folgenden.

⁸ H. J. Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Leipzig 1931, S. 34 f.

haben (vgl. die im Folgenden nachgewiesenen Drucke). Glücklicherweise waren von dem Objekt alle 6 Stimmbücher, teils an entlegenen Ort, zu ermitteln⁹.

Nr. 4 ist ein Einzelfund unter den 25 (bis auf 1555 zurückreichenden) Motetten von le Roy-Ballards *Moduli 4 et 8 v. Orlando Lasso auctore*, Paris 1572. In diesem Band, von der G-A ebenfalls unerkant, ist übrigens auch der Erstdruck von *Tribulationem* mit II. p. 4 v. enthalten, der Lassoschüler L. Lechner scheidet mithin als Entdecker dieser Motette (1579) aus¹⁰. Unsere neue zweiteilige Motette widmet sich den berühmten Seligpreisungen des Matthäusevangeliums (cap. V, vers. 3–8). Man wird nicht fehlgehen, eine Anspielung Lassos auf die politischen Wirren Frankreichs zu vermuten. Le Roy hatte seinem oben nachgewiesenen II. Band der Lasso-Motetten 1565 ein Gedicht mit düsteren Vorahnungen vorangestellt. Nun – wenige Monate vor der Bartholomäusnacht – ließ er jene Huldigung der Armen und Friedfertigen folgen, die Lasso wohl bei seinem Pariser Besuch 1571 entworfen hat. Der Satz ist in den Münchener Kapellkopien nicht anzutreffen. Vom Druck 1572 ermittelten wir noch eine II. Auflage 1588, in der le Roy den Index leicht geändert hat. Aus beiden Auflagen waren die Stimmbücher vollständig zurückzugewinnen¹¹. Lasso selbst muß seine Komposition später vergessen haben, denn sie hätte sich zwanglos in seinen 4 v. Zyklus 1582 und in die Offertorien 1585 einfügen lassen. Und sein Sohn Ferdinand hatte bei der Sammlung des *Tertium opus musicum* 1588 (4, 5, 6 v. Motetten enthaltend) keinen genauen Überblick, die Lücke wirkte über das *M. o. m.* bis in unsere Zeit.

Nr. 5 sehen wir in le Roys *Moduli 5 v. Orlando Lassusio auctore* 1588. Haberl und Sandberger kannten diesen Druck ebensowenig wie le Roys 4 v. *Sacrarum cantionum moduli* 1587 und 6 v. *Moduli* 1588, die das Wichtigste aus Lassos Schaffen für Frankreich erschlossen. Von allen drei Drucken dürften ältere Auflagen kaum existiert haben. Merkwürdig ist, daß nur unser 5 v. Band 1588 einen neuen Fund vermittelt. Die Chronologie der Motetten weist aber nach 1585 bis zum Auftreten des letzten 6 v. Zyklus 1594 eine tote Zeit auf, und es scheint, als habe Lasso seinem Pariser Freunde nur noch jenes vereinzelt 5 v. *Da pacem* liefern können. Le Roy reihte es wahllos unter die 28 Motetten seines Bandes (überwiegend aus dem *Patrocinium musices pars I* 1573 und dem Münchener 5 v. Zyklus 1582) ein. Gegenüber den beiden älteren 6 v. Bearbeitungen der berühmten Friedensbitte¹², die die G-A Bd. XIII unter Nr. 505 und 506 (nach Fassung *M. o. m.* Nr. 349 und 350) mitgeteilt hat, ist unser 5 v. *Da pacem* ein wichtiges Stildokument. Wir sehen in ihm den reifsten Versuch Lassos im bewußt reduzierten Verband und dogmatisch strengen c. f.-Vortrag. Die Zeitlage der beiden 6 v. Fassungen ist bisher falsch beurteilt. Haberl G-A Bd. XIII, S. V, beschreibt sie als einen zwillingshaften Schluß von Lassos erstem Zyklus, dem Antwerpener Motettenbuch 1556. Es handelt sich

⁹ Es sind die E. QL. unbekanntenen Stimmbücher: S. VI. v. C. Madrid Conservatorio S/3850; V. v. London Br. M. A. 336. a. (6); B. Paris Arsenal N. F. 55073 rés. [15] (geführt im Katalog A. Gastoué, 1936, S. 18); T. Troyes, Bibl. d. l. ville S. 11. 2437. Die am Rand defekte V. v. in Madrid (hiervon ist Nr. 2 in allen 4 Teilen betroffen) wird durch das Stimmbuchfragment London Br. M. ergänzbar.

¹⁰ Zu berichtigen G-A (Haberl) III, S. IX.

¹¹ 1572: S. London Br. M. A. 336. a. (4); C. Madrid Cons. S/3851; T. Paris Arsenal N. F. 55073 (3) rés.; B. Chantilly XII. D. 78 (4). 1588: S. Paris Cons. 608 und Florenz Ist. mus. B. 2444/2 (ehem. Basevi-Florenz); C. Paris, Mazarine 19. 703; T. London Br. M. D. 20. f. (4); B. El Escorial, II–56/4.

¹² Antiphon. Rom., Pro pace (Varia), zum Text vgl. J. Julian, A dictionary of hymnology, London 2/1925, S. 633 f.

um einen stark figurierten, von sichtbarem Liedkörper freien Satz und um eine andere Bearbeitung, die ein Kanongerüst aus dem c. f. ableitet. Zu letzterer Fassung bemerkt Haberl, daß sich hier „der 24-jährige Meister in der schweren Rüstung kontrapunktischer Künste bewegt“ (ibid.). In dem Buch 1556, das wir in allen Fragmenten nachprüfen konnten¹³, findet sich aber diese zweite 6 v. Fassung des *Da pacem* überhaupt nicht. Wir sehen sie in Lassos *Motetta sex voc.*, München 1582, erstgedruckt, es ist also ein typisches Spätwerk. Damit wird auch die vorzügliche Studie Lowinskys, dem dieser Anachronismus auffiel, berichtigt¹⁴. Lasso hat diesen Weg motivischer Konzentration, den die frühe (1555) und späte 6 v. Bearbeitung (um 1580) trennt, konsequent auch nach 1585 beschritten und im 5 v. Satz die letzte Stufe, eine bewundernswerte Knappheit der Diktion, erreicht. Für die späte Entstehung spricht ferner, daß Lasso den Satz nicht seinen 5 v. Büchern 1582 und 1585 (bei Berg, München) einverleibt hat. Da nach 1588 außer dem genannten 6 v. Zyklus nur noch versprengte 7 und 8 v. Motetten folgen, haben wir hier wohl den allerletzten 5 v. Beleg vor uns. Auch le Roys 1588, ein höchst rares Objekt, war komplettierbar¹⁵.

Nr. 6 und 7 waren in den *Selectissimae cantiones* 1568 (bei Gerlach in Nürnberg, ich halte diesen Druck gegenüber der G-A für nicht autorisiert). Die II. Auflage — besorgt durch L. Lechner 1579 — und weitere Nachdrucke ließen beide Sätze fort. Lechner dürfte damit kaum einem Rat seines Lehrers gefolgt sein. Es muß sich um eines der im älteren Lassodruck nicht seltenen Versehen handeln, wir verweisen auf die Chansondrucke im Folgenden. Eine fremde Konkordanz war in keinem Druck der Zeit sichtbar. Diese II. Auflage Lechners 1579 erweist sich bei exakter Nachprüfung als Kompilation älterer Vorlagen, und es scheint, daß Lechner nur das Vorwort beisteuerte, nicht aber die Auswahl traf¹⁶. Zudem sind unsere Nrn. 6 und 7 keine Erstdrucke Gerlachs (1568), sondern bereits in A. Gardanes *Orlandi Lassi Sacrae cantiones 5 et 6 v., Liber II* (1566) bzw. *Liber III* (1566) ediert. Vom *Liber II* war noch eine ältere Auflage bei G. Scotto, Venedig 1565, zu gewinnen, für *Liber III* ist mit Bestimmtheit ein verschollener Band Scottos im selben Jahre vorauszusetzen. Beide Motetten waren also in Italien um 1565/66 erstgedruckt, an ihrer Echtheit besteht kein Zweifel. Ihr Verlust im M. o. m. und der G-A erklärt sich dadurch, daß man nur Lechners Druck 1579 zu Rate zog, der in anderer Hinsicht ergänzt war. Zudem enthielt Gerlachs Sammlung 1568 noch ein anderes 6 v. *Gloria*

¹³ Berlin ehem. Pr. St. B. Mus. ant. pract. 4° 367 L. München Mus. pract. 4° 124/6 (fehlt V v.), London Br. M. A. 330 (Sup., dieser in Verst.-Kat. Rud. Lepke, Berlin November 1880), ein einzelner B. und ein kompl. Exmpl. (S., V v. defekt) Verst.-Kat. F. Butsch, Augsburg, 1846, S. 26.

¹⁴ E. Lowinsky, Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lassos u. s. Beziehn. z. Motettenschaffen d. niederl. Zeitgenossen, Diss. Heidelberg, 1934 (in Tijdschr. d. Vereenigg. voor Nederl. Muziekgeschiedenis, Deel XIX, 3—4, XV, 1—2, s'Gravenhage 1937, S. 20 ff.). Ihn störte mit Recht die Tatsache, daß in Kod. München 20 (kurz nach dem Amtsantritt um 1558 kopiert) neben anderen Stücken des Antwerpener Motettenzyklus nur der freiere 6 v. *Da pacem*-Satz erscheint, und er schloß hieraus, daß Lasso sich dem Hofgeschmack habe fügen müssen, weswegen man die kanonische Fassung A ausgeschieden habe. Letztere ist aber 25 Jahre jünger. Noch in dem oben nachgewiesenen Druck le Roys 1577 erkennen wir nur den frühen Satz des Antwerpener Buchs 1556.

¹⁵ S. Florenz Ist. mus. 2444/3 (ehemals Basevi-Florenz); V v Paris Cons. 604; C. und B. Troyes, Bibl. d. l. ville S. 11 2434; T London Br. M. D. 20 f. (2). Hs. Kopien fehlen. Ein Nachdruck der Vorlage ist nicht erweislich.

¹⁶ Die Chansonparodie *Alleluja vox laeta*, mit II. p. ist nicht ein Erstdruck in L. Lechners Sammlung 1579, wie Sandberger G-A Bd. XII, S. XXIX und in Ausgew. Aufsätze, München 1921, J. S. 120 annimmt. Diese Parodie finden wir bereits bei Gerlach 1568. Ferner weisen wir im genannten Katalog für die Nrn. G-A 264, 270, 278, 279, 282, 285 ältere Drucke nach, so daß auch hier Lechners Priorität entfällt (G-A IX, S. VI ff. etc.). Die enge Freundschaft, die Lasso mit seinem begabtesten steirischen Schüler verband, wird von dieser Sachlage nicht betroffen. Lechner ist in anderen Gattungen mit bedeutenden Lassopublikationen hervorgetreten.

patri (als VIII. pars von *Beatus vir, qui non abiit*), das fortan erhalten blieb (G-A XV, 603 VIII. p.) und die Verleger irreführte. Die Erstdrucke von Nr. 6 und 7 sind Rara, doch ist Gerlachs Nachdruck 1568 leicht erreichbar¹⁷. Das vereinzelt *Gloria patri* war wohl zu einer Psalmotte gehörig, die um 1563 entstand. Keines der vielen textgleichen Schlußversikel in Lassos Schaffen liefert eine Konkordanz. Die Profanmotetten Nr. 8–10 finden wir in le Roys Chansonbüchern. Der Begriff *chanson latine* für Profanmotette sowie *chanson italienne* für Madrigal und dessen Abkömmlinge war für den älteren französischen Lassodruck selbstverständlich. Le Roys Buchreihe, die E. Smlwk, 176 f. summarisch unter der Jahreszahl 1569 beschrieb, wurde von Sandberger erstmals für die Lassochanson näher untersucht. Aber auch für die Profanmotette haben wir nun neue Vorlagen zu verzeichnen. Die Bücher X und XII–XXV (Schluß) führen Lasso, sein Name ist fast ausschließlich schon im Titel angekündigt. Der Überblick wird erschwert, weil alle Bücher in verschiedenen Aufgabenebenen verbreitet waren, wobei der Index abweicht und auch einzelne Glieder der Kette verschollen sind. Nr. 8 war Buch XXI beigegeben, von dem wir S. T. B. aus Fragmenten der beiden erhaltenen Auflagen 1577 und 1581 zusammenstellen können¹⁸. Aus Gründen, die wir an anderem Ort dartun, muß mit einer verschollenen Auflage um 1571 gerechnet werden. Glücklicherweise hat Lasso diese Nr. 8 noch in der II. Auflage seines *Livre de chansons nouvelles à 5 parties* (1570) ergänzt, die unter dem Titel *Les meslanges* 1576, ebenfalls bei le Roy-R. Ballard, herauskam. „*Reueuz par luy et avgmentez*“ schrieb der Verleger hier im Untertitel, und das betraf besonders unseren Satz, der offenbar 1570 noch nicht verfügbar war. Dieser Druck liefert uns die fehlende V. v. und Contrastimme, ohnehin existieren noch Auflagen von 1586 und 1619¹⁹. Beliebtheit und Verbreitung des Satzes waren also groß.

Nr. 9 und 10 stehen am Eingang (als Nr. I und II) des X. Chansonbuchs derselben Reihe le Roys, jedoch erst in den erhaltenen späteren Auflagen 1570, 1575, 1583, aus denen das Quatrocinium ergänzt werden konnte²⁰. In der Buchreihe ist für die Chronologie ein *livre XV* mit der Jahreszahl 1556 störend, Sandberger rechnete mit einer drastischen Vordatierung aller Bücher kleinerer Ordnungszahl, also auch unseres Buchs X²¹. Unsere Nrn. 9 und 10 dürften aber erst zur Mitte der 60er Jahre komponiert sein. Hierfür sprechen zwei Gründe. 1. führt eine ermittelte ältere Auflage des X. Buchs von 1559 unsere Motetten noch nicht, 2. muß die Jahreszahl in Buch XV verdruckt sein, 1556 ist als 1565 zu lesen. Dann ergibt sich

17 G. Scottos Liber II 1565 Unikum kompl. Bologna L. mus. S/232; Aufl. Gardane 1566 kompl. u. a. Verona S. fil. Nr. 82; Gardanes Liber III 1566 u. a. kompl. München Mus. pract. 4^o 135/12. Beide Bücher waren noch in weiteren Auflagen verbreitet. Mehrere Fundorte von Gerlachs 1568 vgl. schon bei E. Verz. 18 1577: S. Paris B. nat. rés. Vm7 220; 1581: T. Berlin ehem. Pr. St. B., z. Zt. Tübingen, U. B., B. Kassel Mus. 8^o 2. a.; neuerdings noch ein S. dieser Aufl. in Paris, B. nat., Smith-Lésouëff rés. 234 (12).

19 1586: Madrid, Cons. S/3878–82 (fehlt E. QL.), 1586: Paris Ste. Geneviève Vm 4^o 408–412, pièce 1, ein S. London Br. M. A. 337 j., ein B. Paris Cons. rés. 621; 1619: Paris B. nat. rés. Vm7 238 (fehlen T. B.).

20 1570: T. London Br. M. K. 2. b. 4. (9); 1575: C. Upsala utl. vok. mus. tr. 409; 1583: S. Paris B. nat. Smith-Lésouëff rés. 234 (1) (bisher unbekannt); ein B. neuerdings erreichbar Rouen, Bibl. Leber, Nr. 1701 (bisher unbekannt, in der Aufl. 1570). Eine bei Doorslaer, Ph. de Monte, 1921, S. 163 erwähnte Aufl. 1573 war nicht zugänglich.

21 Zweifel hegte schon van den Borren im grundlegenden Beitrag *Deux recueils peu connus d'O. de Lassus*, in *Communic. présentées au Congr. d'hist. de l'art*, Paris 1921, III, S. 833. Außerdem vgl. neuerdings Fr. Lesure in *Rev. Belg. de musicol.*, Brüssel 1949, III, S. 242. Lesure beweist das Jahr 1565 für das XV Chansonbuch noch mit anderen Argumenten.

zwanglos für die früheste Auflagenebene die Reihe: V—VII 1556, VIII 1557, IX—XIII 1559, XIV 1561, XV—XVIII 1565, XIX 1567, u.s.w. Außer Zweifel bleibt, daß unsere Sätze erst in der nächsten oder übernächsten Auflagenebene, die allgemein den Abstand von ca. 4 bzw. 9 Jahren halten, nachgetragen wurden. Als untere Grenze mag 1565 gelten. Nr. 10 ist auch in die vorgenannten *Meslanges le Roys* 1576 aufgenommen und fehlt bezeichnenderweise noch in deren I. Auflage 1570.

Ist das Motettenkorpus damit vollständig erfaßt, so ergeben sich auch neue *Chansons* und *Madrigale*. Es sind teilweise Sätze, die Sandberger ihrem Titel nach schon kannte, aber infolge Stimmbuch-Verlustes von der Edition zurückstellen mußte. Wir verzeichnen:

B. Chansons

11. *Voir est beaucoup* 4 v.
12. *Luces[c]it jam o socii* 4 v.
13. *Nunc bibamus non segniter* 4 v.

C. Madrigale (bzw. Abkömmlinge)

14. *Canzon se l'esser meco* 4 v.
15. *Come lume di notte in alcun porto* 4 v.
16. *Come la notte ogni fiammella è viva* 5 v.
17. *A voi Guglielmo invito* 5 v.
18. *Al gran Guglielmo nostro* 5 v.
19. *Signor da l'alto throno* 5 v.
20. *La non vol esser più mia* 5 v.
21. *Dappoi che sotto il ciel cosa non vidi* 5 v.
22. *Di quà di là, va le noiose piume* 5 v.
23. *Di terrena armonia* 5 v.
24. *Deh, perchè voglio anco l'ardente sole* 5 v.
II. p. *Dunque fia ver* 5 v.
25. *Madonna sall' amor* 5 v.
26. *Che più d'un giorno è la vita mortale* 5 v.
27. *Ove le luci giro* 5 v.
28. *Si com' i fiori da l'ardente sole* 5 v.

Nr. 11 gehört in die Frühzeit. Sie ist merkwürdigerweise nur in der ältesten Auflage des XIII. Chansonbuchs der erörterten Reihe *le Roys* enthalten (1559), in späteren Auflagen, von denen wir 1570, 1573 und 1578 kennen, aber ausgeschieden. Da Einzelfunde der Art unter Lassodrucken häufig auftreten, bleibt kein Zweifel an der Echtheit zurück. Bei der Redaktion der *Meslanges* 1576 entging Lasso sein wichtiges Jugendwerk. Die Quellenlage des schon von Sandberger erwähnten Satzes schien hoffnungslos, denn bisher war nur ein T. (Paris Cons. rés. 264) erreichbar. Die restlichen 3 Stimmhefte liegen nun vor²². Nr. 12, 13 sind quodlibethafte Chansons mit alternierenden, lateinischen und französischen Zeilen. Solch Mischstil in lustiger Tafelmusik ist für Lasso gänzlich neu. Trotz fehlender II. pars-Vorschrift

²² S. Privatbibl. Alfred Cortot, Lausanne; C. und B. Privatbibl. Comtesse de Chambure, Neuilly-sur-Seine. Beiden Besitzern danke ich für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen.

gehören beide Sätze zusammen. Sie erscheinen in le Roys XXIV. Chansonbuch, dessen älteste, verschollene Auflage wir auf 1581 fixieren. Aus den erhaltenen Resten der Auflagen 1583 und 1587 war das Satzbild vollständig rekonstruierbar²³. Einen Vergleich bot noch le Roys *Continuation du mélange d'Orlande de Lassus*, Paris 1584, die beide Chansons aufgriff. Dieser Druck, eine Fortsetzung der vorgenannten *Meslanges* von 1576, war Sandberger nur im Fragment erreichbar, so daß er bei der Edition anderer Stücke Sekundärquellen zu Hilfe nehmen mußte (s. u.). Die Sammlung 1584 ist nunmehr komplettiert, ja eine II. Auflage von 1596 tritt hinzu²⁴.

Nur wenige Lücken bleiben in der Lasso-Chanson. Zunächst haben wir *Père qui habites* und *À toi je crie* zu streichen, die Sandberger als „Spätchanson“ und „dem Ausdruck nach echtste Äußerungen reifer Lassoscher Kunst“ würdigt (G-A XII, S. VII und Ausgew. Aufs. I, S. 87 f.). Es sind die deutschen Lieder *Vatter unser* und *Ich rieff zu dir* (gedruckt bereits 1577), die Lasso nur in der *Continuation* 1584 in strenger französischer Übersetzung vorlegte. — Fragment bleiben: *Dedans votre oeil* 5 v. (in le Roys XII. Chansonbuch, aber nur der Aufl. 1575, es fehlen T. und B.). Ferner 9 Nrn. 4 v. moralischer *Quatrains*, von denen 7 Texte den erbaulichen Versen G. du Faur de Pybracs entstammen. Ihre Titel erwähnt bereits Sandberger G-A XII, S. XXXVI. Die Vorlage, le Roys XXII. Chansonbuch, war bisher nur in einem T.- und B.-Fragment der Auflage 1583 sichtbar. Hierzu konnten wir einen S. (Paris B. nat. rés. 234 [13] Smith-Lésouëff) einer weiteren Auflage 1585 ausfindig machen. Auch in der Auflage 1583 tauchte ein S. auf (Privatsammlg. Comtesse de Chambure, Neuilly-sur-Seine). Leider fehlt der C., die unbezeichnendste Stimme, immer noch, sie ist auch nicht im S.-Heft eingedruckt, wie es sonst bisweilen geschah. Immerhin ist nun ein stilistisches Urteil über jene allerletzten Chansons Lassos möglich geworden. Sie entstanden um 1581.

Die reichste Ausbeute gewährt das Madrigal. Nr. 14–24 waren der wichtigste Bestand unter den 46 Nrn. des Drucks *Continuation* 1584, den wir bereits erwähnten. Durch seine Komplettierung werden nun jene elf Spätmadrigale frei, deren Verlust einst Sandberger schmerzlich beklagte. Außerdem verschiebt sich für weitere Madrigale, die in der G-A aus Sekundärdrucken zu ergänzen waren, die Zeitlage²⁵. In unserer neuen Madrigalgruppe gehört Nr. 23 als I. pars vor jene 5 Sätze, die Sandberger G-A VI, S. 94–109 nach dem Sekundärdruck 1587 veröffentlicht hat, den Lasso seinem Arzt Dr. Mermann widmete. Vielleicht entfiel hier aus Versehen das erste Glied, oder Lasso unterdrückte mit Absicht jenes an Klangsönheit unerreichte *Di terrena armonia*, in dem der Anruf „*Anna, angioletta*“ eine weltliche Anspielung war. Jedenfalls zeigt der Urtext 1584 die vollständige Sestina, bei der Antonio Beccutis Übersetzung des Ps. 6 (*Signor, le colpe mie*) nun an die zweite Stelle tritt. Die Zusammengehörigkeit ist schon daraus ersichtlich, daß *Di terrena*

²³ 1583: S. T. B. Paris, B. nat., fonds James de Rothschild; C. Comtesse de Chambure (s. o.); 1587: S. B. Paris, B. nat. Smith-Lésouëff rés. 234 (15) und (6). Diese Stimmbücher schließen die bisherige Lücke.

²⁴ 1584: Paris, Ste. Geneviève Vm 4^o 408–412 pièce 3 kompl., sowie Upsala utl. vok. mus. tr. 570–573 (fehlt S.), ein S. in Madrid, B. nacional, fonds Barbieri M. 846 G–5. a–49, ein B. Paris Cons. rés. 622. 1596: Paris B. nat. rés. Vm7 239, kompl., ein C. Oxford, Bodl., douce L. sub. 29, S. London Br. M. A. 337 k. (ehemals L. Liepmannsohn, Berlin, Katalog CXVI, 1895), eine V v. Paris Cons. rés. 623 (fehlt bei E. QL., etc.).

²⁵ Für die von Sandberger in G-A VI, S. XXIV erwähnten Madrigale *Chi è fermato*, *Vedi l'aurora*, *Signor le colpe* und *O fugace* ist das Erstdruckjahr 1587 zu tilgen. Auch für *Nessus visse*, *Segui già*, *Hor vi riconfortate* (6 v.) und *Passan vostri* ist nunmehr der Erstdruck in der *Continuation* 1584 textkritisch vorzuziehen.

armonia mit einem verheißungsvollen Doppelpunkt abbricht. — Nr. 25–27 sind bereits in den *Meslanges* 1576 vertreten. Hiervon erschienen die Nrn. 26, 27 auch in einem anonymen *Le thrésor de musique d'Orlande de Lassus*, s. l. 1582, von dem sich noch eine spätere Auflage, „troisième édition“ betitelt, erhalten hat (1594, Köln, bei Paul Marceau)²⁶. Dies ist ein Druck aus hugenottischem Lager, wenn auch keineswegs der erste der Art, denn die Lassopublikation der jungen Kirche reicht bis 1574 zurück. Im Gegensatz zur sonstigen Praxis, die Texte zu purifizieren (bzw. kritische Chansons in polemischer Absicht stehen zu lassen), haben die Hugenotten hier schlicht den Urtext wiedergegeben: solch weltenschmerzliche Madrigale des Münchener Meisters waren so recht ein Ausdruck des Glaubenskampfes hüben und drüben im Zeitalter der sterbenden Renaissance. — Die neue Madrigalgruppe beschließt Nr. 28, der einzige Beitrag Lassos für das Sammelwerk *I dolci frutti, I. libro*, Venedig (G. Scotto) 1570. Herausgeber war Frater Cornello Antonelli da Rimino detto il Turturino. Drei Fundorte haben schon Vogel unter 1570 und hiernach Sandberger VIII, S. XVII, beschrieben: während der Alto z. B. sich mehrfach erhalten hat, schienen T. und B. verloren. Diese sind jetzt ergänzt²⁷. Spätere Auflagen, Einzeldrucke oder handschriftliche Kopien sind nicht erweislich. Der Widmungsbrief des Herausgebers an Gasparo Pignatta da Ravenna rühmt manchen „bellissimo numero“ seiner *raccolta*, ohne indes Lasso direkt zu erwähnen. Wahrscheinlich bleibt, daß Lasso auf einer Italienreise sein Geschenk persönlich überbracht hat, wie wir es aus dem Verkehr mit anderen venezianischen Freunden, z. B. Giulio Bonagiunta, wissen.

Als Fragment bleiben unter den Drucken noch 12 Madrigalteile blockiert. Doch kamen wir auch hier einen kleinen Schritt vorwärts²⁸. Bei einer Gesamtzahl italienisch textierter Kompositionen von 321 Teilen (die jüngst erschlossenen *Lagrima di S. Pietro* mitgerechnet) liegt der unedierbare Rest unter 4¹/₂%. Dieser statistische Befund dürfte sich mit den absoluten Ziffern ziemlich decken, da im Madrigalbereich aus Mss. keine wesentlichen Ergänzungen erreichbar sind, im Gegensatz zu den vielen Gattungen lateinischer Sprachebene. Eine andere Frage ist, ob unter den Drucken Totalverluste möglich sind. Es sei in diesem Zusammenhang nur an jene angeblich im Todesjahr erschienene *Musica nuova a tre voci* (München, A. Berg) erinnert²⁹. Außer dem noch blockierten *Quand han più* vermag ich als 3 v. Ma-

²⁶ Dieser Druck ist eine erweiterte Ausgabe eines *Thrésor de musique d'Orlande de Lassus contenant ses chansons à 4, 5, et 6 parties*, s. l. 1576, als dessen Herausgeber ein S. G. S. zeichnete. Gegenüber Sandberger, der das Signum Guillaume de Salluste, Seigneur de Barts auflöst, vermuten wir den kalvinistischen Pfarrer Simon Goulart de Senlis als Sammler, dem auch weitere Lassopublikationen zuzusprechen sind. Zur Technik der hugenottischen Redaktion sei auf unsere genannte Monographie verwiesen. Zur III. édition (= Auflage) 1594 ist ein kompl. Unikum Berlin, ehem. Pr. St. B. Nachlaß Giacomo Meyerbeer Mb. O. 921 zu ergänzen (fehlt bei E. QL.). Das Objekt war 1952 nicht mehr vorhanden. Eine quatrième édition 1594, auf die sich Sandberger G-A XII, S. XXVII beruft, existiert nicht, das fragliche Exemplar Paris B. nat. erwies sich als mit der III. édition identisch.

²⁷ S. ehemals Horace Landau, London, versteigert 1949, Katalog 1949, S. 123, unter Nr. 294; C. (Alto) Rom., S. Cecilia I. C. 33. 1; V. v. Bologna Lic. mus. R/224; T und B. Venedig S. Marciana Mus. 806.

²⁸ *Quand han più* 3 v. (1588, Alto fehlt); *Buon hora prende, Lasso ch'il credera, Ove d'altra montagna* 4 v. (1567, zum S. in Bologna Lic. mus. R/219 ermitteln wir als Sekundärquelle le Roys XX. Chansonbuch 1578, das einen T z. Zt. in Tübingen und B. in Kassel Mus. 8^o 2. a. hinzugewinnt); *Al dolce suon, Ben convenne*, II. p. Solo n'andrò, Spent' è d'amor, II. p. Ma che morta dico 5 v. (1569, B. zu ergänzen Washington, Congr. Libr., T fehlt noch); *Come'l candido*, II. p. E con l'andar, Voi volete ch'io muoia 5 v. (1577, V v. T B. fehlen). Nachweis der Drucke und Fundorte im genannten Katalog.

²⁹ Im Bücherlexikon Clessius 1602, S. 559 und Draudius (*Exotica*) 1625, S. 268, sowie neunfach in Meßkatalogen festgehalten. Vgl. a. meinen Beitrag im Kongr. Ber. Lüneburg, Kassel 1950, S. 86. Der ziemlich übereinstimmend formulierte Titel sieht *madrigali, sonetti, stanze, canzoni, villanelle*, und „altri compo-

drigal nur O *Lucia* sowie eine Frühfassung des O *occhi manza* nachzuweisen, die in Barrés *Secondo libro delle muse a tre voci*, Rom 1557 (E. QL. und den Bearbeitern der G-A unbekannt) auftaucht und von der in der G-A X, S. 103 veröffentlichten 4 v. Fassung (nach Druck 1581) wesentlich abweicht. Es ist, was ein Vergleich mit dem fremden Repertoire um 1550 lehrt, nahezu sicher, daß Lasso seinen 4 v. Madrigaltypus aus 3 v. Entwürfen entwickelt hat. Es scheint, als seien einige der in der *Continuation* 1584 erstveröffentlichten Madrigale, die stofflich auf die Frühzeit verweisen, im Stimmverband später ergänzt worden (noch deutlicher verraten diese Technik die hier auftretenden Chansons wie z. B. *Dessus le marché d'Arras*). Endlich besitzen wir einen Villaneschendruck Lassos 1581, in dem er offen für einen Teil den jugendlichen Entwurf im Vorwort zugibt. Es kann also ein größerer Vorrat „liegengebliebener“ italienischer Sätzchen, die vielleicht schon in der Neapler Zeit 1549–1551 entstanden, nicht geleugnet werden. Da eine Verwechslung mit Willaerts berühmter *Musica nuova* (1595 statt 1559) kaum zu erwarten ist, bleibt hier ein vorerst unkontrollierbarer Bestand. Bedeutende Leistungen aus der Reifezeit, wie bei den vorgenannten Madrigalen sichtbar, können hier aber kaum verborgen sein. Somit schließt sich das Bild des späten Madrigalschaffens.

Welche Folgerungen ergeben sich für die Stilkritik? Die geistlichen Motetten Nr. 1–3 schaffen einige Aufklärung über die leere Periode zwischen dem *Patrocinium musices pars I* (1573) und Lechners genannter Redaktion der *Selectissimae cantiones* (1579). Dieses Jahr fünf vor der letzten Motetten-Schaffenswelle (1582 bis 1585) bedeutet zweifellos eine ernste Zäsur in Lassos rastloser Produktion. Auch aus dem posthumen Korpus gehört – soweit datierbare Kapellkopien verfügbar – nur wenig hierher. Man erkennt an den belehrenden Texten gegenüber der erregenden Psalmensprache der Frühzeit die Forderungen der tridentinischen Reform, denen sich Lasso 1574–1576 zu unterwerfen begann. Es scheint, als habe er mit dem künstlich figurierten Patrociniestil rasch gebrochen. Etwa gleichzeitig beschäftigten ihn Probleme des verengten Satzes, wovon die *Bicinien* (1577) und die *Tricinien* (deren früheste Auflage finden wir, die G-A ergänzend, bereits 1575) zeugen. Es sind in mancher Hinsicht persönliche Studien zur Konzentration der Mittel. Stofflich entspricht diesen neuen Zielen besonders Nr. 2, das *Symbolum Athanasianum* (Antiph. Rom., Dominica ad primam, Cantica). Die *sanctissima trinitas* wird hier verneinend und bejahend erläutert, solch Alternative reizte Lassos Künstlertum („*neque confundentes personas, neque substantiam separantes*“, „*sicut non tres increati, nec tres immensi*“, u. ä.). Isorhythmischer, auf Textverständlichkeit gestimmter Vortrag und scharfe Zeilenzäsur herrschen. Lassos berühmte gestische Baßschritte haben an jener neuen Plastik hervorragenden Anteil. Die Kopft Themen bzw. Motivgruppen holen weit aus (Nr. 2 IV. p., auch im B. sperrige Oktaven), die übliche Beschleunigung und Lockerheit gen Satzende, aus madrigalischen Vorbildern gewonnen, weicht blockhaften, gedrunghenen Schlußstrecken. Die bohrende Frage,

sizioni“ zu 3 St. vor. Erscheinungsjahr 1594 und 1595 schwankend (A. Berg, München; daß Objekte dieses Verlegers schlecht überliefert sind, bezeugt u. a. der oben nachgewiesene, bisher verschollene Udruck der *Tricinien* 1575). Zur Verlässlichkeit älterer bibliographischer Quellen sei auf die statistische Übersicht in unserem Katalog verwiesen. Sandberger ist in seiner Übersicht G-A VIII, S. XVII diese *Musica nuova* entgangen. Aug. Göhler, Maßkataloge . . ., Lpz. 1902, unter Nr. 506, verzeichnet sie mehrfach.

seit Lassos frühen „quare“-Motetten (Antwerpener Buch) an Zweitongruppen entwickelt, ist zu schwingenden Bögen, meist in Baßregion, erweitert (übrigens widmet sich auch die Chanson Nr. 13, hier scherzhaft, dieser fragenden Redefigur). Resultat ist ein merkwürdig kurzzeiliger Verlauf, der scharfe Gegensätze der Affekte für optische Entsprechungen nutzt (Nr. 1 „rides-ploras“, „negasti-dedisti“, „tristitia-laetitia“, etc.). Der bei Lasso um 1565 erprobte Spaltchor³⁰, der im 6 v. Verband mit seinen irrationalen 4 v. Hälften besonders nahe gelegen hätte, tritt merklich zurück.

Die große Fronleichnamsssequenz (Nr. 3) wetteiferte wohl mit dem nur zweiteiligen *Gustate et videte* (1556), von dem Lassos Freund Lizentiat Müller Wunderwirkung bei der Prozession 1584 berichtete. Hier ist — für Lasso ungewöhnlich — dem Tenor hohe Autorität zugestanden, bei strenger Zeilenrepetition zu Beginn (I. p.). Die Figuration wird auf den Baß abgedrängt, mit ostinater Schärfung des Quint- und Quartfalls, einem Merkmal mehrerer später Finalteile. Die Technik des wandernden c. f., schon 1562 bei der Apostelsequenz *Clare sanctorum* demonstriert³¹, dient nun einem komplizierten Formgerüst. Die Imitation geringstimmiger Einlagen überdeckt, wie häufig im Spätwerk, weite Räume. Kurbelnde Treibmotive, die die Produktion um 1570 auszeichnen, treten zurück. Die Technik, Fragmente des c. f. im Nebensimmensatz zu verschmelzen, wird wie in Nr. 5 mit großer Meisterschaft gehandhabt. — Demgegenüber bewahren die etwas älteren Nrn. 6, 7 den festlichen Kantoreistil der beiden geschlossenen Motettenzyklen der 60er Jahre (als solche können, nach unseren bibliographischen Ermittlungen, nur das Nürnberger Buch 1562 und der *Liber Quartus* bei A. Gardano 1566 gelten, andere Publikationen, die die G-A aufführt, erwiesen sich als Nachdrucke bzw. Kompilationen verschiedener Zyklen). Hierbei ist *Zachae, festinans descendere* offenkundig an französischen Vorbildern geschult (vgl. u. a. Crécquillons Bearbeitung). Das wohl zu äußerem Anlaß entstandene Werk (*Commune dedicationis ecclesiae*) ist ebenso wie *Cantantibus organis*, der Preisarbeit für Evreux (1579, gedruckt erst 1582), der Pariser Festmotette verpflichtet: solche breit schwingenden Initia hat Lasso, was ein systematischer Vergleich seiner Produktion 1565—1570 mit dem Repertoire bestätigt, sehr sorgfältig an Vorlagen Claudins, Phinots studiert. Auch das ältere französisch-flämische Erbe seit P. Manchicourt wirkte nach. Hier sei nur ein Hinweis gegeben (vgl. Monographie).

Ein gewichtiger Beitrag zum *reservata*-Problem dürften die Nrn. 9, 10 sein: hier klingt das „*novum melos*“ der frühen chromatischen Profanmotette um *Alma*

³⁰ Schon Sandberger G-A XXI, S. X fiel auf, daß sich unter den Kopien des Abbate Santini (um 1820 in Rom spartiert, Bischöfl. Diözesanarch. Münster) mehrere stark abweichende Frühfassungen doppelchöriger Motetten Lassos befinden. Die fraglichen Vorlagen Santinis, offenbar auf Quellen aus Lassos früher Lateranzzeit zurückgehend, haben wir aus Resten des Arch. Vallicelliana (Chiesa Nuova) Rom auffinden können. Für Deus miseratur, In convertendo und Levavi oculos ergeben sich damit interessante Belege aus der Werkstatt des reifenden Künstlers, der zu Beginn der 60er Jahre eine raffinierte Technik der Verzahnung der Chorhälften entwickelte. Eine ergänzende Hs. ist mir in Rom. Bibl. Casanatense O. V 205 (Kodex 2295) erreichbar geworden. Vgl. meinen Beitrag *Eine Frühfassung doppelchöriger Motetten O. di Lassos*, in *AfMw* XII, 3 (1955), 206—214.

³¹ G-A V, 262. Der Liedkörper schon bei A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens des 8.—12. Jhdts., St. Gallen 1858, Notenbeisp. XXXIV. Der c. f. ist bei Lasso nicht, wie Haberl-Proske G-A V, S. V, Anm. 2 schreiben, auf den T beschränkt, sondern durchläuft T I, T II, B. S. A., wobei die paarweise Kombination (Unter-, Ober-, und Randstimmen) erstmals einer besonderen Formidee dient. Diese Technik hat der reife Lasso weiter gesteigert und auch im deutschen Tricinium, bei gelegentlicher Änderung des Liedkörpers, verfolgt (Ulenberg-Psalter 1588).

*Nemes*³² nach. Neu sind die zarten „i-o“-Rufe eines geflüsterten Kammerstils, die Symbolik des „*quiete*“ (Nr. 9), welche die „reizenden Freuden des Liebesglücks“ ausmalt, liefert Abschattungen zartester Verhaltenheit. Liedhafte Periodik, antikisierendes Metrum herrschen hier wie in den älteren Idyllen, den erst 1569 bzw. 1560 gedruckten *Beatus ille qui procul* (Horaz) und *Tityre tu patulae* (Vergil), von denen der kaiserliche Vizekanzler Dr. Seld die letztere Motette als „*reservata*“ ausdrücklich erwähnt³³. Bei unseren beiden Sätzen ist gleichwohl ein Abstand spürbar, man halte nur das härtere „*dulce meum*“ von Nr. 9 älteren Textbildern entgegen. — Auch die Seligpreisungen (Nr. 4) zehren von jenem weichen Klangideal, verbunden mit breiten Eröffnungsakkorden (solche zeitbedingten *Beatus*-„Vorhänge“ finden sich bei Lasso 1564–1568 auffällig oft) und dem Stillstand der Oberstimme an Orten der *devotio* („*misericordes*“ u. ä.).

Ein scherzhafter Satz, tänzerisch beflügelt, ist Nr. 8, in dem der Floh (*pulex*) eine Rolle spielt, — ein Gegenstück zu Lassos „*Une puce j'ai dedans l'oreill'*“ spätere: Jahre. Da in Paris ediert, haben wir wohl auch hier eine Huldigung der Spätplejade vor uns, die sich — ein deutlicher Verfall klassischer Chansonkunst — in solch „unfeiner“ Modedichtung gefiel³⁴. Auch Lassos in der Chanson oft erkennbare Freude an Wortverdrehung (Beispiele liefert schon Sandberger) lebt in dieser lateinischen Profanmotette, deren Worte alle mit *p* beginnen („... *pellantur pulices pelagus perdatque pediclos profundum pastos*“ etc.). Strophenform und Zeilenwiederkehr sind villanellisch wie in dem unter Nr. 20 erschlossenen italienischen Satz.

Unsere Chansons Nr. 12, 13, zwei Nachzügler der frühen Trinkmotette *Fertur in conviviiis vinus* (1564, GA III, 173 mit unterschobenem Text), bringen ähnliche Wortspiele: „*déjeuner*“ — „*juner*“, „*boire un coup*“ — „*Orsus à coup*“ (Liedzitat!), ja unsere seriöse Chanson Nr. 11 verbindet „*ad-*“ und „*conjoindre*“, allerdings im lehrhaften Sinn. Letzterer Satz ist eines der seltenen Zeugnisse der Frühzeit, da Lasso dem behenden Konversationsstil der Pariser Chanson ausgewichen ist. Das Bild des berühmten *Susanne un jour* und des Psalmstücks nach Marot *Du fond de ma pensée* ergänzt sich damit in manchen Zügen³⁵. Namentlich die erweiterte Refrainzeile hält hier das Frühstadium einer Technik fest, die wir bisher erst aus den großen Chansons der 70er Jahre kennen.

Sieht man von dem mittleren *Si com' i fiori* ab, das das schmachtende *suspirium* auskostet und damit jene „romantischen“ Züge bestätigt, die Lassos Madrigale um 1570 — ja selbst die Chansonsammlung 1571 — auszeichnen, so schließt sich eine empfindliche Lücke im Spätmadrigal. Schon die wenigen Sätze, die Sandberger dem Mermann-Zyklus 1587 entnahm, ließen ahnen, daß kurz zuvor noch ein wich-

³² 1555 gedr., ed. in der G-A III, 169 nach der unechten Fassung M. o. m. 133 (gefälschter Text). Im Erstdruck ist namentlich die Nachbarschaft von Rores berühmtem *Calami sonum ferentes* von Interesse, dessen Rufmelos („*musa, musa*“, „*me adi, me adi*“) sich Lasso noch in späteren Jahren entsann. Wir zählen insgesamt 8 Urtexte der Art, die bei Lasso einen festen Typus der Profanmotette voraussetzen, der infolge der Neudichtungen bisher verschleiert blieb (zu Nr. 8 u. 10 vgl. a. M. o. m. 314, 142 und den o. gen. *Thésor* 1576, 51).

³³ Bayr. Geh. Staatsarch., München, K. schw. 229/3, Bd. XIV, pars II, S. 303 f., 1559. Seld bemerkt wenig später, J. Vaet habe in *Vitam quae faciunt beatorum* Orlandos *Tityre* „wellen Imitiren“ (Sandberger, Beiträge, III, 304 liest *Vitam quam faciunt beatiorem*).

³⁴ Eine Textvorlage vermag ich nicht beizubringen, auch ist möglicherweise Lasso sein eigener Textdichter.
³⁵ Von den Gedichtbänden, aus denen Lasso in der Frühzeit die meisten Texte entnahm, ermitteln wir, Sandberger Ausg. Aufs. I, 123 ergänzend, *La fleur de poesie francoyse*, Paris (Alain Lotrian) 1542, Paris B. nat. Ye 2718 rés. Doch ist der Text von Nr. 11 hier nicht enthalten.

tiges Bindeglied verborgen bleiben muß, das zu dem merkwürdigen, tiefernten Einzelwerk *Silen di rose* (erst 1594 gedruckt) und den Luigi-Tansillo-Sätzen *Lagrime* eine Brücke schlägt. Ariostos *Orlando furioso*, der Lasso schon in der Frühzeit beschäftigte (*Questi d'indittio fan'* aus dem Frottolenrepertoire B. Tromboncos machte den Anfang), reizte seine Phantasie erneut. Aber er wählt nun Bilder der Resignation. Es ist die Klage des verlassenen Mädchens um den ungetreuen Liebhaber (Nr. 22 = Canto XXX, 13; Nr. 15 = Canto XLV, 37, beide stofflich verwandt dem bereits bekannten *Così cor mio*, ed. nach 1587 in G-A VI, S. 80). Hier erfährt der Liebesheld eine wunderbare Verfärbung, mit fallenden Endungen und matten, mehrfach sich abstufoenden Klängen fing Lasso eine weihevollen Stimmung ein. Geschichtlich war zu erwarten, daß der Meister der altklassischen Motette für jene Frühform des geistlichen Madrigals einen entscheidenden Tribut gezollt hat. Aus Petrarcas *In vita di madonna Laura* ist Nr. 16 gewählt (hier wird wie in Nr. 15 das Nächtliche in engspurigen Unterstimmen nachgezeichnet), Nr. 21 entstammt den *Trionfi della divinità I* des Aretiners. Alle *trionfi*-Vertonungen sind Altersleistungen Lassos (übrigens auch des Dichters), nicht frei von bitterer Selbstkritik, was schon Sandberger bemerkt hat. — Die beiden Huldigungstexte für den Thronfolger Wilhelm V. (ihre Vertouung könnte in das Jahr des Regierungsantritts 1579 fallen) hat wohl Lasso selbst verfaßt, denn in Briefen und Dedikationen spart er nicht mit Versuchen der Art (Nr. 17, 18). Natürlich stehen sie weit unter der gewohnten Sprachebene petrachistischer *rime*. Musikalisch zeichnet sich dabei ein interessanter Weg ab, den Lasso mit solchen, auf den höfischen Geschmack abgestimmten Madrigalen beschritt, wobei er die platte Fanfarenmelodik veredelte. Die wichtigsten Stationen vor diesem Ziel waren seine Beiträge für Trojanos genannte Sammlung 1569, deren T. noch fehlt, und dasjenige, was der Günstling Albrechts V., Cosimo Bottegari, 1575 in einem *Secondo libro* bei Scotto in Venedig bekannt machte. Etwa ein halbes Jahrzehnt dürfte immerhin Lassos letzte politische Huldigungsmusik von den um 1583 entworfenen großen Spätmadrigalen trennen.

Bei der schwankenden Stilhöhe dieses Madrigalkorpus kann eine leichte Canzonette nicht überraschen (Nr. 20). Soweit wir sehen, ist es Lassos einziger Versuch in der „modernen“ Gattung. Wir wissen, daß um 1577 die Villanellenkrise nicht spurlos an Lassos Chanson und deutschem Liedsatz vorüberging. Ja, unter dem Modell-Magnificat wenig später erkennen wir eine Canzonette O. Vecchis, ein höchst merkwürdiger Kontakt des reifen Lasso mit der damals 30jährigen Generation³⁶. In *La non vol esser* ist der derb-strophische Vortrag auf die Spitze getrieben, ein Grenzfall des Lassostiles zu Beginn des an Spannungen überreichen letzten Schaffensjahrzehnts³⁷.

³⁶ In unserem Katalog Magnificat Nr. 27, die Faszikel des Kapellkod. sind 1583—1585 angelegt, also in denselben Monaten, da Lasso an die Redaktion der Nr. 20 heranging. Vecchis Modell lautet O che vezzosa aurora und ist in dessen I. Buch 6 v. Madrigale (Ven. 1583) enthalten, gehörte also zu den jüngsten Eindrücken. Übrigens war Vecchi um die bayrische Kapelle bemüht, was sich aus verschiedenen Dokumenten ergibt (Monographie).

³⁷ Eine Veröffentlichung der hier besprochenen Sätze folgt in Kürze durch den Verf. (Orlando di Lasso, *Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederentdeckten Drucken 1559—1588*, Kassel — Basel 1956, als Ergänzung der alten Reihe I—XXI). Weiteres zur Quellenlage s. im dortigen Revisions-Bericht.

Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge (Aërophone)*

VON HANS HICKMANN, KAIRO

III. Knochenpfeifen

(Schluß)

Vorgeschichtliche, aus Vogel- oder Säugetierknochen angefertigte Blasinstrumente vom Kernflöten- oder Schnabelflötentyp sind heute keine Seltenheit mehr⁵². Weniger bekannt ist, daß auch das antike Griechenland⁵³ und der alte Orient diese Instrumente gekannt haben.

Abgesehen von einer Doppelklarinette aus Knochen im koptischen Museum und einer fragmentarischen Knochenpfeife aus Fostât im arabischen Museum, beide noch unveröffentlicht, existieren z. Z. in Kairo drei altertümliche Blasinstrumente aus dem gleichen Material, die im ägyptischen Museum aufbewahrt werden und in meinem „*Catalogue général des antiquités égyptiennes. Instruments de musique*“ (Kairo 1949) eingehend beschrieben worden sind.

Das größte Instrument gehört zur Flötengruppe. Es wurde bei Ausgrabungen in Saqqârah in der Nähe eines dort befindlichen koptischen Klosters entdeckt (Fig. 14, links)⁵⁴. A. Schaeffner hat in ihm eine Kernflöte vermutet und vergleicht es auf Grund der Ritzornamente und des Materials⁵⁵ mit ähnlichen Instrumenten aus Guyana⁵⁶. Leider fehlt jede Spur des ehemaligen Kerns, der wahrscheinlich aus Wachs war und längst aus dem Rohr herausgefallen ist. Soweit jedenfalls die Materialfrage, die Form und äußere Dinge, wie die Ritzverzierungen, in Erwägung gezogen werden können, scheint es sich tatsächlich um eine Kernflöte zu handeln, wie sie sich z. B. in Neuseeland, in den ostasiatischen Küstengebieten, an der Ostküste Amerikas und am Amazonenstrom sowie in Birma findet. Wir kommen also zwangsläufig zu dem Schluß, daß das Verbreitungsgebiet dieser Art von Kernknochenflöten bisher zu eng angesetzt worden ist.

Die Datierungsfrage ist in diesem Falle ebenfalls unlösbar. Die Ritzzeichnung kann auf sehr hohes Alter hinweisen, die gleichen Ornamente tauchen aber in der koptischen Volkskunst (Frühmittelalter) wieder auf. Die Tatsache, daß das Instrument in der Nähe eines koptischen Klosters, dessen Blütezeit zwischen dem Ende des 5. und der Mitte des 9. Jahrhunderts anzusetzen ist, aufgefunden worden ist, besagt ebenfalls so gut wie gar nichts: es kann einer viel älteren Schicht angehören

* Vgl. Die Musikforschung VIII, S. 151 ff. und 314 ff.

⁵² C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, S. 23; vgl. die spätsteinzeitlichen Instrumente aus Mastodontenzahn, Venezuela (Atlantis 1933, 4, S. 240) oder aus Hirschgeweih, Poitiers (V. Ch. Mahillon, Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles, Gent 1893, S. 437—438), die Flöte No. 25854 aus Rentierknochen vom Pfahlbau Corcelettes, Bronzezeit (Historisches Museum, Bern) sowie (ebendort) neolithische Flöte (No. 2590) und das Instrument aus Lafrigen; ferner das schöne, aus Schafknochen gefertigte, kürzlich veröffentlichte Instrument, das im westlichen Yorkshire entdeckt wurde (The Galpin Society, Journal V, 1952), eine mit drei Fingerlöchern versehene Flöte aus der Nähe der Wartburg (C. Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940, Tafel II, C) sowie ähnliche Gegenstände aus Althüringen und von Bornholm (H. J. Moser, Kleine deutsche Musikgeschichte, Stuttgart 1949, S. 6). Knochenflöten aus Totenbein, vgl. Estudios musicales 5/6, Mendoza, S. 34.

⁵³ Théâtre d'Aristophane I, Les Acharniens (franz. Ausgabe), S. 46 (862): „aulètes thébains, soufflez avec vos flûtes d'os dans le derrière de mon chien“

⁵⁴ H. Hickmann, a. a. O., S. 115, Tafel LXXXII, B und LXXXIII, A-B (No. 69812); J. E. Quibell, Excavations at Saqqârah 1908—1910, Kairo 1912, T 53. Ohne Daumenloch.

⁵⁵ Vogelknochen (das ägyptische Instrument wahrscheinlich aus Reiherknochen).

⁵⁶ A. Schaeffner, Besprechung des „Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire“ (H. Hickmann, Instruments de musique), in Revue de musicologie XXXII, 1950, 95—96, S. 126.

und mag von den Mönchen aufgefunden und benutzt worden sein. In Saqqârah sind Gräber aus archaischer Zeit, frühdynastische, andere aus dem Alten Reich und aus noch späteren Epochen entdeckt worden. Diese Gräber sind häufig schon im Altertum geplündert worden. Die Grabbeigaben sind verschleppt worden und erwecken nun, nach der Ausgrabung den Anschein, als ob sie einer anderen Schicht angehörten. So besteht in diesem Falle wirklich keine objektive Datierungsmöglichkeit, zumal jede Spur einer Inschrift fehlt.

Das in der Mitte der Figur 14 abgebildete, leicht gekrümmte Blasinstrument⁵⁷, ebenfalls aus Knochen, erinnert an gewisse Mittelkernflöten, die besonders in Asien, in der Südsee und in Südamerika verbreitet sind⁵⁸. Das langgezogene, rechteckige Loch ist offenbar so angefertigt, daß man die Wandung mit einem nadelförmigen Gegenstand an mehreren Stellen durchstochen und dann die Fragmente herausgebroschen hat. Die Fundumstände sind, wie auch im Falle des ersterwähnten Instruments, recht nachlässig beschrieben worden. Aus dem Grabungsbericht geht nur hervor, daß das Instrument aus einem Grabe in der Nähe des gleichen Klosters stammt und „folglich“ der gleichen, koptischen Periode, d. h. dem Frühmittelalter, zuzuweisen sei. Auch in diesem Falle besteht also die Möglichkeit, daß es viel älter ist, vielleicht handelt es sich wieder um einen verschleppten, aus einem anderen Grabe stammenden Gegenstand, oder aber das erwähnte Grab „*près du Monastère de Saint-Jérémie*“ ist selbst, als Ganzes, viel früher anzusetzen. Wie häufig solche Datierungen vorilig vorgenommen werden, beweist das Beispiel einer Schulterharfe, die der englische Ägyptologe Garstang in Beni Hassan entdeckt hat. Gräber aus Beni Hassan (in Mittelägypten) stammen meistens aus dem Mittleren Reich, und C. Sachs hat daraus geschlossen, daß diese Schulterharfe für die XII. Dynastie anzusetzen sei. Diese Harfensonderform taucht aber in Ägypten erst unter der XVIII. Dynastie, d. h. im Neuen Reich auf⁵⁹. Nach nochmaliger Überprüfung des Grabungstagebuches hat es sich denn auch tatsächlich herausgestellt, daß die Beigaben des betreffenden Grabes mehreren Schichten angehören und ein Teil dem Neuen Reich zuzuweisen ist, da dasselbe Grab später nochmals benutzt worden ist⁶⁰. Es ist also durchaus nicht ausgeschlossen, daß ein bestimmter Gegenstand einer anderen Epoche angehört, als es die Fundumstände auf den ersten Blick erscheinen lassen. Meist handelt es sich um spätere Zugaben, häufig genug aber auch um viel ältere, denen man einen sentimentalwert (als „Andenken“) oder aber besonders wirksame magische Eigenschaften zuschrieb, eben weil es sich um einen „historischen“, d. h. von der Tradition geheiligten Gegenstand handelte.

Bei dem dritten der erwähnten Blasinstrumente des Museums in Kairo handelt es sich um eine Oboe aus Gazellenknochen⁶¹. Die planmäßige Bohrung der Grifflöcher, die genau 20 mm voneinander entfernt liegen, ist bemerkenswert. Dieser Abstand

⁵⁷ H. Hickmann, a. a. O., S. 114—115, Tafel LXXXII, B und LXXXIII, A-B, No. 69811. Ohne Daumenloch.

⁵⁸ Larousse, *La musique des origines à nos jours*, S. 41; C. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, S. 25.


⁵⁹ Unter Thutmosis III. (1504—1450 v. Chr.). Unter Thutmosis IV (1425—1405) verschwinden sie schon wieder aus den bildlichen Darstellungen.

⁶⁰ Ein besonders krasses Beispiel ist das der Getreidekörner, die man in ägyptischen Gräbern gefunden hat und die nach tausenden von Jahren keimfähig geblieben sein sollten. In Wirklichkeit handelt es sich um von Mäusen in die Gräber verschleppte Körner.

⁶¹ H. Hickmann, a. a. O., S. 116, Tafel LXXXII, B und LXXXIII, A-B, No. 69813. Ohne Daumenloch.

entspricht $\frac{1}{8}$ der Gesamtlänge, diese wiederum einem halben ptolemäischen Fuß. Die Wahl der Maßeinheit spricht also in der Tat für ein verhältnismäßig spätes Datum⁶².

IV. Blockflöten

Die ersten Hinweise auf sogenannte altägyptische Blockflöten in der musikwissenschaftlichen Literatur beruhen auf der falschen Auslegung eines hieroglyphischen Schriftzeichens (), das nach der neueren Forschung eine Art Podium, nicht aber etwa eine oben abgeschrägte, im Profil gesehene Schnabelflöte darstellt.

Diese Richtigstellung war sicherlich notwendig, hat aber die musikwissenschaftlichen Spezialisten so skeptisch gestimmt, daß man nunmehr das Vorkommen jeder Art von antik-ägyptischen Spalt- oder Schnabelflöten überhaupt in Frage stellte⁶³.

Einzelne Museumsstücke scheinen dem nun zu widersprechen. Ebenso wie es Schminkegefäße in Form von Doppelklarinetten und Panflöten gegeben hat, hat man auch merkwürdige, bisher noch unerklärte Gegenstände entdeckt, die häufig aus kostbarem Gestein und Gold gefertigt sind und einer Schnabelflöte nachgebildet zu sein scheinen⁶⁴. In der Nekropole von Dêr el-Medînah, genauer: in der daneben liegenden Siedlung, in der die Nekropolenarbeiter und -angestellten wohnten, hat man ebenfalls merkwürdige, hölzerne Gegenstände gefunden, die dem oberen Ende und dem Aufschnitt eines Blockflötenmundstücks ähneln⁶⁵. Besonders auffallend ist endlich eine grifflochlose Bambusflöte (Fig. 15), die dem Britischen Museum gehört⁶⁶. Sie ist offenbar, wenigstens teilweise, mit Stoff verkleidet gewesen, wie wir es häufig an pharaonischen Blasinstrumenten feststellen können. Spuren griechischer oder koptischer, leider arg verwischter Schriftzeichen auf der Wandung des Instruments lassen eine ungefähre Datierung zu. Ohne jeden Zweifel gehört dieses Instrument der Blockflötenfamilie an.



Fig. 15

Wir können also das Auftreten dieser Blasinstrumentengattung in Ägypten vielleicht schon für das Neue Reich (1580–1090 v. Chr.), bestimmt aber für die Ptolemäerzeit oder spätestens für die ersten nachchristlichen Jahrhunderte ansetzen. Ob sie, wie G. Kinsky behauptet hat, noch viel älter und asiatischer Herkunft ist, bleibe dahingestellt. Sicherlich stammt sie von einem uralten Typus ab, der vielleicht unter den vorgeschichtlichen Knochenflöten zu suchen ist⁶⁷. Sie ist in Zentral- und Ostasien, von Syrien über Tibet bis Indien, Sumatra, Java, Bali, Celebes bis in die Südsee verbreitet und findet sich verhältnismäßig häufig auch in Amerika⁶⁸. Wir müssen nunmehr auch die bisher

⁶² Nach F. Bose ist die gleiche Maßeinheit noch an einem anderen Blasinstrument des Museums in Kairo festzustellen; es handelt sich um die Doppelklarinette No. 69838 (nicht „Doppeloboe“, wie bei Bose fälschlich angegeben), deren Gesamtlänge einem ptolemäischen Fuß entsprechen soll, während sich die Grifflochabstände einem Zoll (= $\frac{1}{12}$ Fuß) annähern (Musikalische Völkerkunde, Freiburg i. Br. 1953, S. 117).

⁶³ C. Sachs, Die Musikinstrumente des alten Ägyptens, S. 78.

⁶⁴ Musée du Caire, Catalogue général, No. 14517. Vgl. auch den hölzernen Gegenstand aus Minia, Journal d'entrée, No. 18.12.26.2.

⁶⁵ B. Bruyères, Rapport sur les fouilles à Deir el-Médîneh 1934–35, Kairo 1939.

⁶⁶ Inv. No. 85.9.29.1.

⁶⁷ Über Knochenblockflöten vgl. Fußnote 72.

⁶⁸ C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, S. 119.

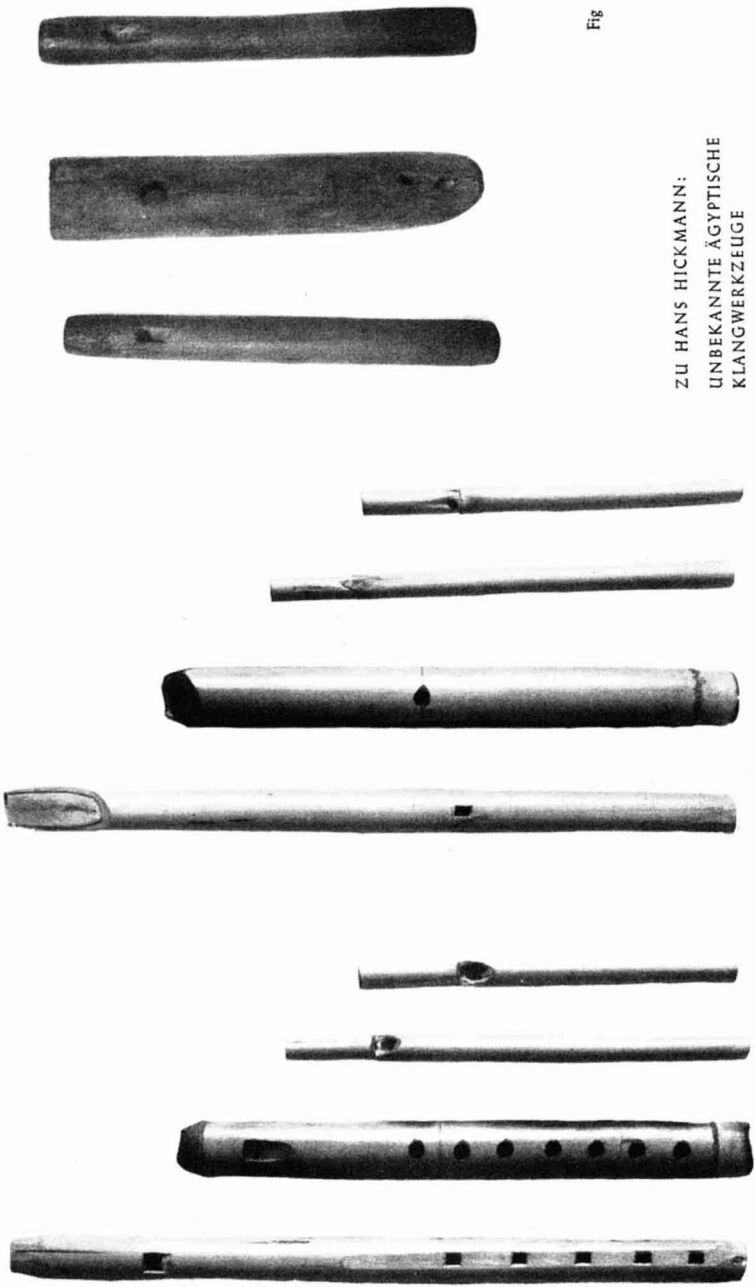


Fig 17a

ZU HANS HICKMANN:
 UNBEKANNTE ÄGYPTISCHE
 KLANGWERKZEUGE

Fig. 17

Fig. 16

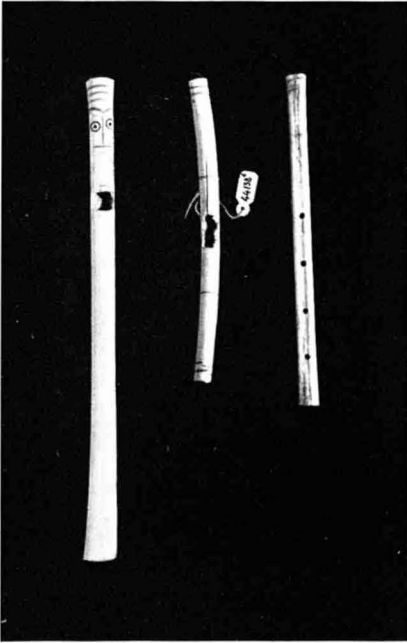


Fig. 17b



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

ZU HANS HICKMANN:
UNBEKANNTE ÄGYPTISCHE
KLANGWERKZEUGE

in der Literatur nicht bekannt gewordenen ägyptischen und arabischen Schnabelflöten in unsere Betrachtungen einbeziehen.

Mittelalterliche schriftliche Quellen über das Blockflötenspiel im Vorderen Orient sind selten, erwähnen aber eindeutig ein Blasinstrument, das der heutigen Blockflöte geähnelt haben muß. Die spanische *Ajabeba* (14. Jh.) ist sicher mit der arabischen *asch-schabbâbah* verwandt⁶⁹, und bereits arabische Reiseschriftsteller aus dem 13. Jahrhundert bekunden ausdrücklich, im Sudan Schnabelflöten (*al-yarâc*) gehört und gesehen zu haben⁷⁰, um die gleiche Zeit also, aus der eine byzantinische Buchmalerei mit der ersten, gesicherten Darstellung einer mit sieben Grifföchern versehenen Blockflöte auf europäischem Boden stammt⁷¹.

Wir treffen die Spaltflöten dann wieder im 17. Jahrhundert in der Türkei, wo man auch schon die Doppelflöten gekannt zu haben scheint⁷², die heute noch auf dem Balkan, besonders in Jugoslawien, zu den beliebtesten Volksinstrumenten gehören⁷³.

Die heutige vorderorientalische Schnabelflöte findet sich in ganz Kleinasien und Nordafrika⁷⁴, einschließlich Ägypten, und stößt bis in den Sudan und nach Madagaskar vor (s. o.)⁷⁵. Die in Fig. 16 und 17 in Vorder- und Rückansicht abgebildeten Instrumente stellen eine Hirtenblockflöte aus dem Libanon mit fünf Grifföchern und einem Daumenloch (links), sowie eine ägyptische Blockflöte mit sieben Grifföchern und einem Daumenloch⁷⁶ und endlich zwei ebenfalls aus Rohr angefertigte Kinderflöten ohne jedes Griffloch dar. Die letzteren, ursprünglich wohl als magische Klangwerkzeuge gedacht, werden im modernen Ägypten zu Tanz und Kinderspiel gebraucht. Rhythmische Tonwiederholung genügt dem primitiven Bedürfnis nach Lärmerzeugung, wie wir es überall auf dem afrikanischen Kontinent wiederfinden⁷⁷. Ähnliche Instrumente hat es schon im pharaonischen Ägypten gegeben (vgl. die als Figur 17a abgebildete „*zuffoli*“, No. 5311—5313 des Museums Florenz).

V. Sackpfeife

Eine von uns kürzlich im Antiquitätenhandel erstandene Statuette stellt ein Instrument dar, das wir getrost als den Vorläufer des Dudelsacks bezeichnen können (Fig. 18). Der Spieler hält mit der linken Hand eine sechsteilige Panflöte und bedient gleichzeitig den Blasebalg, den er mit dem linken Oberarm in Bewegung setzt. Blasebalg und Panflöte sind hier zwei verschiedene Elemente und haben nichts miteinander zu tun. Die rechte Hand hält eine Sonderpfeife, offenbar von der

⁶⁹ H. G. Farmer, *The Minstrelsy of „The Arabian Nights“*, S. 5 und 32; vgl. C. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, S. 5.

⁷⁰ H. G. Farmer, *Early References to Music in the Western Sudan* (*Journal of the Royal Asiatic Society* 1939, 4, S. 570).

⁷¹ C. Sachs, *Reallexikon*, S. 50; E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903, S. 33.

⁷² H. G. Farmer, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century* (*Journal of the Royal Asiatic Society*, 1936, I), S. 18—19.

⁷³ W. Heintz, *Instrumentenkunde* (in Bücken, *Handbuch der Musikwissenschaft*), Fig. 45c; A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris 1936, T XXXI.

⁷⁴ MGG I, Sp. 590, Abb. 11.

⁷⁵ Vgl. E. von Hornbostels Bemerkungen in „*The Ethnology of African Sound-Instruments*“ (*Africa* VI, 1933, 3, S. 280). *Afrikanische Schnabelflöten*; vgl. C. Sachs, *Reallexikon*, S. 338b, und „*Les instruments de musique de Madagascar*“, Paris 1938, S. 23 (*flûte à bec*).

⁷⁶ Beide Instrumente aus der Sammlung des Verf.

⁷⁷ „*Atlantis*“ 4, 1932, S. 200 (tanzendes Fulakind mit Pfeifinstrument zur Tanzbegleitung).

Bombyxgattung, d. h. gleichgültig ob es sich um eine Flöte oder um ein einfaches oder Doppelrohrblattinstrument handelt, ist die Röhre mit Stimm- und Transpositionsringen versehen, die ihr das charakteristische Aussehen eines Seidenwurms verleihen (Bombyx). Wir können diese merkwürdige Darstellung⁷⁸ nicht besser erklären, als daß es sich tatsächlich um melodisches Spiel der Panflöte handelt, das hier vom selben Spieler mit einem mechanisch ad libitum verlängerten und umstimmbaren Bordun begleitet wird. Das Vorhandensein der Bombyxringe schließt natürlich nicht aus, daß die rechte Hand nicht bloß das Instrument hält, sondern auch auf der Bordunpfeife fingert, so daß man unter Umständen mit einer primitiven Mehrstimmigkeit rechnen kann, für die hier ein bildliches Zeugnis vorliegt⁷⁹.

Wieweit diese Darstellung, die sehr wohl noch aus dem ptolemäischen Ägypten stammen kann, die Theorie von der indischen Abstammung der Sackpfeife modifiziert⁸⁰, möge noch offen bleiben. Es handelt sich jedenfalls um die vorläufig älteste Quelle für das Sackpfeifenspiel im Vorderen Orient. Der instrumentenkundliche Befund bestätigt das, da es sich offenbar noch um eine Vorstufe der Sackpfeife handelt. Bei dem im 1. nachchristlichen Jahrhundert von Suetonius und anderen zeitgenössischen Schriftstellern erwähnten Instrument (*utricularium*) Neros scheint es sich dann schon um die ausgereifte Sackpfeife zu handeln, wie C. Sachs ausführlich bewiesen hat⁸¹.

VI. Querflöte

Das antike Querflötenspiel ist von uns erst kürzlich behandelt worden⁸². Es ging dabei darum, die von archäologischer Seite⁸³ mißverständene Anblasevorrichtung der Bombyxflöten zu erklären und die darauf aufbauenden Folgerungen richtigzustellen. Die merkwürdigen Mundstücke mit einer der Vorsatzflöte ähnelnden, senkrecht oder schräg dem Instrument aufsitzenden kurzen Röhre dienten offenbar dazu, dem Spieler den Ansatz zu erleichtern und die gleichmäßige Luftzufuhr zu garantieren.

Auch das Vorhandensein von Vorrichtungen zur Transposition mit Hilfe drehbarer Stimmringe, die gewissen Blasinstrumenten ihr charakteristisches Gepräge verleihen⁸⁴, kann nicht angeführt werden, um die in Meroë ausgegrabenen Instrumente in die Familie der Rohrblattinstrumente zu verweisen. Vor allem geht es aber nicht an, von diesem vereinzelt Fall auf alle anderen zu schließen und das Vorhandensein von Flöteninstrumenten überhaupt zu leugnen.

Nachdem wir in dem erwähnten Artikel alle diese Mißverständnisse eliminiert hatten, waren wir zu dem Schluß gekommen, daß

1. jedes beliebige Blasinstrument vom Flöten-, Oboen- oder Klarinettyp mit der „Bombyx“-Vorrichtung versehen werden konnte,
2. daß es Flöteninstrumente gegeben haben muß, an die ältere Autoren tatsächlich immer auch geglaubt hatten.

⁷⁸ Sie scheint nicht die einzige ihrer Art zu sein: vgl. die Statuette No. 10014, Musée d'Art et d'Histoire, Genf, und die in Fig. 19 abgebildete Statuette aus der Sammlung G. Michailides, Kairo.

⁷⁹ H. Hickmann, La musique polyphonique dans l'Égypte ancienne, Kairo 1952.

⁸⁰ C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, S. 197

⁸¹ C. Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940, S. 141

⁸² H. Hickmann, The antique cross-flute (Acta musicologica XXIV, fasc. III-IV, 1952).

⁸³ Nicholas B. Bodley, in American Journal of Archaeology L, 1946, S. 217—240.

⁸⁴ Vgl. unsere Ausführungen über die Sackpfeife.

Unsere Beweisführung konnte durch eine bildliche Darstellung erhärtet werden; wir erinnern an die in Ägypten entdeckte Statuette eines Querflötenspielers⁸⁵, der eine Art von „Vorsatzflöte“ mit Bombyx-Stimmringen spielt. Die genau horizontale Haltung des dargestellten Instruments und die typische Art und Weise des Ansatzes lassen keinen Zweifel daran aufkommen, daß es sich um eine Querflöte, nicht aber um ein Rohrblattinstrument handelt. Neben den Darstellungen des Flötenspiels auf kleinasiatischen Münzen⁸⁶ und aus etruskischer Zeit⁸⁷ stellt also die Statuette einen neuen, vielleicht noch älteren Beleg dar⁸⁸. Er war um so willkommener, als die Quellen über die antike Querflöte sehr spärlich fließen.

Wir verdanken es einem glücklichen Zufall, daß wir heute einen neuen ägyptischen Beleg zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorlegen können. Die in Fig. 20 abgebildete fragmentarische Statuette⁸⁹, die im Fajum entdeckt worden ist, stellt einen Musiker dar, der sich wiederum einer Quellflöte bedient. Es handelt sich zweifelsohne um ein ähnliches Instrument wie das oben beschriebene, obwohl der Spieler es etwas schräg hält. Wieder ist die Flöte mit einer Transpositionsvorrichtung versehen: drehbare Ringe öffnen bestimmte Grifflöcher, wenn sich diese mit den in die Ringe eingebohrten Öffnungen decken, schließen sie aber, wenn der Musiker einen oder mehrere der Ringe ein wenig verschiebt, um das Flötenrohr herumdreht (Fig. 21). Schließlich ist das Mundstück ebenfalls mit der Vorsatzanblasevorrichtung versehen, die zu so vielen Mißverständnissen Anlaß gegeben hat.

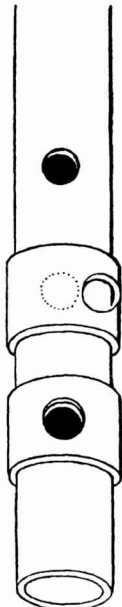


Fig. 21

Textrhythmus und Zahlenkomposition in frühen Sequenzen

VON LUCAS KUNZ, GERLEVE

Die folgenden Ausführungen weisen auf Fragen der Sequenzforschung hin, deren Behandlung zwar auf philologisches Gebiet führt, aus deren Kenntnis sich aber für die musikwissenschaftliche Arbeit wichtige Folgerungen ergeben. Es handelt sich um Fragen der rhythmischen und zahlenkompositorischen Gestaltung früher (romantischer) Sequenztexte.

Textrhythmische Probleme der frühen Sequenz wurden von uns letzthin ausführlich (wenn auch noch keineswegs erschöpfend) in dem Aufsatz „Die Textgestalt der Sequenz ‚Congaudent angelorum chori‘“ behandelt*. Das Wesentliche darüber ent-

⁸⁵ H. Hickmann, a. a. O., Fig. 3.

⁸⁶ 2. Jahrh. n. Chr.

⁸⁷ 2. Jahrh. v. Chr.

⁸⁸ 3. Jahrh. v. Chr. (?).

⁸⁹ Die Veröffentlichung dieses seltenen Stücks erfolgt mit der gütigen Erlaubnis des Besitzers, Herrn Prof. Jungfleisch.

* Deutsche Viertelsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 28 (1954), S. 273—286.

halten auch die folgenden Darlegungen (I). Wir glauben, mit ihnen, gegenüber den Analysen in Heft 4 unserer „*Formenwelt*“¹, einige nicht unbedeutende Fortschritte erzielt zu haben. Auch zahlenkompositorische Tendenzen in frühen Sequenztexten werden hier erneut nachgewiesen (II). Sie bilden eine bedeutsame Parallele zu jenen zahlenmäßig strengen Proportionen, die wir in Melodien des gregorianischen Chorals aufgefunden und in dem Aufsatz „*Dürfen die Melodietöne des gregorianischen Chorals gezählt werden?*“² beschrieben haben. Abschließend wenden wir uns einigen musiktheoretischen Folgerungen zu, die man aus den dargelegten Beobachtungen wird ableiten müssen (III).

I

Im 4. Heft unserer Sammlung „*Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals*“³ konnte auf einige textrhythmische Gesetzmäßigkeiten der älteren Sequenz hingewiesen werden. In etwas ausführlicherer Weise war dies auch schon in unserem Artikel „*Rhythmik und formaler Aufbau der frühen Sequenz*“⁴ geschehen. Bei Veröffentlichung der genannten Studien war sich Verf. indessen darüber klar, daß bis zur völligen Erschließung der rhythmischen Gesetzmäßigkeiten früher Sequenztexte vielleicht noch ein weiter Weg sei. Auch damit war zu rechnen, daß bei genauerer Einsicht neuer Beispiele an den bisherigen Untersuchungen noch einiges zu verbessern wäre. Doch war es nicht gut denkbar, daß unsere Untersuchungsweise als solche sich als irreführend herausstellen würde. Diese Auffassung wurde u. a. durch die Äußerungen des bekannten Notkerforschers Wolfram von den Steinen⁵ begünstigt, der unsere Versuche, in frühen Sequenzen rational durchgeformte Gesamtschemata zu entwickeln, zwar vorerst noch grundsätzlich ablehnt, jedoch zugibt, daß unsere Studie vom Jahre 1942 (nur sie war ihm bekannt) „*übrigens trotz ihres Schematismus manches Interessante*“ enthalte.

Erneute eigene Bemühungen nun führten zu Beobachtungen, durch die verschiedene Mängel unserer früheren Arbeiten beseitigt werden konnten und neue Gesetzmäßigkeiten rhythmischer Art sichtbar wurden. An der Sequenz „*Judicem nos*“, die wir schon früher⁶ behandelten, möchten wir unsere verbesserte Untersuchungsmethode und ihre Ergebnisse kurz darlegen. Hierdurch lassen sich wohl auch jene Bedenken restlos zerstreuen, die B. Stäblein bei Besprechung des 4. Heftes unserer „*Formenwelt*“ in dieser Zeitschrift⁷ geäußert hat.

Die Notkersequenz „*Judicem nos*“⁸ läßt nach unseren letzten Untersuchungen folgendes rhythmische Schema erkennen, das im wesentlichen dem früher von uns dargelegten gleicht, sich aber von ihm vor allem dadurch unterscheidet, daß Versikel 1 dieser Sequenz in den ersten Hauptabschnitt mit eingegliedert wird. Im folgenden Schema geben die Zahlen links die Versikel nach Cl. Blume⁹ an,

1 Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals, Heft 4, Münster 1950, S. 10 ff.

2 Musikforschung V (1952), S. 332 ff.

3 Vgl. oben Anm. 1.

4 Ztschr. f. dtsh. Altertum u. dtsh. Lit. LXXIX (1942), S. 1 ff.

5 Notker der Dichter und seine geistige Welt, Bern 1948, Darstellungsband, S. 489, Anm. 1

6 Vgl. „Rhythmik und formaler Aufbau . . .“, S. 14 ff. und „Formenwelt“, Heft 4, S. 14 ff.

7 Musikforschung V (1952), S. 386.

8 Vgl. von den Steinen, Bern 1948, Editionsband, S. 44.

9 *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. 53 (Leipzig 1911), S. 100 f.

die großen Buchstaben rechts bezeichnen die drei Hauptabschnitte der Sequenz, die kleinen Buchstaben erleichtern das Auffinden der rhythmisch gleichen oder ähnlichen Versikel:

1 † . † .	a	}	A
2/3	. . † . . † .	b		
4	. . . † .	c		
 † . .	d		
 † . † .	a'		
5/6	. . † . . † .	b		
	. . † . . † .	b	}	B
7/8	. . . † .	c		
 † .	d'		
	. . . † . .	c'		
9/10	. . † . .	c''		
 † . .	d		
	. . † . .	c''	}	C
 † .	d'		
11/12 † . .	d		
	. . . † .	c	}	C
 † .	d'		
13 † . † .	a'	}	C
	. . . † .	c		

Diesem Schema entspricht folgendes Textbild der Sequenz „*Judicem nos*“:

- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Judicem nos inspicientem</i></p> <p>2. <i>Cripta cordis rimantem</i></p> <p>4. <i>Proprias illi
puras conscientias
possimus ut exhibere.</i></p> <p>5. <i>Deus patiens, iuste,
clemens atque tremende:</i></p> <p>7. <i>Tu non pasceris
morte morientum,
sed eos suscitās.</i></p> <p>9. <i>Tuis civibus
angelis est gaudium
pravo crimina
sua puniente.</i></p> <p>11. <i>Tu nos serva iugiter
omni a malo,
deus iuste iudex,</i></p> <p>13. <i>Nosmet habebas punire,
sed munerari.</i></p> | <p>3. <i>In commune precemur,</i></p> <p>6. <i>Tu vis parcere magis
poenitenti quam plecti.</i></p> <p>8. <i>Nec gaudes, deus,
in perditione,
qui Stigem properant.</i></p> <p>10. <i>Credo pereat
ut unus pusillulus,
non est placitum
tuo in conspectu.</i></p> <p>12. <i>Ut non, quando veneris
omnibus digna
factis redditurus,</i></p> |
|--|---|

Ehe wir auf das rhythmische Schema als Ganzes eingehen, sind noch einige Fragen zu erledigen, Fragen, auf die auch von Stäblein ausdrücklich hingewiesen wurde.

Zunächst: Nach welcher Methode sind unsere Verschemata gewonnen? Antwort: Beim Rhythmisieren der Versikel und ihrer Kola wurden nur die (formalen) Hauptakzente beachtet, und zwar in jedem Kolon nicht mehr als zwei. Einer dieser Hauptakzente wird jeweils am Schluß der einzelnen Kola eingesetzt, der andere (soweit vorhanden) am Anfang des Kolons, jedoch nie auf der ersten Silbe eines Kolons¹⁰. Der erste Hauptakzent eines Kolons kann gelegentlich auch in die Nähe des zweiten Hauptakzents rücken und diesen gleichsam vorausnehmen. Doch muß dies stets genauer begründet werden. In vorliegendem Beispiel wäre es bei den drei a-Rhythmen (Versikel 1, 4 und 13) der Fall: In Versikel 1 darf der erste Hauptakzent nicht am Anfang stehen, weil man sonst die erste Silbe dieses Versikels betonen müßte. Aber auch die Melodie spricht gegen einen formalen Akzent in der ersten Hälfte des Versikels, sofern die sechs ersten Silben dieses Versikels ausnahmslos auf dem gleichen Ton *h* rezitiert werden, also melodisch völlig zurücktreten. Im 4. Versikel (auf seine Gliederung werden wir noch genauer eingehen) ist auf das harmonische Gesamtgefüge zu achten. Textinhaltlich ist in seinem letzten Kolon das „*exhibere*“ wichtiger als das „*possimus*“, deshalb ist ersteres durch zwei formale Akzente ausgezeichnet. Im 13. Versikel kommt es textinhaltlich auf das „*punire*“ an, das darum wiederum auf die Stellung der beiden Hauptakzente bestimmend wirkt.

Die Frage, weshalb nach unserer Ansicht jede Verszeile (Kolon) jeweils nur höchstens zwei Akzente erhält, löst sich leicht, wenn man beachtet, daß die einzelnen Zeilen verhältnismäßig kurz sind. In vorliegendem Beispiel enthält nur eine Zeile neun Silben, zwei deren acht. Alle übrigen Zeilen sind noch kürzer. Und ferner: Wenn sich tatsächlich der Einsatz eines dritten Akzents als notwendig erweisen sollte (in unserem Beispiel ist dies nicht der Fall), besteht die Möglichkeit und auch Notwendigkeit einer Aufteilung in zwei selbständige Einzelzeilen.

Auch die Frage nach den „überschüssigen Silben“ erscheint keineswegs als beunruhigend, sofern man sich von den Beispielen selbst führen läßt. In unserem, oben aufgewiesenen Schema findet man bei mechanischer Zählung nur insgesamt sechs überschüssige, bzw. fehlende Silben, die sich zudem auf ebenso viele Verszeilen verteilen. Hinzu kommt noch die Variante *c*¹¹, in der die Silbenzahl weder vermehrt noch vermindert wird, dafür der Hauptakzent um eine Stelle nach links versetzt wurde. Das sind auffallend wenig Abweichungen für eine Dichtungsart, deren Rhythmik man bis auf den heutigen Tag größte Freizügigkeit nachsagt¹². Man beachte dabei, was noch genauer dargelegt werden soll, daß in unserem Beispiel nur vier Grundrhythmen verwendet werden, ferner, daß die Varianten unter

¹⁰ Die Unsicherheit Stäbleins in der Frage der „Anfangsakzente“ (man beachte, daß er in unsere Schemata „verbessernd“ Akzente einfügt) scheint seinen Argwohn gegen unsere Rhythmisierungsweise wesentlich gefördert zu haben.

¹¹ Den Rhythmus *c*¹¹ denken wir uns aus der Form *c* (in der eben angegebenen Weise) „abgeleitet“ Ohne Schaden für die Gestalt der Gruppe B könnte man ihn sich zunächst auch als selbständige Form denken. Er belebt tatsächlich in seiner charakteristischen Eigenart die Gesamtgruppe, kann aber letztlich seine innere Verbindung zum Grundrhythmus *c* nicht verleugnen.

¹² Vgl. neben Wolfram von den Steinen (a. a. O., S. 489) auch Reichert, Strukturprobleme der älteren Sequenz. Deutsche Viertelsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., 23 (1949), S. 277 ff. Von den Steinen

sich weitgehend übereinstimmen. So steht die Variante d' dreimal in gleicher Form dem Grundrhythmus d gegenüber. So gerechnet, kommt man sogar insgesamt nur auf „drei überschüssige“, bzw. fehlende Silben!

Bei genauerer Untersuchung der textrhythmisch-organischen Gestaltungsweise früher Sequenzen taucht schließlich noch eine Frage auf, die für die endgültige Beurteilung des Gesamtbildes wie auch der rhythmischen Einzelheiten dieser Texte bedeutsam ist: Darf man stets und in allem die Gliederung der Sequenzversikel, wie sie in der Ausgabe von Blume (gleiches gilt auch für die durch von den Steinen besorgten Textausgabe der Notkersequenzen) geboten wird, als authentisch hinnehmen, oder sind gelegentliche Abweichungen notwendig? Da Blume in Zweifelsfällen die Gliederung, wie sie durch die Neumennotation festgelegt ist, beachten mußte, geht diese Frage auch auf jene hinaus: Wie weit darf man sich in der Teilgliederung der Sequenzversikel auf die ursprüngliche Notationsweise der entsprechenden Sequenzmelodien verlassen? Ein lehrreiches Beispiel dieser Art scheint in unserer Sequenz „*Judicem nos*“ vorzuliegen. Versikel 4 dieser Sequenz wird nämlich durch Blume und von den Steinen so gegliedert, daß das Wort „*puras*“ noch in das erste Kolon hinübergezogen wird, während wir das Wort „*puras*“, wie es auch sinngemäß besser wäre, zu „*conscientias*“ im zweiten Kolon rechnen. Bei den genannten Herausgebern sieht also das Bild des 4. Versikels der Sequenz „*Judicem nos*“ wie folgt aus:

Versikel 4: *Proprias illi puras*
conscientias
possimus ut exhibere.

Gegen diese Gliederung bei Blume und von den Steinen kann man folgendes einwenden: 1. Das Wort „*puras*“ gehört sinngemäß näher zu „*conscientias*“ als zu „*illi*“, 2. Die rhythmische Gestalt des Versikels ist organischer, wenn man nach „*illi*“ statt nach „*puras*“ eine Zäsur macht. 3. Durch unsere Art, diesen Versikel zu gliedern, erhält die gesamte Sequenz eine straffe und lückenlos geschlossene text-rhythmische Form, wie unser Gesamtschema es beweist. 4. Auch die Neumenfassung der zu diesem Versikel gehörenden Melodie steht einer solchen Textgliederung nicht im Wege: Zunächst ist zu beachten, daß nach den Handschriften (Berlin theol. 11, Blatt 181) an und für sich die vier Worte „*proprias illi puras conscientias*“ als eine Einheit betrachtet werden müssen, da sie samt zugehörigen Neumen auf „einer“ Zeile niedergeschrieben sind. Doch würde eine solche Zeile mit 12 Silben in unserer Sequenz zu sehr aus dem Rahmen fallen, als daß man sie ungeteilt lassen könnte. Von den genannten vier Worten tragen ferner zwar das erste und letzte eine selbständige Neume, „*illi*“ und „*puras*“ dagegen sind unter einer Neume zu-

(a. a. O.) meint: „Die richtige Formenlehre der Sequenzen erster Epoche wird immer vom Organischen und also Irrationalen dieser ungewöhnlichen Gebilde ausgehen.“ Auch Reichert denkt mehr an „Zufallsergebnisse“, sobald gewisse text-rhythmische Strukturen sichtbar werden (a. a. O., S. 237) und schreibt darum der Melodie jene Formkraft zu, die man statt dessen dem Text zugestehen müßte: „...die Wortgruppengliederung des Textes geht von der organischen Feingliederung der Melodie aus.“ (Reichert, S. 231). „Ähnlich denkt J a m e r s in seinem Aufsatz „Rhythmische und tonale Studien zur älteren Sequenz“, Acta musicologica, 23 (1951), S. 1 ff., vgl. vor allem S. 18. Übrigens haben wir uns schon in unserer ersten Sequenzstudie (siehe dort u. a. S. 5, wo wir gegen die Ansichten von K. Bartsch Stellung nehmen) keineswegs nur auf die Schlußakzente festgelegt, weder prinzipiell noch tatsächlich.

sammengefaßt. Man könnte danach also am leichtesten nach „*proprias*“ und „*puras*“ eine Zäsur machen, doch sprechen die oben angegebenen Bedenken dagegen. Hinzu kommt, daß eine textliche Zäsur nach „*illi*“ neben einer melodischen, besser gesagt: gesanglichen, durchaus bestehen kann. Die Zusammenfassung der Worte „*illi puras*“ unter einer (auf den melodischen Vortrag hinweisenden) Neume besagt, genau gesehen nur, daß beim gesanglichen Vortrag die für den Text als solchen zu recht bestehende Zäsur nach „*illi*“ nicht beachtet werden soll. 5. Endlich spricht auch die Motivik der Melodie nicht gegen unsere Lösung.

Aus den angeführten Gründen glauben wir, unsere Gliederungsweise vor jener, die Blume und von den Steinen vertreten, bevorzugen zu müssen.

Nach der notwendigen Behandlung dieser „Vorfragen“ ist es nun leicht, in die Wesenszüge des Gesamtschemas sich einzuleben. Auf eine neue Erkenntnis sei vor allem hingewiesen: Es scheint uns eine sehr beachtenswerte Tatsache zu sein, daß die vier Grundrhythmen der Sequenz „*Judicem nos*“ unmittelbar nacheinander insgesamt zu Beginn dieser Sequenz eingesetzt werden. Dadurch wird, wie man sagen kann, mit Bedacht für die gesamte Sequenz das rhythmische Fundament gelegt, an das sich alle übrigen Versikel halten. Dies besagt letztlich das gleiche, was wir schon früher erkannt haben: Die Rhythmen der frühen Sequenz stehen nicht willkürlich und beziehungslos nebeneinander. Soweit wir sehen, gilt das eben genannte grundlegende Gesetz für alle frühen Sequenzen oder ist doch richtungweisend für die rhythmisch-formale Gestaltung ihrer Texte.

Darüber hinaus ist aber auch das Gesetz textrhythmisch-symmetrischer Gruppenbildung zu beachten. Die Gruppen A und B sind in sich symmetrisch geordnet. Die Gruppe C gibt der Gesamtsequenz einen symmetrischen Abschluß. Die „melodische“ Analyse der Sequenz „*Judicem nos*“ scheint noch eine Zäsur nach Versikel 1 zu verlangen. Er würde dann als „Initium“ dem Versikel 13, der als „Conclusio“ zu betrachten ist, symmetrisch gegenüberstehen. Beide umschließen zwei melodische Hauptgruppen auf Grund einer Zäsur zwischen Versikel 6 und 7. Beachtlich ist, daß die Melodien der Versikel 2–6 übereinstimmend mit dem Ton *h* schließen, die der Versikel 7–12 aber ausnahmslos mit dem Ton *g* beginnen und daß diese Schluß- und Anfangstöne in dieser Sequenz sonst nicht mehr aufzufinden sind. Das „Initium“ ist, textrhythmisch betrachtet, in die erste Hauptgruppe mit „eingebaut“, während die „Conclusio“ sich textrhythmisch von der zweiten Hauptgruppe abhebt. Nicht zu übersehen ist die geschlossene Einheit der Sequenz, unbeschadet der hier erkannten „Gliederung“.

II.

Überraschender noch, weil bisher unbekannt und nicht erwartet, ist die Beobachtung, daß die Textsilben der frühen Sequenzen häufig mathematisch genau nach zahlenkompositorischen Grundsätzen „berechnet“ wurden, dies in ähnlicher Weise, wie wir es bei verschiedenen Melodien des gregorianischen Chorals feststellen konnten (siehe die Einleitung dieses Aufsatzes). Einige Beispiele mögen dies beweisen:

Die eben textrhythmisch untersuchte Sequenz „*Judicem nos*“ besteht aus mathematisch genau 200 Silben. Bei der Sequenz „*Congaudent angelorum*“ zählt man

360, bei der Sequenz „*Alleluia, assunt enim*“ 150, bei der Sequenz „*Nato canunt omnia*“ 280 Textsilben. Es sei auch auf die Sequenz „*Natus ante saecula*“ mit genau 333 Silben hingewiesen.

Das Auftauchen solch „runder Zahlen“ ist auffallend. Diese Zahlen deuten auf „Planung“ und rationales Gestalten hin. Dabei ist zu beachten, daß sie nur für die Texte der frühen Sequenzen gelten, nicht für die Melodie, ein neuer Beweis dafür, daß die formgebende Kraft der frühen Sequenzen wesentlich beim Text zu suchen ist und daß sie erst an zweiter Stelle von der Melodie ausgeht.

Auch die innere Gestaltung der frühen Sequenztexte wird häufig von zahlenkompositorischen Tendenzen beherrscht. In der Sequenz „*Sancti Spiritus assit nobis gratia*“ sind auf vier Abschnitte

$$98 + 110 + 110 + 112$$

Textsilben verteilt. Die beiden mittleren Abschnitte stimmen (trotz ihrer Länge, je drei Doppelversikel) zahlenmäßig genau überein. Die beiden äußeren Abschnitte ergeben zusammen die „runde“ Zahl 210, wodurch sie zahlenmäßig stark an die mittleren Gruppen angegliedert erscheinen. Bei der Sequenz „*Laus tibi sit*“ sind drei auf fünf Versikel verteilte Gruppen mit

$$31 + 21 + 31$$

Textsilben erkennbar.

Die hier gebotenen Beispiele sind „ausgesucht“ und in ihrer Einfachheit besonders verständlich. Es gibt auch (häufiger) kompliziertere. Sie im einzelnen durchzugehen oder ihre verzweigten Gesetzmäßigkeiten anzudeuten, ist hier nicht möglich. Es wären dazu auch letztthin gewisse historische Exkurse notwendig, die genauer zeigen müßten, wie sehr die frühe Sequenz bezüglich ihrer zahlenkompositorischen Gestaltungsweise den Traditionen vorausgehender Jahrhunderte verpflichtet ist¹³. Die hier gebotenen Beispiele reden aber, so scheint es uns, auch ohne ausführliche Erklärungen eine eindringliche Sprache. Es sei in diesem Zusammenhang bemerkt, daß die zahlenkompositorischen Analysen von Huisman^{13a}, soweit die „romanische“ Sequenz in Frage steht^{13b}, nicht schlüssig sind. Allein schon deshalb nicht, weil Huisman, seinen eigenen Prinzipien zum Trotz, z. B. bei den S. 91 behandelten Sequenzen (Schema „*Amoena*“) weder nach der 4. Silbe von B², noch nach der 4. von C² und ebensowenig nach der 2. und 12. Silbe von F¹ eine Zäsur annimmt.

III.

Mit unseren Hinweisen hatten wir es zunächst darauf abgesehen, gewisse rationale Eigenheiten früher Sequenztexte deutlicher herauszuarbeiten und darzulegen. Aber wir hofften und beabsichtigten auch, dadurch den Interessen musikwissenschaft-

¹³ Vgl. hierzu: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1940, Exkurs XV, Zahlenkomposition, S. 493 ff.

^{13a} Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide, *Studia Litteraria Rheno-Traiectina*, Heft 1, Utrecht 1950.

^{13b} a. a. O., S. 88 ff.

licher Forschung zu dienen. Durch eine genauere Kenntnis der formalen Anlage so weit verbreiteter Gesangstexte wie die der frühen Sequenz müssen — zumal es sich ja bei der frühen Sequenz um fast ausnahmslos syllabische Gesänge handelt — die Probleme des Melodierhythmus dieser und anderer frühmittelalterlicher Gesänge nachhaltig gefördert werden. Ist aber die frühe Sequenz nach ihrer textrhythmisch-melodischen Seite hin besser als bisher erforscht, so wird man von hier aus auch eine Reihe geschichtlicher Fragen leicht aufgreifen können.

Vor allem scheint es sich immer deutlicher herauszustellen, daß die frühe Sequenz durch ihre textrhythmische Gestaltungsweise einschließlich ihrer zahlenkompositorischen Elemente mit den Traditionen der Antike in enger Verbindung steht, während sich in ihren Melodien neuauftrebende Kräfte geltend machen. Vielleicht hat sich auch hier ein ähnlicher Prozeß vollzogen, wie man ihn für den Ursprung des gregorianischen Chorals annehmen muß. Dem Choral der Frühzeit wurden wohl vom Text her (rhythmische Poesie, Symmetriebildung, gleichwertige Einzelsilben) die eigentlichen, bestimmenden Formelemente vermittelt: Gleichwert der Einzeltöne, rhythmisch-symmetrische Gestaltung. In seinen Melodien aber wirken offenbar hellenistisch-musikalische Gestaltungsweisen in Verbindung mit metrischen Einflüssen nach, die zu gewissen „indirekt metrischen“ Formen¹⁴ umgeprägt wurden. Es ist zu hoffen, daß eingehende textrhythmische Untersuchungen in der Art, wie sie hier dargelegt wurden, auf die Dauer auch zu genauerer Interpretation frühmittelalterlicher Theoretikertexte oder auch einzelner Fachausdrücke verhelfen werden. So könnte man z. B. fragen, ob vielleicht die antike und frühmittelalterliche Bezeichnung für Rhythmus, das Wort „*numerus*“ (vgl. u. a. Beda, *De rhythmo*), letzten Endes auf „Zahlenrhythmik“ im hier beschriebenen Sinn hinweist. Wir denken u. a. auch an das endgültige Verstehen der Rhythmusauffassung Pseudo-Hucbalds im ersten Scholion der *Musica enchiridis*, das davon abhängen wird, wie weit man sich mehr und mehr in die Formfragen des Antiphonentextes (Pseudo-Hucbald geht ja wie selbstverständlich von den Silben des Textes aus) und dessen formale Beziehungen zur Melodie einarbeitet.

Ist es nicht z. B. bezeichnend, daß Jammers gerade unsere Ausführungen über die Funktionen des Textmetrums der Antiphon „*Ego sum via*“¹⁵ nicht versteht und sogar glaubt, er sei doch der gleichen Meinung wie ich¹⁶. Leider ist dies doch wohl nicht der Fall, sonst wäre eine „Einigung“ über Pseudo-Hucbald keine „Utopie“ mehr, wie Jammers gleichzeitig befürchtet. Die neuesten Bemühungen um tiefere Sinnerfassung der Gesangsübung Pseudo-Hucbalds scheinen übrigens Jammers selbst wenigstens um einen kleinen Schritt dem Ziel nähergeführt zu haben¹⁷: Nach unserer Auffassung konnte er glaubhaft machen, daß die in den Pseudo-Hucbald-Handschriften anlässlich des genannten Melodiebeispiels auftretenden antiken Längen- und Kürzezeichen ursprünglich sich wohl nur auf den Text bezogen haben. An der Deutung des Beispiels selbst ändert dies zwar nichts, aber es wird dadurch die Hoffnung vermehrt, daß bei besonnener Weiterarbeit noch weitere Fortschritte möglich sind.

¹⁴ Vgl. Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals, Heft 3 (Münster 1949), S. 34 ff.

¹⁵ Melodiebeispiel bei Pseudo-Hucbald; zu unserer Auffassung vgl. den Artikel „Dürfen die Melodietöne des gregorianischen Chorals gezählt werden?“, *Musikforschung* V (1952), S. 334, unter No 1 des Abschnittes II.

¹⁶ Vgl. die Antwort von J. auf meinen Artikel unter gleichem Titel, *Musikforschung* VII (1954), S. 68: „Gegen die Deutung K.'s kämpfe ich nicht.“

¹⁷ Vgl. seinen oben erwähnten Artikel, S. 69, unter No 4.

Voraussetzung dazu und wünschenswert wäre es allerdings u. a., Jammers davon überzeugen zu können, daß das System seiner Neumendeutung¹⁸ in sich unhaltbar ist. Auch hier begeht er den Fehler, daß er den Text der gregorianischen Melodie nicht mit in seine Untersuchungen einbezieht. Er beachtet nicht, daß die liturgischen Texte durch seine sogenannten Taktreihen arg mißhandelt werden (Hinüberschleifen einer Silbe in den nächsten Takt, Nichtbeachten wichtiger Wortakzente, schlechte Zäsuren usw.) ebenso wenig, daß es durch deplazierte Ziernoten oder banale Anwendung des Taktprinzips in seinen Beispielen auch melodisch häufig zu grotesken Erscheinungen kommt. Aber auch den Neumenzeichen selbst geschieht Unrecht, will man aus ihnen eine Taktgliederung der gregorianischen Melodien herauslesen. Wenn Jammers schreibt: „Ich lege die rhythmische Bedeutung der Zeichen fest und betrachte es als einen Beweis, daß sich dabei ein Gleichmaß, ein Takt ergibt“¹⁹, so muß ernsthaft danach geforscht werden, ob dieses „Festlegen“ auch paläographisch sinnvoll geschieht oder aber rein zweckbedingt ist. Davon abgesehen, muß darauf hingewiesen werden, daß im günstigsten Fall nur zwei kleine Antiphonen seinen Anforderungen genügen, streng genommen nicht einmal sie²⁰. Bei genauerem Zusehen kann Jammers seine Auffassung nur durch schwere Eingriffe in das System der frühmittelalterlichen Neumen stützen. Zunächst muß er für die von ihm vorgelegten Antiphonenbeispiele²¹ auf einen graduellen Wertunterschied zwischen aufrechtstehender und liegender Virga grundsätzlich verzichten, da es sonst zu keinem Taktgefüge kommt. Hiergegen lehnt sich aber die Schreibweise der Neumennotation in den vorgelegten Beispielen auf. Das Zeichen der liegenden Virga steht nämlich in sämtlichen von Jammers übertragenen Beispielen u. a. am Schluß der Antiphonen, woraus man schließen muß, daß sie die Dehnung angeben soll, zumal an dieser Stelle bei sämtlichen Beispielen das Dehnungszeichen des Episems fehlt. Jammers muß deshalb aus sich die von ihm selbst umgedeutete Neumenschrift „ergänzen“. Er setzt auf der zweitletzten Silbe regelmäßig, den von ihm selbst aufgestellten paläographischen Prinzipien entgegengesetzt, eine gedehnte Note ein, da ohne sie der Takt zerstört wäre. Deutet aber die Virga jacens am Schluß auf Dehnung hin, so doch gewiß auch wenigstens gelegentlich innerhalb der Melodie. Damit ist aber, paläographisch gesehen, das System von Jammers aufgelöst. Ebenso bedenklich ist es aber auch, daß in seinem System die Zeichen von Einzelnoten und Notengruppen nach zweifachem Maß berechnet werden müssen, wiederum nicht deshalb, weil die Neumenschrift aus sich es angeraten scheinen läßt, sondern weil sonst in den kleinen Musterbeispielen sich kein Gleichmaß erreichen läßt. Die Einzelnoten ohne Zusatzzeichen überträgt Jammers nämlich als Viertelnoten, dagegen werden bei Notengruppen ohne Zusatzzeichen die zu ihnen gehörenden Töne durchweg als Achteltöne „festgelegt“ Wie Jammers all dies rechtfertigen kann oder will, ist zunächst seine Sache. Doch sollte er auf Grund solcher Methoden nicht behaupten: „Mein Ausgangspunkt ist die Paläographie“²²

Es sei noch darauf hingewiesen, daß mit Ausnahme der Sequenz „Alleluia, assunt enim“ und „Nato canunt omnia“ alle oben behandelten Sequenzen Notker von St. Gallen († 912) zugeschrieben werden). Unsere Ausführungen bieten somit auch einen Beitrag für den engeren Rahmen der Notkerforschung.

¹⁸ Erstmals dargelegt in dem Buch „Der gregorianische Rhythmus“, Straßburg 1937

¹⁹ a. a. O., S. 37.

²⁰ Vgl. a. a. O., Notenbeilage S. 2, die beiden ersten Antiphonen.

²¹ Notenbeilage S. 2 ff.

²² Oben genannter Artikel von J., S. 68. Man vergleiche zudem unseren Artikel „Herkunft und Bedeutung des Episems“ im Jahrgang 1954 des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs.

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

VON HERMAN-WALTHER FREY, FREIBURG IM BREISGAU

II. Die Privatkapelle Leos X. (2. Fortsetzung)

Schon von der Thronbesteigung Leos X. an erscheinen in den Verwaltungs- und Rechnungsbüchern der Apostolischen Kammer Notizen über eigene Kammersänger und -musiker des Papstes. Zunächst sind es zwei *musici secreti*, Galeatius de Baldi aus Bologna und der Deutsche Johannes Maria Dominici (Alemanus), die bereits zu seinem Hofstaate gehörten, den er als Kardinaldiakon von Sta. Maria in Domnica (seit 1500) in Rom führte. Ihnen folgen von Mai 1513 an drei *cantores secreti*: Laurentius de Mutina (de Bergomotiis), Nicolaus de Albis und Johannes Iacobus de Tarvisio. Im Oktober 1513 erhält der Sänger Antonius Bruhier für September und Oktober und von da an bis Februar 1521 regelmäßig seine monatliche Provision. Er war jedoch offenbar schon seit April 1513 im Dienste des Papstes. Während für die *cappella pontificia* die Mitgliederkurve in den Jahren 1513 bis Anfang 1521¹, die sich an Hand der *Introitus et Exitus*-Bände des *Archivio Vaticano* (AVat.) einigermaßen übersehen läßt, nach einem starken Anstieg bis August 1516 wieder erheblich abfällt, um dann vom siebenten Pontifikatsjahr an stetig hochzugehen, wächst die Zahl der Hofmusiker bis zum Jahre 1521 ohne Unterbrechung. Waren es im ersten Regierungsjahre die sechs vorher genannten Künstler, so sind es von März 1520 bis zum gleichen Monat des Jahres 1521 über fünfzehn Musiker. Zu ihnen treten noch zahlreiche andere, die der Geheime Sekretär, Notar und Scriptor des Papstes, Johannes Lazarus de Magistris alias Serapica, in den Büchern über die „*Spese private di Leone X.*“ notiert, und solche, die durch päpstliche Gnadenerweise ausgezeichnet werden, ohne daß sie in den genannten Rechnungsbüchern mit Zahlungen bedacht werden. So kann man wohl zutreffend mit Teofilo Folengo² von den „*squadra cantorum cappellae Leoninae*“ sprechen. Sie mögen nachstehend in namentlicher Reihenfolge aufgeführt werden, ohne daß bei den einzelnen Künstlern alle auf sie bezüglichen Urkunden registriert werden, da sonst der beschränkte Umfang dieses Aufsatzes überschritten worden wäre.

Andreas de Silva

1519, 11 Juli (Intr. et Ex. 559 f. 142v. (alt 183v.)): Die XI. Julii solvit ducatos sexagintaquattuor auri de camera de mandato sub die III presentis Andree de Silva cantori

¹ In AVat. Arm. XXXVII. Tom. 27 f. 744 (alt 739) findet sich eine Aufstellung der „Provisioni extraordinarie“ und unter diesen eine solche der Jahresbeträge der Ausgaben für die päpstliche Kapelle: Sie möge hier folgen:

Frate Giovanni sacrista	fj	XXXXVI
Maestro dela cappella S. D. N.	fj	CXX
Cantori sedici	fj	MVCentoXXXVI
Due cappellani	fj	CXX
Due clerici (a) dele cerimonie	fj	CXX
Due campanari	fj	XLVIII
(b)		
Quattro trompetti	fj	CCLXXXVIII

(a) cleci (Original, ohne Abbreviationszeichen). (b) Es folgen vier Reihen z. T. mit Jahressummen für „Revisori de gente de arme, Procuratore fiscale, Avocato fiscale, Notaro dela camera apostolica“, die ebensowenig der *cappella pontificia* zuzurechnen sind wie die folgenden quattro trompetti. Nach der genannten Zahl von 16 Sängern zu urteilen, dürfte die Aufstellung in das Jahr 1513 gehören.

² Siehe „Die Musikforschung“, Jahrg. VIII. Heft 1 S. 62 und Note 12.

secreto pro eius provisione incepta prima Januarii et finienda die ultima Augusti futuri _____ *ff LXIII*

Am Rande: *Andree cantori secreto.*

30. November 1519 (*ib. f. 169v. (alt 210v.)*): *Dicta die solvit ducatos triginta duos auri de camera de mandato sub die II presentis Andree de Silva cantori secreto S. D. N. pro eius provisione Septembris, Octobris, Novembris et Decembris proximi* _____ *duc. XXXII*
Am Rande: *Andree de Silva cantori secreto.*

30 Juni 1520 (*ib. 560 f. 143 (alt 176)*): *Dicta die solvit ducatos nonaginta sex auri de camera de mandato sub die XXIII presentis domino Andree de Silva cantori secreto S. D. N. pro eius provisione unius anni incepti die prima Januarii preteriti et finiendi die ultima Decembris proxime futuri* _____ *duc. LXXXVI*
Am Rande: *Andree cantori.*

Hiernach war Andreas de Silva von Januar 1519 an in der päpstlichen Kapelle, außerdem vom gleichen Zeitpunkt an als Kammersänger Leos X. mit acht Golddukaten monatlicher Provision angestellt, die er neben seinem Gehalt als Mitglied der *cappella pontificia* bezog. Ob er noch von Januar 1521 bis zum Tode des Papstes in dessen Dienst stand, muß bei dem Fehlen des *Introitus et Exitus*-Bandes dieses Jahres dahingestellt bleiben, ist jedoch wohl anzunehmen.

Neben diesem *cantor secretus* Andreas de Silva erscheint in *Intr. et Ex. 560* ein *musicus secretus* Andreas de Silio, der am 30. August 1520 eine Zahlung von 64 Golddukaten für Januar bis August erhält. Eine weitere Buchung über ihn war nicht festzustellen.

30. August 1520 (*Intr. et Ex. 560 f. 158v. (alt 191v.)*): *Dicta die solvit ducatos sexagintaquatuor auri de camera de mandato sub die III. preteriti Andree de Silio (sic) musico secreto pro eius provisione VIII. mensium inceptorum die prima Januarii proxime preteriti et finiendorum per totum presentem mensem Augusti* _____ *duc. LXIII*
Am Rande: *Andree musico.*

Es liegt nahe, an eine Verstümmelung des Namens durch den Buchhalter zu denken, wie solche sich häufig in den Rechnungsbüchern finden, und daher die Auszahlung auf Andreas de Silva zu beziehen. Mit dieser Annahme ist jedoch nicht ohne weiteres in Einklang zu bringen, daß dieser Sänger zwei Monate vorher in einer Summe sein ganzes Jahresgehalt erhalten hatte, eine nochmalige Zahlung für acht Monate des gleichen Zeitraumes daher nicht wahrscheinlich ist. Sodann ist der Empfänger hier als „*musicus secretus*“ bezeichnet. In dieser Hinsicht unterscheiden die Buchungen im allgemeinen ziemlich genau zwischen Hofmusikern (*musici secreti*) und Kammersängern (*cantores secreti*) des Papstes. Auch beziehen sich die beiden Eintragungen vom 30. Juni und 30. August 1520 auf zwei Zahlungsmandate verschiedenen Datums. Will man daher nicht eine auf Irrtum beruhende Doppelbuchung voraussetzen, so muß man folgern, daß es sich um zwei Künstler handelt, von denen Andreas de Silio nur die acht Monate von Januar bis August 1520 im Dienste Leos X. gestanden hätte. Jedoch — *non liquet*.

Antonius Bruhier (Bruchier, Bruglier)

Haberl³ notiert ihn als „*musicus secretus*“ von 1514 bis 1517, Pastor von Oktober 1513 als „*cantor secretus*“ Als solcher⁴ wird er mit dem häufigen Zusatz „*magister*“ und mit einer gleichbleibenden monatlichen Provision von 8 Golddukaten von Juli 1513 bis Februar 1521 in den *libri Introitus et Exitus* und in den im Archivio di Stato Romano (ASTR.) befind-

³ a. a. O., S. 67 f., 114; Pastor, Geschichte der Päpste, Band IV Teil 1, S. 399 Note 1.

⁴ Nur zweimal wird er in den Rechnungsbüchern als „*musicus secretus*“ aufgeführt, bei einer Buchung vom 10. Oktober 1514 und bei der vom 11. März 1520, die aber eine Doppelbuchung ist. Sein Name findet sich in der verschiedensten Weise notiert: Antonio Bolier, Buchier, Bugler, Buglier, Buhier, Brachier, Brechiere, Brochier, Bruchier, Bruglier, Brulyere u. a.

⁵ *Le spese private di Leone X nel Maggio — Agosto 1513*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (Serie III), Memorie Vol. II.*, Roma 1927, S. 104 Reg. 47 und S. 111 Note 42.

lichen *Mandati Camerali* verzeichnet. Aber schon am 4. Juli 1513 werden 25 Dukaten „per mano del *Thesoriario ad Antonio Brindiera cantore*“ gezahlt. Unter diesem Namen vermutet A. Mercati⁵ mit Recht Antonius Bruhier. Vielleicht darf man so weit gehen, unter diesem Gunstbeweis eines einmaligen Geldgeschenks des Papstes die Abgeltung von Dienstleistungen des Sängers in den drei vorausgegangenen Monaten anzunehmen, so daß der Künstler bereits seit April 1513 in engere Beziehungen zu Leo X. getreten wäre. Letztmals ist für ihn am 11. März 1521 eine Zahlung von acht Golddukaten Provision für Februar 1521 (*Intr. et Ex. 560 f. 207 [alt 240]*) verbucht. Wahrscheinlich verließ er erst mit dem Tode seines Gönners den päpstlichen Dienst. Er ist m. E. mit dem Sänger der *cappella pontificia* Antonius Bruhier⁶ zu identifizieren. Da dieser bei der Verleihung des *canonicatus ecclesie Gebennensis* einen besonderen Dispens wegen seiner Unkenntnis der Landessprache in Genf und Lyon erhielt, liegt die Vermutung nahe, daß der Künstler Flame war. Allerdings zeigt das von Eitner⁷ mitgeteilte Verzeichnis seiner Werke, darunter mehrere französische Chansons, daß ihm auch diese Sprache nicht gänzlich fremd war. Ein vierstimmiges „*Vivite felices*“ von ihm erwähnt G. Gaspari⁸.

1513, 3. Oktober (*ASTR. Sec. Cam. 1088 f. 221 ff.*): *Episcopo et capitulo Noviomensi mandat, quatenus Antonio Bruhier clerico Noviomensis diocesis cantori et familiari, etiam continuo commensali suo canonicatum et prebendam ecclesie Noviomensis ad eorum collationem, provisionem etc. seu quamvis aliam dispositionem pertinentes, si eos post unius mensis spatium, postquam presentes littere presentate fuerint, vacare contigerit, cum plenitudine iuris canonici conferant et assignent et de illis etiam provideant.*

1513, 23. Oktober (*ASTR. Mand Cam. Vol. 859 f. 25*):

*Monsignor Thesauriere padre mio honorando*⁹

Nostro Signore, essendo Thesauriere, mi commisse, che volea d'io pagassi ogni mese al presente exhibitore messer Antonio Bruhier cantore et familiare di Sua Beatitudine octo ducati doro, et io la provisione di dui mesi Julio et Augusto gli o pagato, gli resta Settembre, per il che la V. S. potra seguire questordine di sua Santita, satisfacendo lo non solo del mese passato, ma di questo ancho et di li altri di tempo in tempo, che cosi e la intentione di Sua Beatitudine; et a V. S. mi raccomando.

In Monte Cavallo XXIII Octobris MDXIII.

Filius B. Car. lis de Bibiena

Placet et ita motu proprio mandamus. J.

Am Rande die Vermerke: „*Mandatum pro Antonio Bruhier*“, „fj 8“ und „*Depositariis generalibus*“.

1513, 29. Oktober (*Intr. et Ex. 551 f. 143v. (alt 210v.)*): *Die XXVIII Octobris solvit florenos sexdecim auri de camera vigore mandati sub die 26. presentis magistro Antonio Bruhier cantori secreto D(omini) N(ostri) pro sua provisione duorum mensium videlicet Septembris preteriti et Octobris presentis sibi numeratos _____ fj XVI*

Am Rande: *Antonio Bruhier cantori*

1514, März¹⁰ (*ASTR. Mand. Cam. 859 f. 104*): *Confirmat Antonio Bruhier cantori suo secreto, ut se commodius sustentare valeret, se provisionem octo ducatorum auri de camera singulo mense persolvendam mensibus preteritis eidem constituisse et assignavisse, prout de novo per presentes constituit et assignat.*

1521, 11. März (*Intr. et Ex. 560 f. 207 (alt 240)*): *Dicta di solvit ducatos otto similes de mandato sub die XXVI huius Antonio Bruhier cantori secreto pro eius provisione preteritis mensis _____ duc. VIII*

Am Rande: *Antonio Bruhier*

⁶ Siehe Heft 1, Jahrgang VIII. dieser Zeitschrift, S. 61/2 und Note 12.

⁷ a. a. O., Band II, S. 209.

⁸ *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Vol. III, S. 3.

Camillus (de Medicis)

1518, 2. April (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f 33): *Camillo filio Io. Marie de Medicis comitis Verucchi musico secreto salarium viginti trium ducatorum auri de camera singulis mensibus Kal. Aprilis proximi preteriti incipiendo et deinde ad beneplacitum suum duraturo concedit. Raphaeli episcopo Ostiensi camerario et generali thesaurario suis necnon clericis et presidentibus camere apostolice mandat, quatenus dictum salarium eidem Camillo singulo mense cum effectu solvi faciant.*

1518, 15. August (Intr. et Ex. 558 f. 146v. (alt 184v.)): *Dicta die solvit vigore mandati septima huius domino Camillo filio et magnifico domino Iohanni Marie musico secreto S. mi D. N. ducatos quatragenta sex auri de camera pro eius (sic) provisione duorum mensium finiendorum die ultima Septembris proximi _____ fj XLVI*
Am Rande: *Musico secreto.*

Dieser Kammermusiker Leos X., ein Sohn des jüdischen *musicus secretus* Iohannes Maria de Medicis, ist seit dem 1. April 1518 in der Privatkapelle mit einem monatlichen Gehalt von 23 Golddukatun angestellt. Wie lange er im Dienste des Papstes blieb, habe ich bisher nicht feststellen können. Die Auszahlung vom 15. August, die erste und einzige über ihn in den *Introitus et Exitus*-Bänden, lautet über fj 46 für August und September 1518 und außerdem auf den Sohn und den Vater; aber angewiesen ist die Provision zweier Monate nur für einen von ihnen (*pro eius provisione* und Randvermerk). Die folgende Zahlung von 46 Golddukatun betrifft wieder Io. Maria de Medicis allein und regelt dessen Gehalt für Oktober und November 1518. Ebenso ergehen die weiteren monatlichen Anweisungen nur auf den Namen des Vaters. Hiernach ist die Anwesenheit des Camillus de Medicis in der Privatkapelle des Papstes nur von April 1518 bis Ende September dieses Jahres urkundlich belegt¹¹. Vielleicht, daß er in den beiden Monaten seinen Vater zeitweise vertrat, daher die Gehaltsauszahlung auf beide gebucht wurde. Jedoch — non liquet.

Cesar de Iohanne Antonii de Tolentino

1520, März¹² (ASTR. Mand. Cam. 859 f. 113v.): *Cesari de Iohanne Antonii de Tolentino Camerinensis diocesis salarium quattuor ducatorum auri de camera videlicet pro singulo mense incipiendo a die prima mensis Martii millesimo quingentesimo vigesimo et deinde ad suum beneplacitum duraturo dat, concedit et tenore presentium deputat. Raphaeli episcopo Ostiensi camerario et generali Thesaurario suo necnon clericis et presidentibus ac depositariis camere apostolice mandat, quatenus dictam provisionem prefato Cesari singulo mense cum effectu solvi faciant.*

1520, 30. April (Intr. et Ex. 560 f. 129 (alt 162))¹³: *Dicta die solvit ducatos quattuor similes de mandato sub die primo presentis Cesari Talentino (sic) musico secreto pro eius provisione presentis mensis _____ duc. IIII.*
Am Rande: *Cesari musico.*

⁹ Ferdinando Ponzetto. Vgl. Jahrgang VIII, Heft 1 dieser Zeitschrift, S. 62 f. Note 15. Er wurde am 23. Oktober 1513 zum Generalschatzmeister ernannt an Stelle des Bernardo Dovizi da Bibbiena, der am 23. September 1513 den Purpur erhalten hatte.

¹⁰ Das undatierte Motuproprio steht zwischen solchen vom 18. März 1514 und vom 2. April 1514. Es darf wohl daher in den März 1514 angesetzt werden.

¹¹ Haberls Angabe a. a. O., S. 67 „für zwei Monate“ berücksichtigt nicht das Motuproprio vom 2. April 1518 (siehe oben). Eitner, Quellenlexikon Band VI, S. 417 notiert ihn von August 1517, was wohl ein Versehen ist.

¹² Das Motuproprio trägt kein Datum. Es ist jedoch nach dem in seinem Text angegebenen mit März 1520 anzusetzen. Das vorausgehende im Codex datiert vom 15. März 1520.

¹³ Auf f. 129v ist unter „die ultimo Aprilis MDXX“ nochmals eine Gehaltszahlung an „Cesari Talentino musico secreto“ von 4 Golddukatun „de mandato sub die primo presentis“ angegeben. Wenn keine Doppelbuchung vorliegt, ist eher anzunehmen, daß eine der beiden Auszahlungen für den März 1520 gilt, da eine solche für diesen Monat sonst fehlt.

1521, 11. März (*ib. f. 210v. (alt 243v.)*): *Dicta die solvit ducatos quattuor similes de mandato sub die XXVII huius (sic) Cesari de Tolentino musico secreto pro sua provisione presentis mensis Martii* _____ *duc. IIII*

Am Rande: *Cesari musico.*

Cesare de Tolentino, seit März 1520 im Dienste Leos X., wird in dem *Introitus et Exitus*-Band des Jahres überwiegend als *musicus secretus* geführt. Nur bei den Verbuchungen seiner Gehaltsauszahlungen für Mai, August und September ist er als *cantor secretus* bezeichnet. Seine Provision von monatlich 4 Golddukaten erscheint verhältnismäßig niedrig. Vielleicht ist daraus ein Rückschluß auf sein Alter zulässig. Wie lange er der Privatkapelle des Papstes angehörte, ist bei dem Fehlen des *Introitus et Exitus*-Bandes für 1521 nicht festzustellen. In den Aufzeichnungen Serapicas für 1521 wird er nicht erwähnt. Mit dem Tode Leos X. wird auch seine Tätigkeit aufgehört haben.

Claudius de Alexandris (Alexandrino)

1519, August¹⁴ (*ASTR. Mand. Cam. 859B f. 45v.*): *Iacobo Ponzetto thesaurario generali mandat, quatenus solvi faciat Claudio de Alexandris musico suo nuper recepto ducatos septem auri in auro de camera pro provisione presentis mensis Augusti et successive singulis mensibus temporibus futuris continuando de gratia sua speciali*

1519, 15. September (*Intr. et Ex. 559 f. 154 (alt 195)*): *Dicta die solvit duc. quatuordecim auri de camera de mandato sub die primo presentis domino Claudio Alexandrino musico secreto pro eius provisione mensis Augusti preteriti et Septembris presentis —fj XIII.*

Am Rande: *Claudio Alexandrino musico secreto.*

Die monatlichen Buchungen über die Auszahlung seiner Provision von 7 Golddukaten lassen sich beginnend mit August 1519 bis zum März 1521 lückenlos verfolgen. Haberl¹⁵ und Eitner führen ihn als *cantor secretus* auf. Als solcher ist er in den *Introitus et Exitus*-Bänden 559 und 560 nur zweimal, bei den Auszahlungen der Provisionen für Oktober und Dezember 1519, genannt, im übrigen erscheint er stets als *musicus secretus*, so daß er eher diesen zuzurechnen ist. Das Ende seines Dienstes darf mit dem Tode des Papstes angenommen werden.

Firminus le Clerc

Ein *Motuproprio* Leos X.¹⁶, datiert „Rome in arce Sti. Angeli die vigesima secunda mensis Februarii 1519“, weist den Generalthesauriar Iacobo Ponzetto an, dem Iacotino Level, Firmino le Clerc und Francisco Vanelst „*cantoribus suis secretis nuper per nos receptis*“, und zwar einem jeden von ihnen sechs Golddukaten im Monat mit Februar 1519 beginnend auszuzahlen. In den *Introitus et Exitus*-Bänden 559 und 560 wird er namentlich nicht erwähnt, nur Iacotino Level ist von März 1519 an mit „*duobus eius sociis cantoribus secretis S. D. N.*“ aufgeführt, unter denen er und Vanelst zu verstehen sind. Eine Gehaltszahlung für Februar 1519 für die drei Kammersänger ist nicht verbucht. Die letzte erfolgte am 25. Oktober 1520 für September.

Franciscus

1519, 11. März (*Intr. et Ex. 558 f. 183 (alt f. 221)*): *Dicta die solvit ducatos decem et octo auri de camera de mandato sub die ultima Februarii proxime preteriti Francisco et*

¹⁴ Das im Codex vorhergehende Mandat ist mit 12. August, das folgende mit 20. September datiert. Da das *Motuproprio* von der Zahlung der Provision „*presentis mensis Augusti*“ spricht, ist es noch in diesen Monat anzusetzen.

¹⁵ a. a. O., S. 67; Eitner, a. a. O., Band I. S. 108.

¹⁶ *ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 37v.*; eine Abschrift in AVat. Arm. XXVIII. Divers. Camer. Vol. 67 f. 190v., unter der vermerkt ist: „*coll. cum suo originali et concordat*“

¹⁷ Vgl. auch Haberl a. a. O., S. 69; Eitner a. a. O., Band X. S. 34.

Silimino Gallicis cantoribus secretis S.mi D. N. pro eorum provisione dicti mensis Februarii _____ ff XVIII.

Am Rande: *Cantoribus secretis*

Eine weitere Zahlung an sie erscheint nicht mehr in den beiden folgenden *Introitus et Exitus*-Bänden. Danach standen die Sänger offenbar nur während des Februar 1519 im päpstlichen Dienste. Sie erhielten jedoch eine Provision, welche die der meisten anderen Kammer-sänger überstieg.

Franciscus Vanelst

Er gehört mit Jacotino Level und Firmino le Clerc zu den drei Kammersängern, die Februar 1519 in die päpstliche Privatkapelle aufgenommen wurden und letztmalig für September 1520 zusammen 18 Golddukatn Provision erhielten. (Siehe weiter unter Jacotino Level.)¹⁷

Gabriel de Laude

Im „*Rottulus familie S.mi D. N.*“ vom „*primo Madii 1514*“ findet sich unter den „*Cubicularii*“ des Papstes ein „*D(ominus) Gabriel de Laude Cantor*“ verzeichnet¹⁸. Die „*libri Introitus et Exitus*“ schweigen von ihm ebenso wie die Bücher Serapicas über die „*Spese private di Leone X.*“ Inwieweit er zur Privatkapelle des Papstes gehörte, vermag ich nicht zu sagen. Haberl und Eitner kennen ihn nicht.

Galeatius de Baldis¹⁹

1513, Mai²⁰ (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 f. 5): *Galeatio de Baldis de Bononia musico salarium sex ducatorum auri de camera singulis mensibus Kal. Aprilis proxime preteriti incipiendo et deinde ad suum beneplacitum duraturo concedit et presentium tenore deputat. 1513, 14. Mai (AVAT. Intr. et Ex. 551 f. 91 (alt 158)): Dicta die solvit florenos sex auri de camera vigore mandati sub die XIII presentis Galeatio Baldo musico S. D. N. pro sua provisione mensis Aprilis preteriti sibi numeratos* _____ ff VI
Am Rande: *Galeatio musico.*

1514, Oktober (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 7): Nachdem er sein Motuproprio vom Mai 1513 wiederholt hat, fährt der Papst fort: „*Cupiens Galeatio suprascripto maiorem et ampliozem gratiam facere propterea provisionem preinsertam sex ducatorum solvendorum singulo mense in tribus aliis ducatis auri de camera singulis duobus mensibus vz: in principio cuiuslibet duorum mensium mensis solvendis singulo mense accrescere et augere vult, que ipsa solutio novem ducatorum incipiet die prima Novembris 1514. Mandat camerario, clericis et presidentibus camere apostolice, ut eidem Galeatio realiter et cum effectu dictos tres una cum aliis sex ducatis quolibet mense solvendis solvant.*“ Entsprechend werden Intr. et Ex. 553 f. 126v. am 15. November 1514 „*ducatos decem et octo auri de camera de mandato sub die primo presentis Galeatio Baldo musico S. D. N. pro eius provisione duorum mensium Novembris presentis et Decembris proxime futuri iuxta tenorem sui Motus proprii*“ mit ff XVIII in Ausgang gebucht.

¹⁸ BVat., Vat. lat. 8598 f. 12; Al. Ferrajoli, Il Ruolo della corte di Leone X, in Arch. d. Società Romana di Storia Patria (1911) S. 16; H.-W. Frey, Michelagnolo und die Komponisten seiner Madrigale, in: Acta musicologica Vol. XXIV, Fasc. XXIV (1952), S. 162, Note 63.

¹⁹ Auch de Ubaldis, Balbo, Bardo, Galeatio de Bononia, Gabriel Baldo, Balbi

²⁰ Das Motuproprio ist ohne Datum. Das folgende im Codex trägt ein solches vom 12. Mai 1513, das letzte von den vorhergehenden, das datiert ist, ist vom 8. Mai 1513. Da nach seinem Wortlaut die Provisionszahlung vom 1. April proxime preteriti beginnen soll, so muß das päpstliche Schreiben im Mai ergangen sein. Man könnte versucht sein, nach der Buchung der Gehaltsauszahlung für April, die auf ein Mandat vom 13. Mai Bezug nimmt, dieses Datum auch für das Motuproprio anzusetzen. Dem steht aber im Wege, daß die Provision für Mai am 12. Mai kraft eines Mandats vom gleichen Tage gezahlt und verbucht wurde. Offenbar handelt es sich bei diesen Aufträgen um Anweisungen des Generalthesauriers. So kann das Schreiben Leos X annähernd als zwischen dem 1. und 13. Mai ergangen bestimmt werden.

1521, 11. März (Intr. et Ex. 560 f. 207 (alt 240)): *Dicta die solvit ducatos decem et otto similes de mandato sub die prima huius Geleatio (sic) musico secreto pro sua provisione duorum mensium vz. Martii presentis et Aprilis futuri* _____ d. XVIII
Am Rande: *Galeatio musico*

Haberl²¹ und Eitner notieren ihn vom 1. April 1513 bis 1517 in der Privatkapelle Leos X. Er gehörte ihr jedoch noch 1521 an und bezog für März und April dieses Jahres Gehalt. Er wird bei den Verbuchungen der Auszahlungen seiner Provisionen als „musicus“ oder als „musicus secretus“ bezeichnet. Er stand schon vor der Thronbesteigung Leos X. in seinen Diensten, denn das Mandat vom Mai 1513 hebt diese ausdrücklich hervor: „*etiam dum cardinalatus honore fungebamur*“. In der Hofstaatsrolle vom 1. Mai 1514 ist er unter den „*scutiferi*“ eingetragen²². Er war verheiratet. Am 1. Januar 1521 erhielt er vom Papste ein Geschenk von 30 Dukaten „*per baptezar el suo pucto*“²³. Auch seine Frau stand von Januar 1519 an im Dienste des Papstes²⁴. Wahrscheinlich endete die Tätigkeit des Ehepaares mit dem Tode seines Gönners.

Georgius de Parma (Parmerius, Parmenius, Palmerius)

Er gehört zu den „*musici secreti Sanctissimi Domini Nostri*“. Er erscheint in den *Libri Introitus et Exitus* erstmalig mit einer Provisionszahlung von 6 Golddukaten für April 1517.

1517, 30. April (Intr. et Ex. 557 f. 131 (alt 166)): *Die XXX Aprilis solvit ducatos sex auri de camera de mandato sub die VII Maii (sic) Georgio . . . (sic) musico S. mi D. N pro eius provisione presentis mensis* _____ ff VI
Am Rande: *Georgio musico*

Diese Zahlungen lassen sich jeden Monat bis zum März 1521 verfolgen.

1521, 11. März (Intr. et Ex. 560 f. 207 (alt 240)): *Dicta die solvit ducatos sex similes de mandato sub die XXIII huius Georgio Parmenio (sic) musico secreto pro eius provisione presentis mensis* _____ d. VI
Am Rande: *Georgio musico*

Es ist jedoch anzunehmen, daß sein Dienst mit diesem Monat keineswegs seinen Abschluß fand, sondern erst mit dem Tode Leos X. endete. Er war verheiratet und wohnte im Borgo St. Petri²⁵. Sein Tod ist vor 1527 anzusetzen. Haberl²⁶ verzeichnet ihn nur 1517, Eitner verwechselt ihn irrtümlich mit Laurentius Parmenius.

Im ASTR. *Mand. Cam. Vol. 859B f. 25* befindet sich ein Motuproprio vom 4. November 1516 „*pro Georgio Parmensi*“, in welchem Leo X. mit Rücksicht auf die Dienstleistungen „*de nostra mera liberalitate eidem Georgio salarium et provisionem sex ducatorum auri de camera vz. singulo mense incipiendo a prima die mensis Septembris anni presentis 1516 et deinde ad nostrum beneplacitum duraturum dat et concedit*“ und dem Kardinalkämmerer und dem Generalthesauriar, den Klerikern und Präsidenten der Apostolischen Kammer die weitere Ausführung anbefiehlt. Obwohl Georgius de Parma in diesem Schreiben Leos X. mit

²¹ a. a. O. S. 117; Quellenlexikon Band I. S. 311. Haberls Annahme, daß er 1514 Sänger der Cappella Giulia des St. Peter gewesen sei, vermag ich nicht zu teilen. Dort ist nur einmal ein Galeazzo cantore erwähnt (Bibl. Vat. Arch. Capit. di S. Pietro — Capp. Giulia — 1 — 1511 — 1515 — f. 69v.), der am 15. November 1513 (sic, wohl 1514 zu lesen) „*carlenos quadraginta pro suo salario unius mensis dicta die finiti*“ empfängt. Der gleiche Vorname ist m. E. nicht hinreichend beweisend, daß dieser mit dem cantor secretus Leos X. Galeazzo de Baldi identisch sein müsse.

²² Vat. lat. 8598 f. 17; Ferrajoli a. a. O., S. 19; H.-W. Frey a. a. O. Acta mus. Vol. XXIV Fasc. III/IV S. 162 Note 63.

²³ ASTR. Serapica III. f. 4. Das Buch beginnt mit 16. Dezember 1520 und endet mit 20. November 1521

²⁴ ASTR. 1489 (Serapica I.) f. 95v. Er wohnte nahe dem Garten von S. Biagio. Vgl. M. Armellini, Un Censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X.; A. Bertolotti, Artisti Bolognesi, Ferraresi etc. nei secoli XV, XVI e XVII, Bologna 1885, S. 122.

²⁵ ASTR., Arch. del Collegio dei Notari Capitolini, Vol. 1183 (Prot. Pacifici de Pacificis) f. 87 f. enthält das Testament der „*honestia mulier domina Iohanna relicta quondam Georgii de Parma musici Sanctissimi domini nostri pape Romana civis habitatrix urbis in burgo St. Petri*“, das datiert ist mit „*indictione prima mensis Septembris die Jovis 12 a. 1527*“.

²⁶ a. a. O., S. 118; Quellenlexikon Band VII. S. 321.

keinem Worte als *musicus* gekennzeichnet ist, so ist es m. E. doch auf ihn zu beziehen, zumal da das monatliche Gehalt von 6 Golddukaten dem entspricht, was dieser ab April 1517 bezog. Er gehörte daher bereits vom 1. September 1516 an der Privatkapelle des Papstes an. Jedoch fehlen in den *Introitus et Exitus*-Bänden dieses Jahres (Vol. 555 und 556) die entsprechenden monatlichen Verbuchungen der erfolgten Provisionszahlungen. Daher — non liquet.

Hieronimus

Die Hofstaatsrolle vom 1. Mai 1514 (Vat. lat. 8598 f. 17v.) zählt unter den „*scutiffieri*“ Leos X. einen „*D. Hieronimus Musicus*“ auf. Über ihn schweigen sich die Rechnungsbücher der Apostolischen Kammer ebenso aus wie die Aufzeichnungen Serapicas. Mit dem päpstlichen Kapellsänger Ieronimus Beltrandi ist er m. E. nicht zu identifizieren, da er als „*musicus*“, also als Instrumentalist geführt ist im Gegensatz zu anderen dort erwähnten Künstlern, die als „*cantores*“ bezeichnet sind. An „*Hieronimo de Asti musico, sona di bonacordo*“, den Serapica seit August 1519 notiert, ist gleichfalls nicht zu denken, ebensowenig an den Kammermusiker Hieronimus de America, der erst seit 1. Juni 1519 in der Privatkapelle Leos X. erscheint. In Ermangelung weiterer Notizen ist einstweilen unter „*Hieronimus musicus*“ ein bisher nicht näher bekannter Musiker zu verstehen, der bereits 1514 im Dienste des Papstes stand.

Hieronimus de America (Amelia, Jeronimus Amerinus)

1519, Juni bis Oktober²⁷ (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 46v.): *Hieronimo de Amelia salarium et provisionem sex ducatorum auri de camera vz. singulo mense incipiendo a prima die mensis Junii anni presentis 1519 et deinde ad suum beneplacitum duraturum dat et concedit.*

Am Rande: *Jeronimus de America.*

1519, 12 November (Intr. et Ex. 559 f. 166 (alt 207)): *Die XII. Novembris MDXVIII. solvit ducatos sex auri de camera de mandato sub die primo huius D. Hieronimo de America musico secreto S. D. N. pro eius provisione huius mensis _____ duc. VI*

Am Rande: *Hieronimo de America musico.*

1519, 15. November (ib. f. 166v.): *Dicta die solvit ducatos triginta similes de mandato sub die 29. preteriti Hieronimo de America musico secreto S. D. N. pro eius provisione quinque mensium finitorum per totum mensem Octobris preteriti _____ duc. XXX*

Am Rande: *Hieronimo de America musico.*

1521, 11. März (Intr. et Ex. 560 f. 206v. (239v.)): *Dicta die solvit ducatos sex similes de mandato sub die prima huius Jeronimo Amerino musico secreto pro eius provisione presentis mensis _____ duc. VI*

Am Rande: *Jeronimo musico secreto.*

Dieser Kammermusiker wurde von Leo X. vom 1. Juni 1519 an mit einem Gehalt von 6 Golddukaten monatlich eingestellt. Die Buchungen laufen jeden Monat mit der gleichen Provision weiter bis zum März 1521. Sie bezeichnen ihn stets als *musicus secretus* mit der einzigen Ausnahme der Zahlung für August 1520, die ihn *cantor secretus* — wohl ein Irrtum des Buchhalters — nennt. Aus der regelmäßigen Auszahlung seines Gehalts seit Juni 1519 darf wohl gefolgert werden, daß sie nicht mit dem März 1521 aufhörte, sondern weiter bis zum Tode des Papstes lief. Haberl²⁸ und Eitner führen ihn — m. E. irrtümlich — als *cantor secretus* und nur für 1519 auf.

²⁷ Das *Motuproprio* ist undatiert. Das folgende ist vom 1. September 1519, das zweite vorausgehende vom 20. September 1519. Die Gehaltszahlung für Juni bis Oktober erfolgte auf Grund eines Mandats des Generalschatzmeisters vom 29. Oktober. Die Anweisungen kamen anscheinend erst später in Fluß, so daß das päpstliche Schreiben zwischen Juni und Oktober, vielleicht erst in den September 1519 anzusetzen ist.

²⁸ a. a. O., S. 67, 119; Quellenlexikon Band I. S. 127.

Hylarius Penet

Er ist 1501 geboren, wahrscheinlich in der Diözese Poitiers. Ob er zu den Singknaben gehörte, die Ende 1513 König Ludwig XII. von Frankreich dem Papste zusandte, ist urkundlich nicht gesichert, aber wohl wahrscheinlich. Jedenfalls zählte er nach dem Rotulus vom 1. Mai 1514 zusammen mit Jean Conseil und Petrus de Mondhiaron als cantor parvus zum Hofstaate Leos X²⁹. Der päpstlichen Kapelle gehörte er zunächst als Singknabe, dann als cantor cappellanus an. So nennt ihn ausdrücklich eine Bulle vom 4. April 1516³⁰. Im Jahre 1519 machte ihn der Papst zu seinem Kammermusiker, ob neben seiner Mitgliedschaft in der cappella pontificia, was ich annehmen möchte, oder an deren Stelle, ist nach den bisher bekannten Urkunden nicht mit Sicherheit festzustellen. 1522 wenigstens war er nicht mehr in ihr; denn die von Haberl³¹ herangezogene Urkunde vom 3. September 1522 betrifft nicht ihn, sondern Hylarius Daleo alias Turluron.

1519, 12. August (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 45): *Cum nuper Hilarium Pennet clericum Pictavensis diocesis in musicum suum secretum receperit ipsumque Iacottini Level³², Firmini le Clerc et Francisci Vanelst aliorum cantorum suorum secretorum nuper per se receptorum numero et consortio aggregaverit ac provisionem sex ducatorum auri de camera quolibet mense eidem constituerit et assignaverit, idcirco Iacobo Ponzetto electo Malfetano thesaurario suo generali mandat, quatenus dictos sex ducatos eidem Hilario quolibet mense persolvi faciat incoando die prima presentis mensis Augusti et sic singulis mensibus et temporibus futuris.*

1520, Ende Mai, 1. Juni (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 f. 115v.): *Cum Hilarius Penet clericus Pictavensis diocesis cantor suus secretus pro nonnullis suis peragendis negotiis per aliquod temporis intervallum a Romana curia necessario se absentare habeat, eidem Hilario, ut itineris impensam tam eundo, stando quam redeundo et alia ad accessum huiusmodi necessaria commodius perferre valeat, de alicuius subventionis auxilio providere volens Philippo Strozzi depositario suo generali mandat, quatenus solutionem stipendiorum prefati Hilarii pro uno anno proxime futuro ab ultima solutione proxime preteriti computando illam anticipando eidem Hilario realiter et cum effectu det et persolvat.*

1520, 27. Juni. (Intr. et Ex. 560 f. 139 (alt 172)): *Dicta die solvit ducatos septuagintaduos similes de mandato sub die prima presentis Iacottino alias Ilario^a musico secreto pro eius provisione unius anni incepti die primo presentis et finiendo die ultimo Maii proxime futuri, quos solvit vigore Motus proprii registrati in libro Diversarum fo. 115*

d. LXXII

Am Rande: *Iacottino alias Ilario^a musico.*

a) *alias Ilario* — beide Male über die Zeile zugesetzt.

Das *consortium* Iacottino Level's et duorum eius sociorum cantorum secretorum erscheint erstmalig mit einer Zahlung von 18 Golddukaten am 20. April 1519 für den Monat März dieses Jahres (Intr. et Ex. 559 f. 122 (alt 163)). Am 15. September sind es 24 Golddukaten, die für „*Iacottino et tribus aliis cantoribus S. D. N.*“ für August 1519 gebucht werden; und dieser Posten kehrt regelmäßig jeden Monat bis Mai 1520 in Ausgabe wieder. Am 12. Juni

²⁹ Vat. lat. 8598, auf der Innenseite des Einbandes; A. Ferrajoli a. a. O., S. 31; H.-W. Frey a. a. O. Acta mus. Vol. XXIV, Fasc. III/IV, S. 162.

³⁰ Heft 2, Jahrgang VIII, dieser Zeitschrift, S. 178.

³¹ a. a. O., S. 71. — Auch seine Angabe (S. 68), daß Hylarius Penet seit August 1514 als cantor secretus monatlich 5 Dukaten erhalten habe, vermag ich nicht nachzuprüfen. Die Bände Vol. 859 und 859B der Mandati Camerali des Römischen Staatsarchivs enthalten kein diesbezügliches Papstschreiben, ebensowenig die Auszüge aus ihnen, die das Archivio Storico Italiano Serie III., Tom. III., Parte 1 (1866) S. 231 ff. gebracht hat. Sie ist auch nicht vereinbar mit dem Wortlaut des Motuproprio vom 12. August 1519, das von Hylarius Penet als „*nuper in musicum nostrum secretum receptus*“ spricht. Ich halte daher Haberls Notiz nicht für zutreffend, folge vielmehr den im Text mitgeteilten Urkunden, nach denen er erst mit August 1519 von Leo X als Kammermusiker mit 6 Dukaten monatlicher Provision eingestellt wurde.

³² Vgl. Heft 2, Jahrg. VIII, dieser Zeitschrift, S. 178. Dort lies Zeile 25: Iacotini Vanelst statt: Iacobi Vanelsti.

1520 werden 18 Golddukat an „Jannittino (sic für Jacottino) et duobus sociis cantoribus secretis“ für den Juni gezahlt³³. Diese Buchungen entsprechen genau den obigen päpstlichen Anordnungen. Danach war Hylarius Penet vom 1. Juni 1520 für ein Jahr zur Regelung eigener Angelegenheiten vom Dienst in der Privatkapelle Leos X. beurlaubt unter Weitergewährung seiner monatlichen Bezüge von sechs Dukaten als Kammersänger. Ob er dann im Juni 1521 nach Rom zurückkehrte, ist bei dem Fehlen des *Introitus et Exitus*-Bandes für 1521 nicht festzustellen. Auch Iacotino Level erscheint letztmalig mit seinen beiden Kollegen am 25. Oktober 1520 mit einer Gehaltszahlung für September 1520.

Iacobus Larcintus

1515, 27 August (*Intr. et Ex. 544 f. 61 (alt 174)*). Die *XXVII dicti solverunt ducatos viginti novem auri de camera de mandato sub die XXIII presentis Iacobo Larcinto et Nicolao de Albis musicis S. D. N. pro eorum provisione unius anni iuxta tenorem mandati S. D. N. registrati libro diversarum fo . . . (fehlt) ————— ff XXVIII bol. — Am Rande: Musicis secretis S. D. N.*

Die Buchung betrifft die Jahresmiete eines Hauses im Borgo, in welchem Nicolaus de Albis und andere Sänger des Papstes wohnten. Zum ersten Male erfolgt am 4. Januar 1514 eine solche Zahlung von 13 Golddukat auf Grund eines Mandats vom 30. Dezember 1513 für „*Nicolao de Albis et Io. Iacobo de Siyulis (sic) cantori S. D. N. pro uno semestre pensionis domus per eos conducte incipiendo die primo Novembris preteriti*“ (1513) (*Intr. et Ex. 551 f. 162*). Am 24. Juli 1514 sind es 29 Golddukat, die auf Grund eines Mandats vom 3. Juli an „*Nicolao de Albis et Io. Iacobo Trivisino musicis S. mi D. N. pro pensione domus quam habitant*“ für ein Jahr, vom 15. Mai an rechnend, gezahlt werden (*Intr. et Ex. 552 f. 70v. (alt 166v.)*)³⁴. Am 27. August 1515 sind die Empfänger Iacobo Larcinto und Nicolao de Albis. Am 30. Mai 1516 werden „*Dominis Nicolao et Iacobo cantoribus S. mi D. N.*“ 29 Golddukat Jahresmiete des von ihnen bewohnten Hauses, vom 15. Mai an beginnend, auf Grund eines Mandats vom 23. Mai ausgezahlt (*Intr. et Ex. 555 f. 126 (alt 170)*). Zum letzten Male findet sich für mehrere Sänger am 10. Mai 1517 (*Intr. et Ex. 557 f. 134 (alt 169)*) eine Buchung, nach der 14 Golddukat und 10 Soldi „*de mandato sub die XVI huius (sic) Iohanni Iacobo Tarvisino et aliis cantoribus secretis pro pensione unius domus, quam habitant in burgo, pro uno anno*“ angewiesen werden — offenbar nach der Höhe der Summe nur die halbe Jahresmiete oder die ganze für die Hälfte des Hauses. Hiernach wohnte Nicolao de Albis seit November 1513 bis zu seinem Tode im Jahre 1516 im Borgo, im ersten halben Jahre zusammen mit dem Kammersänger Leos X. Io. Iacobo de Siyulis. 1514 ist neben ihm Io. Iacobo de Tarvisio (Trivisino) genannt, der dann bei der Buchung des Mai 1517 an seiner Stelle aufgeführt ist. Von da an wird in den folgenden Jahren nur für Io. Iacobo Tarvisino der Betrag für die Miete des Hauses, „*quam inhabitat*“, ausgeworfen, so am 20. August 1519 „*ff XXVIII pro duobus annis a die XV Maii 1518 inceptis et finiendis die XV Maii MDXX*“ (*Intr. et Ex. 559 f. 149*) und am 25. Mai 1520 (*Intr. et Ex. 560 f. 134v.*). „*D. Io. Iacobo Trivisano cantori secreto S. D. N. pro eius provisione locationis medie domus unius anni finiti die XV. presentis*“ mit „*ff XIII solidos X. (sic)*“. Nur 1515 erscheint neben Nicolao de Albis der Kammermusiker Iacobo Larcinto, der offenbar auch 1516 noch dort wohnte, da die Anweisung dieses Jahres nur die Vornamen

³³ *Intr. et Ex. 560 f. 146*. Siehe unten S. 00.

³⁴ Vgl. hierzu AVat. Arm XXVIII. Divers. Camer. Vol. 63 f. 265v. (alt 262v.); Haberl a. a. O., S. 66: „*Episcopo Ostiensi cardinali Sancti Georgii camerario ac Ferdinando Ponzetto thesaurario generali necnon presidentibus et clericis camere apostolice mandat, quatenus Iacobo Tarvisino et Nicolao de Albis musicis suis secretis ducatos viginti novem auri in auro pro pensione domus, quam inhabitant, pro uno semestri incepto XV presentis mensis et finiendo ut sequitur solvant. Datum Rome in palatio apostolico die XXX. Maii M.D.X.III. pont. nostri anno secundo.*“ Der Generalschatzmeister führte die päpstliche Anordnung mit Mandat vom 3. Juli aus, kraft dessen das Geld am 24. Juli ausgezahlt wurde.

—*Nicolaus et Iacobus*—notiert. Will man nicht voraussetzen, daß Verstümmelungen der Namen durch die Buchhalter vorliegen und in allen Jahren neben *Nicolaus de Albis* nur *Iohannes Iacobus Tarvisinus* gemeint sei, so sind zwei sonst nicht bekannte *musici* bzw. *cantores secreti* *Leos X.*, nämlich *Iacobus Larcintus* (Mai 1515 bis Mai 1517) und *Iohannes Iacobus de Siyulis* (November 1513 bis Mai 1514) anzunehmen, für die jedoch die *libri Introitus et Exitus* dieser Jahre im übrigen keine Gehaltszahlungen verbuchen. — *Non liquet*.

Iacotinus Level

1516, 1. Juli (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 23 v.): *Cum quondam Nicolao de Albis musico suo secreto salarium singulo mense quinque ducatorum auri de camera constituerit ipseque Nicolaus nuper in Romana curia diem suum obierit, Iacottinum Level musicum, quem in locum dicti Nicolai substituit, gratioso favore prosequi volens provisionem predictam quinque ducatorum similium quolibet mense ei constituit et deputat, inchoando Kalendas Junii proxime preteriti et ut sequitur finiendo ad beneplacitum suum.*

1516, 20. Juli (Intr. et Ex. 555 f. 137 (alt 181)): *Die dicta solvit ducatos decem auri de camera virtute mandati primo Augusti Iacotino cantori secreto D. N. pro sua provisione duorum mensium vz. Junii et Julii presentis _____ duc. X*
Am Rande: *Cantori secreto.*

1516, 20. August (Intr. et Ex. 555 f. 140v. (184v.)): *Die XX. Augusti MDXVI. solvit ducatos quindecim auri de camera vigore mandati prima Septembris Laurentio de Mutina, Iacotino Level et Io. Francisco (sic für Iacobo) Trivisano pro eorum provisione presentis mensis _____ duc. XV*

Am Rande: *Laurentio et duobus aliis cantoribus.*

1519, 22. Februar (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 37 v.; eine Kopie in AVat. Arm. XXXIX Diver. Camer. Vol. 67 f. 190v.): *Iacobo Ponzetto thesaurario suo generali ac presidentibus et clericis camere apostolice sub indignatione sua precipit et mandat, quatenus per manus Philippi Strotii et sociorum generalium depositariorum solvant et solvi faciant Iacotino Level, Firmino le Clerc et Francisco Vanelst cantoribus suis secretis nuper per se receptis ducatos sex auri in auro de camera pro quolibet, constituentes in totum ducatos decem et octo pro quolibet mense, inchoando die prima mensis presentis Februarii et sic singulis mensibus et temporibus futuris.*

1519, 20. April (Intr. et Ex. 599 f. 122 (alt 163)): *Die XX Aprilis solvit ducatos decem et octo auri de camera de mandato sub die ultima Martii preteriti Iacotino et duobus eius sociis cantoribus secretis S. D. N. pro eorum provisione dicti mensis Martii _____ fj XVIII*
Am Rande: *Cantoribus secretis*³⁵.

*Iacotino Level*³⁶ wurde am 1. Juni 1516 an Stelle des kürzlich verstorbenen *Nicolaus de Albis* von Leo X. als *cantor secretus* mit 5 Golddukaten im Monat angenommen. Demgemäß erscheint er, nachdem er zunächst eine Nachzahlung seines Gehalts für zwei Monate erhalten hatte, von August 1516 an zusammen mit *Laurentius de Mutina* und *Ioh. Iacobus de Tarvisio (Trivisinus)* in deren consortium an Stelle des bisher in ihm befindlichen *Nicolaus de Albis*. Mit diesen beiden Kammersängern wird er allmonatlich bis zum August 1517 einzeln aufgezählt. Am 10. September 1517 (ib. 557 f. 155) sind nur „*ducatos decem similes de mandato sub die XX Octobris*“ (sic) für „*Ludovico (sic) de Mutina, Io. Iacobo Trivisano pro eorum provisione presentis mensis*“ gebucht, und die Anweisungen bleiben in dieser Höhe in den folgenden Monaten und Jahren. Hieraus ist m. E. zu schließen, daß *Iacotino Level* aus der Privatkapelle des Papstes am 1. September 1517 ausschied und auch noch das ganze Jahr 1518 in ihr fehlte. So kann das *Motuproprio* *Leos X.* „*Datum Rome in arce*

³⁵ Eine Gehaltszahlung für Februar 1519 fehlt in Intr. et Ex. 558/9.

³⁶ In den *libri Introitus et Exitus* ist er auch als *Iacomino, Iacottino de Vellis, Iaconino Lavier (Lanier?), Iannittino, Iacottino de Veri de Firmo* notiert.

Sti. Angeli die vigesima secunda mensis Februarii 1519 pontificatus nostri anno sexto“ mit Recht von seiner Neueinstellung am 1. Februar 1519 zusammen mit den beiden cantores secreti Firminus le Clerc und Franciscus Vanelst sprechen, die jeder 6 Golddukat in den folgenden Monaten bis zu der für Juli 1519 einschließlich.

1519, 15. September (*ib.* 559 f. 154 (alt 195)): *Dicta die solvit ducatos vigintiquattuor similes de mandato sub die ultimo preteriti Iacottino et tribus aliis cantoribus S. D. N. pro eorum provisione mensis Augusti* _____ ff XXIII
Am Rande: *Iacottino et sociis cantoribus.*

Am 12. August 1519 war Hylarius Penet vom Papste zu seinem Kammermusiker ernannt und dem Dreierkonsortium Iacotino Levels angegliedert worden. Von da an lauten die monatlichen Anweisungen auf 24 Golddukat für „Iacotino et tribus aliis cantoribus secretis S. D. N.“ bis einschließlich Mai 1520. Am 27. Juni 1520 empfängt Level für den in eigenen Angelegenheiten beurlaubten Hylarius Penet die Vorauszahlung eines Jahres vom 1. Juni 1520 bis zum 31. Mai 1521 in Höhe von 72 Golddukat. Daher erscheinen in diesem und den folgenden Monaten wieder nur 18 Golddukat für die drei übrigen cantores secreti des des Consortiums Levels ausgeworfen.

1520, 12. Juli (*Intr. et Ex.* 560 f. 146 (alt 179)): *Dicta die solvit ducatos decem octo similes de mandato sub die prima presentis Iannittino et duobus sociis cantoribus secretis pro eorum provisione Junii proxime preteriti* _____ XVIII
Am Rande: *Tribus Cantoribus.*

1520, 25. Oktober (*ib.* 560 f. 173 (alt 206)): *Dicta die solvit ducatos similes decem et octo de mandato sub die prima huius Iacottino de Veri de Firmo (sic) cum duobus sociis musicis secretis pro eorum provisione Septembris preteriti* _____ ff XVIII
Am Rande: *Iacottino et sociis musicis secretis.*

Von da an fehlen die Buchungen, daher Iacotino Level mit seinen beiden Soziern Firmino le Clerc und Francisco Vanelst am 1. Oktober 1520 aus der Privatkapelle Leos X. ausgeschieden sein muß.

Iohannes Ambrosius

1516, 30. December (*Intr. et Ex.* 555 f. 164v. (alt 208v.), 556 f. 164v. (208v.)): *Die XXX. Decembris MDXVI. solvit ducatos sexdecim auri de camera vigore mandati secunda Decembris presentis Io. Ambrosio musico secreto S. D. N. pro sua provisione duorum mensium inceptorum XX. Novembris preteriti et finiendorum XX. Ianuarii futuri* — duc. XVI
Am Rande: *Io. Ambrosio musico.*

1517, 13. März³⁷ (*Intr. et Ex.* 557 f. 125 (alt 160)): *Dicta die solvit ducatos triginta duos similes de mandato sub die VII Maii (sic) Io. Ambrosio musico secreto S. D. N. pro eius provisione quatuor mensium inceptorum die XX Ianuarii preteriti et finiendorum XX Maii futuri* _____ ff XXXII
Am Rande: *Io. Ambrosio musico.*

Iohannes Ambrosius ist hiernach als Kammermusiker Leos X. vom 20. November 1516 bis zum 20. Mai 1517 sicher nachgewiesen. Ich möchte ihn jedoch auch identifizieren mit

Iohannes Brugius

Von ihm enthält *Intr. et Ex.* 555 f. 159v. (alt 203v.) eine einzige Buchung:

1516, 30. November: *Dicta die solvit ducatos sexdecim auri de camera de mandato*

³⁷ Der Schreiber rechnete nach dem Florentiner Jahr, daher das Datum mit „XIII Martii 1516“ angegeben ist. Die Eintragungen vom 27. März an zeigen die Jahreszahl MDXVII.

XXI Septembris preteriti Iohanni Brugio³⁸ musico pro sua provisione incepta die XX Septembris et finienda die XX Novembris presentis ————— duc. XVI
Am Rande: Io. Brugio musico.

Abgesehen davon, daß Brugio m. E. eine lautliche Abwandlung von Ambrogio, Ambrosio ist, sind die Art der Zahlung für zwei Monate, Beginn und Ende des Zeitraumes, für den sie gilt, die gleichen wie bei Iohannes Ambrosius. Dieser darf also nicht erst vom 20. November, sondern vom 20. September 1516 bis zum 20. Mai 1517 der Privatkapelle Leos X. zugerechnet werden³⁹.

Iohannes Esquinus

Sein Dienst als Kammermusiker des Papstes dauerte nur den Monat August 1520 über 1520, 20. September (Intr. et Ex. 560 f.161v. (alt 194v.)): *Dicta die solvit ducatos octo similes de mandato sub die prima presentis Iohanni Esquino musico secreto pro eius provisione Augusti preteriti* ————— duc. VIII
Am Rande: Io. Esquino musico.

In den folgenden Monaten bis März finden sich keine weiteren Provisionszahlungen mehr an ihn⁴⁰.

Iohannes Baptista Pontanus

Auch dieser musicus secretus Leos X. erscheint nur einmal in den libri *Introitus et Exitus* der Apostolischen Kammer mit einer Gehaltszahlung von 6 Dukaten für den Dezember 1519. 1520, 30. Januar (Intr. et Ex. 559 f.178v. (alt 219v.)): *Dicta die solvit ducatos sex similes (de carlenis) de mandato sub die ultimo preteriti domino Io. Baptiste Pontano musico secreto S. D. N. pro eius provisione mensis preteriti* ————— duc. IIII. XII
Am Rande: Io. Baptiste musico secreto.

Iohannes Franciscus de Manfronibus

1520, 1. März⁴¹ (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 f.112v.): *Iacobo Ponzetto thesaurario suo generali mandat, quatenus statim visis presentibus Io. Francisco de Manfronibus de*

³⁸ In Intr. et Ex. 556 f. 159v. (alt 203v.), das ein Doppel von 555 ist, findet sich die Buchung folgendermaßen eingetragen:

Dicta die solvit ducatos sexdecim auri de camera de mandato XXI Septembris preteriti Iohanni Bruhier musicus pro sua provisione incepta die XXVII Septembris et finienda die XX Novembris presentis ————— duc. XVI.
Am Rande: Ioanni Bruhier (sic).

Das Datum des 27. September, von dem an die Provisionszahlung rechnen soll, ist sicher ein Schreibfehler des Kopisten, ebenso auch die Angabe des Namens mit Iohannes Bruhier, Brulier, den er mit dem cantor secretus Antonius Bruhier verwechselte. Abgesehen von dem verschiedenen Vornamen empfang dieser in der Regel jeden Monat sein Gehalt, das vom Ersten an zählte, nicht alle 2 Monate.

³⁹ Im ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 24 findet sich ein mit „20. Septembris 1516“ datiertes Motuproprio Leos X., das auf die „grata devotionis et familiaritatis obsequia“ des Iohannes Ambrosius de Pizonibus Parmensis Bezug nimmt und in dem es weiter heißt: „Hinc est, quod motu proprio et ex certa nostra scientia et non ad ipsius Io. Ambrosii instantiam, sed de nostra mera liberalitate eidem Iohanni Ambrosio salarium et provisionem octo ducatorum auri de camera singulis mensibus a die prima Septembris incipiendum et deinde ad nostrum beneplacitum duraturum damus, concedimus et tenore presentium deputamus, quod quidem salarium et provisio eidem Iohanni Ambrosio de semestri in semestere solvi volumus et declaramus.“ Der Papst befiehlt daher dem Kardinalkammerer, dem Generalthesauriar sowie den Klerikern und Präsidenten der Apostolischen Kammer, „quatenus dictam provisionem sive salarium eidem Iohanni Ambrosio de duobus in duobus mensibus cum effectu solvi faciant.“ Die Vermutung liegt nahe, diesen im Mandat genannten Ioh. Ambrosius de Pizonibus aus Parma mit dem musicus secretus Iohannes Ambrosius zu identifizieren. Die Höhe des Gehalts, die Art der Zahlung alle 2 Monate stimmen überein, nicht jedoch ihr Beginn, den die päpstliche Anordnung vom 20. September 1516 mit 1. September festsetzt. Daher — non liquet.

⁴⁰ Haberl a. a. O. S. 67 notiert ihn versehentlich mit monatlich 7 Dukaten Provision, was Eitner Band III. S. 355 übernahm. Auch ist seine Angabe so gehalten, daß man folgern möchte, der Künstler habe 1520 und weiter bis zum Tode Leos X. zu seiner Privatkapelle gehört, was offensichtlich nicht zutrifft.

⁴¹ Das Mandat trägt kein Datum, steht jedoch zwischen zwei solchen vom 20. Februar und 15. März 1520. Da die Gehaltszahlung mit dem gegenwärtigen Monat März beginnen soll, ist es in diesen anzusetzen; da die erste Provisionsbuchung in Intr. et Ex. 559 auf ein Mandat vom 1. März Bezug nimmt, ist auch die päpstliche Anordnung genau datiert.

Vincentia sonatori leuti nuper per se recepto ducatos quatuor auri in auro de camera pro presentis mensis Martii salario et alias continuando aliis singulis mensibus et sequentibus temporibus futuris eundem salarium persolvere debeat.

1520, 11. März (Intr. et Ex. 559 f. 195v. (alt 236v.)): *Dicta die solvit ducatos quattuor similes de mandato sub die primo huius Francisco de Manfronibus citeredo S. D. N. pro eius provisione mensis Martii _____ duc. VIII*

Am Rande: *Fran.^{co} de Manfronibus*

1521, 11. März (Intr. et Ex. 560 f. 207 (alt 240)): *Dicta die solvit ducatos otto similes de mandato sub die XXIII huius (sic) Iohanni Francisco de Manfronibus musico secreto pro sua provisione Februarii preteriti et Martii presentis _____ duc. VIII*

Am Rande: *Io. Francisco musico.*

Nach diesen Urkunden stand der Lautenspieler Iohannes Franciscus de Manfronibus aus Vicenza vom 1. März 1520 an im Dienste Leos X. Bis März 1521 sind die Provisionszahlungen von monatlich 4 Dukaten an ihn nachgewiesen. Wie lange er darüber hinaus noch der Privatkapelle des Papstes angehörte, ist bei dem Fehlen des *Introitus et Exitus*-Bandes für 1521 nicht festzustellen. Doch spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß seine Tätigkeit erst mit dem Tode Leos X. zu Ende ging.

Iohannes Iacobus de Cigalis

1519, 6. September (ASTR. Sec. Cam. Vol. 1106 f. 358 (alt 360)): *Ioanni Iacobo de Cigalis clerico Tarvisino familiari suo, qui etiam cantor secretus et scutifer ac continuus commensalis suus existit, unum, duo vel tria beneficium seu beneficia ecclesiasticum vel ecclesiastica cum cura vel sine cura ad Astensis, Bambergensis et Herbigolensis episcoporum ac prepositorum, decanorum, capitulorum singulorumque canonicorum et personarum Astensis et Bambergensis ac Herbigolensis ecclesiarum collationem pertinens seu pertinentia, si quod vel si que vacat seu vacant ad presens aut cum vacaverit seu simul vel successive vacaverint quodque seu que idem Ioannes Iacobus duxerit acceptandum vel acceptanda, cum omnibus iuribus et pertinentiis suis donationi apostolice reservat. Mandat episcopo Asculano et Astensis et Bambergensis episcoporum vicariis in spiritualibus generalibus, quatenus beneficium seu beneficia huiusmodi, si vacat seu vacant aut cum vacaverint seu vacaverit, post acceptationem predictam eidem Io. Iacobo conferant. Endlich befreit er ihn, „qui natione Italus existit et jdioma, quod homines in civitatibus et diocesibus Bambergensi et Herbigolensi communiter loquuntur, non intelligit neque intelligibiliter loqui scit“, von seiner Verordnung, daß die Verleihung von Pfründen und Expectanzen „extra suam nationem“ und ohne Kenntnis der Landessprache nichtig sein sollen.*

Dieser Kammersänger Leos X. erscheint sonst weder in den *libri Introitus et Exitus* seiner Pontifikatsjahre noch in den drei Büchern Serapicas. Außer dieser einen Nachricht, die den Sänger in der Privatkapelle im September 1519 ausweist, habe ich bisher keine andere gefunden.

Iohannes Iacobus de Tarvisio (Tarvisinus, Trivisanus, de Zanetio)

1513, 1. Juli (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 f. 8v.): *Motu proprio Laurentium de Mutina, Nicolaum de Albis et Io. Iacobum de Tarvisio in cantores suos secretos et familiares continuos commensales recipit et admittit cum salario quinque ducatorum auri in auro de camera pro eorum quolibet singulo quoque mense instar aliorum cantorum cappellanorum suorum inchoando Kal. Maii proxime preteriti et ut sequitur ad beneplacitum suum finiendi.* Den Kardinalcamerlengo, Generalschatzmeister und die Präsidenten und Kleriker der Apostolischen Kammer weist er entsprechend an⁴².

⁴² Vgl. Arch. Stor. Ital. Serie III, Tom. III., Parte I. f. 234; Herg. 3460. Beide Regesten übersehen jedoch, daß die Provisionszahlung mit dem 1. Mai 1513 beginnen soll, daher von diesem Tage an ihre Zugehörigkeit zur Privatkapelle des Papstes zu datieren sein dürfte.

1513, 9. Juli (*Intr. et Ex. 551 f.108v. (alt 175v.)*): *Die VIII dicti solvit florenos quindecim similes de mandato sub die 7 presentis dominis Laurentio de Mutina, Nicolao de Albis et Io. Iacobo de Tarvisio (sic) pro eorum provisione mensis Junii⁴³ proxime preteriti ad rationem quinque ducatorum pro quolibet numeratos eidem Iohanni Iacobo ———— fi XV* Am Rande: *Laurentio de Mutina et sociis.*

1516, 20. Juni (*Intr. et Ex. Vol. 555 f.129v. (alt 173v.)*): *Die XX Junii 1516 solvit ducatos decem auri de camera de mandato sub die prima Julii domino Laurentio de Mutina et Io. Iacobo Trivisano pro eorum provisione presentis mensis Junii ———— fi X* Am Rande: *Laurentio de Mutina et Io. Iacobo Trivisano.*

1519, November⁴⁴ (*ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 f.109v.*): Das Motuproprio ist an Ioh. Iacobus Trivisanus cantor secretus gerichtet. Der Papst führt darin aus: „*Cum ex fidedignorum relatu percepimus te ad sacrum heremum disponente divina clementia convolasse et ibidem per aliquot dies permansisse, nos considerantes dies tuos ibidem finire debere duos ducatos tue provisionis Laurentio de Bergomotiis etiam cantori nostro secreto accrevimus, residuum vero extinximus et abolevimus. Unde videntes te causa nobis ut prius deservendi ad nos repeditatum ac in dicto servitio continuare, ideo te ad salarium tuum antiquum vz. quinque ducatorum auri de camera restituimus, reponimus ac reintegramus.*“ Leo X. weist daher seinen Generalschatzmeister Iacobo Ponzetto an, „*quatenus . tibi Iohanno Iacobo a die recessus tui ab urbe usque ad presentem diem, ac si nobis continuo deservivisses, provisionem tuam realiter et cum effectu solvi mandet et faciat et deinde singulo mense ut prius continuare de gratia speciali.*“

1520, 30. Januar (*Intr. et Ex. 559 f.179 (alt 220)*): *Dicta die solvit ducatos quindecim similes de mandato sub die ultimo preteriti Iohanni Iacobo Trivisano cantori secreto S. D. N. pro eius provisione Octobris, Novembris et Decembris preteritorum ———— duc. XV* Am Rande: *Iacobo Cantori secreto.*

1521, 11. März (*ib. 560 f.206v. (alt 239v.)*): *Dicta die solvit ducatos quinque similes de mandato sub die prima huius Iohanni Iacobo cantori secreto pro eius provisione Februarii preteriti ———— duc. V* Am Rande: *Io. Ia. Cantori.*

Das Sängerkonsortium des Laurentius de Mutina, das dieser mit seinen beiden Sozilen Io. Iacobus Tarvisinus und Nicolaus de Albis bildete, war von Leo X. vom 1. Mai 1513 an in seine Privatkapelle mit einer monatlichen Provision von 5 Golddukaten für den einzelnen eingestellt worden. Entsprechend lauten die Buchungen in den *libri Introitus et Exitus* über 15 Dukaten im Monat, allerdings erst vom Juni des Jahres an. Nach dem Tode des Nicolaus des Albis sinken die monatlichen Zahlungen an Lorenzo de Modena und Io. Iacobo Tarvisino vom Juni 1516 an auf 10 Golddukaten. Diese erhöhen sich wieder durch den Zutritt des Iacotino Level seit August 1516 bis zum August des folgenden Jahres auf 15 Golddukaten⁴⁵. Nach dessen Ausscheiden sind es wieder 10 Golddukaten im Monat, die

⁴³ Eine Gehaltszahlung für Mai 1513 findet sich nicht in Vol. 551. Die folgende vom 8. August 1513 (f. 118) betrifft wieder Juni 1513, wohl ein Irrtum des Buchführers statt Juli, da die nächstfolgende vom 5. September (f. 130v.) „pro eorum provisione mensis Augusti proxime preteriti“ gilt.

1513, 8. August: Die VIII Augusti solvit florenos quindecim auri de camera vigore mandati sub die prima presentis D. Laurentio de Mantua (sic für Mutina), Nicolao de Albis et Io. Iacobo de Zanetio cantoribus secretis S. D. N. pro eorum provisione mensis Junii proxime preteriti numeratos dicto Iohanni Iacobo—fj XV Am Rande: *Cantoribus secretis.*

⁴⁴ Das Mandat trägt keine Zeit- und Ortsangabe. Das vorhergehende ist vom 1. November 1519, nach 2 undatierten zeigt das drittfolgende die Jahreszahl 1519. Nach den Buchungen in den *libri Introitus et Exitus* läßt sich jedoch das Datum annähernd bestimmen. Danach laufen die Gehaltszahlungen für ihn und Laurentius de Mutina zusammen bis September 1519, von Oktober an erhält dieser sein Einzelgehalt, während für jenen die Zahlung für Oktober bis Dezember im Januar 1520 in einer Summe nachgeholt wird. Sein vorübergehender Fortgang aus dem päpstlichen Dienst muß danach Ende September, Anfang Oktober 1519 geschehen sein, daher das Motuproprio Ende Oktober oder besser im November ergangen sein wird.

⁴⁵ Siehe oben S. 422 f.

vom September 1517 bis September 1519 regelmäßig an beide gebucht werden. Dann werden von Oktober 1519 an die Auszahlungen getrennt mit je 5 Dukaten für jeden von ihnen notiert. Der Grund war, daß Io. Iacobo Ende September oder Anfang Oktober den päpstlichen Dienst quittiert hatte, um Einsiedler zu werden, und nach dem „*sacrum heremum*“⁴⁶ gewandert war, daher der Papst 2 Dukaten seines Salärs der Provision des Laurentius de Mutina zugeschlagen und den Rest gestrichen hatte. Da der Sänger jedoch nur wenige Tage in der Einsiedelei ausgehalten hatte und bald darauf zu Fuß zurückgekehrt war und seinen Dienst von neuem aufgenommen hatte, ließ Leo X. ihm vom Tage seines Fortganges an, als ob keine Unterbrechung eingetreten wäre, sein volles monatliches Gehalt wieder auszahlen, was am 30. Januar 1520 für die drei zurückliegenden Monate Oktober, November und Dezember 1519 geschah. Die monatlichen Buchungen gehen dann laufend weiter. Die letzte ist vom 11. März 1521 für den vorausgegangenen Februar; und es darf angenommen werden, daß der Künstler, der seit Mai 1513 ununterbrochen der Privatkapelle Leos X. angehört hatte und zu seinen „*cubicularii*“ zählte⁴⁷, auch weiterhin bis zum Tode des Papstes in seinem Dienst blieb.

Iohannes Maria Dominici Alemanus

1513, Anfang Mai⁴⁸ (ASTR. *Mand. Cam. Vol. 859 f. 5v.*): Mit Rücksicht auf die „*grata devotionis et familiaritatis obsequia, que Iohannesmaria Dominici Alemanus musicus nobis, etiam dum cardinalatus honore fungebamur, impendit et impendere non desistit*“, gewährt Leo X. „*eidem Iohannimarie salarium et provisionem vigintitrium ducatorum auri de camera singulis mensibus a die nostre ad apostolatus apicem assumptionis incipiendo et deinde ad nostrum beneplacitum duraturo*“. Er befiehlt daher seinem Kardinalcamerlengo, Generalschatzmeister, den Klerikern und Präsidenten seiner Apostolischen Kammer, „*quatenus dictam provisionem sive salarium eidem Iohannimarie de duobus in duobus mensibus cum effectu solvi faciant*“. Dies geschieht am:

1513, 14. Mai (Intr. et Ex. Vol. 551 f. 90v. (alt f. 157v.)): *Die XIII dicti solvit florenos quadragintases auri de camera vigore mandati sub die XII. presentis magnifico Iohanni Marie alamanano musico secreto S. D. N. pro sua provisione duorum mensium finitorum XI. presentis sibi numeratos* _____ *fj XLVI*

Am Rande: *Io. Marie musico secreto.*

Am gleichen Tage erhält er weitere 46 Goldflorins als Vorauszahlung „*aliorum duorum mensium finientorum XI Iulii proxime futuri*“ auf Grund eines Mandats vom 14. Mai (ib. 551 f. 90v.).

1513, 22. Juni (AVat. Arm. XXIX, *Divers. Camer. Vol. 63 f. 251v.* (alt 248v.)); Herg. 3315): *Iohannem Mariam Dominici Alamanum castellanum arcis Veruchii ad suum beneplacitum inchoandum a data presentium et ut sequitur finiendum cum salario, paghis, emolumentis, honoribus et oneribus consuetis facit et constituit. Mandat presenti dicte arcis castellano, ut arcem ipsam cum omnibus munitioibus et rebus ad eam spectantibus eidem Iohanni Marie libere tradat. Vult autem, quod arcem ipsam etiam per idoneum substitutum custodire possit.*

1513, 8. Juli (Bibl. Vat., *Vat. lat. 3364 f. 67*; P. Bembi *Epist. Leonis X. Lib. III. S. 74*; Herg. 3557): *Postquam superioribus diebus Iohanni Mariae Germano viro artis Musices peritissimo suoque familiari sane perveteri arcem Verruchianam per vicarium custodiendam*

⁴⁶ Welche Einsiedelei in Frage kommt, ist schwer zu sagen. Vielleicht wäre an das Sacro Ermeo di Camaldoli zu denken: möglicherweise ist aber auch eine der vielen Einsiedeleien in der näheren oder weiteren Umgebung Roms, etwa am Monte Soracte gemeint.

⁴⁷ Bibl. Vat., *Vat. lat. 8598 f. 16*; Ferrajoli a. a. O. S. 18.

⁴⁸ Das folgende Motuproprio im Codex ist vom 12. Mai, das letzte vorausgegangene, das datiert ist, vom 8. Mai 1513. So ist das vorliegende wohl Anfang Mai anzusetzen, da die Zahlung vom 14. Mai auf ein Mandat des Generalschatzmeisters — damals Bernardo Dovizi da Bibbiena — vom 12. Mai Bezug nimmt.

concessit, nunc autem quoniam certior factus est veterem arcis praefectum oppidanosque ipsos omne studium adhibituros esse, ne is aut eius vicarius ad arcis custodiam admittatur, Franciscum Mariam Urbini ducem hortatur, ut eidem Iohanni Mariae auxilium det ad ineundum illius arcis custodiam.

1513, 11. August (Vat. lat. 3364 f.77v.; P. Bembi Epist. Lib. IV, S. 86. Nr. 9; Herg. 4061): *Verruchianae arcis praefecto mandat, quatenus sine ulla excusatione et mora ad se veniat, ut de salario ex custodia arcis debito ei pro iustitia consulatur et sine eius damno arcem ipsam vel Iohanni Mariae familiari suo, cui eam arcem concessit, vel eius procuratori tradi possit.*

1514, 9. Februar (Intr. et Ex. 551 f.170v. (alt 237v.)): *Die VIII Februarii MDXIII. solvit ducatos quadraginta sex auri de camera vigore mandati domini thesaurarii sub die XXVIII Decembris Io. Marie Alamano musico pro sua provisione duorum mensium inceptorum die XI. Ianuarii proxime preteriti et finiendorum die XI. Martii proxime futuri*

— fj XLVI

Am Rande: *Io. Marie Alamano musico.*

1515, 26. August (Intr. et Ex. 554 f.61 (alt 174)): *Die XXVI dicti solverunt ducatos quadraginta sex auri de camera de mandato sub die XXV. presentis Iohanni Marie Alamano musico S. D. N. pro eius provisione duorum mensium incipiendorum XI Septembris et finiendorum X. Novembris proxime futuri numeratos eidem* — fj XLVI

Am Rande: *Io. Marie musico*

1516, 2. Januar (ib. 554 f.84v. (alt 197v.)): *Dicta die solvit ducatos quaträginta sex auri de camera de mandato sub die 14 mensis preteriti Iohanni Marie musico secreto pro eius provisione duorum mensium inceptorum die XI Novembris, finitorum die XI presentis*

— fj XLVI

Am Rande: *Io. Marie musico secreto*

1516, 11. März (ib. 554 f.94v. (alt 207v.)): *Dicta die solvit ducatos quaträginta sex auri de camera de mandato sub die 28 presentis (sic) domino Io. Marie musico secreto S. mi D. N. pro eius provisione duorum mensium finitorum presenti die* — fj XLVI

Am Rande: *Io. Marie musico secreto*

Der deutsche Musiker Iohannes Maria Dominici stand bereits vor der am 11. März 1513 erfolgten Wahl des Kardinals Giovanni de Medici zum Oberhaupt der Christenheit in dessen Diensten; seit wann und mit welchem Gehalt, ist bisher nicht bekannt. Anfang Mai des gleichen Jahres setzte der Papst seine monatlichen Bezüge mit 23 Golddukatens fest mit der Maßgabe, daß sie vom Tage seiner Erhebung rechnen und alle 2 Monate ausgezahlt werden sollten. Entsprechend erhielt der Künstler am 14. Mai 1513 auf Grund eines Mandats des Generalthesauriers für die Zeit vom 11. März bis zum 11. Mai erstmalig den Betrag von 46 Goldflorins. Er wird in den *libri Introitus et Exitus* durchgehend als *musicus* bzw. *musicus secretus* bezeichnet, rechnete also wohl zu den Instrumentalisten der päpstlichen Privatkapelle. Der Rotulus vom 1. Mai 1514 führt ihn unter den „*scutiferi*“ auf⁴⁹. Leo X. schätzte ihn ganz besonders. Das zeigt nicht nur die gegenüber anderen Musikern bewilligte außergewöhnliche Höhe seiner monatlichen Provision. Der Papst ernannte ihn auch am 22. Juni 1513 mit sofortiger Wirkung zu seinem Kastellan der Burg von Verruchio mit der Erlaubnis, daß er sich durch einen geeigneten Substituten vertreten lassen könne. Allerdings wurden sowohl von dem alten Burgwart wie von den Einwohnern der Stadt alle Mittel angewandt, um ihn bzw. seinen Prokurator an der Übernahme des Kastells zu verhindern. Leo X. sah sich daher genötigt, den Herzog Francesco Maria von Urbino mit Schreiben vom 8. Juli 1513 um Schutz und Hilfe für Iohannes Maria Dominici anzugehen, den er dem

⁴⁹ Vat. lat. 8598 f. 17 v.; A. Ferrajoli a. a. O. S. 19; H.-W. Frey a. a. O. Acta mus. Vol. XXIV Facs. III/IV S. 162 Note 63. — Während alle anderen bisher aus dem Rotulus notierten Künstler nur einen „famulus“ zu ihrer Hilfe haben, steht vor seinem Namen eine 2, was bedeutet, daß er sich 2 famuli halten durfte.

Fürsten als „*vir artis Musices peritissimus*“ empfiehlt. Die Übergabe der Burg an den neuen Besitzer zog sich jedoch hin. Am 11. August 1513 forderte der Papst den bisherigen Kastellan auf, ohne Ausflüchte und Verzug nach Rom zu kommen, damit seine aus der Betreuung des Schlosses herrührenden Gehaltsansprüche gerecht geregelt und dieses ohne Schaden für ihn seinem Familiaren Johannes Maria, dem er es verliehen hätte, oder dessen Vertreter übergeben werden könnte. Auch dieser Brief hatte anscheinend noch nicht den gewünschten Erfolg. Denn Leo X. mußte erneut — *rursus* — unter Bezugnahme auf seine erste Anordnung dem bisherigen Kastellan in einem undatierten⁵⁰ Schreiben in schärfster Form anbefehlen „*sub pena indignationis nostrae ac quingentorum ducatorum auri de camera fisco nostro applicandorum, ut visis presentibus dicte arcis possessionem eidem Io. Mariae vel eius procuratori immediate consignes, non obstando quod is intersignia secum non deferat; quod volumus a te inviolabiliter observari*“. Dieses zweite Motuproprio muß wohl die bestehenden Widerstände beseitigt haben. Denn weitere päpstliche Anordnungen ergingen nicht mehr. Schon vorher, am 25. Juli 1513⁵¹ hatte Raphael Riario, Bischof von Ostia und Velletri, nach seiner Titelkirche auch Kardinal von San Giorgio genannt, Vicekanzler und Kämmerer der Heiligen Römischen Kirche, den Schatzmeister der Romagna, Iohannes de Saulis, angewiesen, „*quatenus salarium consuetum castellanie terre Verudi dicte provincie non nulli solvat nisi domino Iohanni Marie Alemano musico secreto sanctissimi domini nostri et castellano arcis dicte terre a sua sanctitate noviter deputato et eidem domino Io. Marie dictum salarium hic in urbe quolibet mense solvat*“.

Das Einkommen aus der Kastellanei von Verruchio bezog Iohannes Maria Dominici zusätzlich zu seiner monatlichen Provision als Kammermusiker. Daß er mit dem päpstlichen Familiaren Iohannes Dominicus, Rektor der Pfarrkirche „*Sti. Petri de Usigliano Lucanensis diocesis*“, zu identifizieren sei⁵², dem Leo X. am 17. Januar 1514 (Reg. Vat. 1016 f 73; Herg. 6322) diese Pfarrkirche mit ihren Jahreseinkünften von 24 Golddukaten übertrug, möchte ich in Zweifel ziehen. Denn die Bulle bezeichnet diesen „*obsequiis dilecti filii nostri Petri tituli Sancti Eusebii presbyteri cardinalis insistendo etiam continuus commensalis et, ut asseris, in vicesimo primo vel circa tue etatis anno constitutus*“. Er dürfte daher wohl von dem Musiker Iohannes Maria Dominici, der im Dienste des Papstes stand, zu unterscheiden sein. Jedoch — non liquet.

Die Zahlungen an Io. Maria Dominici Alamanus erscheinen in den *Introitus et Exitus*-Bänden der Apostolischen Kammer, soweit sie keine Lücken aufweisen, regelmäßig von Mai 1513 an alle 2 Monate bis zum 11. März 1516 mit 46 Golddukaten. Die Buchung vom 26. August 1515 führt ihn letztmalig mit seinem vollen Namen auf. Dann erscheint vom 28. März 1516 an der Kammermusiker

Iohannes Maria de Medicis

1516, 28. März (*Intr. et Ex. 555 f.106v. (alt 150v.); 556 f.106v. (150v.)*): *Die XXVIII Martii 1516 solvit ducatos quatragesima sex auri de camera domino Iohanni Marie de Medicis musico pro eius provisione duorum mensium inceptorum die XI Novembris et finitorum die XI Januarii numeratos eidem* — fj XLVI
1516, 20. Mai (*ib. 555 f.124v. (alt 168v.); 556 f.124v. (168v.)*): *Dicta die solvit ducatos quatragesima sex auri de camera de mandato sub die XXVIII Martii domino Io. Marie musico S.mi D. N. pro eius provisione duorum mensium computandorum a die XI Martii usque ad diem XI presentis numeratos eidem* — fj XLVI
Am Rande: *Io. Marie musico*

⁵⁰ AVat. Arm. XLIV. Vol. 5 f. 36v. (alt f. 26v.). Das Breve ist ohne Datum, gehört jedoch nach dem 11. August 1513.

⁵¹ AVat. Arm. XXVIII. Divers. Camer. Vol. 61 f. 170 (alt 162). Vgl. Haberl a. a. O. S. 66, der Castellano terrae Ultricoli liest.

⁵² So anscheinend Haberl a. a. O. S. 66.

1517, 10. Juli (ib. 557 f. 144v. (alt 179v.)): *Dicta die solvit ducatos viginti tres similes de mandato sub die primo huius Iohanni Marie musico secreto S. D. N. pro eius provisione presentis mensis* _____ fj XXIII

Am Rande: Io. Marie musico.

1518, 20. Februar (ib. 557 f. 180 (alt 215)): *Dicta die solvit ducatos quatráginta sex auri de camera de mandato sub die XVIII huius domino Iohanni Marie prefato pro eius provisione duorum mensium inceptorum die prima Aprilis et finiendorum per totum mensem Maii proxime futurorum* _____ fj XLVI

Am Rande: Io. Marie musico

1518, 20. November (ib. 558 f. 162v. (200v.)): *Dicta die solvit vigore mandati VIII huius magnifico domino Io. Marie de Medicis musico secreto S. mi D. N. ducatos quatráginta sex auri de camera pro eius provisione duorum mensium vz. Octobris preteriti et Novembris presentis* _____ fj XLVI

Am Rande: Musico secreto

1519, 11. März (ib. 558 f. 183 (alt 221)): *Dicta die solvit ducatos quatráginta sex auri de camera de mandato sub die prima Februarii preteriti Iohanni Marie hebreo musico secreto S. mi D. N. pro eius provisione duorum mensium vz. Februarii preteriti et Martii presentis* _____ fj XLVI

Am Rande: Musico secreto

1519, 26. Oktober (ib. 559 f. 162 (alt 203)): *Dicta die solvit ducatos quadraginta sex similes de mandato sub die 24. huius prefato Io. Marie comiti Verudii pro eius provisione Septembris preteriti et Octobris presentis* _____ duc. XLVI

Am Rande: Io. Marie supradicto

1520, 30. Dezember (ib. 560 f. 186 (alt 219)): *Dicta die solvit ducatos similes nonaginta duos de mandato sub die X huius Io. Marie de Medicis musico secreto S. mi D. N. pro eius provisione quatuor mensium vz. Januarii, Februarii, Martii et Aprilis proxime futurorum* _____ fj LXXXXII

Am Rande: Io. marie musico secreto

Man könnte versucht sein anzunehmen, daß dieser Giovan Maria de Medici, der zum ersten Male am 28. März 1516 mit der Auszahlung einer doppelten Monatsgage von 46 Golddukataten für die Zeit vom 11. November 1515 bis zum 11. Januar 1516 in den *Introitus et Exitus*-Bänden begegnet, und der deutsche musicus secretus Giovan Maria Dominici eine und dieselbe Person seien. Beide erhalten dasselbe hohe Gehalt. Der Zahlungsmodus von 2 Monaten ist bei jenem wie bei diesem der gleiche⁵³. Auch bei jenem sind Beginn und Ende des Zeitraumes, für den die Auszahlung gilt, nämlich vom 11. des einen bis zum 11. des übernächsten Monats, wenigstens bis zum Juli 1517⁵⁴ beibehalten. Von da an erfolgt eine Änderung und rechnet die doppelte Provision jeweils vom ersten des einen bis zum letzten Tage des folgenden Monats. Beide erscheinen auch als Kastellan bzw. Comes der Burg von Verruchio. Demgegenüber ist jedoch die eine Tatsache nicht zu übersehen, daß Iohannes Maria musicus secretus — nach der bisherigen Folge der Gehaltsauszahlungen an ihn ist darunter Dominici zu verstehen — am 2. Januar und 11. März 1516 je 46 Golddukataten für die Zeit vom 11. November 1515 bis zum 11. Januar 1516 bzw. von diesem Tage bis zum 11. März 1516 auf Grund zweier verschiedener Anweisungen des Generalthesauriars vom 14. Dezember 1515 und vom 28. März 1516 empfangen hatte, während die

⁵³ Nur für Juli und August 1517, Juni, Juli und Dezember 1518, Januar und Juni 1519 lauten die Anweisungen für Gio. Maria de Medici auf das Gehalt eines Monats; am 10. September 1517 sind es 69 Golddukataten für September bis November 1517, am 30. Dezember 1520 sogar 92 Dukaten für die Monate Januar bis April 1521.

⁵⁴ 1517, 10. Mai (Intr. et Ex. 557 f. 134): *Dicta die solvit ducatos quatrágintasex auri de camera de mandato sub die 22 Junii (sic) domino Io. Marie de Medicis musico secreto S. D. N. pro eius provisione duorum mensium inceptorum XI huius et finiendorum die XI Julii proxime futuri numeratos sibi* _____ fj XLVI. Am Rande: Io. Marie musico. — Die folgende vom 10. Juli 1517 (siehe oben) lautet auf die Provision „presentis mensis“.

Nachzahlung von 46 Goldflorins am 28. März 1516 an Gio. Maria de Medici auf die Zeit vom 11. November 1515 bis zum 11. Januar 1516 lautet. Hier ist auf ein besonderes Auszahlungsmandat nicht Bezug genommen. Auch fehlt eine Zahlung an ihn für die Zeit vom 11. Januar bis zum 11. März 1516. Auffällig ist nur, daß die Nachzahlung an Gio. Maria de Medici vom gleichen Tage ist wie das Mandat des Generalschatzmeisters, das dem „Io. Maria musicus secretus“ (m. E. Dominici) seine Provision für 11. Januar bis 11. März anwies. Will man daher bei jener keine Fehleintragung des Buchführers voraussetzen — darauf deuten sonst keine Umstände —, so muß man folgern, daß es sich um zwei verschiedene Künstler handele. Dann wäre Dominici mit März 1516 aus dem Dienste des Papstes ausgeschieden, ob durch Tod oder Fortgang, müßte dahingestellt bleiben.

Iohannes Maria de Medicis ist erstmalig im März 1516 genannt. Er erfreute sich einer außergewöhnlichen Wertschätzung seitens des Papstes. Für diese spricht nicht nur die Höhe seiner Monatsgage. Wiederholt finden sich in den von Serapica notierten Privatausgaben Leos X. besondere, z. T. erhebliche Geldgeschenke an ihn. Nicht nur, daß er seinem Namen den der Familie Medici — wohl auf Grund eines speziellen Gnadenerweises seines Gönners — anhängte, er besaß auch die Kastellanei von Verruchio, weshalb er sich Graf von Verruchio nannte⁵⁵ und als solcher oder als *magnificus dominus* in den Büchern der Apostolischen Kammer wiederkehrt. Er war Jude. Sein Sohn Camillus war gleichfalls Musiker in der Privatkapelle des Papstes. Die letzte Zahlung an den Künstler vom 30. Dezember 1520 umfaßt die Zeit vom Januar bis April 1521. Wahrscheinlich gehörte er auch weiterhin bis zum Tode Leos X. dessen Privatkapelle an. Haberl und Eitner⁵⁶ notieren ihn 1516/17 und fälschlich als Sänger in der Privatkapelle. Er war *musicus* — so wird er stets bezeichnet —, also Instrumentalist (*sonatore*). Leider wird das Instrument, das er spielte, in den Urkunden niemals erwähnt.

Iohannes Mathias

Haberl und Eitner⁵⁷ notieren ihn von März 1515 an für dieses Jahr in der Privatkapelle Leos X. als *musicus secretus*. Er erscheint jedoch nur einmal mit einer Buchung vom 3. August 1515 für den vorausgegangenen Monat Juli; und auch diese Eintragung ist suspekt. 1515, 3 August (Intr. et Ex. 554 f. 57v. (alt 170v.)): *Die III Augusti solverunt ducatos sex auri de camera de mandato sub die primo presentis Io. Matie musico secreto S. D. N pro eius provisione mensis Julii proxime preteriti numeratos eidem* ————— ff VI Am Rande: *Io. Matie musico*

Sowohl in der Urkunde wie am Rande war als Empfänger zunächst Io. Marie geschrieben, beide Male wurde jedoch das „r“ in ein „t“ korrigiert und aus „Marie“ ein „Matie“ gemacht. M. E. handelt es sich hier überhaupt nicht um einen neuen Kammermusiker Leos X. namens Iohannes Matia, sondern um Mathias Marilianus *musicus secretus* (siehe diesen), der seit 11. Mai 1514 der Privatkapelle des Papstes angehörte und für den regelmäßig die Gehaltszahlungen in den *Introitus et Exitus*-Bänden 553—560 verzeichnet sind. Nur fehlt eine solche für Juli 1515. Denn auch die Monatsgage bei beiden ist die gleiche. Offenbar hatte der Buchführer zunächst Iohannes Maria, nämlich Dominici Alemanus, im Auge, merkte jedoch

⁵⁵ So in dem an seinen Sohn Camillus gerichteten Mandat vom 2. April 1518 (siehe S. 415), dann in der Zahlungsbuchung vom 26. Oktober 1519. — Der von Pastor a. a. O. IV., 1 S. 400 Anm. 1 zitierte Aufsatz von Fr. Katt, *Musicisti ebrei nel Rinascimento*, Corriere Israelitico, Trieste 1903, ein Auszug aus dem in: *Der Israelit*, 44. Jahrg., Mainz 1903, S. 1245 erschienenen Artikel „Jüdische Musiker an italienischen Fürstenthöfen“ des gleichen Verfassers, behandelt nicht Giovan Maria de Medici, sondern andere jüdische Musiker.

⁵⁶ a. a. O. S. 67, 121; Quellenlexikon Band VI. S. 417

⁵⁷ a. a. O. S. 67, 121; Quellenlexikon, Band VI. S. 378. — Haberls Angabe „1515 März“ und seine Bezugnahme auf Intr. et Ex. Band 554 stimmen nicht. Denn Vol. 554 beginnt im *Exitus* mit 2. Juli 1515, die Aufzeichnungen von April bis Ende Juni 1515 fehlen. Der vorhergehende Band 553 schließt mit 31. März 1515 und in ihm wird in diesem Monat ein Kammermusiker Iohannes Mathias nicht verzeichnet.

bei dem Eintragen der Provisionssumme von fj 6 seinen Irrtum, den er durch das Überschreiben des „r“ mit „t“ berichtigte, ohne jedoch das „Io.“ (= Iohannes) zu streichen. Mit Iohannes Mathias, „*rector seu perpetuus vicarius ecclesie S. Mafredi de Bruniquello (Brunignello?) Caturcensis diocesis*“, dem Leo X. am 6. Februar 1514 diese kirchliche Stelle mit Jahreseinkünften von „*vigintiquatuor librarum Turonensium parvarum*“ übertragen hatte (Reg. Vat. 1002 f. 170 ff.; Herg. 6633), ist er wohl nicht zu identifizieren.

Iustinus Doro

1520, 25. Oktober (ib. 560 f. 173 (alt 206)): *Dicta die solvit ducatos similes octo de mandato sub die prima huius Iustino Doro cantori secreto pro eius provisione mensis preteriti* _____ fj. VIII

Am Rande: *Iustino Doro cantori secreto*

Dieser Kammersänger Leos X. erscheint nur mit dieser einen Provisionszahlung für den September 1520, die auf Grund eines Mandates des Generalthesauriars vom 1. Oktober am 25. des Monats erfolgte. Sein Salär von 8 Golddukaten entsprach dem üblichen, das andere qualifizierte cantores secreti wie z. B. Andreas de Silva, Antonio Bruhier und auch die Sänger der päpstlichen Kapelle erhielten. Weitere Buchungen für den Rest des Pontifikatsjahres finden sich nicht mehr, daher eine längere Verwendung in der Privatkapelle des Mediceerpapstes fraglich ist. Haberl⁵⁸ und Eitner identifizieren ihn mit Iusquinus Dor, einem Angehörigen der cappella pontificia, den das von ersterem mitgeteilte Dokument vom 3. September 1522 nennt und von dem das Musikarchiv der Sixtinischen Kapelle eine vierstimmige Marienmesse (*de nostra Domina*) besitzt⁵⁹, — wohl mit Recht. Dann wäre er möglicherweise von Oktober 1520 an in die päpstliche Kapelle hinübergewechselt; denn von diesem Monat an stieg deren monatliche Provisionssumme noch von fj 291 auf fj 299 an. Er wäre dann in ihr noch unter Hadrian VI. nachgewiesen.

Laurentius de Bergomotiis (de Mutina)

Er wurde 1480 in Modena geboren, daher er in den Urkunden häufig nur als Laurentius de Mutina bezeichnet wird. Sein Vater hieß Nicolò Bergomozi. Von 1506 bis 1513 gehörte er als Sänger der Kapelle des Domes von Modena an⁶⁰. Dann ging er nach Rom und wurde mit 2 anderen Sängern, Nicolaus de Albis und Iohannes Iacobus de Zanetio aus Treviso in die Privatkapelle Leos X. vom 1. Mai 1513 an aufgenommen. Das entsprechende Motu proprio⁶¹ datiert zwar erst vom 1. Juli, bestimmt jedoch die Provisionszahlung mit Beginn des Mai, so daß auch von diesem Zeitpunkt an ihre Einstellung anzunehmen ist. Er besaß das besondere Wohlwollen seines Gönners. Wenn auch seine monatliche Gage von 5 Golddukaten im Vergleich zu der anderer Kammersänger nicht sehr hoch gehalten war, so überschüttete ihn Leo X. dafür mit überaus zahlreichen Gunstbeweisen, von denen nachstehend eine Auswahl aufgeführt werden möge. Auch gehörte er nach dem Rotulus vom 1. Mai 1514 der familia des Papstes als „*cubicularius*“ an⁶².

1513, 30. Juli (Reg. Vat. 1023 f. 4 ff.; Herg. 3866): *Laurentio de Bergomotiis clerico Mutinensi familiari et cubiculario suo accessum ad unam ex sex mansionariis ecclesie Mutinensis concedit.*

1514, 22. Mai (Reg. Vat. 1186 f. 141 ff.; Herg. 8970/1): *Laurentio de Burgomotiis clerico Mutinensi familiari, continuo commensali suo, ut se commodius sustentare valeat,*

⁵⁸ a. a. O. S. 67, 71, 121; Quellenlexikon, Band III. S. 233.

⁵⁹ Haberl, Bausteine II. S. 22, 130, 176.

⁶⁰ Vgl. Knud Jeppesen, Die mehrstimmige italienische Laude um 1500, Leipzig—Kopenhagen 1935, S. 63 und Note 1.

⁶¹ Siehe oben S. 425 bei Io. Iacobus de Tarvisio.

⁶² Vat. lat. 8598 f. 12v.; Ferrajoli a. a. O. S. 16; H.-W. Frey a. a. O. S. 162 Note 63.

pensionem annuam decem et octo ducatorum auri de camera super fructibus masse communis societatis presbyterorum ecclesie Mutinensis cum iure accedendi ad certum perpetuum beneficium ecclesiasticum eidem masse perpetuo unitum, si pensio non solvatur, assignat. 1514, 19. August (Reg. Vat. 1041 f. 130 ff.; Herg. 11100): Laurentio de Bergomotiis clerico Mutinensi familiari suo, qui etiam cubicularius secretus et continuus commensalis suus existit, hospitale prioratus nuncupatum SS. Martini et Iuliani de Casengia Vallis Primerii Feltrensis diocesis in titulum perpetui beneficii ecclesiastici clericis secularibus assignari solitum, cuius et illi forsann annexorum fructus quatuor centorum florenorum novorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert, si medietatis patronorum accedat assensus.

1514, 23. Oktober (Reg. Vat. 1103 f. 132v. ff.; Herg. 12322): *Parrochialem ecclesiam Sancte Marie de Primerio Feltrensis diocesis, cuius et illi forsann annexorum fructus nonaginta quinque ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt et de qua Laurentio de Bergomotiis clerico Mutinensi cubiculario secreto et familiari continuo commensali suo sub data quartodecimo Kalendas Septembris (19. VIII.) pontificatus sui anno secundo provideri concesserat, cum idem Laurentius concessionem gratie huiusmodi litteris apostolicis desuper non confectis hodie sponte et libere cesserit et propterea dicta ecclesia adhuc vacare noscatur, Iohanni de Tisis, qui Laurentii tituli Sanctorum Quatuor Coronatorum presbyteri cardinalis obsequiis insistendo etiam continuus commensalis suus existit, confert.*

1515, 31. Juli (Reg. Vat. 1034 f. 247 ff.; Herg. 16794): *Perpetuum beneficium ecclesiasticum capellania nuncupatum ad altare SS. Cipriani et Iustine situm in ecclesia Regiensi certo modo vacans, postquam Laurentius de Bergomotiis clericus Mutinensis familiaris suus, cui alias de dicto perpetuo beneficio sub data videlicet pridie Nonas Junii pontificatus sui anno tercio (4. VI.) concessit provideri, concessionem gratie huiusmodi litteris apostolicis super ea non confectis cessit, Dominico de Berthodis confert. Die Jahreseinkünfte betragen 24 Golddukat.*

1515, 31. Juli (Reg. Vat. 1129 f. 120 ff.; Herg. 16795): *Cum Laurentius de Bergomotiis familiaris, etiam cubicularius secretus et continuus commensalis suus, cui alias de parrochialem ecclesia Sancti Laurentii de Aneseto Regiensi diocesis et perpetua capellania ad altare SS. Cipriani et Iustine situm in ecclesia Regiensi tunc per obitum quondam Leonardi de Pazis aut Dionisii de Bertodis vel alias certo modo vacantibus provideri concessum fuit, concessionem gratie huiusmodi cesserit, parrochialem ecclesiam Antonio de Carraria et capellaniam predictas vacantes Dominico etiam de Bertodis clericis Lunensi et Regiensi contulit. Ne propter cessionem huiusmodi nimium dispendium patiat, dicto Laurentio concedit, quod Dominico et Antonio prefatis cedentibus vel decedentibus seu ecclesiam et capellaniam dimittentibus et illis vel earum altera quovismodo vacantibus liceat eidem ad parrochialem ecclesiam et capellaniam predictas, quarum insimul fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, liberum habere regressum illarumque corporalem possessionem apprehendere absque alia collatione de illis de novo facienda ut prius retinere, ac si illas minime resignasset.*

1515, 8. September (Reg. Vat. 1038 f. 127v. ff.; Herg. 17473): *Laurentio de Bergomotiis clerico Mutinensi familiari, etiam cubiculario ac continuo commensali suo unum vel duo beneficia ecclesiastica seu ecclesiastica cum cura vel sine cura, si quod vel si que vacet seu vacent ad presens, quod seu que dictus Laurentius infra unius mensis spatium, postquam eidem vacatio illius seu illorum innotuerit, duxerit acceptandum vel acceptanda, post acceptationem huiusmodi cum omnibus iuribus et pertinentiis suis donationi apostolice reservat. Cavallicensis et Asculano episcopis ac vicario episcopi Mutinensis in spiritualibus generali mandat, quatenus beneficium seu beneficia huiusmodi, si vacet seu vacent ad presens, eidem Laurentio post acceptationem cum omnibus iuribus et pertinentiis suis conferre procurent.*

1516, 25. Juni (Reg. Vat. 1065 f. 76 ff.): *Eidem perpetuam capellaniam ad altare Sancti Geminiani situm in ecclesia Mutinensi certo modo vacantem, que sine cura est et cuius fructus decem ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, cum omnibus iuribus et pertinentiis suis confert.*

1516, 24. September (AVat. Arm. XXXIX. Vol. 31 f. 305v.): *Episcopo (sic) et Sixto de Guidonibus canonico ecclesie Mutinensis mandat, cum nuper parrochiale ecclesiam Sancti Nicolai de Calegarola Mutinensis diocesis per liberam resignationem Laurentii de Bergomottiis cubicularii sui vacantem Ludovico de Crivellis clerico Mutinensi contulerit, ut eundem Ludovicum ad liberam et pacificam dicte ecclesie possessionem admittant.*

1519, 1. Januar (Reg. Vat. 1120 f. 62 ff.): *Laurentio de Bergomottiis familiari suo, qui etiam cubicularius ac cantor secretus et antiquus continuus commensalis suus existit, perpetuam mansionariam ecclesie Mutinensis per liberam resignationem Iohannis Ludovici de Cervellis (sic) vacantem, que inibi simplex officium existit et cuius ac illi annexorum fructus quinquaginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1519, 13. Januar (Reg. Vat. 1134 f. 6 ff.): *Eidem, qui etiam cubicularius et cantor secretus ac continuus commensalis suus existit et cui nuper de mansionaria ecclesie Mutinensis tunc per liberam resignationem Ludovici de Cervellis vacante omnes et singulos illius fructus reservando providit, ut decentius sustentari valeat, unum beneficium ecclesiasticum cum cura vel sine cura in civitate vel diocesi Mutinensi consistens, quos dictus Laurentius infra unius mensis spatium, postquam ei vel procuratori eius vacatio illius beneficii innotuerit, duxerit acceptandum, cum omnibus iuribus et pertinentiis suis eidem mansionarie, quamdiu illam obtinuerit, ex nunc prout ex die acceptationis illius et econtra unit, annectit et incorporat.*

1519, 1. Juli (Arm. XXXIX. Vol. 33 f. 192 ff.): *Cum nuper parrochiali ecclesia Sancti Mauricii de Arconato Mutinensis diocesis territorii Bononiensis per obitum quondam Taryozii de Tariozii vacante Laurentius de Bergomottiis clericus Mutinensis cubicularius et familiaris antiquus suus illam sic vacantem vigore quarundam litterarum, per quas unum beneficium ecclesiasticum tunc certo expresso modo qualificatum, quod primo per decessum illius ultimi possessoris in dicta diocesi vacare contingeret, perpetuo beneficio ecclesiastico mansionarie nuncupato ab ipso Laurentio in ecclesia Mutinensi obtento extunc prout ex die vacationis univit, infra debitum tempus acceptaverit, cupiens acceptationem predictam per eundem Laurentium factam suum effectum sortiri ac dicte parrochialis ecclesie possessionem eidem Laurentio liberam et expeditam tradi episcopo Tarvisino civitatis sue Bononiensis gubernatori mandat, quatenus eundem Laurentium vel procuratorem eius in corporalem possessionem parrochialis ecclesie prefate inducat et inductum defendat.*

1519, 20. Juli (Reg. Vat. 1124 f. 244 ff.): *Eidem cubiculario et cantori secreto ac continuo commensali suo, cui nuper de mansionaria ecclesie Mutinensis per liberam resignationem Ludovici de Cervellis vacante providit quique unum beneficium ecclesiasticum in diocesi Mutinensi certo modo vacans eidem mansionarie uniri obtinuit, ut decentius sustentari valeat, unum beneficium ecclesiasticum cum cura vel sine cura in civitate vel diocesi Regiensi consistens per cessum vel decessum seu quamvis aliam dimissionem illud obtinuit vel alias quovismodo vacaturum, quod infra debitum tempus duxerit acceptandum, cum omnibus iuribus et pertinentiis suis eidem mansionarie, quamdiu idem Laurentius illam obtinuerit, unit, annectit et incorporat.*

1519, 29. September (Reg. Vat. 1158 f. 1 ff.): *Eidem, qui etiam cubicularius et cantor secretus suus existit et unam mansionariam ecclesie Mutinensis et quandam perpetuam capellaniam ad altare Sancti Geminiani situm in eadem ecclesia inter alia obtinet, canonicatum et prebendam ecclesie Mutinensis, quorum fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1519, Oktober (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 46): *Iacobo Ponzetto thesaurario suo generali mandat, quatenus de pecuniis camere sue apostolice Laurentio de Bergomotiis cantori secreto suo ultra quinque ducatos per se eidem pro sua provisione singulo mense assignatos alios duos ducatos de provisione aliorum quinque ducatorum lo. Iacobo Trivisio assignatorum, si mundo renuntiavit et ad heremum convolvavit, accrescat itaque de cetero singulo mense eidem Laurentio ducatos septem auri in auro de camera pro provisione presentis mensis Octobris et successive singulis mensibus temporibus futuris continuando persolvi faciat de gratia speciali.*

1519, 30 Oktober (Intr. et Ex. 559 f. 163v. (alt 204v.)): *Dicta die solvit ducatos septem similes de mandato sub die ultimo huius Laurentio musico secreto S. mi D. N. pro eius provisione huius mensis _____ duc. VII*
Am Rande: *Laurentio musico secreto S. D. N.*

1519, 3 Dezember (Reg. Vat. 1170 f. 253 ff.): *Alexandro Cappellina familiari continuo commensali suo, postmodum parrodialem ecclesiam Sancti Mauritii Mutinensis diocesis olim mansionarie ecclesie Mutinensis, quam Laurentius Bergomotius ipsius ecclesie mansionarius obtinebat prout obtinet, quamdiu ipse Laurentius illam obtineret, unitam ipsius Laurentii ad hoc expresso accedente consensu dissolvit, parrodialem ecclesiam predictam, cuius fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

1519, 25 Dezember (ib. 559 f. 173v. (alt 214v.)): *Die XXV Decembris MDXVIII. solvit ducatos septem auri de camera de mandato sub die ultimo preteriti Laurentio Parmenio (sic für Bergomotiis) musico secreto S. D. N. pro eius provisione mensis Novembris preteriti _____ duc. VII*
Am Rande: *Laurentio Parmenio musico secreto.*

1520, 29 Februar (ib. 559 f. 186 (alt 227)): *Dicta die solvit ducatos quinque similes de mandato sub die ultimo Januarii Laurentio de Bergamo (sic für de Bergomotiis) musico secreto S. D. N. pro eius provisione dicti mensis Januarii _____ duc. V.*
Am Rande: *Laurentio de Bergamo musico secreto S. D. N.*

1520 5 März (Reg. Vat. 1147 f. 7 ff.): *Laurentio de Bergomotiis clerico Mutinensi familiari, cubiculario et cantori secreto ac antiquo continuo commensali suo, cum is hodie, cui alias de parrodiali ecclesia Sancti Iacobi Mutinensi per Iheronimum Grecium detenta tunc certo modo vacante provideri concessum fuit, concessioni gratie huiusmodi litteris apostolicis super ea non confectis ac omni iuri sibi in dicta ecclesia vel ad illam competenti sponte et libere cesserit ac eundem Iheronimum in possessione dicte ecclesie pacificum dimiserit, concedit, quod cedente vel decedente dicto Iheronimo seu ecclesiam predictam alias quomodolibet dimittente prefato Laurentio ad dictam ecclesiam, cuius fructus septuaginta ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, liberum habere accessum et ingressum illiusque corporalem possessionem apprehendere et retinere liceat.*

1520, 27 Juni (ib. 560 f. 139 (alt 172)): *Dicta die solvit ducatos quinque similes de mandato sub die primo presentis Laurentio de Mutina musico secreto pro eius provisione mensis Maii proxime preteriti _____ duc. V*
Am Rande: *Laurentio musico.*

1520, 8 August (Reg. Vat. 1179 f. 214v. ff.): *Iohanni de Lisignanes parrodialem ecclesiam Sancte Agathe de Rubiera Regiensis diocesis, de qua Laurentius de Bergomotiis canonicus Mutinensis notarius et familiaris suus, cui sub data vz. decimo Kalendas Februarii pontificatus sui anno quarto (23. I. 1517) de illa certo modo vacante provideri concesserat, litteris apostolicis desuper non confectis hodie resignavit, confert. Ihre Jahreseinkünfte betragen 24 Golddukat.*

Die Provisionszahlungen an den cantor secretus Laurentius de Bergomotiis oder de Mutina beginnen in den libri *Introitus et Exitus* am 9. Juli 1513 mit einer solchen für den voraus-

gegangenen Juni. Sie lautet auf „*Laurentio de Mutina et sociis*“ über 15 Golddukat. Für den Mai fehlt eine Eintragung. Anscheinend bildete der Künstler mit den beiden Kammerängern Nicolaus de Albis und Ioh. Iacobus de Tarvisio eine besondere Gruppe innerhalb der Privatkapelle, deren Haupt er war, da er meistens an erster Stelle genannt ist. Bis zum Tode des Nicolaus de Albis im Mai 1516 sind die monatlichen Gehaltszahlungen — abgesehen von Irrtümern und Verschreibungen⁶³ der Namen — jeweils auf diese 3 Künstler zusammen mit 15 Golddukat ausgeworfen. Dann werden für Juni und Juli 1516 nur Laurentius de Mutina und Io. Iacobus Trivisanus mit 10 Dukaten aufgeführt, bis vom August an Iacotino Level ihrer Gruppe angegliedert wird und nun die Buchungen bis zum Ausscheiden Levels Ende August 1517 die alte Höhe von insgesamt 15 Goldflorins im Monat erreichen. Von September 1517 an lauten die monatlichen Gehaltszahlungen für ihn und Io. Iacobo de Tarvisio wieder auf 10 Golddukat. Bei der Provisionsbuchung vom 10. Januar 1518 für Dezember 1517 wird erstmalig als Empfänger ein Laurentius de Bergamo statt des Laurentius de Mutina aufgeführt, ein offensichtlicher Irrtum des Buchführers. Anscheinend wußte dieser mit dem Namen „*de Bergomotiis*“ nichts anzufangen und machte daraus kurzerhand ein „*de Bergamo*“. Dieser Fehler zieht sich — abgesehen von der Provisionszahlung für Mai 1518, in der neben Io. Iacobo Trivisano nochmals fälschlich Laurentius Parmenius notiert ist, — die ganzen Jahre 1518 und 1519 hindurch bis zum April 1520. Erst vom Mai 1520 an wird der Irrtum berichtigt und erscheint bis zur letzten in *Intr. et Ex.* 560 enthaltenen Buchung für Februar 1521 Laurentius de Mutina als Empfänger. Laurentius de Mutina und Laurentius de Bergamo sind nicht 2 verschiedene Kammeränger Leos X. Das ergibt sich aus folgendem deutlich. Ende September, Anfang Oktober 1519 war Io. Iacobus de Tarvisio als cantor secretus Leos X. ausgeschieden und zu einer Eisedelei gewandert. Der Papst hatte daher im gleichen Monat seinen Generalschatzmeister Iacobo Ponzetto angewiesen (s. o. *Mand. Cam. Vol. 859B f. 46*), aus der freigewordenen Provision die Gage des Laurentius de Bergomotiis um 2 Golddukat monatlich zu erhöhen, und zwar von Oktober an fortlaufend. Entsprechend erhielt „*Laurentius musicus secretus*“ am 30. Oktober 1519 für diesen Monat 7 Golddukat und den gleichen Betrag am 25. Dezember für November, wobei der Schreiber bei dieser letzten Zahlung Laurentius Parmenius als Empfänger buchte. Io. Iacobus Tarvisinus kam jedoch nach einiger Zeit, wohl Anfang Dezember 1519, zurück und nahm seinen Dienst in der Privatkapelle wieder auf

⁶³ So ist bei den Provisionszahlungen vom 20. August für Juni (verschrieben für Juli, siehe oben S. 426 Note 43) und vom 5. September 1513 für August irrtümlich Laurentius de Mantua als Empfänger genannt. Am 12. März 1516 (*Intr. et Ex.* 555 f. 105v., alt 149v.) lautet die Buchung für März 1516 auf „*Laurentio Parmenio Nicolao de Albicis et Io. Iacobo Trivisano*“, eine offensichtliche Verwechslung des Schreibers. Denn neben der Dreiergruppe des Laurentius de Mutina erscheint L. Parmenius regelmäßig zusammen mit Romulo Bernardi (Mammacino), und zwar nur als „custos bibliothecae sacri palatii apostolici“ Vom April 1516 an ist er wieder bis auf weiteres als Laurentius de Mutina notiert. Mai 1517 erscheint er neben Io. Iacobo Trivisano und Iacotino Level als Ludovico de Mutina, und diesen Fehler behält der Schreiber mit dem bisherigen Randvermerk „tribus cantoribus secretis“ beharrlich bis zum September 1517 bei. Erst vom Oktober an wird er wieder als Laurentius verzeichnet. Ein Ludovicus de Mutina ist von April bis Dezember 1514 als Sänger der Cappella Giulia von St. Peter in deren Censualbüchern nachgewiesen (*Arch. Capit. S. Petri in Vaticano, Cap. Giulia 1—1511 — 1515 f. 66 ff.*). Er und Laurentius de Bergomotiis alias Mutina sind m. E. nicht die gleiche Person. Ob er mit dem bereits am 16. Juni 1513 erwähnten Sänger der Cappella Giulia Ludovicus Foglianus (ib. f. 60v.) identisch ist, erscheint naheliegend. Haberl (a. a. O. S. 70, 112) führt ihn dort für 1513 und 1514 an. Da im Codex die Blätter 61 bis 64 fehlen, ist seine Angabe hinsichtlich 1513 nicht nachzuprüfen. Laurentius de Mutina ist als Sänger dieser Kapelle nicht genannt. Haberls Annahme (a. a. O. S. 65), die auch Jeppensen a. a. O. übernommen hat, „daß mehrere Sänger der cappella Julia zu cantores secreti ernannt wurden, so Laurentius de Mutina, Nicol. de Albis und Ioh. Iac. de Tarvisio“, ist urkundlich nicht erwiesen. Seine Bezugnahme auf *Herg* 3460 ist nicht stichhaltig; denn dieses Regest verwendet eine Notiz aus dem Archivio storico ital. Serie 3, Tom. III. Parte I. S. 234, die auf *Mand. Cam. Vol. 859 f. 8v.* des Römischen Staatsarchivs beruht, und sagt nichts über die Zugehörigkeit der 3 Sänger zur Kapelle der Erzbasilika aus. Allerdings wird ein Dominus Laurentius Mutinus mit folgender Eintragung im Censualbuch (ib. f. 27) erwähnt: Die XX Januarii 1515 debet ducatos quinquaginta auri in auro de camera solutos Hieronimo de Pichiis recipiente Domino Laurentio Mutino eius genero pro parte centum ducatorum per ipsum nomine capelle solutorum Domino Antimo Sabello pro continuatione affictus Casalis Roncigliani, quod de concordia obtingit prefato Domino Antimo — duc. I. Daß dieser mit dem Kammeränger Leos X. Laurentius de Mutina, der bereits 1514 als clericus Mutinensis bezeichnet wird, eine und dieselbe Person sei, scheint mir jedoch mehr als fraglich.

Daher verfügte Leo X. in einem zweiten an den Sänger gerichteten Motuproprio, er solle so behandelt werden, als ob er seinen Dienst niemals quittiert hätte. So erhielt er am 30. Januar 1520 die Nachzahlung seiner Bezüge für die vergangenen 3 Monate. Entsprechend wurde am gleichen Tage die Dezemberprovision für den Kammersänger Laurentius, derhier irrträglich als de Bergamo notiert ist, nach dem alten Stande von 5 Dukaten ausbezahlt, und dieser Betrag bleibt weiterhin unverändert. Die beiden Sänger werden jedoch seitdem in den *libri Introitus et Exitus* nicht mehr zusammen aufgeführt, sondern ein jeder von ihnen gesondert mit seiner Einzelgäge. Die beiden päpstlichen Erlasse sprechen ausdrücklich von Laurentius de Bergomotiis, daher die Eintragungen des Buchführers mit Laurentius de Bergamo sich eindeutig als unrichtig erweisen. Haberls Annahme⁶⁴, daß es sich um zwei Laurentii handele, „die wohl zu unterscheiden seien, der eine von Bergamo, der andere von Mutina (Modena)“, ist daher irrtülich und nicht mehr haltbar.

Laurentius de Bergomotiis wird wohl bis zum Tode Leos X. in seiner Privatkapelle geblieben sein. Nach ihrer Auflösung kehrte er in die Heimat zurück. Er war nicht nur Sänger, sondern betätigte sich auch als Komponist⁶⁵. Er stand mit berühmten Musikern seiner Zeit in Verbindung. Das geht aus einem Briefe des gelehrten Musiktheoretikers Giovanni Spataro aus Bologna vom 23. Mai 1524 an Petro Aron de Florentia in Venedig⁶⁶ hervor, in dem es heißt: „*son gia passati tri anni, et credo ancora che siano piu de quattro, che da vno M(esser) Laurentio burgo mozo da mutina, el quale era cantore de la Musica secreta de papa Leone, me fu dicto che da M(esser) Adriano⁶⁷ Musico ceberimo, el quale sta con lo ill. Duca de Ferrara, haueua mandato vno duo a la Beattitudine de papa Leone, el quale Duo finia in septima, et diceua, che li cantori de sua beatitudine non lo poterno maj cantare, ma che fu sonato con li uioluni, ma non troppo bene.*“ Er starb am 19. April 1549 in Modena und fand im Dom daselbst seine letzte Ruhestätte. (Wird fortgesetzt)

Die Tänze Jean d'Estrées

VON PAUL NETTL, BLOOMINGTON (INDIANA)

Der Name Jean d'Estrées, eines dem 16. Jahrhundert angehörenden französischen Musikers, erscheint in einigen Nachschlagewerken, wie bei Fétis, Eitner und Grove. Nach ihnen war er „*Joueur du Hautbois du Roy*“. Weder Grove noch Eitner teilen den Titel seines einzig bekannten Werkes richtig mit. Eitner nennt nur ein Tänzebuch, Grove — auf Fétis fußend — vier. Eitner nennt 1564, Grove 1559—1564 als Erscheinungszeit, wobei Grove die Tänze als „*of great interest*“ bezeichnet. Wir dürfen vermuten, daß weder Eitner noch Grove Exemplare der Drucke gesehen haben, da sich beide auf Duverdier beziehen. Das einzige mir bekannte Exemplar der ersten drei Bücher, von denen leider nur der „*Superius*“ erhalten ist, befindet sich in der Librairie Ste. Geneviève, die heute der Medizinischen Fakultät der Universität Paris gehört, während das vierte Buch, nur im Baß vorhanden, im Besitz des British Museum ist. Die Tänze sind vierstimmig, doch sind einige in den ersten drei Büchern für fünf und sechs Stimmen geschrieben, während einige Stücke des vierten Buches zwei Bässe enthalten, die in dem Stimmbuch nacheinander erscheinen.

64 a. a. O. S. 67.

65 Vgl. Jeppesen a. a. O. S. 63 und Note 1.

66 Bibl. Vat., Vat. lat. 5318 f. 212.

67 Gemeint ist Adrian Willaert.

Wie aus dem Titel ersichtlich, war der Autor Oboist in königlichem Dienst, und da die ersten drei Bücher 1559, das vierte Buch 1564 erschienen sind, so hat d'Estrée vermutlich noch unter Heinrich II. (1547–1559), bestimmt unter Franz II. (1559 bis 1560) und Karl IX. (1564–1570) gedient. François Lesure, der ausgezeichnete Kenner der französischen Musik des 16. Jahrhunderts¹, hat mir liebenswürdigerweise einige Daten über d'Estrée aus seiner ungedruckten Dissertation „*Les Joueurs d'Instruments, et la Musique de Paris au XVIème siècle*“ zur Verfügung gestellt. Demnach war dieser 1552 einfacher „*joueur d'instruments*“ und Mitglied der St. Julien-Bruderschaft, die für Bälle, Hochzeiten sowie öffentliche und private Unterhaltungen spielte. Vor 1559 trat er in die königliche Kapelle als Oboist ein und starb Ende 1576 oder Anfang 1577 vor der Geburt seiner Tochter Jeanne.

Obwohl d'Estrées Tänze nur fragmentarisch erhalten sind, bereichern sie doch unsere Kenntnis der Tanzmusik seiner Zeit und sind auch wegen der beträchtlichen Anzahl von Konkordanzanzen mit anderen Sammlungen interessant. Die Tänze erschienen bei „*Nicolas du Chemin, à l'enseigne du Griffon d'argent, rue Saint Jean de Latran à Paris*“. Alle vier Bücher enthalten einen Extrakt des königlichen Druck-Privilegs, der sich auf die Herausgabe von Messen, Magnificats, Psalmen, Hymnen, Chansons, Gaillarden, Paduanen, Branles, Basse-Dances, Tourdions erstreckt und „*aussi plusieurs autres livres de Tabulatures du ieu de lut, Guiterne, Espinette et autres instruments musicaux et généralement toute sorte de Musique tant vocale que instrumentale, qui n'ont encore esté imprimées*“.

Die Titelseite besagt, daß die Musik sowohl für Instrumente als auch für die menschliche Stimme eingerichtet ist. Der Inhalt des ersten Buches besteht aus 14 *Branles Communs*, einer Tanzgattung, die Arbeau mit dem *Branle Double* identifiziert, 16 *Branles gays*, 20 *Branles de Champagne*, 6 „*Autres Branles de Champagne légiers*“, einem „*Autre Branle appelé le petit gentilhomme*“ und einem „*Autre Branle des Lavandières*“.

Das zweite Buch enthält 18 *Branles de Bourgogne*, einen *Branle de Bourgogne legier*, 18 *Branles de Poitou*, 7 *Branles d'Escosse*, einen *Branle appelé le Branle des Sabots*, 9 *Branles de la guerre*, einen *Branle appelé le Tireteinne* und einen „*Autre Branle appelé le petit Velours*“.

Im dritten Buch findet man: 5 *Branles de Malthe*, einen „*Le pas meige*“, eine „*La Padovenne*“, 4 *Tintelores*, einen „*Les Bouffons*“, 10 *Allemandes*, einen *Branle de lo torche*, einen *Branle de Zontirandé*, ein „*Ballets du Canat*“, eine „*La volte de Provence*“, drei *Pavanes* à 4 und à 6, acht *Gaillardes* à 4 und à 5, fünf *Bassedances* und einen „*Hauberrois*“.

Die Tänze des vierten Buches sind: 5 „*Pavanes avec leurs Gaillardes à 4 et à 5 parties*“, eine Gaillarde „*ditte la Vidasine*“, eine „*Autre à 5, ditte la Milanaise*“, eine „*Autre Gaillarde à 5*“, ein „*Le Bal de Calais à 5 parties*“, eine „*La basse Gaillarde à 4*“, 3 *Branles des Contrainetz*, 4 *Branles de Poitons, simples et legiers*, einen „*Branle de Guillemette*“, einen „*Le Branle du petit homme*“, einen „*Branle legier double du p. h.*“ und 4 *Allemandes*².

¹ Vergleiche seinen Artikel „Branle“ in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ Eine versteckte Bemerkung über d'Estrée findet sich ferner bei Ecorcheville „*Vingt Suites d'Orchestre*“, I, S. 5.

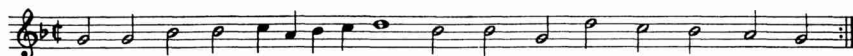
² Im Druck ist durchgehend die Orthographie „Branle“ verwendet.

Den Großteil der von d'Estrée komponierten Tanzformen findet man natürlich in anderen Tanzwerken des Jahrhunderts, wie bei Attaignant, Susato, Phalèse, und in Arbeaus „*Orchésographie*“. Der bei d'Estrée am häufigsten vorkommende Tanz ist der Branle mit seinen verschiedenen Abarten. Die Branlefolge in d'Estrées erstem Buch entspricht nur zum Teil jener Arbeaus: „*Die Musiker haben die Gewohnheit, die Tänze bei den Festlichkeiten mit einem Branle double zu beginnen, den sie den gewöhnlichen Branle (Branle commun) nennen und welchem ein Branle simple folgt. Darauf kommt ein Branle gay und zum Schluß der Branle de Bourgogne, von einigen auch Branle de Champagne genannt*“. Die Reihenfolge dieser vier Arten von Branles ist den drei verschiedenen Altersstufen der Festteilnehmer entsprechend: „*die Alten tanzen ganz gemessen den Branle double und simple, die jungen Eheleute den Gay und die Jüngsten – leicht und gewandt – den Bourgogne*“. Wie man sieht, hat der Simple bei d'Estrée keinen Raum, was keinesfalls bedeutet, daß in Arbeaus Zeiten der Simple zugefügt worden wäre. Arbeau war 1588 schon ein alter Mann, und seine Ideen entsprechen vermutlich der Zeit d'Estrées. Branle commun, gay und de Champagne sind die Grundtypen, denen in der späteren Klaviersuite Allemande, Courante, Sarabande und Gigue entsprechen. Die sekundären Tänze bei Arbeau (*Haut Barrois, Branle coupé, Branle de la guerre, Branle de Poitou, Branle d'Escosse, Triori, Branle de Malthe, Branle des Lavandières*) entsprechen in der späteren Klaviersuite den zwischen Sarabande und Gigue eingefügten optionalen Tänzen (Intermezzi). Als sekundäre Tänze werden im ersten Buche nur 6 *Branles de Champagne legiers*, sowie 2 Spezialbranles eingefügt. Unter *Branle de Champagne legier* haben wir einen raschen Tanz im Tripeltakt zu verstehen, wie etwa Nr. 3, S. 15, im ersten Buch:



Außer den regulären Branles (Commun, gay, de Champagne) wurden der Bourgogne und Poitou am meisten getanzt, wobei darauf hingewiesen sei, daß, im Gegensatz zu Arbeau, d'Estrée den Champagne und Bourgogne auseinanderhält. Ich finde einen gewissen Unterschied zwischen den beiden Tänzen, insofern als der Bourgogne etwas lebhafter zu sein scheint.

Champagne Nr. 3, (1. Band):



Bourgogne Nr. 12 (2. Buch):



Wenn wir annehmen, daß die Anzahl der gebotenen Tänze in geradem Verhältnis zu ihrer Beliebtheit steht, dann war der Champagne (20mal) der populärste Tanz, was ja auch damit zusammenhängt, daß er von den „Jüngsten“ getanzt wurde. Dem Champagne folgten an Beliebtheit der Poitou und Bourgogne (18), der Gay (16), der Commun (14), die Allemande (10), die Gaillarde (8), der Schottische Branle (7), der Champagne legier (6), Bassedanse und Malteser Branle (5), Tintelore (4), und Pavane (3). Alle übrigen Tänze erscheinen nur einmal. Bei ihnen handelt es sich um Spezialtänze, die bei besonderen Anlässen, meist bei Hof als Maskeraden, getanzt wurden, wie etwa der „*Branle des Lavandières*“, der sich durch Händeklatschen auszeichnet und an das Geräusch der Wäscherinnen an der Seine erinnert. „*Les Bouffons*“ erscheint mit der gleichen Melodie wie bei Arbeau, der ihn auch „*Mattachins*“ nennt. Dieser Tanz findet sich in ganz ähnlicher Melodie als „*Maschkarij Tantz*“ in Nörmigers Tabulaturbuch von 1598, wo übrigens auch ein „*Mattasin oder Toden Tantz*“ erscheint. Hier ein kleiner Stammbaum der berühmten Melodie:

d'Estrée:



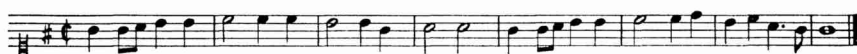
Arbeau:



Nörmiger:



Turlututu rengaine (Les Parodies du nouveau theatre Italien, 1731, timbre 49)



Die Matachina, die Tappert aus einer französischen Guiterna-Tabulatura 1570 mitteilt³



ist mit Nörmigers „*Mattasin oder Toden Tantz*“ verwandt⁴:



Offenbar hat Nörmiger die französische Melodie, von der die Gitarrenfassung nur das harmonische Skelett gibt, melodisch selbständig erweitert. Nichts mehr mit der

³ Sang und Klang aus alter Zeit, S. 89.

⁴ Vgl. Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Leipzig 1927, S. 257. Nörmiger bringt nur den ersten Teil des Tanzes, der, als „Sprunghh Drauff“ rhythmisiert verändert, wiederholt wird.

alten Mattachin-Melodie hat die bei J. H. Schmelzer vorkommende „*Mattacina*“⁵ zu tun, wo sie frei erfundene Begleitmusik zu den Sprüngen der „*Mattachins*“ ist. Nach Arbeau ist der Matachin ein alter Schwerttanz, vermutlich ein Vegetations-tanz, der als „Totentanz“ (Wiedererweckungstanz) unter diesem Namen zwischen Toskana und Sizilien verbreitet war⁶.

Die späteren „*Mattachins*“ haben mit den älteren Tänzen nichts zu tun. Es sind komische Tänze, die die grotesken Sprünge des Matachins begleiten, wie solche bei Schmelzer erscheinen oder bei Pedrell (*Cancionero Musical popular Espanol*, IV, Nr. 111; dieser übrigens identisch mit einem Tanz aus Glucks „*Don Juan*“). In der *Commedia dell'arte* erscheint häufig die Gestalt des „*Matto*“ – nach Meyer-Lübke, *Römisches Etymologisches Wörterbuch*, ist „*mattus*“ so viel wie feucht, betrunken; nach Diez ist „*maton*“ im Altfranzösischen so viel wie ein Rahmkäse.

Gleichfalls ein alter Vegetationstanz (Lichter-, Sonnwendtanz) ist der *Branle de torche*, den Arbeau ausführlich beschreibt. D'Estrée bringt lange vor Arbeau die Melodie mit dem kleinen Unterschied, daß er gegenüber den gleichlangen Halben Arbeaus punktierte Rhythmen notiert:



Die gleiche Melodie bringt Praetorius in der *Terpsichore*⁷, nur hat er sie etwas modernisiert und läßt ihr einen zweiten Teil folgen. Nach Lesure⁸ und nach den Initialen in Praetorius' Druck stammt dieser *Branle* von P. F. Caroubel. Was es für eine Bewandnis mit dem bei d'Estrée und Arbeau erscheinenden aufsteigenden Tetrachord hat, konnte ich nicht eruieren. Jedenfalls erscheint es nicht bei Praetorius. Der einzige bei d'Estrée erscheinende *Branle Montirandé* hat eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Arbeaus, dagegen gar nicht mit den drei Tänzen gleichen Namens bei Praetorius. Was für eine Bedeutung der „*Tirteinne*“ hat, kann ich nicht sagen. Der „*Petit velour*“ wird sich wohl auf ein entsprechendes Kostüm beziehen. Hier der Beginn des „*Tirteinne*“:



Unter den seltenen Tanzformen ist die „*Tintelore*“ bemerkenswert, deren Name von dem mittellateinischen Wort „*tintinare*“ (klingeln) abzuleiten ist. Das Wort erscheint aber auch in der Bedeutung von „schwingen“. Vielleicht handelt es sich hierbei um einen Tanz, bei dem Glocken geschwungen wurden. Vermutlich ist

⁵ DTÖ, XXVII, 2, S. 53, vgl. ferner Jenny Diekmann, Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 16. Jahrhunderts. Dort werden 2 „*Matazina Tantz*“, der eine in der Waißelschen Tabulatur (1573), der andere in einem Kopenhagener Ms., erwähnt.

⁶ Sachs, *Weltgeschichte des Tanzes*, S. 74.

⁷ Neuausgabe, S. 26.

⁸ Die „*Terpsichore*“ von Michael Praetorius und die französische Instrumentalmusik unter Heinrich IV., *Musikforschung*, V, 1.

die *Tintelore* gleichfalls ein exorzistischer Vegetationstanz, bei dem Rasseln, Klappern und Schellen benutzt wurden. Unter den 4 *Tintelores* sind eine Mailänder und eine englische genannt. Die Übertragung der letztgenannten lautet:



Schwierig ist die Erklärung des „*Branle Contrainetz*“ und des „*Branle Guillemette*“, die beide im vierten Buch (Baß) erscheinen. Einige Konkordanzanzen mögen hier erwähnt sein: *Branle commun* Nr. 9 des ersten Buches ist identisch mit dem *Simple* in Experts Neuausgabe der *Attaingnantschen* Tänze, S. 62⁹. Der zweite *Champagne d'Estrées* ist identisch mit dem in Experts Sammlung, S. 104. (Es sei bemerkt, daß *d'Estrée* ausdrücklich die Erhöhung des Leittones *F* notiert, während bei *Expert* das in *G* gehende Stück dorisch notiert ist.) Der *Champagne* Nr. 19 in *d'Estrées* erstem Buch entspricht *Expert*, S. 93, obwohl hier *Gervaise* eine leicht kolorierte Oberstimme gibt.

d'Estrée (1559):



Gervaise (1555):



Eine andere Konkordanz im selben Buch *d'Estrées* findet man im *Branle des Lavandières*, der identisch mit dem gleichen Tanz bei *Arbeau* ist. Ich setze beide Fassungen untereinander.

Arbeau:

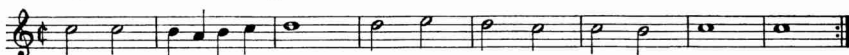


⁹ Dieser Tanz befindet sich auch auf einer Schallplatte der Sammlung „Anthologie Sonore“

d'Estrée:



Der erste *Branle de Bourgogne* im zweiten Buch d'Estrées entspricht dem von Gervaise aus Attaingnants drittem Tanzbuch (Expert, S. 82). Ich lasse den Anfang der Fassung d'Estrées hier folgen.



Sie zeigt, daß die melodische Linie bei Gervaise häufig koloriert ist, wie etwa:

Gervaise:

d'Estrée¹⁰:

Der Bourgogne Nr. 5 bei d'Estrée (2. Buch) ist mit dem bei Attaingnant (Expert, S. 84) identisch, und der gleiche Tanz Nr. 9 mit dem von Gervaise (Expert, S. 90). Nr. 14 bei d'Estrée entspricht fast wörtlich dem von Gervaise (Expert, S. 92). Der 15. Bourgogne von d'Estrée scheint eine späte Fassung des bekannten Liedes „*Vous marchez*“ aus einem Trienter Codex zu sein, das DTÖ 7, S. 236, abgedruckt ist.

DTÖ:



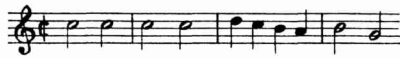
d'Estrée:



Diese Konkordanz beweist das hohe Alter von manchen dieser Branles. Der erste *Branle d'Esosse* aus d'Estrées zweitem Buch ist ferner identisch mit dem von du Tertre (Expert, S. 114), nur steht d'Estrées Tanz eine Quarte höher. Ebenso ist der zweite „Schottische“ d'Estrées identisch mit dem von du Tertre (Expert S. 115). Eine weitere Konkordanz besteht zwischen dem *Branle de Sabot* und dem gleichen Tanz Arbeaus.

¹⁰ Dieser Tanz ist auf einer Platte der „Anthologie Sonore“ aufgenommen.

d'Estrée:



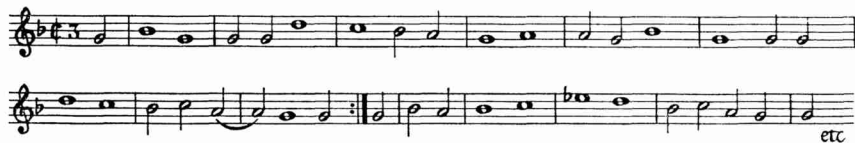
Arbeau:



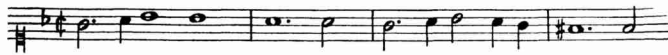
Noch in Praetorius' „*Terpsichore*“ von 1612 findet man Konkordanzen. So lautet der erste Branle Gay von François Caroubel bei Praetorius (nach Oberst):



Der dritte Gay bei d'Estrée^{10a}:



Der Anfang der Branle de la torche lautet bei d'Estrée:



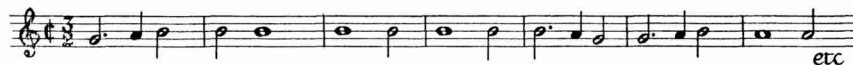
bei Praetorius, S. 26 (Oberst):



Praetorius „*La Robine*“¹¹ (Oberst, S. 36) hat folgende Melodie:



die bei d'Estrée als *Branle de Malte* (Nr. 5) in etwas veränderter Form erscheint:



Daß der Tanz bei Praetorius als Bauernanz bezeichnet ist, stimmt mit d'Estrées Bezeichnung „*dit furieux*“ gut zusammen. Der dritte Malta-Branle bei d'Estrée ist identisch mit Arbeaus Branle de Malte.

Damit ist vermutlich die Zahl der Konkordanzen keineswegs erschöpft. Jedenfalls seien hier noch die Textanfänge erwähnt, die ursprünglich „*tactierten*“ Tänze, sowie die Tänze mit näheren Bezeichnungen. Sie werden vermutlich fernere Untersuchungen erleichtern:

^{10a} Nach Ansicht der Schriftleitung ist hier einwandfrei Tripeltakt vorgeschrieben.

¹¹ Auch bei Boehme, Geschichte des Tanzes in Deutschland.

- Drittes Buch: *Pavane à 6*: „*Si i'ay du bien*“
Pavane de la guerre
Pavane Lesquercade
Gaillarde, La Brune
*Gaillarde, Les cinque pas*¹²
Gaillarde, La mirande
Gaillarde, La fatigue
*Basse danse, Si i'ay du mal et du bien*¹³
Basse danse, A my ie ny veux plus aymer
Basse danse, Bernardine
Basse danse, L'Amour première
Basse danse, Le qui est plus
- Viertes Buch: *Pavane à cinq*: „*La Mignonne*“
Le bal de Calais
Branle, Le petit homme

[Nachwort des Autors: Nach Einreichung dieses Artikels an die Schriftleitung dieser Zeitschrift erschien ein Beitrag von Lesure über d'Estrée in MGG.]

Giacomo Antonio Perti (1661-1756)

VON FRANZ GIEGLING, ZÜRICH

In Mozarts Geburtsjahr ist in Bologna der angesehene Kapellmeister und Komponist Giacomo Antonio Perti im hohen Alter von 95 Jahren gestorben. Bis zum letzten Atemzug wirkte er als Kapellmeister der großen Basilika San Petronio, ein würdevolles, bedeutendes Amt, das er 60 Jahre innehatte. Bologna verdient durch so manchen ausgezeichneten Meister unser Interesse und ist in der Barockzeit ein so eigenartiges kulturelles Gebilde gewesen, daß es wohl der Mühe wert ist, sich kurz damit zu beschäftigen. Die Stadt wurde zu Beginn des Cinquecento von Papst Julius II. erobert und dadurch Bestandteil des Kirchenstaates¹. Als solcher wurde sie durch einen Legaten des Heiligen Stuhls verwaltet. Dieser führte wohl die Oberaufsicht und hatte politisch die Rechte und Pflichten eines nur dem Papst verantwortlichen Statthalters, aber alle anderen höheren Beamten und der Senat wurden aus der Bürgerschaft gewählt, so daß sich die Stadt praktisch selbst regierte. Dadurch, daß Bologna vom Kirchenstaat abhängig war, stand im Mittelpunkt seines geistigen, kulturellen und künstlerischen Lebens die Kirche mit ihren zahlreichen Institutionen, Erziehungsanstalten, Laienbruderschaften und Hospitälern. Es besaß rund 150 Kirchen, 50 Oratorien und Kapellen, etwa 30 Klöster und ungefähr 50 geistliche und weltliche Bruderschaften. So war der Charakter der städtischen Gemeinschaft stark kirchlich betont, und bei Prozessionen, Bittgängen,

¹² Diese Bezeichnung ist von Shakespeare her bekannt.

¹³ Verschiedene Melodien der Pavane gleichen (oder ähnlichen) Textanfängen.

¹ Enciclopedia italiana, Art. Bologna; L. Weber, Bologna, Leipzig 1902; F. Vatielli, *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927

Umzügen und Schaustellungen wurde von der Kirche aus ein mächtiger Prunk entfaltet. Mit Ausnahme Roms wies keine andere italienische Stadt damals eine solche Fülle und Pracht kirchlicher Veranstaltungen auf.

Die Universität, die älteste Europas, war trotz ihres nicht mehr aufzuhaltenden Niedergangs das Lieblingskind der Bevölkerung und spielte im öffentlichen Leben, namentlich dem der oberen Gesellschaftsschichten, eine nicht unbedeutende Rolle. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst sind vor allem die Malerschulen der Carracci und des Guercino zu erwähnen, zu denen sich die Bildhauer Jacopo della Quercia (Hauptportal von San Petronio), Giovanni da Bologna u. a. gesellen; dann die Architekten Sebastiano Serlio, Vignola und schließlich die Familie der Bibiena, von denen besonders Ferdinando und sein Sohn Antonio Galli di Bibiena als Theaterarchitekten und -maler Hervorragendes leisteten. Gerade das Theater gehörte im Bologna des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts zu den reizvollsten und künstlerisch vielseitigsten Erscheinungen, sowohl in der Commedia als auch in der Oper². Beide Formen spielte man nicht nur öffentlich, etwa im Teatro Formagliari oder in der Sala des Regierungsgebäudes oder im Archiginnasio, sondern auch in vielen privaten Palazzi und anderen großen Bürgerhäusern. Gerade hier müssen, nach den zeitgenössischen Chroniken zu schließen, wahre Kabinettsstücke von Schauspiel- und Operninszenierungen stattgefunden haben. Zur Carnevalszeit spielte man auch in Klöstern und Collegi, und Perti, der im Collegio dei Nobili erzogen worden ist, wird hier die ersten Theatereindrücke empfangen haben. Auch das Marionettentheater (*burattini*) erfreute sich größter Beliebtheit, und wenn, wie es öfters geschah, von den kirchlichen Behörden jede öffentliche und private Theatervorführung für einige Wochen untersagt wurde, so pflegte man um so intensiver das Oratorium. Fast jedes Jahr wurden in Bologna einige Oratorien geschrieben und aufgeführt. Dabei muß man sich vergegenwärtigen, daß sich in musikalischer Hinsicht Oper und Oratorium in dieser Zeit nicht oder höchstens geringfügig voneinander unterscheiden. Rezitative und Arien folgen einander, hin und wieder durch ein instrumentales Ritornell unterbrochen. Arien und Duette werden manchmal durch obligate Instrumente bereichert, etwa durch eine Violine, ein Violoncello oder eine Oboe, seltener durch eine Trompete. Dasselbe Prinzip herrscht in der Oper und in den der Oper verwandten kleineren Formen, wie der *Serenata* oder der *Accademia*, die beide mit leichtgeschürzter Schäferpoesie erfüllt sind und die man in Bologna entweder auf Montagnola, einem leicht erhöht gelegenen Park mitten in der Stadt, oder in den stimmungsvollen Höfen der Palazzi unter freiem Himmel szenisch aufführte.

Sehr bedeutsam waren auch die Bologneser Akademien. Seit dem 16. Jahrhundert besaß Bologna, ebenso wie die meisten anderen italienischen Städte, eine Reihe von Akademien. Unter den wichtigsten seien genannt die *Accademia Ermetana* von philosophisch-poetischer Richtung, die *Accademia dei Gelati*, der auch Papst Urban VIII. während seiner Bologneser Zeit angehörte, dann einige Malerakademien an der Spitze die *Accademia dei Torbidi*. Hier interessiert vor allem die *Accademia filarmonica*, die Komponisten, Sänger und Instrumentalisten aufnahm³. Sie wurde

² C. Ricci, *I teatri di Bologna*, Bologna 1888.

³ N. Morini, *La R. Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna 1930.

1666 von Conte Vincenzo Maria Carrati mit 50 Gleichgesinnten gegründet, und die Mitgliedschaft bedeutete eine Auszeichnung, die namentlich die Komponisten gern auf die Titelblätter ihrer Werke drucken ließen. Die Aufnahme war von einer Prüfung abhängig, dieser mußte sich 1770 auch Mozart unterziehen. Die Bedeutung der *Accademia filarmonica* für Bologna war groß. Einmal waren in ihr alle guten Musiker der Stadt und der näheren Umgebung vereinigt. Man kam jeden Donnerstag zusammen, es wurde musiziert, einmal im Jahr auch öffentlich, man diskutierte und theoretisierte über Werke und über die Musik im allgemeinen. Zum anderen beaufsichtigte die *Accademia* in gewissem Sinne die „Musikproduktion“. Diese Beaufsichtigung betraf nun vor allem die Kirchenmusik, die aus dem Bedürfnis nach Pracht und äußerem Glanz recht üppig ins Kraut geschossen war. Ein Chevalier Goudar schildert die Zustände aus dem Jahre 1756 sehr lebhaft: *„Ich ging kürzlich in Bologna zu dem, was man dort eine große musikalische Messe nennt. Als ich in die Kirche trat, glaubte ich zuerst, ich wäre in der Oper. Entrées, Symphonien, Menuette, Rigaudons, Arien für eine Stimme, Duette, Chöre, Begleitung von Trommeln, Trompeten, Pauken, Jagdhörnern, Oboen, Geigen, Querpfeifen, Flageolets, mit einem Wort, alles, was zum Theater gehört, fand sich hier vereinigt. Es war ein Meisterwerk an Pietätlosigkeit“*⁴. Dazu ist zu bemerken, daß solche Musik nur an den hohen Kirchenfesten erklang. An gewöhnlichen Tagen herrschte der alte, feierliche, schlichte Stil, wie er von der kirchlichen Obrigkeit vorgeschrieben war.

Die hauptsächliche Wirkungsstätte Pertis, die Basilika San Petronio, wurde im 14. Jahrhundert in der Form eines riesigen lateinischen Kreuzes zu bauen beschlossen⁵. In ihrer ursprünglichen Konzeption hätte sie selbst die Peterskirche in Rom an Größe übertroffen. Aber Streit und Mangel an Geld ließen das großartige Projekt unvollendet. Mühsam und in immer längeren Intervallen wurde das Langhaus bis zur Vierung mit seinen 22 Kapellen errichtet und diese Kapellen nach und nach einzeln eingedeckt. Erst im 16. Jahrhundert ging man an die Einwölbung des Mittelschiffes, riß sie aber wieder herunter, weil sie zu flach schien und man das Gefühl hatte, sie könnte einstürzen. Ein heftiger Streit entbrannte, bis schließlich kurz vor 1600 der Papst den Bau einzustellen befahl. Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts wölbte man das Mittelschiff nach neuen Plänen ein und gab 1658 dem Torso einen Chorabschluß. So steht die Kirche heute noch, mit ihrer bloß zu einem Drittel aufgeführten Marmorverkleidung, mit ihren rauen Backsteinmauern, ihren beiden begonnenen Türmen, ein gewaltiger Torso, alle anderen Gebäude der Stadt beträchtlich überragend und in der Ebene der Emilia als gewichtiger Akzent weithin sichtbar.

Giacomo Antonio Perti wurde am 6. Juni 1661 in Crevalcore geboren, einem kleinen Städtchen in der Provinz Bologna. Erzogen wurde er in einem Jesuitenkollegium in Bologna. Danach besuchte er die dortige Universität. Früh begann er Gesang bei seinem Onkel Lorenzo Perti zu studieren. Dieser war Priester an der Basilika San Petronio und eine Zeitlang Kapellmeister an der Metropolitana⁶.

⁴ Abgedruckt bei R. Rolland, *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt 1923, S. 250.

⁵ A. Gatti, *La Basilica Petroniana*, Bologna 1913; G. Zucchini, *Guida della Basilica di San Petronio*, Bologna 1953.

⁶ Einige kirchliche Chorwerke befinden sich im Archivio San Petronio (ASP). Sie weisen ihn als einen geschickten Tonsetzer aus, der die praktischen Erfordernisse der kirchlichen Gebrauchsmusik mit nicht sehr tiefeschürfenden, aber gut klingenden musikalischen Gedanken zu erfüllen wußte.

Ein weiterer Lehrer Pertis war der nicht viel ältere Petronio Franceschini⁷, der ebenfalls Schüler Lorenzo Pertis gewesen war, aber auch bei Giuseppe Corso da Celano in Rom studiert hatte. Als Lehrer im Orgelspiel hatte Perti Rocco Laurenti⁸, einen Sproß der großen Bologneser Musikerfamilie, die durch mehrere Generationen hindurch ihrem Beruf treu blieb. Perti begann früh zu komponieren. Siebzehnjährig schrieb er eine achtstimmige Motette und ein achtstimmiges Magnificat⁹. Außerdem lassen sich unter anderem eine *Serenata* für zwei Singstimmen und Streicher sowie ein „*Laetatus*“ für drei Stimmen und Violinen für dieses Jahr nachweisen. Mit 1679 sind außer verschiedenen kirchlichen Werken das Oratorium *I due gigli porporati* und eine Oper *Atide* datiert. Dieses Werk hatte Perti zusammen mit Pietro degli Antonii und Giuseppe Felice Tosi für das Teatro Formagliari in Bologna zu schreiben. Mit 19 Jahren leitete er in San Petronio eine Messe eigener Komposition. Im folgenden Jahr, das verhältnismäßig reich an kirchlichen Werken ist, hatte er den Auftrag, wieder für das Teatro Formagliari eine Oper (*Oreste*) zu komponieren. Daraufhin wurde er Mitglied der *Accademia filarmonica*, deren Princeps er nicht weniger als fünfmal wurde¹⁰. Dann zog er nach Parma, wo er mit seinem neuen Kompositionslehrer Don Giuseppe Corso da Celano fast ausschließlich dramatischen Arbeiten oblag, die sich während dieser Zeit und später hauptsächlich auf Venedig¹¹, Bologna¹² und Rom¹³ verteilten. 1690 kehrte Perti nach Bologna zurück und blieb hier, mit Ausnahme weniger Reisen, sein ganzes Leben lang. Zunächst wurde er Kapellmeister an S. Pietro, und am 30. August 1696 trat er die gleiche Stelle an der Basilika San Petronio an, die er bis zu seinem Tode, am 10. April 1756, innehatte.

Nichts läßt die Bedeutung und Würde dieses Amtes an einer der größten Kirchen Italiens mehr fühlen, als der einfache Bericht vom Tode Giovanni Paola Colonnas, des Vorgängers von Perti, wie er in den Dokumenten der Fabbricceria von San Petronio steht¹⁴: „Am 28. November 1695 morgens 5 Uhr starb Giovanni Paolo Colonna, Kapellmeister dieser Basilika, und am 29., einem Dienstag, wurde er unter Anwesenheit Weniger eingesargt und in der Kirche in einer Gruft gegenüber der Kapelle der Beata Vergine della Pace begraben. Am 1. Dezember läutete man in gewohnter Weise die große Totenglocke, und am 2. Dezember fand die Festmesse im Chor statt, von den Signori Canonici und allen Musikern der Kapelle und der Accademici bei Kerzenschein ausgeführt.“ Wenn man die Verhältnisse näher kennt, so kann man sich vorstellen, wie die über hundert Patres im Halbrund des großen Chors sich aufstellten, flankiert von den beiden Orgeln, vor ihnen das etwa ein

7 1650–1680. Mit der Gründung der Accademia filarmonica (1666) wurde Franceschini sehr jung Mitglied und später (1673) auch „Princeps“. Er hat Instrumental- und Vokalmusik sowie dramatische Arbeiten hinterlassen (z. T. im ASP) und scheint einer der ersten gewesen zu sein, die Sonaten mit Trompeten komponierten. Kurze Zeit war er Cellist an San Petronio und starb dann wenig mehr als dreißigjährig in Venedig. Vgl. F. Vatielli, *Arte e vita musicale a Bologna*, S. 132.

8 † 1709 in Bologna.

9 Beide datiert 1678. Sämtliche hier erwähnten Werke liegen im ASP in Bologna.

10 In den Jahren 1687, 1693, 1697, 1705 und 1719.

11 „Marzio Coriolano“, 1683; „Rosaura“, 1689; „Brenno in Efeso“, 1690; „L'inganno scoperto“, 1691; „Furio Camillo“, 1692; „Nerone“, 1693; „Laodicea e Berenice“, 1695.

12 „L'incoronazione di Diario“, 1686; „Flavia“, 1686; „Teodora“ (von Domenico Gabrielli, dann von Perti umgearbeitet), 1687; „Il re infante“, 1694; „La forza della virtù“, 1694; „Apollo geloso“, 1698; „Venceslao“, 1708; „Lucio Vero“, 1717.

13 „Penelope“, zur Eröffnung des Teatro Tordinona 1696.

14 *Atti delle Congregazioni*, Lib. VII, carta 131 d., 1673–1704 (ASP).

Dutzend Musiker umfassende ständige Orchester und wahrscheinlich ebensoviele von den *Accademici*, so daß ungefähr 130 Sänger und Instrumentalisten zu zählen waren, eine Zahl, die bei festlichen Gelegenheiten nichts Außergewöhnliches war und an hohen Kirchenfesten, etwa am Tage des hl. Petronius, sogar beträchtlich übertroffen wurde. Vielleicht führte man eine Messe des Verstorbenen auf, möglicherweise holte man für diesen wichtigen Akt den 34jährigen Kapellmeister Perti von der *Metropolitana*, der unter Umständen eine eigene Messe mitbrachte und aufführte. Überliefert ist in dieser Hinsicht nichts. Daß aber der verstorbene Kapellmeister *Colonna* ein Leichenbegängnis erhielt, wie es nur großen Persönlichkeiten zuteil wird, geht aus allen Dokumenten einhellig hervor. Er muß ein guter Orchestererzieher gewesen sein, denn das Ensemble genoß gerade zu seiner Zeit auch außerhalb der Stadt einen hervorragenden Ruf. Immer wieder suchten Fürsten und vermögende Kaufleute einzelne oder mehrere Musiker der Kapelle von *San Petronio* für Serenaden, Opernaufführungen usw. zu gewinnen. Aber die Vorschriften waren sehr streng, und Übertretungen des Urlaubs wurden mit empfindlichen Bußen geahndet. Der ausgezeichnete Cellist *Domenico Gabrielli* wurde (1687) zusammen mit zwei anderen sogar fristlos entlassen, weil die drei nicht zum Fest des hl. *Petronius* erschienen waren. Man könnte nun annehmen, daß Perti mit diesem ausgezeichneten Orchester ein glückliches Erbe hätte antreten können. Die Kirchenverwaltung mußte aber die Ausgaben einschränken, und da das ständige Orchester zahlenmäßig den größten Posten ausmachte, wurden die Abstriche hier vorgenommen. In langwierigen Verhandlungen, an denen die ganze Bürgerschaft lebhaftesten Anteil nahm, kam man schließlich überein, um keine Ungerechtigkeiten einzelnen Musikern gegenüber zu begehen, das gesamte Orchester aufzulösen und Instrumentalisten nur noch von Fall zu Fall für bestimmte Kirchenfeste einzustellen. Das war ein schwerer Schlag für das künstlerische Leben *Bolognas*. Perti wurde somit Kapellmeister, ohne vorerst über ein stehendes Orchester zu verfügen. Einige Jahre später wurden wieder einige Streicher zu ständigem Dienst verpflichtet. Die Aufgabe, die Perti übernahm, war nicht leicht. Die ständig wechselnden Bedingungen zeichnen sich im Aufführungsmaterial, wie es im Archiv von *San Petronio* liegt, deutlich ab. War z. B. für eine Messe mit zwei Trompeten nur eine verfügbar, so wurden die beiden Stimmen zu einer zusammengezogen, oder man behalf sich mit Oboen; waren auch diese nicht zu haben, so mußte man sich mit Violinen begnügen. Aber auch für den Chor, der ja in erster Linie aus den Priestern selbst bestand, kann man ähnliche Vereinfachungen feststellen. So richtete Perti manche doppel- und vierchörige Werke für *coro pieno*, d. h. für einfachen Chor ein, wenn es die Umstände erforderten.

Für die ungefähr fünfzig obligatorischen festlichen Gottesdienste des Kirchenjahrs, in denen das Orchester mitzuwirken hatte¹⁵, mußte Perti die Musik komponieren oder mindestens Kompositionen anderer Meister bereitstellen. Für das Einüben

¹⁵ *Atti delle Congregazioni*, Lib. VII. schreiben unter dem 25. Febr. 1701 folgende Dienstleistungen für das Orchester vor: Primo giorno dell'anno (2 Dienste), Epifania (2), Purificazione della Beata Vergine (1), Capella per Gregorio XV (1), Giorno delle Ceneri (1), Domenica delle Palme (1), Mercordi Santo (1), Giovedì Santo (2), Venerdì Santo (2), Sabato Santo (2), Domenica e due feste di Pasqua (6), Rogationi (3), Assensione (2), Capella di Gregorio XIII. (1), Pentecoste (2), Corpus Domini (3), S. Petronio (4), Capella d'Innocenzo IX. (1), Giorno di tutti li Santi (2), Giorno de Morti (1), Anniversario di Sig. i Senat. i con il conseguire però per questa la distribuzione si dà dalla Camera (1), Giorno di S. Andrea per Clemente VIII. (1), Notte di Natale (1), Giorno di Natale, di S. Stefano e di S. Giovanni (6).

standen ihm ein Konzertmeister, ein Chormeister und gelegentlich auch einer der beiden Organisten zur Seite. Der Akzent lag auf dem Typus der sogen. konzertierenden Messe, d. h. Instrumentalstimmen griffen in das vokale Ensemble ein, entweder mit Ritornellen oder in kadenzierenden Abschlüssen oder schließlich, in etwas komplizierterer Form, als eigenständige, „obligate“ Stimmen. Oft ließ man aber auch die Instrumente mit den Singstimmen gehen, besonders, wenn der Chor zu schwach besetzt war. Im ganzen hat Perti etwa 25 Messen hinterlassen, die meisten doppelchörig, eine sogar für vier Chöre und vier Orgeln nebst Instrumenten; diese schrieb er 1749 im Alter von 89 Jahren! Die meisten sind Kurzmessen (in der Regel Kyrie und Gloria) und häufig durch eine Sinfonia eingeleitet. Die übrigen Teile wurden nicht einfach ausgelassen, sondern entweder choraliter ausgeführt oder durch musikalisch selbständige Stücke ersetzt. Im Archiv von San Petronio finden sich von Perti nicht weniger als etwa 400 Stücke dieser Art, z. T. solistisch für eine Singstimme und Orgel oder mit obligaten Instrumenten, z. T. auch choris gedacht. Eine Reihe dieser Werke nennt sich ausdrücklich „*versetti volanti per le messe*“; die anderen weisen sich allein durch den Text als zur Messe gehörig aus. Es sind dies „*Laudamus te*“, „*Gratias agimus*“, „*Credo*“, „*Et incarnatus est*“, „*Agnus Dei*“ usw. Ihre Ausdehnung schwankt zwischen fünf Takten und ausgewachsenen ariosen Stücken von 5–8 Minuten Dauer. In all diesen Werken erweist sich Perti als ein ungemein vielseitiger, kultivierter und einfallsreicher Tonsetzer. In den nahezu 600 Werken, die in San Petronio liegen¹⁶, wiederholt er sich thematisch kein einziges Mal. Sehr geschickt handhabt er die Oratio. Mit feinem Sinn weiß er zu deklamieren und gewisse zeitbedingte Symbole überaus sprechend und plastisch einzubauen. Freilich ist manches sehr routinemäßig ausgefallen. Auch ist natürlich in der italienischen Kirchenmusik seiner Zeit keinesfalls die Tiefe der Gedanken und der musikalische Gehalt eines J. S. Bach zu erwarten. Diese Musik ist viel weniger tiefsinnig und absolut nicht mystisch. Der italienische Kirchenkomponist ist vielmehr Formalist im guten Sinne, er hat Freude am Spiel, an den schönen wohlausgewogenen Formen, aber auch an der weitausholenden, charakteristischen Gebärde, die niemals pathetisch zu interpretieren ist, sondern stets Ausdruck des schönen Seins bleiben soll. Zahlreich sind auch die Lauden und Hymnen. Letztere sang man zu den Prozessionen; aus diesem Grunde sind die Stimmen auf dicke Kartondeckel geklebt. Zur Begleitung nahm man Posaunen oder eine tragbare Orgel mit. Unter den Hymnen finden sich einige zu Ehren von San Petronio.

In allen kirchlichen Werken ist der Basso continuo höchst reich und abwechslungsreich ausgestattet, in einer Weise, wie man sie sich heute im allgemeinen kaum vorstellen kann. Die Besetzung des Generalbasses läßt sich niemals aus der Partitur ablesen, sondern nur nach den Stimmheften oder Stimmbüchern rekonstruieren, aus denen musiziert worden ist. Die Orgel gilt wohl für alle kirchlichen Werke als angemessenes Continuo-Instrument. San Petronio besitzt zwei eingebaute Orgeln im Chor. Zu diesen traten aber bei großen Besetzungen ein bis zwei tragbare Instrumente hinzu. In doppelchörigen Messen z. B. erhielt jeder Teilchor eine Orgel zugewiesen. Zudem spielte im Tutti meistens eine dritte, alles zusammenfassende Orgel. Das Cembalo hatte keinen Platz in der Kirche. Es wurde nur in der Akademie oder im Oratorium

¹⁶ Vom Verfasser thematisch aufgenommen.

verwendet. An seine Stelle trat in der Kirche die Tiorba, die man ein- bis vierfach besetzen ließ. Zu den Akkordinstrumenten kam eine Reihe von Streichbässen und tiefen Bläsern hinzu. Die Streicher teilten sich in mehrere Violoncelli und in den ebenfalls fast immer mehrfach besetzten Violone. Das Fagott trifft man ziemlich oft an, häufiger jedoch die Posaune, die in den großen Messen und in anderen mehrchörigen Werken mindestens doppelt, oft auch vierfach besetzt worden ist. So entfaltete sich aus der einfachen Basslinie ein vielfältiges, ungemein klangdichtes Gebilde, das alle Kapellmeister jeweils den aufführungspraktischen Erfordernissen anpaßten.

Wieviel auch Perti handschriftlich hinterlassen hat, so wenig ließ er zu seinen Lebzeiten drucken. Er hat nur zwei Opera veröffentlicht: als op. 1 eine Sammlung von Kantaten¹⁷ und als zweites Werk eine konzertierende Messe, Kyrie und Gloria umfassend, sowie einige Psalmen¹⁸. Neben seiner Tätigkeit an San Petronio hat er Kompositionsunterricht gegeben. Seine bedeutendsten Schüler sind Giuseppe Aldrovandini, der Sänger Francesco Antonio Pistocchi, Giuseppe Torelli, Pier Paolo Laurenti und schließlich Padre Giovanni Battista Martini. Padre Martini hat in seiner *Serie cronologica*, in der er die *Principes* der *Accademia filarmonica* kurz vorstellt, das Wenige an biographischen Notizen übermittelt, das wir bis heute über Perti wissen¹⁹. Martini wie Perti haben eine ansehnliche Korrespondenz mit Musikern verschiedenster Länder geführt, und war ein Bologneser Musiker fern der Stadt, so schrieb er stets seinem Lehrer Perti nach Bologna von seinen Erfolgen und Mißerfolgen, bat um Sendung von bestimmten Werken oder sprach von seinen Kompositionsplänen²⁰.

An außerkirchlichen Kompositionen sind – mit Ausnahme der erwähnten Opern – 15 Oratorien, 6 Passionen, einige, meist für die Akademie bestimmte *Dialoghi* und *Serenaten*, sowie über 100 Solokantaten erhalten. Während uns Oratorien und Passionen als Ganzes musikalisch kaum mehr zu fesseln vermögen (einzelne Arien wären zwar der Wiedererweckung wert), finden sich unter den weltlichen Kantaten auf italienische Texte einige sehr reizvolle Arbeiten, die Perti als Vokalkomponisten im besten Licht zeigen. Dieser hat bis in sein letztes Lebensjahr unermüdlich gearbeitet. Mit 1755 sind ein *Adoramus à 4*, eine Kantate und eine dreisätzige Sinfonie datiert. Zu letzterer hat er die ungefähr 40 Orchesterstimmen alle eigenhändig ausgeschrieben und auf jeder stolz vermerkt „mit 95 Jahren“. Stilistisch hat er sich in den beinahe acht Dezennien seines Schaffens bedeutsam gewandelt. Salomone Rossi, Cesti und Carissimi erkennt er im Vorwort seines Opus 1 als seine Vorbilder an. Er versteht aber auch, einen reinen Satz nach Palestrina zu schreiben. Bald setzt sich aber mehr und mehr der für alle Bologneser Meister charakteristische, strenge kontrapunktische Satz durch, der den Werken etwas Markantes verleiht und sich

17 „Cantate / Morali e Spirituali / A vna, & à due voci, con Violini, e senza / Consacrate / Alla Sacra Real Maestà / Di Leopoldo / Avgstissimo Imperatore / Da / Giacomo Antonio Perti / Opera Prima. Bologna 1688“ (ASP).

18 „Messa, E Salmi / Concertati a quattro voci / Con Strumenti, e Ripieni / Consacrati / Alla sacra Cesarea Reale / Cattolica Maestà / di / Carlo VI. / Imperador De' / Romani & c. / da / Giacom'Antonio Perti / Maestro di Capella della Perinsigne Collegiata di S. Petronio / di Bologna, ed Accademico Filarmonico / Opera Seconda“ (Bologna 1735).

19 Bibl. G. B. Martini, Bologna.

20 Mehrere hundert an Perti gerichtete Briefe dieser Art werden in der Bibliothek G. B. Martini, dem ehemaligen Liceo Musicale, in Bologna aufbewahrt. Leider sind ein großer Teil der von Perti selbst geschriebenen Briefe und andere Dokumente im letzten Krieg schwer beschädigt worden.

durch die gewisse Abgeschlossenheit dieser Schule begründen läßt. Der Bologneser ist weit entfernt von der Eleganz, wie sie die Neapolitaner pflegen und aus der dann Pergolesi als Vollender des italienischen Rokoko auftaucht. Die Bologneser halten konservativ am alten Stil fest, den auch Padre Martini streng verfochten hat. Perti läßt sich ebenfalls von der neuen Strömung fast nicht beeinflussen, sondern behält in seinen letzten Jahren den traditionellen Barockstil bei, wenn auch z. B. in den Einleitungssinfonien manches Detail aus der Opernpraxis hörbar wird.

Nach allem dem wird offensichtlich, daß die Figur Perti bis jetzt neben Padre Martini etwas verblaßt ist. Aber wie dieser, so hat er für die *Accademia Filarmonica* viel getan und vor allem als „*Censor*“, mehr als einmal diplomatisch und mit großer Sachkenntnis zwischen den streitenden Instanzen vermittelt²¹. Dem Padre Martini überlegen ist er aber in erster Linie als praktischer Musiker, als Kapellmeister und Komponist. Auf dem Gebiet der konzertierenden Kirchenmusik hat er Gültiges zu sagen gewußt und mittelbar — durch seine Schüler Aldrovandini, Torelli, Gabrielli und Jacchini — auch auf die Instrumentalmusik gewirkt, namentlich auf die aufkeimende Form des Instrumentalkonzerts.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die ersten Augsburger Jahre Hans Leo Haßlers

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN/DONAU

Über die ersten Augsburger Jahre Hans Leo Haßlers ist bisher wenig bekannt¹. Diese biographische Lücke möge der folgende Beitrag schließen helfen. Der Verfasser stützt sich dabei im wesentlichen auf zwei Archivalien aus dem Fuggerarchiv².

Bereits zu einer Zeit, in der man Hans Leo Haßler noch in Italien vermutet — im März 1585 — wirkte er in Augsburg bei der Hochzeit der Ursula Fugger (Tochter des Hans Jakob Fugger) mit dem Freiherrn Kaspar von Meggau mit. Das erfahren wir aus der Rechnung über die Aussteuer und die Heiratskosten der Ursula von Meggau, in der sich unter den Ausgaben für die „*Musica*“ folgende Eintragung findet:

„Item Hannsen Hasler Organisten von Nürnberg, so Inn der kirchen das Ambt, vnd bey der hochzeit geschlagen, verehrt 20 fl“.

Auf dieser Hochzeit befand sich der junge, erst gut zwanzigjährige Nürnberger, offenbar damals schon als Organist geschätzt und begehrt, in einer recht illustren Gesellschaft von Musikern. Fast alle, die als Musiker und Komponisten im damaligen Augsburg Rang und Namen hatten, waren vertreten: Gregor Aichinger, Melchior Neusiedler, Narzissus Zängel, Bernhard Klingenstein, Abel Prasch, Onophrius Rigl, Hans Jakob Drexel mit seinen Stadtpfeifern; außerdem hatte man noch von Nürnberg vier Geiger und von München zwei Trompeter sowie den Cornettisten Fileno Cornazzani zu der Hochzeit herbeigerufen³. Allein drei Organisten sind unter den in der Rechnung aufgeführten Musikern: Hans Leo

²¹ N. Morini, *La R. Accademia Filarmonica di Bologna*, S. 14 und 36 ff.

¹ Vgl. DDT V 1 2. und Zeitschrift des Hist. Vereins für Schwaben 54 (1941), S. 125 ff.

² Den Hinweis auf diese Archivalien danke ich Herrn Dr. Norbert Lieb, Direktor der Städt. Kunstsammlungen in Augsburg; die Durchsicht der Archivalien ermöglichte Herr Professor Dr. G. Frh. v. Pölnitz. Beiden Herren sei auch an dieser Stelle ergebenst gedankt.

³ Fürstl. und gräfl. Fuggersches Familien- und Stiftungs-Archiv Kirchheim/Schwaben, 12, 5. Rechnung über Aussteuer und Heiratskosten der Ursula von Meckau 1585. Org. Pap. Libell, Bl. 35.

Haßler, Narzissus Zängel, damals der Organist Jakob Fuggers, und Abel Prasch, Organist am Augsburger Dom. Während Haßler für seine Dienste 20 fl verehrt wurden, erhielt Zängel 10 fl, Prasch 5 fl.

Vermutlich war das Orgelspiel bei der prunkvollen Fuggerhochzeit Hans Leo Haßlers Augsburger Debüt, das schließlich auch zu seiner Berufung nach Augsburg geführt hat. Zweifellos spricht die Tatsache, daß Haßler zu der Hochzeit eigens von Nürnberg (oder Venedig?) nach Augsburg geholt und vor den nicht unbedeutenden Augsburger Organisten bevorzugt wurde, für die Wertschätzung, die er bereits damals in Augsburg genoß.

In den Dienst des Grafen Octavianus (II.) Fugger dürfte Haßler um die Jahreswende 1585/86 oder im Frühjahr 1586 getreten sein. Dafür spricht der erste sich auf Haßler beziehende Eintrag in dem Hauptbuch der Ausgaben des Octavian (II.) Fugger, der sich bemerkenswerterweise auf eine (unbekannte?) Komposition bezieht und auf den Neujahrstag 1586 datiert ist⁴.

Bis dahin war der Lautenist Melchior Neusiedler der von Octavian (II.) Fugger am meisten beschäftigte Musiker gewesen. Fortan wird der alternde Lautenist nur noch einige Male als Almosenempfänger genannt⁵. Auch die Domkapelle mit ihrem Organisten Abel Prasch hatte gelegentlich bei einer „*gastung*“ die Musik besorgt⁶. Im November 1585 sowie im Januar und März 1586 erhält der Domorganist Abel, „*so Nicolaß Zenggl vf dem Instrument lernet vnd vnderweist*“, kleinere Beträge an Lehrgeld⁷. Diese monatlichen Zahlungen sind letztmals für die Monate Januar und Februar 1586 verzeichnet; dann läßt sich der Kammerdiener Nikolaus Zengel — vermutlich ein Bruder des Narzissus Zängel — nur noch kurze Zeit im Dienste des Octavian (II.) Fugger nachweisen. Wahrscheinlich hängt seine Entlassung mit der Berufung Haßlers zusammen. (Möglicherweise ist dieser fuggerische Kammerdiener Nikolaus Zengel, der offenbar zunächst von Octavian [II.] Fugger als Organist ausersehen war, deshalb entlassen worden, weil sein Herr inzwischen Hans Leo Haßler für sich gewonnen hatte.)

Die sich auf Haßler beziehenden Eintragungen in unserer Hauptquelle, dem Hauptbuch der Ausgaben des Octavian (II.) Fugger von 1583 bis 1590, sind von recht unterschiedlichem Wert. Neben ziemlich belanglosen Zahlungen findet sich manche wertvolle Notiz: im Sommer 1586 besorgt Haßler allerlei Saiten aus Nürnberg, im Spätherbst des Jahres liefert er seinem Herrn ein Instrument, vermutlich ein Regal; im Mai 1587 treffen Gesangbücher aus Venedig ein; im Frühjahr 1588 geht Haßler offenbar mit seinem Herrn nach Weißenhorn ins dortige Fuggerschloß; im November darauf liefert er abermals ein (selbst gefertigtes?) Instrument, diesmal ein größeres mit vier Registern; am 26. April 1589 musiziert er mit anderen Musikern bei einem Bankett des Grafen, etwa einen Monat später nimmt er an einer Hochzeit teil, im August 1589 kaufte er sechs Gesangbücher, und im März 1590 läßt er — wie schon 1587 — von Venedig Gesangbücher kommen; dazwischen erfahren wir auch von einem von Haßler für seinen Herrn komponierten Gesangbüchlein. Im Jahre 1590 häufen sich in unserem Rechnungsband die Haßler betreffenden Eintragungen; mit dem Ende des Jahres bricht der Rechnungsband leider ab. Im Februar 1590 repariert Haßler das Instrument des Grafen; im Oktober wird es nach Bobingen (bei Augsburg) getragen. Wir hören nochmals von zwei Haßler und seinem Herrn nahestehenden Musikern, Narzissus Zängel und Fileno Cornazzani, die beide schon fünf Jahre zuvor neben Haßler an der eingangs erwähnten Fuggerhochzeit teilgenommen haben. Und schließlich läßt die letzte Notiz noch nähere persönliche Beziehungen des Grafen Octavian (II.) Fugger zu Gabrieli in Venedig erkennen.

⁴ *ib.*, 1 1. 10. Hauptbuch aller Ausgaben des Octavian Secundus Fugger (1583—1590), geführt durch Kassier Anton Vögele, Bl. 150.

⁵ a. a. O., Bl. 170, 328, 396.

⁶ Bl. 59a.

⁷ Bl. 137a, 147a, 159.

die neben den beiden Zahlungsbelegen über die aus Venedig bezogenen Gesangbücher nochmals die enge Verbindung Haßlers mit Venedig auch noch während seiner Augsburger Jahre bezeugen.

Lassen wir nun noch die Zusammenstellung der in unserem Zusammenhang erwähnenswerten Eintragungen des Hauptbuches aller Ausgaben des Octavian (II.) Fugger folgen:

1. 1. 1586: . . . dem Johann Haßler Organisten so Ir gn. ain Composition aines gesangs Präsentiert. d. 4. stuckh. so 10. d. zum Newen Jar vereert worden . . .(?)⁸
18. 8. 1586: Dem Haßler vmb allerlay saitten zalt, so er von Nürnberg khomen lassen f. 2 kr 48⁹
10. 11. 1586: P ain Innstrument Leo Haßler zalt, so Ire gn. von Ime erkhaufft 40 fl¹⁰
2. 1. 1587: sez ich für vßgeben, so den 6. December Ao. 86 aus beuelch meines gn. Herrn. Dem Johann Leo Haßler Organisten für besoldung bezalt worden, laut seiner bekhanntnus mit N^o 34 f. 150¹¹
4. 5. 1587: Souil costet fuerlohn von gesangbüechern von Venedig P. Augspurg zuführen, vnd seiden bendel inn dieselben, so Herrn Matheus Welsers Haußfrawen bezalt worden, laut zelts mit N^o 1 f. 5 kr. 43 H. 4¹²
8. 6. 1587: 4.eln brait schwarz Porten vf Reitstimpf [sic!] aus beuelch Ir gn. dem Haßler zalt kr. 36¹³
2. 11. 1587: Souil Johann Leo Haßler Organisten zalt, so Ime an seiner bedingten Jars besoldung der 200 Taler P. Resto zubezalen schuldig verbliben, laut seiner bekhanntnus N^o 10 f. 76. 40¹⁴
12. 3. 1588: Johann Leo Haßler Organisten seine halbe Jars besoldung zalt, laut seiner aignen Handschrift mit N^o 12 f. 113 kr. 20¹⁵
31. 3. 1588: P Almueßen Johann Leo Haßler zalt. welche er aus beuelch meines Gn. Herrn ainem armen menschen geben kr 24¹⁶
27. 4. 1588: P: ain schlüssel an d. Regal dem Haßler zalt, als dasselb nach Weissenhorn gesandt kr. 4¹⁷
4. 7. 1588: Dem Haßler zalt, so er aus beuelch Ir gn: ainem armen Singer P. Almueßen geben f. 2¹⁸
27. 8. 1588: P: Innstrumentsaitten dem Johan Leo Haßler zalt f. 3¹⁹
1. 9. 1588: Johann Leo Haßler Organisten sein halbe Jars besoldung zalt. laut seiner bekhanntnuß mit N^o 8 f. 113 kr. 20²⁰
15. 11. 1588: aus beuelch Ir Gn: dem Haßler zalt. so er ainem armen Organisten geben f. 1 kr. 30²¹
24. 11. 1588: Souil P. ain Instrument mit vier Registern, aus beuelch meines Gn: Herrn. Johann Leo Haßlern Organisten zalt. laut seiner bekhanntnuß zalt mit N^o 4 f. 130²²
2. 1. 1589: schreib ich P. vßgeben so vf 27. Augusti Ao. 88. Johann Leo Haßler Organisten sein halbe Jars besoldung zalt worden, welche sich allerst vf 25. Jenner Ao. 89 verfallen thuet, laut seiner bekhanntnuß mit Nr. 49 f. 113 kr. 20²³
9. 3. 1589: P. ain silberin verguldt Trinckhgeschirrle. so m. 1. lot. 3 q. (?) . . . gewegen, welches Ire Gn: des Johann Leo Haßlers bruedern Caspar genannt, vf sein hochzeit im verschinen Junio Ao. 88, durch Phillippen Röemer inn Nürnberg vereeren lassen, zuhannden Georg Loschen, der Herrn Marx Fuggerischen Vnnder Cassier zalt. laut Zeltis mit N^o 14 f. 17 kr. 50²⁴

⁸ Bl. 150.⁹ Bl. 176.¹⁰ Bl. 196.¹¹ Bl. 200.¹² Bl. 216.¹³ Bl. 219.¹⁴ Bl. 239.¹⁵ Bl. 261.¹⁶ Bl. 261a.¹⁷ Bl. 263a.¹⁸ Bl. 276a.¹⁹ Bl. 278a.²⁰ Bl. 282a, f.²¹ Bl. 288a.²² Bl. 297.²³ Bl. 301a.²⁴ Bl. 312.

26. 4. 1589: *Volgt was auf das Pangget, so mein Gn. Herr. auf 26. Aprilis. nach Herrn Christoffen Fuggers. Irer gn. Herrn Schwagers Hochzeit. zu Eern gehalten haben, allerhandt Vßgeben bezalt worden . . (und am 27 4. 1589:) Souil Johann Leo Haßler zugestellt. welche Er vunder den Musicis, so auf dem Pangget musiciert. vertailt f. 142²⁵*
- Anfang Juni 1589: *Dem Haßler zalt, als von Ir gn: wegen Er auf Leonhardt Reifers hochzeit gewesen. kr. 24²⁶*
- Ende Juni 1589: *Johann Leo Haßler Organisten sein vf dato verfallne halbe Jars besoldung zalt. vermög seines scheinis mit N^o 53 f. 113 kr. 20²⁷*
19. 8. 1589: *Souil aus beuelch meines Gn: Herrn, Johann Leo Haßlern Organisten zugestellt, welche Ir Gn: Ime schuldig verbliben, wie dero bewüß f. 15*
28. 8. 1589: *Souil Johann Leo Haßlern Organisten P 6 gsangbuecher zalt, welche für Ir gn: Er erkhaufft, vnd einbinden lassen f 3 kr. 16²⁸*
9. 9. 1589: *Souil zalt ich auf ain Englischen gulden Pfening der Königin Elisabeth, so gewogen 4¹/₂. ducaten, den Ir gn: der Johann Leo Haßler geben. P. f 8 kr. 45 Daran Ir gn: f 2 kr 58 H 6 vnd ich darauf absteende f 5 kr 46 H 1 zalt*
14. 9. 1589: *aus beuelch meines Gn: Herrn. dem Johann Leo Haßler Organisten zugestellt, wie Ir bewüß f. 13²⁹*
4. 1. 1590: *Dem Haßler P Ir gn. gsangbüchlein, so er Componiert, einzebinden zalt f. 1³⁰*
- 25 1 1590: *Johann Leo Haßler Organisten, sein auf dato verfallne halbe Jars besoldung zalt, vermög seines scheinis mit N^o 48. f. 113 kr. 20³¹*
18. 2. 1590: *Dem Haßler zalt, so für Ir Gn: Instrument zuzerichten er bezalt f. 1 kr. 30³²*
20. 2. 1590: *P: Verehrung. Souil dem Narciß Zenggl. so bey Ir Gn: ettlich malen in Musicieren bemücht gewesen, durch den Johann Leo Haßler Organisten zustellen lassen, vermög Irer Gn: aigner Handt geschriben Zettele mit N. 12. f. 6³³*
22. 3. 1590: *fuerlohn von Gsangbüchern, so Johann Leo Haßler Organist für Ir Gn: von Venedig hieher bringen lassen. zalt kr. 28³⁴*
16. 4. 1590: *ainem armen Weib geben, welcher die Brust abgeschnitten worden, vund Johann Leo Haßler Organist für Sy intercediert f 4³⁵*
23. 5. 1590: *Dem Haßler P gsangbücher einzebinden zalt kr. 18 ermeltem Haßler zalt. so Ir Gn: Ime für ain Gemäl schuldig verbliben f. 5³⁶*
13. 5. 1590: *aus beuelch Ir Gn: dem Johann Leo Haßler Organisten zugestelt. so er dem Vileo Bayr. Musico verehrt f. 6*
14. 5. 1590: *Souil bemeltem Haßler zalt, so er dem Thorwart zu Hainhofen, als Ir gn: dahin spazieren gefahrn. vereert kr. 36³⁷*
25. 7. 1590: *Souil Johann Leo Haßler Organisten sein vf dato verfallne halbe Jars besoldung zalt, laut seiner Bekhantnus mit N. 12 f. 113 kr. 20³⁸*
4. 10. 1590: *P: das Instrument geen Bobingen zetragen kr. 12³⁹*
28. 11 1590: *P. Verehrung. Souil costet d. GnadenPfening Irer Gn: bildtnuß. so wigt v. di 11 5/8. à k. 93. (?) vund dem zuen Gabriel Organisten von Venedig verehrt worden. laut Dauidt Zorer goldtschmidts zelt mit Nr 17. f 20⁴⁰*

25 Bl. 315.
31 Bl. 355.
37 Bl. 371.

26 Bl. 321.
32 Bl. 359.
38 Bl. 378.

27 Bl. 327.
33 Bl. 360.
39 Bl. 389.

28 Bl. 330a.
34 Bl. 362a.
40 Bl. 396.

29 Bl. 334.
35 Bl. 368a.

30 Bl. 351.
36 Bl. 370a.

„Da Jesus an dem Kreuze stund“ als Melodievorlage

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

In dieser Zeitschrift¹ habe ich über die Straßburger Melodie „An Wasserflüssen Babylon“ und ihre Verwandten — das Genfer Simeonslied, „Es ist ein Ros' entsprungen“ und „Dich lobn wir, Gott, mit eine“ — berichtet; die Verwandtschaft dieser vier Weisen legt die Vermutung nahe, daß sie alle auf eine gemeinsame Quelle als Melodievorlage zurückgehen, die aber in diesem Falle noch nicht bekannt geworden ist.

Heute kann auf eine weitere Straßburger Weise hingewiesen werden, die ebenfalls von älterem Melodiegut zehrt. Diesmal jedoch können wir die Vorlage der Straßburger Komposition nachweisen.

Es handelt sich um die Melodie zu Luthers Bereimung des 67. Psalms „Es wollt uns Gott genädig sein“. Der Text wurde zuerst Ende 1523 in „Eine Weise christliche Meß zu halten“ veröffentlicht. Nachdem Johann Walter in seinem „Geystliche Gesangk Buchleyn“ (Wittenberg 1524) jene Weise zu dem Text gesetzt hatte, die seit 1543 ausschließlich für Luthers Tauflied „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ verwendet wurde, schufen die Musiker der reformierten Gemeinde Straßburg noch im selben Jahre 1524 eine neue Weise dazu, die im „Straßburger Kirchenam“ gedruckt wurde und sich sehr schnell gegen die Wittenberger Melodie durchsetzte; sie ist bis heute mit Luthers Psalmlied in Gebrauch, so auch im Evangelischen Kirchengesangbuch bei Nr. 182; sie darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden (Zahn 7247).

Nun gibt es in den Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts eine Weise, mit der die Straßburger Melodie „Es wollt uns Gott genädig sein“ große Ähnlichkeit hat. Es ist das Lied über die sieben Worte Jesu am Kreuz „Da Jesus an dem Kreuze stund“.

Zunächst sei zusammengetragen, was wir über die Geschichte des Liedes wissen. Sein Text findet sich zuerst in einer Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts (Bibliothek Wien Nr. 3027) auf Seite 293a—294b, aber ohne Noten. Dort lautet die 1. Strophe:

*Da iesus christ am krewtz stayndt
vnd jm sein leichnam wart verwndt (sic)
jm pitterlichen schmerzen
siben wort die er da sprach
die betracht in deinem hertzen.*

Johann Böschenstein hat diesen Text um 1500 überarbeitet; in seiner Fassung verbreitete sich das Lied überall. Die eigentümliche Redeweise, daß „Jesus an dem Kreuze s t u n d“, könnte an sich auf eine sehr frühe Entstehungszeit deuten; Bäumker weist darauf hin, daß in der Malerei und Plastik erst um 1250 Christus am Kreuz h ä n g e n d dargestellt wird. Aber niemand, der Lieder aus der Zeit um 1250 kennt, wird im Ernst annehmen, daß „Da Jesus an dem Kreuze stund“ schon damals entstanden sei. Selbst die um 1395 geschriebenen Dichtungen Hermans, des Mönchs von Salzburg, zeigen noch nicht die straffe Form des Strophenbaus, den unser Lied aufweist. Diesen Strophenbau darf man mit Zahn wohl als „fünfzeilig jambisch 8. 8. 7. 8. 7.“ bezeichnen, wenn dieses Schema auch nicht überall streng eingehalten ist. Ein Blick in Zahn² zeigt, daß eine ganze Reihe von vorreformatorischen Melodien nach diesem Schema gebaut ist. — neben unserer Weise am bekanntesten das mittelalterliche Wallfahrtslied „Wer hier das Elend bauen will“ (Zahn 1707), „In Jesu Namen hebn wir an“ (Zahn 1704), die Volkswaise „Die Welt hat einen tummen Mut“ (Zahn 1710) und eine Variante zum Lindenschmiedton (Zahn 1708). Alle diese Melodien weisen auf das

¹ Jahrg. VII, 1954, S. 202 ff.

² Bd. I, S. 454 ff.

15. Jahrhundert; keine von ihnen dürfte über das Jahr 1400 zurückreichen. Das genannte Schema ist im 15. Jahrhundert anscheinend für geistliche wie für weltliche Lieder gleich beliebt gewesen. Bemerkt sei hier nun gleich, daß Luthers Lied im Grunde nur eine Erweiterung dieses Schemas zeigt, nämlich: neunzeilig jambisch 8. 7. 8. 7. 8. 7. 8. 7. 7.

Die Melodie des Passionsliedes finden wir zuerst in einer verhältnismäßig späten Quelle, den „Geystlichen Liedern“, Luthers letztem Gesangbuch, gedruckt 1545 von Valentin Babst zu Leipzig. Sie hat dort den Text „In dich hab ich gehoffet, Herr“ von Adam Reusner. Zahllose Varianten zeigen, daß die Melodie keinesfalls erst 1545 entstanden sein kann. Sie wird mit dem Text gleichaltrig sein.

Eben diese Varianten verhindern, daß wir die Fassung der Weise von 1545 als die ursprüngliche und allein richtige ansehen dürfen. Wie sie eigentlich gelautet haben mag, ist schwer zu sagen, ehe uns nicht ein Fund aus dem 15. Jahrhundert beschert wird, der die Weise enthält. Aber wir haben ein mittelbares Zeugnis dafür, daß die Weise bereits mindestens 1524 bekannt gewesen ist: ihre Verwandtschaft mit der Straßburger Melodie zu „Es wollt uns Gott genädig sein“³:

Vergleichen wir beide Melodien zeilenweise miteinander! Dazu wird es angebracht sein, auch die Varianten der Passionsweise zu berücksichtigen.

Da Je - sus an dem Kreu - - - ze stand

Es wollt uns Gott ge - ná - - - dig sein

Beide Zeilen stimmen fast völlig überein; Straßburg fügt nur zwei Ziernoten auf der drittletzten Silbe ein.

Auch hier weitgehende Kongruenz. Das Siebenwortelied fährt volkstümlich auf dem gleichen Ton fort, mit dem die 1. Zeile schloß; Straßburg setzt eine Terz höher an, um dann zur Vorlage zurückzukehren. In der Zeilenmitte nimmt Straßburg eine Sekundversetzung vor; solche Versetzungen trifft man bei Melodieumformungen sehr oft, und wir werden ihnen auch hier noch mehrmals begegnen. Ebenso häufig sind Umstellungen zweier Töne, die meist nur einen Sekundschritt auseinanderliegen; ein solches Beispiel haben wir am Zeilenschluß.

³ Als erster wies wohl Gottfried Döring in seiner „Choralkunde“ (Danzig 1865), Seite 63, auf die Verwandtschaft der beiden Melodien hin.

Die Verwandtschaft dieser beiden Zeilen kann man verschieden deuten. Entweder man sieht die zweite Zeilenhälfte als um eine Terz nach unten versetzt an; Straßburg hätte dann wie bei Zeile 2 den Zeilenanfang um eine Terz höher angesetzt.



Oder aber man macht sich eine Variante des Passionsliedes zunutze, neben welcher die Straßburger Zeile einfach als Bewegungsumkehrung erscheint. Daneben wird an dieser Variante deutlich, daß beide Melodien an dieser Stelle zum jonischen Kirchenton tendieren, während sie sonst eindeutig den phrygischen bevorzugen.



Die 4. Zeile der Straßburger Melodie benutzt die 1. Zeile der Vorlage noch einmal, indem sie die drei Mittelnoten einen Sekundschritt tiefer legt.



Für das Passionslied bietet sich hier Trillers Fassung von 1555 an. Wiederum der um eine Terz höhere Ansatz des Zeilenbeginns bei Straßburg, dem wir schon in den Zeilen 2 und 3 begegneten. Von 8 Noten stimmen 5 mit der Vorlage überein. Wichtiger aber ist, daß die Psalmweise auf das gleiche E hinstrebt, das auch die Zeile des Passionsliedes zum Zielpunkt hat.



Diese Zeile weist starke Versetzungen auf, am Anfang um eine Terz abwärts, am Schluß um eine Quart aufwärts. Die Terzverlagerung könnte von einer anders lautenden Variante des Passionsliedes herrühren, die wir nicht kennen. Der Grund der Quartversetzung dagegen ist klar: Der Komponist wollte nicht schon wieder auf das E zusteuern, das gerade am Schluß der vorhergehenden Zeile gestanden hatte und auf dem auch die folgende Zeile schließen mußte, weil es der Grundton der phrygischen Tonart ist.



Wir folgen hier einer Lesart des Siebenworteliedes von 1569. Die Schlußzeile beginnt mit einer Umstellung; der volkstümliche Anhub mit dem *H* wird von dem geschulten Musiker nach *C* hin variiert. Ebenso ist es ein Zeichen der Kunstmusik, daß das *E* in der Zeilenmitte nach *D* „vertieft“ wird. Das hat dann zur Folge, daß die beiden vorletzten Töne vertauscht werden müssen. Es ist ferner darauf hinzuweisen, daß die Schlußzeile des Psalms mit der 2. Zeile weitgehend übereinstimmt. Auch von „*Da Jesus an dem Kreuze stund*“ gibt es Varianten, die die Schlußzeile sehr stark der 2. Zeile nähern; bedeutsam ist wohl, daß diese Varianten gerade in Straßburger Gesangbüchern vorkommen. Der Komponist des 67 Psalms hat sich also auch hierin an seine Vorlage gehalten.

Es ist wohl deutlich geworden, daß die Straßburger Weise nur eine Erweiterung des Passionsliedes ist, eine Erweiterung, die an keiner Stelle fremdes Material zur Melodiegestaltung heranzieht. Es kann nun noch leicht andere Fassungen des Passionsliedes gegeben haben, die uns unbekannt sind, die aber die beiden Melodien noch näher aneinanderrücken lassen. Der Grundcharakter des Siebenworteliedes ist in „*Es wollt uns Gott genädig sein*“ nicht zerstört, obwohl die Texte beider Lieder miteinander weder inhaltlich noch stimmungsmäßig irgendeine Ähnlichkeit haben.

Es mag sein, daß die Ähnlichkeit des Strophenbaus, auf die oben hingewiesen wurde, mit ein Anlaß zur Übernahme der Weise gewesen ist. Die Erweiterung der Melodie ist, wie angedeutet, von der Kunstmusik her bestimmt. Volkstümliche Zeilenschlüsse auf dem gleichen Ton, die leicht langweilig wirken, werden variiert, in der Vorlage gleichförmige Zeilenöffnungen durch Tonversetzungen „interessanter“ gemacht. Die durchweg syllabische Komposition des Passionsliedes wird an drei Stellen mit Ligaturen umgestaltet. Der Rhythmus wird konsolidiert, indem jeweils die erste Note und 1–3 Schlußnoten jeder Zeile den doppelten Längenwert der übrigen Noten bekommen.

Weil man die nach einer Vorlage geformte Melodie „*An Wasserflüssen Babylon*“ dem Dichter dieses Liedes, Wolfgang Dachstein (um 1487–1553), mit guten Gründen nicht wird absprechen dürfen, da er ein Kirchenmusiker von Rang war, der sich die Weisen seiner Dichtungen sicherlich nicht von einem anderen Musiker schreiben ließ, so liegt es nahe, auch bei der Weise „*Es wollt uns Gott genädig sein*“ an Dachstein als Komponisten zu denken, entgegen den Angaben des Evangelischen Kirchengesangbuchs, das Matthäus Greitter als Melodisten des Liedes annimmt. Bei beiden Melodien wird ja die gleiche Arbeit geleistet: die Zupassung älteren Materials auf einen neuen Text; die Anwendung gleicher Methoden weist meistens auf den gleichen Urheber.

Das Siebenwortelied und seine Weise sind heute aus dem evangelischen Kirchengesang fast⁴ völlig verschwunden. Um so erfreulicher ist es, daß die Straßburger Psalmweise noch eine Brücke schlägt zu diesem uralten Kernstück kirchlichen Gemeindegesangs. Es ist auch immerhin bemerkenswert, daß gerade in der reformierten Gemeinde Straßburg, wo die Abkehr vom römischen Kult wohl stärker war als irgendwo in Deutschland, durch eine solche Adaptation mittelalterliches Liedgut bewahrt blieb. Aber man beobachtet ja öfter, daß die Reformatoren aus pädagogischen Gründen an Melodien, die dem Volke bekannt sind, an-

4 Nur das sogenannte Nord-EKG (Hamburg) bringt als Nr. 409 die Böschenstein-Fassung.

knüpfen; wahrscheinlich ist das in noch sehr viel stärkerem Maße geschehen, als wir heute wissen. Hierin ist auch mit ein Grund zu suchen dafür, daß sich die Lieder der jungen reformatorischen Kirche trotz ihrer sonstigen Neuartigkeit so schnell durchsetzten.

Literatur:

Joseph Kehrein, „Kirchen- und religiöse Lieder aus dem zwölften bis fünfzehnten Jahrhundert“. Paderborn 1853, Seite XIX und 198 f.

Wilhelm Bäumker, „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen“ 1. Band, Freiburg/Breisgau 1886, Seite 445.

Johannes Zahn, „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“. 1. Band, Gütersloh 1889, Seite 454 ff. 4. Band, Gütersloh 1891, Seite 345.

Zum Musikleben der Marschenstadt Wilster um 1650

VON OTTO NEUMANN, WILSTER (HOLSTEIN)

Das Musikleben der Stadt Wilster, die um 1650 etwa 1500 Einwohner zählte, wurde in der Hauptsache durch den Stadtmusikanten, den Kantor und den Organisten bestimmt und gestaltet. Einige zeitgenössische Dokumente mögen hier veröffentlicht werden¹.

Über den Stadtmusikanten Christian Pape heißt es:

„Bürgermeister vndt Rats dieser Stadt Lassen auf gebührlich ansuchen Mr. Christian Papen bestallter Instrumentalisten allhier hiemit öffentlich intimiren vndt ankünden, demnach sich gemelter Christian Pape beklaget; daß eine vndt andere persohnen ihm merklichen Eingriff vndt schaden thuen, in deme sie sich mit ihrem Spielwerke allhier auf Hochzeiten, Kindtauffen und deren Nachtagen, wie auch sonsten bei anderen Gastereyen einfinden vndt gebrauchen lassen, solches aber Mr. Christian Papen als bestalter Instrumentalist allhie vndt dessen Bestallung vnd privilegio zuwider vndt also nicht zu dulden, daß derowegen hinführo ein Jeglicher, er sey, wer er wolle, sich desselben gänzlich enthalten vndt bei Hochzeiten, Kindtauffen vndt andereyen Gastereyen. Niemandt andersz als vorgedachter Christian Pape zue aufwartung gefordert werden solle, bei vermeidung Ernstlicher willkührlicher straffe, womit so wohl die jehnigen, so sich von solchen Spielen aufwarten als auch dieselben, welche sich darzu gebrauchen lassen, ohnnachlässig belegt vndt angesehen werden solle, wonach sich ein Jeder zurichten vndt vor schaden zu hütten.

Publicatum Wilster, den 11. Dezember 1653“

Bis nach 1820 wurde der Stadtmusikant mit dem Privileg vom Rat der Stadt angestellt. Er beschäftigte zwei bis drei Spielgesellen. Zu vielen Klagen, manchmal auch zu Schlägereien, kam es beim Ausüben der Tätigkeit in den Dörfern, die nicht der Jurisdiktion der Stadt Wilster unterstanden. So wurde Christian Pape einmal des Mordes angeklagt, den er bei einer Schlägerei auf einer Dorfhochzeit verübt haben sollte.

Einige Jahrzehnte wirkten der Stadtmusikant und seine Gesellen als Bläser vom Chor in der Kirche beim Gottesdienst mit. Die jährlichen Gildefeste in der Stadt und in den Dörfern erhöhten die Einnahmen. Auch die feierlichen Veranstaltungen anläßlich des Regierungsantritts eines neuen Herrschers und der Einführung eines neuen Rektors wurden vom Stadtmusikanten umrahmt; die Veranstaltungen fanden im Rathause statt. Die Begleitung des Gottesdienstes und der Leichenfeierlichkeiten mit Gesängen sowie die gesangliche Ausbildung der Jugend waren Aufgabe des Kantors².

¹ Stadtarchiv 1 b 54.

² Stadtarchiv 1 b 65.

Über ihn lesen wir im Jahre 1665:

„Wir Bürgermeister und Raht der Stadt Wilster, so dann Hauptleute der Kirchen daselbst, fügen nach entbietung Unseres Grueßes Euch dem Ehrachtbaren und wohlgelehrten Hermano Bolten hiemit freundlich zu wissen.

Demnach die Cantoratstelle allhier annitzo vacierend vndt Ihr Euch Newlich deswegen presentiert Undt Wir dann bey Soldher Eurer präsentation Ewer qualitäten dergestalt befunden, daß wir woll damit friedlich sein können,

Alß haben Wir einstimmig dahin geschlossen vndt verabredet, Euch Zu unserem cantorem schiolac zu vocieren vndt Zu beruffen.

Deme Zu folge wollen wir hiemit vndt Krafft dieses Euch selbige vocation des cantorat Dienstes in bester Formb vnd maße aufgetragen vnd also formbltich vndt vollenkommentlich dazu vociret vndt beruffen haben, außer allem Zweifel setzend Ihr selbige condition annehmen. Vndt darin So wohl mit fleißiger instruction in der Schulen, führung des Stockes auf dem Chore in der Kirchen, alß sonsten mit gebührlicher Verhaltung vndt gutem exemplarischen Leben, Euch also anschicken werdet, daß es mehr zu loben alß zu tadeln werden sein können. Hinwiderumb werdet Ihr an stehenden salarie jährlich Einhundert und neunzig Mark Lübsch, sampt dem drittenteile des ordinären Schulgeldes, auch den Überschuß zur Hälfte, nebenst anderen Hebungen vndt Intraden, So Ewer antecessor Sehl. Gabriel Müller gehabt, zu haben und Zu empfangen, auch unserer guten affektion, freundschaft vndt Beforderung Euch zu versichern haben.

Im übrigen, da Unß von Euch oder Euch von Unß hinwiderumb Sich zu trennen und zu Scheiden Belieben werden, Soll Zwahr einem Jeden Theile Solches frey Stehen vndt unbenommen sein, dem anderen Theile aber ein Viertel Jahr vorher Solches intimirt vndt angekündigt werden.“

Wie die Kirchengeschichte von Hamburg (Staphorst) zeigt, gehörte der Kantor seit Gründung der Domkantorei im 13. Jahrhundert zu den Domherren. Ihm oblag im Domkapitel die Leitung und Beaufsichtigung des Kirchengesangs, „die Führung des Stockes auf dem Chore“ hieß es schon damals.

Diese Aufgabe hatte auch der Wilstersche Kantor, dessen Stelle bis in die vorreformatorische Zeit zurückreicht, bis vor 1800 zu erfüllen. Dann wurden diese Aufgaben vom Rechen- und Schreibmeister übernommen.

Neben den festen Einnahmen aus der Kirchenkasse und dem veränderlichen Schulgeld bildeten die Gebühren für das Singen bei Beerdigungen eine bedeutende Einnahmequelle. Da zu der Wilsterschen Kirche ein sehr großes Kirchspiel mit vielen Dörfern gehörte, war die Zahl der Beerdigungen sehr hoch. Die Wilstersche Cantoratstelle gehörte zu den gut dotierten, die Bewerbungen waren darum stets zahlreich.

Der genannte Kantor Bolten war der Stammvater einer um 1800 in Holstein und Hamburg verbreiteten Pastorenfamilie.

Über die dritte musikausbübende Person, den Organisten, heißt es 1659:³

„Wir Bürgermeister vndt Raht der Stadt der Stadt Wilster, so dann Hauptleute der Kirchen derselben Fuegen Euch dem Ehrachtbaren und Kunstliebenden Andrea Olters nach freudlichem Grueß hiermit zu wissen, Demnach durch Absterben des Ehrachtbaren vndt Kunst-erfahrenen Balthari Schröders, weiland Organist dieser Gemeine, der Organisten Dienst vacierend geworden, Und dannhero selbiger mit einem qualificirten subjekto wiederumb zu besetzen ist, Ihr unter anderen Euch dazu praesentiret, angegeben vndt zur probe stellen lassen, Inselbiger auch also bestanden, daß wir Euch zu demselben am capabelsten erachten, Auch darauff einstimmig geschlossen, Euch zu vorberührten vacirenden Organistendienst zu vocieren vmdt zu beruffen.

³ Stadtarchiv I b 60.

Diesem nach wollen Wir Euch hiermith vndt Krafft dieser gedachten vocation des vacirenden Organisten Dienstes in bester formb vndt maße aufgetragen vndt also formblidh vndt vollen kommentlich dazu vociret vndt beruffen haben. Nicht zweiffeln, besondern der gänzlichen Zuversicht geleben, Ihr diese vnserer vocation acceptiren, darauf obmentionirten Organisten Dienst sofort antreten, Euch darin ohnstrefflich bezeigen, Ewers Ambtes fleißig vndt ohnverdrosen abwarten, ohne Notwendigkeit keine Stunde oder ichter, was in officio verabsäumen, die Orgell insonderheit woll beobachten vndt da einiger Defectus daran verspüret werden sollte, So Ihr zu remediren vndt vorzukommen, Euch alleine nicht sufficiret befinden werdet, an gehörigen Ort also bald anmelden, zu beforderung das music, beides auf dem Chor vmd Orgel allen fleiß anzuwenden, auch sonsten in diesem Ewern officio. So dann Leben vndt Wandell allerding, wie Ihr es vor unsz vndt der ganzen gemeine in Eurem gewissen vndt vor Gott zu verantworten gedenket.

Die jährliche Pension, Besoldung und accidentien betreffend, wollen wir Euch allemaßen, was Euer antecessor genossen vndt zu heben gehabt, begegnen vndt zukommen, auch auff verspürten Fleiß alle benevolentz und Willfährigkeit widerfahren lassen.

Da auch Unß von Euch oder Euch von Unß hinkünftig hinwiederumb zu trennen vndt zu scheiden belieben würden, Soll zwar einem jeden Theile solches frei stehen vndt ohnbenommen sein, dem andern teile aber es ein Viertel Jahr vorhero intimiert, notificiert und angekündigt werden.

Uhrkundlich ist diese vocation mit dieser Stadt Kleinen Insiigel correborriert und bekräftigt.“

In einem Zusatz wird bemerkt, „daß hinführo des Jetzigen und künftigen Organisten hinterlassene Wittiben vndt Erben kein Gnadenjahr Zu genießen und zu hoffen haben sollten.“

6. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Oxford (29. Juni bis 4. Juli 1955)

VON HANS ENGEL, MARBURG

Der 6. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft hat diesmal vom 29. Juni bis 4. Juli in Oxford stattgefunden. Wie auch in Utrecht vor drei Jahren war der Kongreß von Mitgliedern aus aller Welt stark besucht, und das Programm mit ca. 50 Referaten in zwei gleichlaufenden Sektionen und drei öffentlichen Vorträgen war wieder weitgespannt. Auch wurden von der Vollversammlung neue Statuten diskutiert und angenommen und der Vorstand neu gewählt. Präsident wurde Paul Henry Lang (New York), die zwei Vertreter des Landes mit der zweitstärksten Mitgliederzahl, Deutschland, wurden der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Friedrich Blume, dem beide Gesellschaften so viel zu verdanken haben, und Karl Gustav Fellerer. Die Fülle der Referate brachte aus allen Abschnitten der Musikgeschichte durchweg interessante Forschungen und Neuheiten. Über sie an dieser Stelle zu berichten, erübrigt sich, da der Kongreßbericht in nicht allzu ferner Zeit — hoffentlich in kürzerer als nach den bisherigen Kongressen — vorliegen wird. Die schwierige Frage, ob bei einem Kongreß Einzelreferate oder Diskussionen über bestimmte Themen stattfinden sollen, war diesmal zugunsten der Referate entschieden. Merkwürdigerweise fehlte es aber durchaus an angeregten Diskussionen, vielleicht, weil die Zeit zu knapp bemessen war. Die öffentlichen Vorträge hielten Wilibald Gurlitt, der über das heute stark in Mode stehende Thema „Musik und Gesellschaft“ wertvolle Beobachtungen anstellte, Marc Pincherle, der über die Freiheiten des Interpreten in der alten Instrumentalmusik anregend sprach und auch mit praktischen Beiträgen, gewählt aus Corelli, Viotti u. a.

auf der von ihm sicher beherrschten Violine aufwartete, und der Fachvertreter der Gaststadt, J. A. Westrup. Westrup sprach über Musik als Universitätsstudium in England. Dieses Studium gilt, wie der Titel sagt, in erster Linie der praktischen Musik und nicht der Musikwissenschaft, und der Doctor of Music in Oxford, der, wie Nan Cook Carpenter jüngst ausführte (The Musical Quarterly XLI, S. 191 f. und 195), traditionell seit dem 15. Jahrhundert erworben wird, wird dem Kandidaten verliehen, der eine umfangreiche Komposition vorlegen muß. Auch sonst ist der Lehrbetrieb anders organisiert, z. B. kennt man Seminare nicht, dafür ist andererseits die praktische Betätigung (Chor und Orchester) der Studierenden insgesamt umfangreicher und besser organisiert als in Deutschland. Die Musikwissenschaft ist an den englischen Universitäten der Musik immer noch sozusagen in morganatischer Ehe angetraut. Von der Idealität dieses Zustandes konnte uns unser Gastgeber doch nicht recht überzeugen. In seinen Ausführungen herrschte mehr der praktische Sinn des Engländers für das Leben vor, als die Forderung reiner Erkenntnis. Über die für uns alle so wichtige Frage einer Bibliographie, die Eitners Quellenlexikon ersetzen soll, berichtete François Lesure. Die umfangreichen Vorarbeiten lassen hoffen, daß in absehbarer Zeit als erstes eine Bibliographie der Musiksammlerwerke erscheinen wird. Wie außerordentlich schwierig und gehemmt die weiteren Vorarbeiten für einen neuen Katalog sind, darüber machte mehr traurige als ergötzliche Mitteilung Claudio Sartori, Mailand, aus seinen Erfahrungen, die er u. a. in Kirchen und Seminaren in Brescia, Cremona, Ferrara (Dom), Lucca, Pavia, Spoleto und Turin gemacht hat. So ist es erfahrungsgemäß aber nicht nur in Oberitalien, sondern auch in vielen anderen Ländern. Die Versammlung beschloß, durch die Gesellschaft eine Resolution über die UNESCO an die Ministerien der dieser angeschlossenen Länder zu richten.

Die englischen Gastgeber hatten sich bemüht, die anstrengenden Referate und Sitzungen des Kongresses den Teilnehmern durch abendliche Konzerte angenehm zu gestalten. Der erste Abend dieser Veranstaltungen brachte unter Leitung des Dirigenten Henry Washington, ausgeführt durch die Schola Polyphonica, London, ein Kirchenkonzert mit Werken von Dunstable, Power, Davey, Browne und Taverner, das uns die große und alte Tradition des englischen Chorgesangs in einem mustergültigen Beispiel zu Gemüte führte. Die Darbietungen waren schlechthin wundervoll, vorgebracht mit hoher Stimm- und Chorkultur und geschmackvoller Disziplin, die zwischen puristischer Zurückhaltung und zeitfremder Ausdruckssteigerung die richtige Mitte hielt. Die Werke, die von Frank Harrison für die neuen vorbildlichen Denkmalausgaben der *Musica Britannica* vorbereitet werden, gaben einen bemerkenswerten Ausschnitt aus der Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts. Sie ließen als Grundcharakter einen deutlichen Unterschied gegenüber der gleichzeitigen italienischen Musik erkennen: ausgesprochene Sangesfreudigkeit (z. B. in ihrer Melismatik) mit einer klareren und freudigen Gemütsbetonung. Der zweite Abend brachte Orchester- und Chorwerke von Purcell. Wir besitzen die Gesamtausgabe von Purcells Werk, haben aber doch selten Gelegenheit, Werke wie die beiden Oden (zum Geburtstag der Königin Mary und zur Hochzeit der Prinzessin Ann und des Königs Georg von Dänemark) zu hören. Dieses Konzert und auch das folgende ließen die überragende Größe des bedeutendsten englischen Komponisten lebendig erkennen. Die Oden beweisen den starken Einfluß auf ähnliche Festmusiken Händels, aber auch der Lyriker Purcell kam im folgenden Konzert in eigenartiger und teilweise tief ergreifenden Gesängen („*Musica for a while*“) zu Gehör. Das Chor- und Orchesterkonzert wurde von Anthony Lewis wirkungsvoll, manchmal vielleicht etwas allzu kraftbetont, geleitet. Unter den ausgezeichneten Sängern (Margaret Ritchie, George James u. a.) war für uns Kontinentale die große Überraschung der Gesang der beiden Falsettisten oder Fistulanten, die die hohen Altpartien vertraten. Auch in den Kirchen wird der Falsettgesang in Altpartien bis heute gepflegt. Bekanntlich ist das ein außerordentlich interessantes und schwieriges Kapitel. Wir wissen, daß bis zu Bachs Kirchenkantaten Fistulanten Sopran und Alt, oft anschließend im Chor weiter mit natürlicher Baß- und Tenor-

stimme sangen. Meines Wissens ist in den letzten Jahrzehnten in Deutschland in der Kunstmusik kein Fistulant aufgetreten, bis auf den ausgezeichneten Tenor Bernhard Michaelis, der in der Karwoche 1955 im Süddeutschen Rundfunk die Altpartie in Alessandro Scarlatti's Passionsoratorium „*La Passione*“ vollendet gesungen hat. England besitzt in Alfred Deller einen Alt (Mezzosopran), der diese Kunst mit hoher Vollendung beherrscht und ein äußerst geschmackvoller Meister des Ausdrucks ist. Bei natürlicher männlicher Sprechstimme bewegt sich seine Falsettstimme mühelos bis zum „*fis*“. Sie ist von einem unnachahmlichen Reiz, einer Knabenstimme gleichend ohne den geschlechtsbedingten Gefühlston der weiblichen Stimme, aber doch voll tiefem Ausdruck. Seine Stimme soll dem Vernehmen nach als Anomalie ihre Knabenhöhe behalten haben, während John Witworth, der zweite Falsettist des Purcellabends, durch Technik ausgebildet ist. Für den Musikhistoriker war der Klang dieser beiden Stimmen, als Soli und im Duett, eine durch nichts zu ersetzende Belehrung darüber, wie Vokalmusik der Barockzeit geklungen haben muß: stilisierter, zarter und mit demselben Klangunterschied gegenüber der ausgebildeten Sopran- und Altstimme wie Blockflöte gegen Böhmlöte, Cembalo und Clavichord gegen Klavier, Gambe gegen Cello. Deller erwies sich auch in den Monodien Purcells im dritten Konzert mit weltlicher englischer Musik des 16. und 17. Jahrhunderts als bedeutender Künstler des Vortrags. In diesem Konzert spielte Thurston Dart technisch vollendet, aber in Auffassung und Registrierung vielleicht doch etwas zu modernistisch, englische Virginalmusik. Weniger interessant war das vierte Konzert mit englischer Kirchenmusik, ausgeführt von dem gut singenden, aber nicht überragenden Christ Church Cathedral-Chor unter Leitung von Thomas Armstrong. Nicht sehr imponierend war das Orgelspiel in seiner veralteten, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Klanggestaltung mit Hilfe des ständig gebrauchten Jalousieschwellers. Die Reform des Orgelspiels durch Straube und die deutsche Orgelbewegung haben offenbar keine Wellen über den Kanal schlagen können.

Wir müssen den englischen Gastgebern für die mühevollen und erfolgreiche Organisation dieses Kongresses aufrichtig danken! Der Möglichkeit, nach den Konzerten in größeren Gruppen noch zu geselligem Austausch der Meinungen und Ansichten beisammen sein zu können, waren allerdings Grenzen gesetzt. Die frühe „Sperrstunde“ für die in einem College untergebrachten Teilnehmer und die frühe Polizeistunde überhaupt zwangen oft zum vorzeitigen Abbruch interessanter Gespräche. Um so intensiver genoß man die schöne Stadt Oxford mit ihren herrlichen spätgotischen Kirchen und Colleges (Westrup meinte, sie sei die schönste Stadt der Welt; als eine der schönsten muß sie sicherlich gelten).

„Der neue Grove“ und die gegenwärtige Lage der Musiklexikographie

VON HANS ALBRECHT, KIEL

Die 5. Auflage von „*Grove's Dictionary of Music and Musicians*“, die von Eric Blom betreut worden und 1954 erschienen ist (Macmillan & Co. Ltd., London, und St. Martin's Press, New York), hat eine gelegentlich recht lebhaft diskutierte Diskussion entfesselt, an der sich stark ablehnende und wohlwollend verteidigende Kritiker beteiligen. Nichts ist natürlich leichter, als einem Lexikon Reihen von Fehlern nachzuweisen, von simplen lapsus calami und memoriae angefangen, über falsche und veraltete Angaben, die aus dem Übersehen neuerer — und älterer — Literatur stammen, bis hin zu ernststen Irrtümern; gegen alle solche Unfälle ist auch das gewissenhafteste Nachschlagewerk nicht gefeit. Es ist dabei auch unerheblich, ob ein Lexikon von einem einzigen Verfasser geschrieben ist, wie das in der „guten alten Zeit“ der Musikwissenschaft die Regel war, oder ob man eine „*équipe*“, ein „*team*“ zusammenholt. Fehler und Irrtümer finden mit geradezu diabolischer Sicherheit die Schleichwege, auf denen

sie in ein Werk schlüpfen können. Trotzdem muß die Kritik auch solche Mängel anmerken. Sie stellen jedoch, wenn sie nicht gerade in Massen auftreten, den Gesamtwert des Werkes nicht ernsthaft in Frage. Gewiß hat der Spezialist, der „seine“ Richtigstellung eines Datums oder Titels in dem Lexikon nicht berücksichtigt findet, Recht, wenn er so etwas laut und deutlich als Fehler bezeichnet. Entscheidend für die Frage, ob das ganze Lexikon gut oder schlecht sei, ist aber eine solche Feststellung nicht. Auch der neue Grove hat derartige Kritiker schon gefunden, wie jedes andere Nachschlagewerk. Was die Debatte zu einem in mancher Hinsicht „pikanten“ Streit macht, ist aber das Grundsätzliche.

Nicht von ungefähr meldet sich in Rezensionen der Vergleich mit der deutschen Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG) zum Worte, und man muß sich fragen, ob das seine Berechtigung habe. Der Unterschied zwischen Lexikon und Enzyklopädie ist auf musikalischem Gebiet kaum so scharf zu fixieren, daß man von einer strengen Aufgabenteilung reden könnte. In die meisten Lexika haben enzyklopädische Artikel Eingang gefunden, und wenn man Schillings Nachschlagewerk von 1840–1842 einmal als Beispiel anerkennen will, so muß man feststellen, daß es im Titel sowohl eine Enzyklopädie als auch ein Lexikon genannt wird. Heute sind wir vollends beim Typ der lexikalischen Enzyklopädie und des enzyklopädisch durchsetzten Lexikons angelangt. MGG ist in vielen Punkten von einem Lexikon kaum zu unterscheiden, wenn auch der Lexikonstil vermieden ist, und selbst ein relativ kleines Musiklexikon wie das von H. J. Moser bringt zusammenfassende Darstellungen, deren enzyklopädischer Charakter durch den lexikalisch knappen Stil nicht vertuscht werden kann. Eine Enzyklopädie wie MGG hebt sich also von den als Lexika bezeichneten Nachschlagewerken nicht so scharf ab, daß man den Grove nicht mit ihr vergleichen dürfte.

Wir stehen offenbar an einem Punkt unserer Wissenschaftsgeschichte, an dem neue Bestandsaufnahmen des Wissens oder Revisionen der alten für notwendig erachtet werden. Das gilt nicht nur für die Musikforschung. In unserem Fach zeichnet sich aber der Hang zur Bestandsaufnahme besonders deutlich ab. Die Pläne des Internationalen Quellenlexikons, des Terminologischen Wörterbuchs, der völligen Umgestaltung von Riemanns Musiklexikon und von Baker's Biographical Dictionary of Musicians folgen diesem Hang ebenso wie die schon erschienenen neueren Nachschlagewerke (Harvard Dictionary, die Neuauflagen von Mosers Musiklexikon, die 5. Auflage des Grove) und die im Erscheinen begriffenen (Sohlmanns Musiklexikon, MGG). Es liegt also „in der Luft“, daß Käufer und Benutzer, deren Bedürfnissen die Lexikographie ja durch die Fülle der geplanten und angebotenen Lexika in erster Linie zu entsprechen sucht, besonders „empfindlich“ für lexikographische Fragen werden. Auch der neue Grove muß daher unter den Gesichtspunkten betrachtet werden, die bei Anlage und Abfassung wie bei Benutzung und Beurteilung eines lexikalischen Werks eine Rolle spielen. Man muß, will man gerecht sein, versuchen, Ideal und Wirklichkeit nüchtern gegeneinander abzuwägen. Sicherlich schwebt das Ideal dem Redaktor eines Lexikons ebenso vor Augen wie dem Benutzer. Die Wirklichkeit aber sehen beide unter verschiedenen Gesichtswinkeln. Mit anderen Worten: Der Benutzer weiß genau, was er von einem Nachschlagewerk erwartet, der Lexikograph aber auch, was man von einem solchen nicht erwarten kann. So ausschlaggebend auch der Wert für den Benutzer ist, so wenig darf man ein Lexikon nur aus dessen Gesichtswinkel kritisieren wollen. Sonst behielte der Nörgler Recht, dem irgendwo der Name eines drittrangigen Solisten begegnet und der ein Lexikon in Grund und Boden verdammt, weil er dort gerade diesen Namen nicht gefunden hat. Man wird sich also billigerweise auf einige Grundsätze einigen müssen, nach denen ein Nachschlagewerk angelegt sein sollte.

Diese sind anscheinend leicht aufzustellen: möglichste Vollständigkeit unter Berücksichtigung der neuesten Forschungen, qualitative Gleichmäßigkeit, quantitative Ausgewogenheit, Objektivität, Übersichtlichkeit der Anlage, informative Klarheit, graphische Sauber-

keit und Einheitlichkeit. Nun wird ein Lexikon, das alle diese Grundsätze in gleichem Maße berücksichtigt, allerdings kaum jemals geschrieben werden können. Legt man sie als Maßstäbe an den neuen Grove an, so wird man ihm, wie jedem anderen Lexikon, manche Konzessionen machen müssen. Die Lücken in unserem Wissen können schließlich nur durch Forschungsarbeiten ausgefüllt, nicht aber von einem Lexikon beseitigt werden. Es wäre daher sinnlos, sozusagen mit dem Zentimetermaß Grove an MGG und anderen Nachschlagewerken messen zu wollen, man sollte vielmehr versuchen, ihn unter den eben genannten grundsätzlichen Gesichtspunkten zu betrachten, ohne dauernde Seitenblicke auf seine Rivalen.

Keiner der lexikographischen Grundsätze läßt sich über einen Status, bis zu dem man günstigstenfalls gelangen kann, hinaus befolgen. Man kann daher nur fragen, ob ein Lexikon allen Forderungen so entspricht, daß es dieses optimale Stadium erreicht. Gerechterweise wird man dabei einräumen müssen, daß man sich zufrieden geben muß und kann, wenn ein Nachschlagewerk in seiner Gesamtanlage wie in Einzelheiten wenigstens dicht an das erstrebte Ziel herankommt. Bedenklich wird es erst, wenn alle Grundforderungen nicht einmal bis zur Grenze der an ein Lexikon zu stellenden Minimalansprüche erfüllt sind, aber auch, wenn nur ein Teil dieser Ansprüche befriedigt wird, indem etwa die Vollständigkeit auf Kosten der qualitativen Gleichmäßigkeit erreicht worden ist.

Der neue Grove hat es auf neun Bände gebracht, sicherlich vorwiegend deshalb, weil er möglichst vollständig sein wollte. Er hat sich bemüht, die Qualität der Artikel dadurch zu heben, daß er alte Beiträge hat überarbeiten und dem neuen Stand der Forschung anpassen lassen. Beides hängt ja eng miteinander zusammen, denn Vollständigkeit bedingt bereits ein gutes Stück qualitativer Gleichmäßigkeit. Die Tatsache, daß es sich um ein englisches Lexikon handelt, hat Blom im Vorwort noch einmal besonders unterstrichen. Kein Nachschlagewerk wird jemals seine Herkunft verleugnen können. Um den viel diskutierten Vergleich hier einmal anzuwenden: Wie etwa in MGG die Auswahl der Sach- und Personen-Schlagwörter deutlich verrät, daß ein deutscher Herausgeber am Werke ist, so wird man bei Grove nicht über die Fülle von Artikeln erstaunt sein, die vorwiegend den englischen Benutzer interessieren. Ich gebe Blom durchaus Recht, wenn er das Beibehalten vieler kleiner englischer Musiker-Artikel verteidigt. Auch MGG hat Personenartikel, die besonders — vielleicht manchmal sogar nur — in Deutschland auf Interesse stoßen. Man sollte derartige national bedingte Besonderheiten nicht als Mangel verwerfen. In vielen Fällen wird man sogar dafür dankbar sein, wenn man sich nämlich über einen Musiker unterrichten will, über den man nirgends anders etwas finden kann. Die Frage ist nur, ob ein Lexikon über dem liebevollen Hegen und Pflegen der Musiker des eigenen Volkes und Kulturgebietes nicht vergißt, den wichtigen Namen aus anderen Ländern und Kulturgebieten gerecht zu werden.

Wer selbstkritisch ist und objektiv sein will, muß zugeben, daß es nicht zu den leichtesten Aufgaben des Lexikographen gehört, über Aufnahme oder Ablehnung von Artikeln zu entscheiden, in denen Musiker behandelt werden sollen, die er selber nicht oder nicht genau kennen und über deren Bedeutung er daher auch nicht urteilen kann. Hier sollte man sich in jedem Falle nur auf verlässliche Berater mit weitem Horizont und umfassender Personen- und Sachkenntnis stützen. Liest man das Verzeichnis der Mitarbeiter des Grove, vor allem derjenigen aus den nichtenglischen Ländern, so stellen sich allerdings erhebliche Zweifel daran ein, ob das hier genügend beachtet worden ist. Blom stand nun sicherlich vor einer fast unlöslichen Aufgabe. Er hatte ein Lexikon vor sich, dessen Substanz von hervorragenden Männern aus vergangenen Generationen geschaffen worden war, und sollte es so „aufbereiten“ und umarbeiten, daß es dem Stande des Wissens von 1954 entsprach, und nicht nur diesem, sondern auch dem seit der letzten Auflage (1940) in mancher Hinsicht gewandelten Geschichtsbild. Hätte er diese Aufgabe wirklich erfüllen wollen, so hätten Hunderte

von Artikeln völlig neu abgefaßt werden müssen. Das eben scheint aber — aus Gründen, die mir unbekannt sind — nicht möglich gewesen zu sein. Auch der merkwürdige Ehrgeiz des Verlages, die neun Bände mit einem Schlage zu veröffentlichen, kann sich nicht günstig ausgewirkt haben, denn so müssen Artikel jahrelang ausgedruckt gelegen haben und konnten die inzwischen erschienene Literatur nicht mehr berücksichtigen. Das Ergebnis dieser Voraussetzungen ist leider oft betrüblich genug, und noch betrüblicher ist, daß die „*additions*“, deren Autoren nicht immer genannt werden, vielfach nicht gerade von tiefgründiger Kenntnis der Materie zeugen. So sehr sich über die Aufnahme oder das Fehlen von Personenartikeln in Einzelfällen streiten läßt, so wenig darüber, daß man wenigstens über die Personen, die im Grove stehen, ein klares, richtiges Bild bekommen muß. Wenn ein paar krasse Fälle als Beispiele herausgegriffen werden, so wähle ich mit Absicht Musiker, die in MGG noch nicht behandelt sind, um unbillige Vergleiche zu vermeiden. Man möge auch Verständnis dafür haben, daß in einer deutschen Fachzeitschrift vorwiegend Namen aus der deutschen Musikgeschichte genannt werden. Es mag hingehen, daß unter den in erstaunlicher Fülle vertretenen Musikforschern Oskar Fleischer fehlt, obwohl gerade dieser Mann seine Verdienste um die Anfänge der internationalen Zusammenarbeit unseres Faches hat. Dagegen sind sowohl der Grundsatz der möglichststen Vollständigkeit als auch der der qualitativen Gleichmäßigkeit in unentschuldigbarem Maße verletzt, wenn im Artikel über Ludwig Senfl die Werke summarischer aufgezählt sind als in manchen Beiträgen über wesentlich unbedeutendere Komponisten. Der Artikel stammt noch von R. Sterndale-Bennett, ist aber, laut Vermerk, durch Zusätze erweitert. Die Senfl-Ausgabe aber, die immerhin bisher fünf Bände umfaßt, ist nur mit der Bemerkung erwähnt, sie sei in den 1930er Jahren begonnen worden. Derartige mangelhafte und überholte Angaben finden sich noch häufiger, und auf diesem Gebiet wird allerdings im neuen Grove etwas reichlich gesündigt. Das Prinzip, nach dem man entschieden hat, welcher Komponist ein ausführliches Werkverzeichnis, welcher nur ein summarisches und welcher gar keines erhalten sollte, ist unerfindlich. Beispiele: Bei Ignaz Pleyel fehlen Werkverzeichnis und Bibliographie vollständig. Bei Michael Praetorius ist lang und breit vom *Syntagma musicum* die Rede, zu dem auch ausführliche bibliographische Angaben gemacht werden, dagegen wird das umfangreiche kompositorische Werk in wenigen Zeilen abgetan, und die Gesamtausgabe ist nicht einmal erwähnt! Dem Artikel Lasso ist ein beinahe zehn (!) Seiten einnehmendes Werkverzeichnis beigegeben mit sämtlichen Textanfängen, aber — nach der Sandbergerschen Ausgabe, es fehlen also die vielen, bedeutenden Kompositionen, die nicht im *Magnum opus* stehen. Man fragt sich ernsthaft, ob die Werkverzeichnisse und Bibliographien nicht Zufallsergebnisse sind. Es hat ganz den Anschein, als sei es den Autoren überlassen worden, ob sie detaillierte Verzeichnisse geben wollten oder nicht, und als habe man dann nicht mehr nachgeprüft, ob alles auch „à jour“ sei. Warum sollte sonst nicht Praetorius recht gewesen sein, was Lasso billig war? Und wenn schon Lasso bevorzugt werden sollte, warum hat dann der Verfasser die mittlerweile ja nicht nur Lasso-Spezialisten bekannte Tatsache verschwiegen, daß das *Magnum opus* — und damit die Sandbergersche Ausgabe — nur einen Teil seiner Werke enthält? Beide Artikel sind zwar alt, aber sie sind revidiert worden, und man hat trotzdem nicht die wichtigsten bibliographischen Ergänzungen vorgenommen.

Die Vollständigkeit läßt also mehr zu wünschen übrig, als man bei einem der renommiertesten Lexika hinzunehmen gewillt ist. Man muß zugeben, daß es bei älteren Musikern meist sehr schwierig ist, genaue Werkverzeichnisse aufzustellen, und daß man absolute Vollständigkeit in den allermeisten Fällen nicht erreichen kann. Man darf aber doch erwarten, daß man es wenigstens versucht und daß dort, wo man, wie bei Praetorius, alles in Neuauflage besitzt, mit derselben Genauigkeit und Ausführlichkeit registriert wird wie z. B. bei Alexander Mackenzie, bei dem das sehr detaillierte Werkverzeichnis sogar die einzelnen Teile der opera nennt und drei Seiten beansprucht. Außerdem wird man das fatale

Gefühl nicht los, als würden manchmal in den Bibliographien neuere Schriften zitiert, die für den vorangehenden Artikel gar nicht ausgewertet sind, so daß sie wie nachträglich angehängt wirken. Das gilt z. B. für Einsteins „*The Italian Madrigal*“; es wird bei Artikeln über italienische Madrigalisten häufig genannt, das Neue, das Einstein zu dem betreffenden Komponisten bringt, ist aber im Artikel nicht zu finden. Auch bei Othmayr ist meine Monographie zitiert, die ja ein Werkverzeichnis enthält. Der Artikel berichtet aber über die Werke nur kurz und verweist für die weltlichen Lieder auf Eitner (MfM XXVI). Das muß den Eindruck erwecken, als habe der Verfasser des Artikels die in der Bibliographie als einzige Schrift zitierte Monographie nicht genau gelesen.

Offensichtlich haben also die Ergebnisse neuerer Forschungen häufig nur als Buchtitel in die Literaturverzeichnisse Eingang gefunden, ohne daß die Substanz der betreffenden Artikel davon berührt wird. Ist ein derartiges Anflücken von bibliographischen Angaben schon eines bedeutenden Nachschlagewerks nicht würdig, so stößt man bei intensiverem Studium auch noch auf allerlei Mängel, die daraus erwachsen sind, daß neuere Forschungsergebnisse überhaupt völlig ignoriert werden. (Hier muß man allerdings doch einige Artikel nennen, zu denen sich in MGG Vergleichsobjekte finden.) Der Artikel über Bach stammt noch von dem hochverdienten Terry; er repräsentiert also den Stand der Bach-Forschung von etwa 1930. Daran ändern auch die kleinen Hinweise auf unechte Werke nichts, die ein ungenannter Bearbeiter des Artikels in Fußnoten zum Werkverzeichnis gibt. Nirgends ist z. B. von den wichtigen Entdeckungen und Theorien Friedrich Smends die Rede, Focks Schrift „*Der junge Bach in Lüneburg*“ wird nicht erwähnt, kurz, die gesamten neueren Erkenntnisse werden dem Leser auch nicht einmal andeutungsweise vermittelt. Die Hilflosigkeit, mit der die Redaktion des Grove vor dem jüngeren Schrifttum gestanden haben muß, konnte sich nicht deutlicher selbst entlarven als dadurch, daß in der Bibliographie zum Bach-Artikel Schmieders BWV zweimal und unmittelbar hintereinander genannt wird; einmal heißt der Verfasser Ludwig Schmieder und das Buch ist in Wiesbaden erschienen, beim zweiten Mal wird aus Ludwig Wolfgang und aus Wiesbaden Leipzig. Wenn so etwas bei dem bedeutendsten bibliographischen Werk über Bach geschieht, so wundert man sich natürlich nicht mehr, daß bei Johann Christian Bach jeder Hinweis auf Neuausgaben fehlt. Terrys eigenes Buch über den Meister von 1929 hat hier als Grundlage gedient, und so konnten etwa die im „*Erbe deutscher Musik*“ erschienenen Quintette noch nicht berücksichtigt werden. Man fragt sich allerdings: Warum hat man denn gerade den Artikel über Bach unverändert in die 5. Auflage des Lexikons übernommen? Daß seit der Abfassung von Terrys Artikel auf dem Gebiet der Bach-Forschung allerlei geschehen ist, kann der Redaktion nicht unbekannt gewesen sein. Man hat doch auch die alten, von Grove selbst verfaßten Artikel über Beethoven, Mendelsohn und Schubert durch ganz neue Beiträge ersetzt. War man etwa der Meinung, Terrys Bach-Artikel sei noch nicht so veraltet? Wäre es nicht besser gewesen, man hätte zu dieser Frage den Rat einiger Bach-Forscher eingeholt und vielleicht sogar auch Nichtengländer dazu gehört?

Der tiefere Grund für die erstaunlichen Schwächen des Grove ist nämlich offenbar darin zu suchen, daß man mit einem Maximum von eigenen Leuten arbeiten und mit einem Minimum von Ausländern auskommen wollte. Artikel wie die über Bach, Brahms, Beethoven usw. hätte man eigentlich Kontinentaleuropäern übertragen müssen. Der Grove will aber ein englisches Lexikon sein und bleiben und daher die großen Meister in englischer Sicht darstellen. Ich gebe zu, daß das ein durchaus zu respektierender Vorsatz ist; er darf aber nicht auf Kosten der wissenschaftlichen Gründlichkeit oder gar der Wissenschaftlichkeit überhaupt verwirklicht werden. Was im Grove an Urteilen über einige große Meister zu finden ist, bleibt oft hart an der Grenze eines noblen Dilettantismus oder gehört in das Gebiet persönlicher Bekenntnisse. Ich erwähne hier nur die Artikel über Beethoven und Brahms. Sie lesen sich gut, viel besser als mancher „schwerwissenschaftliche“ deutsche Bei-

trag zu MGG, aber sie kommen dafür nicht über ein von schöner Begeisterung zeugendes, subjektives Urteil hinaus. Ein Lexikon scheint mir — und nicht nur mir — allerdings der ungeeignetste Ort für derartige Expektationen zu sein. Völlig unangebracht aber ist es, wenn man den Artikel über Berlin (als Musikstadt) zwei englischen Autoren überträgt; dabei kann eben nicht mehr herauspringen als ein dürftiger Abriß, der dem Grove nicht allzu viel Ehre macht. Dagegen sind z. B. Bologna und Mailand von italienischen Musikhistorikern behandelt worden. *Quod licet Jovi, non licet bovi?*

Auch eine Reihe von Sachartikeln wäre zweifellos besser gelungen, wenn die Redaktion sich außerhalb Englands nach Fachleuten umgesehen bzw. weniger Scheu vor ganz neuen Fassungen besessen hätte. Allzu viele dieser Artikel sind aus musikästhetischen Anschauungen von 1900—1910 entsprungen. Manche zeugen von nicht ausreichender Sachkenntnis oder kranken daran, daß Probleme allzusehr vereinfacht oder ganz ignoriert werden. Gewiß neigen wir Deutschen zum Gegenteil und sehen oft genug vor lauter Bäumen den Wald nicht. Was im Grove aber an Verharmlosung problematischer oder komplizierter Sachverhalte geleistet wird, ist für die wissenschaftliche Erkenntnis und vor allem für die Unterrichtung der Laien-Benutzer wesentlich gefährlicher als mancher schwer lesbare und allerlei Fragen offen lassende MGG-Beitrag. Man vergleiche etwa die Artikel „Form“ im Grove und in MGG miteinander, wenn man ein schlagendes Beispiel haben will. Aber auch die Artikel „Melody“, „Modes“ oder „Musica ficta“ werden mit den Problemen ihrer Themata nur allzu leicht und schnell fertig. Besonders charakteristisch für die Art und Weise, mit der man den Leser über einzelne Termini aufklären will, scheint mir ein Artikel wie „Mass“. Über die Meß-(Ordinariums-)Komposition ließe sich wesentlich mehr und Wichtigeres sagen. Dem Leser wird z. B. nicht einmal der Aufbau einer ganzen Missa (mit Proprium) klar gemacht, über die Geschichte der Messe als Gottesdienst erfährt man so gut wie nichts, und bei der Entwicklung der mehrstimmigen Missa gelangt man in 18 Halbzeilen von Dufay bis Byrd.

Diese Stichproben mögen genügen; sie ließen sich leider ohne die geringste Mühe vermehren. Wenn ein Lexikon an einzelnen so entscheidenden Punkten nicht den Mindestansprüchen genügt, so kann die Ursache nur in einer gewissen Labilität der Anlage und der redaktionellen Organisation liegen. Man darf vielleicht diese Mängel — es sind wohl die schwersten des Grove — nicht allein dem Herausgeber ankreiden. Man darf vielmehr wohl vermuten, daß ihm in mancher Beziehung die Hände gebunden waren, so z. B. darin, daß er alte, vor 50 Jahren verfaßte Artikel übernehmen mußte und nicht einfach ganz neu schreiben lassen konnte. Daß dabei Flickarbeit herauskommen mußte, ist selbstverständlich. Aber es fragt sich doch sehr, ob man diese nicht besser und geschickter hätte machen können. So wäre doch sicherlich zu erreichen gewesen, daß man veraltete und ungenaue Werkverzeichnisse überarbeitet, fehlende neu geschrieben hätte. Blom ist offenbar dem alten Text nicht energisch genug zu Leibe gegangen; aber dann hätten ihn seine Mitarbeiter beraten müssen. Wer den Artikel Praetorius oder Lassus zur Durchsicht und Ergänzung bekommen hat, hätte gegen die alten Werkverzeichnisse oder -aufzählungen protestieren müssen. Man kann doch wohl nicht gut annehmen, daß die betreffenden Sachbearbeiter Mängel wie das Verschweigen der Praetorius-Ausgabe selbst nicht bemerkt haben sollten?

Nun soll keineswegs verkannt werden, daß bei vielen Komponisten geradezu vorbildliche, viele Seiten füllende Werkangaben zu finden sind, vor allem bei Meistern des 19. Jahrhunderts. Ich erwähne nur Liszt, Mendelssohn, Schumann. Auf diesem Gebiet ist der Grove eines der besten Nachschlagewerke. Dazu sind diese Verzeichnisse graphisch musterhaft gestaltet. Darin ist Grove MGG weit überlegen. Man vergleiche etwa die unübersichtliche Aufzählung der Werke J. S. Bachs in MGG, in der man verzweifelt nach einem bestimmten Werk suchen muß, mit dem Verzeichnis bei Grove. Auch die Drucktype ist hervorragend klar und noch im Nonpareille-Satz mühelos zu lesen, was für MGG bekanntlich nicht ohne

weiteres behauptet werden kann. Die bei langen Aufzählungen gewählte Tabellen-Anordnung hat gegenüber dem fortlaufenden Druck in MGG Vorzüge, über die man nicht zu diskutieren braucht. Über die Bildbeigaben läßt sich streiten, und man streitet sich ja auch schon. Gewiß ist der von englischer Seite erhobene Einwand gegen die allzu reiche und hinsichtlich der graphischen Schönheit und des dokumentarischen Wertes nicht immer befriedigende Bildausstattung von MGG nicht einfach von der Hand zu weisen. Soll ein Nachschlagewerk, aus dem sich auch Laien informieren wollen und sollen, sich aber wirklich der Hilfe begeben, die gerade das Bild zur Veranschaulichung des Textes bietet, nur weil nicht immer erstklassige Vorlagen greifbar sind? Was Grove an — übrigens sehr schönen — Tafeln bringt, ist nur Schmuck und steht zu wenig mit dem Inhalt in Zusammenhang. Einige hervorragende Bilder sind entweder zu viel oder zu wenig. Zu viel, wenn man das Prinzip der Bildausstattung als einer Ergänzung zur textlichen Darstellung ablehnt. Es fehlt ja nicht an Warnern, die uns prophezeien, daß die Bilder das des Lesens sich entwöhnende Publikum zu noch größerer Leseträgheit verführten. Man könnte also aus Prinzip Bilder aus einem Lexikon verbannen, wie das Riemann getan hat. Dann muß man aber konsequent bleiben. Hält man Bilder jedoch für angebracht, dann ist das, was Grove bringt, zu wenig, denn man fragt sich, warum gerade eine Tafel zu diesem oder jenem Gegenstand und nicht auch zu vielen anderen gebracht wird.

Es bliebe noch über die Objektivität und die quantitative Ausgewogenheit einiges zu sagen. Mangel an Objektivität kann man dem Grove nicht nachsagen. Die Urteile sind sachlich und oft von einer sympathischen Kühle. Daß die Akzente manchmal nicht so verteilt sind, wie es uns angemessen scheinen möchte, beruht zum großen Teil darauf, daß der „Ur-Grove“ eben ein Kind der Jahrhundertwende war und manchen inzwischen als unbedeutend erkannten Epigonen für wichtiger hielt, als wir es heute tun. Natürlich liegt es auch an der ihm konzidierten Berücksichtigung kleinerer englischer Musiker. Dadurch wird die quantitative Ausgewogenheit zwangsläufig etwas gestört. Sie ist aber überhaupt nicht die Stärke des Grove; sie ist allerdings auch in MGG nicht immer erreicht. Wenn man möglichst vollständige Werkverzeichnisse bringt, gerät die Waage ohnehin ins Schwanken. Wer viel geschrieben hat, muß zwangsläufig mehr Raum erhalten. Leider sind ja aber diese Verzeichnisse bei Grove nicht einheitlich behandelt, und so muß die Raumverteilung ungerecht werden. Sie wird es jedoch auch dadurch, daß sich die Mitarbeiter des Grove bei älteren Meistern, sofern es sich nicht um Sterne allererster Ordnung handelt, in der ästhetischen und historischen Würdigung sehr zurückhalten, während sie über neuere Komponisten meist recht breit und eingehend urteilen. So hat z. B. Senfl etwas mehr als eine Spalte, während ein Mann wie Nikolai Medtner auf fast acht Spalten behandelt wird. Vinzent Lübeck muß sich mit 13 Zeilen abspeisen lassen, dafür kann der 1941 verstorbene Opernkomponist Mascheroni sich einer ganzen Spalte erfreuen. Solche Beispiele lassen sich dutzendweise in weniger als einem Viertelband finden. Gewiß ist es sehr viel schwieriger, Leben und Werke eines alten Meisters so breit zu behandeln wie die Laufbahn und das Schaffen eines noch nicht lange Verstorbenen. Aber sollte nicht ein nüchtern entscheidender Mann für einen gerechten Ausgleich sorgen können? Es wird keineswegs bestritten, daß einer der Vorzüge des Grove darin liegt, daß er uns über neuere Musiker informiert, die anderswo fehlen oder nur kurz erwähnt sind. Nur wünschte man sich, er unterrichtete uns über nicht unbedeutende Meister aus älteren Zeiten auch einigermaßen genau.

Eine der Eigenschaften des neuen Grove, die man nur positiv beurteilen kann, ist die Großzügigkeit, mit der Sachartikel behandelt sind. Er bringt sie in reicher Zahl und stellt ihnen ausgiebigen Raum zur Verfügung. Da sie nicht alle aufgezählt werden können, sei hier nur — für viele andere — auf „Harpischord“ und „Harpischord-Playing“ mit ca. 16 Seiten und auf „Folk music“ mit ca. 240 (!) Seiten hingewiesen. Zum letztgenannten Artikel, der den Umfang eines respektablen Buches hat, hat man für die verschiedenen Länder besondere

Bearbeiter herangezogen. Dieses gesunde Prinzip hätte man sich für das ganze Lexikon gewünscht.

Was sich bei der Benutzung des neuen Grove immer wieder und immer deutlicher zeigt, ist das Kernproblem der musikalischen Lexikographie unserer Zeit. Man kann nirgends auf älteren Arbeiten ausruhen, d. h. jedes Lexikon genügt immer nur einer Generation voll und ganz. Dann rückt es allmählich in die Reihe historischer Quellenwerke ein. Besteht ein Lexikon, wie es bei Grove der Fall ist, seit mehr als 50 Jahren, dann ist es mit revidierten, erweiterten und verbesserten Neuauflagen nicht mehr auf den gegenwärtigen Stand der Forschung zu bringen. Man muß dann den Mut haben, von Grund auf neu zu bauen. Was MGG dem Grove voraus hat, ist eben die Tatsache, daß hier keine ehrwürdigen und quasi unantastbaren Artikel bedeutender Männer von ehemals als „rochers de bronze“ im Wege liegen. Außerdem: Wenn man in unseren Tagen ein großes und umfassendes Musiklexikon redigiert — und sei es auch auf ein bestimmtes Land und dessen Kultursphäre zugeschnitten —, dann kann man nicht mehr mit einem „team“ arbeiten, das sich im wesentlichen aus Angehörigen des eigenen Volkes zusammensetzt. Weder Vollständigkeit noch qualitative und quantitative Ausgewogenheit lassen sich erreichen, ohne daß man möglichst die besten Sachkenner aus aller Welt zur Mitarbeit gewinnt. Endlich aber muß man mit klaren Richtlinien arbeiten. Das „laissez faire, laissez aller“ ist zwar ein sympathisch liberales Prinzip, der Herausgeber eines Nachschlagewerkes sollte es aber nicht zu seiner Arbeitsmaxime machen. Einheitlichkeit und Objektivität, Vollständigkeit und möglichst gleichmäßige Qualität lassen sich um so schwerer erreichen, je mehr man den einzelnen Mitarbeiter „nach seiner Fassung selig werden“ läßt.

So kann man dem Grove nur eine 6. Auflage wünschen, die diesen Gegebenheiten Rechnung trägt und die Mängel der 5. Auflage dadurch überwindet, daß sie uns einen wirklich „neuen Grove“ vorlegt. Es will mir scheinen, als ob Methode und Organisation einer grundlegenden Wandlung bedürften. Man hat offenbar nicht klar genug erkannt, daß ein modernes Musiklexikon von solchem Umfang und von solcher Schlagwörterfülle einer wesentlich schärferen Durchsicht und einer wesentlich breiteren Basis (d. h. eines größeren Mitarbeiterkreises) bedarf. Vielleicht klingt es in den Ohren unserer englischen Freunde und Kollegen unfein und aufdringlich, wenn man dem Grove etwas weniger Respekt vor den alten Artikeln wünscht. Es wäre aber nicht zum Schaden dieses alles in allem bedeutenden und unentbehrlichen Nachschlagewerkes, aus dem man viel lernen kann und das man daher immer wieder zur Hand nimmt.

Rückerinnerung und Erwidern

VON ERNST ROHLOFF, WEISSENFELS

Über Band II des Grocheo-Werkes *Media Latinitas Musica: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht von Dr. Ernst Rohloff* (Kommissionsverlag Gebr. Reinicke, Leipzig 1943. Auslieferung z. Zt. durch Breitkopf u. Härtel, Leipzig) sind mehrere Besprechungen erschienen, die erste, aus der Feder J. Wolfs, in der Deutschen Literaturzeitung, Jahrgang 1944, Heft 19/20 (7. Mai), Spalte 299–302, die zweite in Anlehnung an die Wolfsche Fassung¹ (aus dem Nachlaß) in dieser Zeitschrift, Jahrgang 1949, S. 72b–74a. Einen weiteren kritischen Beitrag lieferte H. Bessler, ebendort 1949, S. 229–231.

¹ Hier irrt der Verf. Die Rezension in dieser Zeitschrift ist weder „Anlehnung an die Wolfsche Fassung“ noch aus dem Nachlaß Wolfs veröffentlicht. Johannes Wolf hat sie vielmehr 1944 eigens für das Archiv für Musikforschung verfaßt und auf meine Bitte selbst eine Abschrift dieser Rezension, die im Archiv für Musikforschung nicht mehr erschienen ist, für den Abdruck in der „Musikforschung“ zur Verfügung gestellt. (Albrecht)

Die Referenten sind sich mehr oder weniger darüber einig, daß das vorliegende Buch nach Form und Inhalt ein Fehlschlag sei. Das drückt sich besonders in dem lapidaren Fazit der bedeutend verschärfte Fassung in Mf 1949, S. 74a, aus.

Der Verf. ist sich darüber im klaren, daß seiner Arbeit noch mancherlei Mängel anhaften. Über die Frage jedoch, ob man mittellateinische Texte in nicht-linguistischen Untersuchungen in klassischer Richtung, wie etwa bei Boetius, umschreiben und erhöhen dürfe, ob es erlaubt sei, eine eigenwillige und z. T. verwilderte Orthographie und Diktion hie und da zu verbessern, läßt sich vielleicht noch streiten. Gegenstand der Untersuchung sind in allen solchen Arbeiten schließlich nicht die Sprachlaute in irgendeiner Ecke der mittleren Latinität und deren von Ort, Zeit, Willkür und Gewohnheit diktierten Schreibung, sondern der Text in seiner Bedeutung. Wem würde es einfallen, etwa allgemein-historische, juristische oder gar liturgische Texte des Mittelalters in der vertrackten und schwankenden Schreibung irgendwelcher mittellateinischer Skribenten festzulegen?

Gewiß geht unsere Untersuchung mit peinlicher Genauigkeit vom Buchstaben aus und weiß aus ihm mancherlei Schlüsse, auch hinsichtlich der Nationalität der Schreiber, zu ziehen, was ja alles im Revisionsbericht, S. 16 und anderwärts, verzeichnet steht. Doch mit alledem darf die Sache, auf die es ankommt, nicht belastet werden. Selbstverständlich haben wir bestimmte, irgendwie zurechtgebogene Kunstwörter, wie etwa *νευρμα*, in der nun einmal geprägten individuellen Form belassen. In der hier verteidigten Art und Weise verfuhr übrigens Wolf selber in seiner bahnbrechenden Arbeit vom Jahre 1899 (SIMG I, Leipzig 1900, S. 69 ff.). Weiter werden unrichtige Textlesung, Zeichensetzung und Sinngliederung zum Vorwurf gemacht. Der Verf. wäre Wolf für den Nachweis eines einzigen Fehlers im Rahmen seiner keineswegs kurzen Besprechung dankbar gewesen. Den bisher ersten und einzigen Nachweis eines Versehens verdankt der Verf. dem kritischen Beitrag Besslers (Mf. II, 1949, S. 230).

Was die Übersetzung ins Deutsche betrifft, so legt Wolf des Verf. Bemerkung im Vorwort S. 11 als Eingeständnis der Unfähigkeit zum Übersetzen schlechthin aus. Wenn unsere Übersetzung zunächst „*sidi so wörtlich wie möglich, gleichsam auf Krücken am Texte entlang tastet*“, so hat das seinen triftigen Grund, der im Vorwort im selben Satze anschließend mitgeteilt worden ist: „*Im Gegensatz zur Höhe einer klassischen Latinität und Kunst der Übersetzung erscheint (hier) noch so manches ungesichert und fragwürdig.*“ Hier hat man nur die Wahl: Entweder man entzieht sich der Schwierigkeit und schreibt eine glatte und gut klingende Übersetzung obenhin — wie leicht hätte sich der Verf. seine Arbeit hier machen können! —, oder man ringt um Sinn und Bedeutung eines jeden schwierigen Wortes und schafft damit zunächst eine „ungeschickte“, unter allen Umständen sogar „*reichlich ungeschickte*“ (Mf. 1949, S. 73b) Übersetzung, die zum Kern der Sache vordringt. Daß einzelne umständlich oder schwerfällig klingende Wendungen sich damals vermeiden ließen, erscheint dem Verf., besonders im Abstand von vieler Jahre, richtig. Er bedauert jedoch wiederum lebhaft den „*Papiermangel*“ (ib.), der den Hauptreferenten hinderte, „*Ungeschicklichkeiten und Dunkelheiten, ja Fehlerhaftigkeiten der Übersetzung durch Beispiele zu belegen*“ (ib.).

Aus der Dissertation des Verf. vom Jahre 1925 ist durch Einbeziehung der Londoner Quelle der Band I seines Grocheo-Werkes vom Jahre 1930 entstanden. Hier muß auf einen Irrtum in Besslers kritischem Beitrag (Mf. 1949, S. 229) hingewiesen werden. Der Verf. hat die neue Londoner Quelle nicht „*nur S. 1, Anm. 1, erwähnt, ohne sie auszuwerten*“. Wie aus der Vorbemerkung, Abs. 1, und aus der ganzen Arbeit von S. 3 bis 139 hervorgeht (D = Codex 2663 der Hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt; H = Codex Harley 281 des Brit. Museums zu London), wurde im Bande I laufend auf die Londoner Hs. Bezug genommen. Es wimmelt geradezu von H-Zitaten: Konjekturen nach H; Bestätigungen von Konjekturen durch H; Abweichungen von H. Ebenso entstellend wirkt die Behauptung Besslers (ib.), dem Neudruck des Grocheo-Textes in Band II sei die Londoner Version nicht

zugrunde gelegt worden. Zugrunde gelegt wurden beide Quellen, H und D, nicht einseitig H, denn beide ergänzen und bekräftigen sich gegenseitig, und H ist nicht fehlerfrei. Hinsichtlich der Benennung des titellosen Traktats sei gesagt, daß der Vorschlag des Verf. „*De musica*“ keine „eigene Benennung“ (Bessler *ib.*, S. 229–230) ist, sondern sich wörtlich aus dem Text des Johannes de Grocheo herleitet, was im Revisionsbericht S. 35 oben klar zum Ausdruck gebracht wurde. Bessler weist auf die erste Randbemerkung des Textabschreibers von H hin, welche lautet: *Incipit prologus in arte musice*. Er macht in dankenswerter Weise darauf aufmerksam, daß in Band II, S. 34, Z. 11 von unten, die letzten drei Wörter dieser Beischrift fehlen. Die drei Wörter *in arte musicae* (klassisch umgeschrieben wie bei Bessler) sind dem Verf. in der Tat, nicht bei der Entzifferung von H, wohl aber bei der Drucktextfassung entgangen. Der von Bessler geforderten „*Ars musicae*“, nach dem Wortlaut dieses Incipit, könnte man mit gleichem Recht einen „*Tractatus musicae*“, nach dem Explicit (vgl. Band II, S. 34), entgegensetzen. Diese Beischriften sind beide aber nicht Werk des Joh. de Grocheo, sondern irgendwelcher Textabschreiber und rangieren in der Nähe der verschiedenen Katalogbezeichnungen und Randnotizen. Nach dem Willen des Textverfassers jedoch handelt es sich wörtlich (Band II, S. 59, Z. 16) um eine Betrachtung *de musica* bzw. *de doctrina musicali* (*ib.* S. 41, Z. 2). Nach alledem scheint dem Verf. die von ihm vorgeschlagene Überschrift richtiger als die von Bessler geforderte und in MGG (Art. *Ars antiqua*, Sp. 696) bereits eingesetzte.

Umstritten ist noch die Zeitbestimmung des Textes und der beiden Abschriften. Wolf hat, gewiß nach reiflicher Überlegung, den Traktat noch im 13. Jahrhundert angesetzt und nennt ihn in der Deutschen Literaturzeitung (1944, Sp. 299) „eine der aufschlußreichsten Schriften vom Boden der Musiktheorie aus der Zeit um Franco“. Die Londoner Hs. gehört nach ihm „fraglos ins 13. Jahrhundert“ (*ib.* Sp. 301), nach Besslers Ansicht „ins 14. Jahrhundert“ (Mf. 1949, S. 230). Bezüglich der Darmstädter Hs. sind sich beide Referenten darüber einig, daß sie jünger ist und ins 14. Jh. gehört (Wolf, SIMG I, S. 68; Bessler, Mf. 1949, *ib.*). Bessler möchte den Magister mit dem Pariser Naturforscherkreis am Anfang des 14. Jh. in Verbindung bringen und weist u. a. auf die *ratio continui* (Band II, S. 54, Z. 21) hin (Mf. 1949, S. 231). Deren Betrachtung aber hat die gelehrten Männer schon im Altertum beschäftigt, wie wir u. a. aus Boetius entnehmen können (*De inst. mus.* I 12–13, ed. Friedlein, S. 199 f.: *vox continua*; *ib.* V 5, S. 356: *continua mutatio*; *ib.* I 6, S. 193, II 3, S. 228 und anderen Orten: *quantitas continua*). Ferner gibt vielleicht Grocheos pythagoreisierende Einstellung zur großen Terz, deren „Mischung den Ohren hart klingt“ (Band II, S. 45, Z. 30; S. 74, Z. 24) zu denken. Sogar Garlandia um 1230 ist moderner, wenn er die Terz zu den Konkordanzten zählt. Die Art und Weise, wie Grocheo von Garlandia d. Ä. und Franco spricht und wie er bei der Besprechung der Ligaturen die Notation der Modernen zu Paris auf Franco zurückführt (Band II, S. 56, Z. 16–17; S. 87, Z. 1–3), macht es wahrscheinlich, daß er noch ins 13. Jahrhundert gehört. Petrus de Cruce und Jacobus von Lüttich werden von ihm nicht genannt, Lambertus (Pseudo-Aristoteles, Bd. II, S. 54, Z. 46; S. 85, Z. 19) und Tassinus (S. 53, Z. 20; S. 83, Z. 28) scheinen seine Altersgenossen zu sein. Ob für die Hs. D die 2. Zeitgrenze des Verf.: „spätestens um die Mitte des 14. Jahrhunderts“ (Rev.-Ber. S. 15; von Bessler, Mf. 1949, S. 230, unerwähnt gelassen) noch überschritten werden kann, scheint in der geistig stark bewegten Stadt der Sorbonne nicht ganz sicher, da der Traktat in dieser späten Zeit inhaltlich z. T. gewiß überholt war (vgl. Rev.-Bericht S. 15). Alles in allem neigt der Verf. bezüglich der Zeitbestimmung für den Ursprung der Lehrschrift der Ansicht von Wolf zu.

Wem die Textausgabe in Band II „unübersichtlich und schwer benutzbar“ (Bessler, Mf. 1949, S. 229) erscheint, kann sich vielleicht zunächst zweier Lesezeichen, für den Text und für die Übersetzung, bedienen. Der von Wolf mit Recht gerügte Mangel an „Hinweisen auf die Seitenzahlen des Originaltextes“ (Mf. 1949, S. 73b) bei der Übersetzung (vielleicht oben

innen, den Seitenzahlen gegenüber anzubringen) könnte ja erst bei einer späteren Auflage abgestellt werden. Am bequemsten und übersichtlichsten ist freilich das Verfahren wie bei Wolf (SIMG I, S. 69 ff.), wo der Originaltext und die Übersetzung in Säulen nebeneinander stehen.

Ergänzend zu Wolf sei noch darauf hingewiesen, daß unser Textband nicht nur „für den reiferen Studierenden der Musikwissenschaft und angrenzender Gebiete historischer wie systematischer Forschung“ (Mf. 1949, S. 73a) bestimmt ist, sondern auch vielleicht den Anspruch erheben kann, „dem späteren Herausgeber eines *Corpus scriptorum de musica medii aevi hie und da von Nutzen*“ (Vorwort S. 11) zu sein.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Nachtrag Sommersemester 1955

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich mit Dr. F. Krautwurst: Ü im Analysieren symphonischer Musik des 19. Jahrhunderts (2).

Wintersemester 1955/1956

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Raabe: Händel (2).

Bamberg. *Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. Roessert: Die romantische Oper (2) — Franz Schubert. Leben und Werk (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: Mozart (1) — Beratung zum Arbeiten (Referate) (2) — Ü zur Vorlesung (Lektüre) (1) — S für Vorgerückte (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die sinfonische Technik in Beethovenschen Sinfonien (1) — Die Klaviermusik des französischen Impressionismus (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. W. Vetter: Richard Wagner und die europäische Oper seiner Zeit (4) — Ü: Die pseudoaristotelischen Probleme (2) — Ü: Das Generalbaßzeitalter (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Ü: Die Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Komponist und Folklore in der Musik des 20. Jahrhunderts II (1) — Musik der Urgemeinschaft und der Naturvölker (1) — Die französische und italienische Oper im 19. Jahrhundert (1) — Das deutsche Lied im 17. Jahrhundert und seine Beziehungen zum Volkslied (2).

Assistentin Dr. A. Liebe: Die einstimmige Musik des Mittelalters (1) — Ü: Die einstimmige Musik des Mittelalters (1) — Grundprobleme der Musikästhetik (1) — Ü: Musikästhetik um 1800 (1).

Assistent Dr. K. Hahn: Heinrich Schütz und seine Zeit (1) — Die Instrumentalmusik um 1600 (1) — Ü: Die Instrumentalmusik um 1600 (1) — Grundfragen der Systematischen Musikwissenschaft (1).

Oberassistent H. Wegener: Ü: Literatur- und Quellenkunde (2) — CM voc. (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Deutsche Volksmusik (2) — Instrumentenkunde (1) — Ü: Instrumentenkunde (1).

Lehrbeauftragt. J. Mainka: Ü: Notationskunde (2).

— Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: W. A. Mozart (3) — Allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts II (1) — S: Probleme der Mozart-Forschung (Ü) (2) — Pros: Einführung in J. S. Bachs Kantaten (2) (mit Assistent Dr. M. Ruhnke) — Notationskundliches Praktikum: Tabulaturen (2) (mit Assistent Dr. M. Ruhnke) — Kolloquium für Doktoranden — Historische Musizierformen: Chor des Musikwissenschaftlichen Instituts — Instrumentalkreis.

Dozent Dr. K. Reinhard: Die Musik der Neger Afrikas (2) — Ü: Volksmusikelemente bei Mozart (2) — Ü zur türkischen Musik (2) — Abhör-Praktikum (2).

Lehrbeauftragt. J. Rufer: Harmonielehre II, Kontrapunkt II (je 2) — Generalbaß-Ü, Formenlehre (je 1).

— Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (Gregorianik bis 1600) (2) — Leben und Schaffen Mozarts (2) — Igor Strawinsky (2). Privatdozent Dr.-Ing. F. Winckel: Naturwissenschaftliche Grundlagen von Sprache und Musik (2) — Studio-Ü für Musikaufnahmen (2).

Prof. Dr. K. Forster: Chorwerke in Wien um 1800 (1).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: J. Haydn und W. A. Mozart und die Musik ihrer Zeit (2) — J. S. Bachs Vokalwerke (1) — S: Sinfonie und Oper im 18. Jahrhundert (2) — Pros: Verzierungslehre des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — CM voc: J. S. Bachs Kantaten (1). Prof. Dr. L. Dikemann-Balmer: Anton Bruckners geistliches Werk (Messen, Motetten, Tedeum) (1) — Beethovens Streichquartette (1) — Die Rolle des Subjektiven in der Musik (1) — S: Der Übergang der Kirchentonalarten zur Dur-Moll-Tonalität in Theorie und Kunstwerk (2) — CM instr. (1).

Privatdozent Dr. K. von Fischer: Die Notation der einstimmigen und der nichtmensuralen mehrstimmigen Musik des Mittelalters (1) — Die französische Musik des 20. Jahrhunderts (1).

Lektor K. W. Senn: Kirchenmusik in der Schweiz bis zum Jahre 1600 (1) — Praktikum kirchlichen Orgelspiels für evangelisch-reformierte Theologiestudenten (2).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Die Musik des griechischen Altertums (1) — Geschichte des deutschen Liedes (2) — Haupt-S (2) — CM voc et instr. (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Europäische Tonkunst im Zeitalter des Barock (2) — Grundfragen der Musikästhetik (1) — Ü zu Bachs Klaviermusik (2) — Akad. Streichquartett: Werke aus der Frühzeit der Gattung (3).

Lektor H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger. Formenlehre, Ü in der Modulation, Kontrapunkt (der dreistimmige Satz) (je 1).

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Die Geschichte der Oper (1) — S: Ü zum Partiturlernen (Bartok, Hindemith, Strawinsky) (1) — CM: instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. F. Noack: Mozart, Leben und Werk (2) — Akustik und Tonspsychologie (1) — Ü: Sprecherziehung (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: W. A. Mozart (1) — S: Probleme der Mozart-Interpretation (2) — Besprechung klassischer und nachklassischer Streichquartette (mit Dr. Fr. Krautwurst) (2) — CM (mit Dr. Fr. Krautwurst) (2).

Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Heinrich Schütz und seine Zeit (2) — Die Musikästhetik der Romantik (1) — S: Ü zu Heinrich Schütz und seine Zeit (2) — Praktikum: Singen Schützscher Kompositionen (2) — Ü zur Mensuralnotation (2) — Arbeitsgemeinschaft: Grundfragen musikalischer Interpretation (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper II (bis Mozart) (2) — S Ü zur älteren deutschen Musikgeschichte (2) — Pros: Ü zum Einrichten älterer musikalischer Werke für wissenschaftliche und praktische Zwecke (2) — Arbeitsgemeinschaft für Doktoranden (1).

Prof. Dr. F. Gennrich: Einführung in die Musik des Mittelalters (2) — Rhythmik der Ars antiqua (2) — Besprechung mittelhochdeutscher Lieder in Auswahl (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Musik der altorientalischen Hochkulturen (2) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — Mittel-S: Ü zur Geschichte der musikalischen Akustik (2).

Freiburg i. Br. Prof. D. Dr. W. Gurliitt: Die Kantorei in Geschichte und Gegenwart (2) — Die Spätwerke Johann Sebastian Bachs (1) — Haupt-S: Besprechung von Arbeiten (2) — Pros: Ü zur Geschichte der Kantorei (2) — CM (2).

Dozent Dr. R. Hammerstein: Geschichte der Suite (2) — Pros: Ü zur Vorlesung (2).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: J. S. Bachs Instrumentalmusik (2) — S: Ü zur Kammermusik bei Haydn und Mozart (2) — CM voc: Alte A-cappella-Musik (1).

Dozent Dr. W. Boetticher: Geschichte der Musik Englands (2) — Pros: Ü am Klavierwerk Fr. Chopins (2).

Akad. Musikdirektor H. Fuchs: Harmonielehre I (1), II (2), III (1) — Kontrapunkt I (1), II (1), III (2) — Akad. Orchestervereinigung (2) — Akad. A-cappella-Chor (2).

Prof. D. Dr. Chr. Mahrenholz: Die neue lutherische Agende, ihre Entstehung und ihr liturgischer und kirchenmusikalischer Inhalt (1).

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: W. A. Mozart und seine Zeit — Ü: Die weiße Mensuralnotation (2) — Ü: Kontrapunkt (2).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts II (2) — Die nationalen Schulen I (2) — Geschichte der Oper bis zum 19. Jahrhundert (2) — Die Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. J. Piersig: Geschichte der Musiktheorie (2) — Satztechnische Analyse klassischer Werke (2) — CM voc. (2).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Antike und Orient in der Musik (3) — Pros: Lektüre: Guido von Arezzo, Micrologus (2) — S: Die Orgelwerke Samuel Scheidts (2) — Ü zur Aufführungspraxis (1) — CM instr. (2).

Prof. Dr. F. Feldmann: Die Musik Robert Schumanns und seiner Zeitgenossen (2) — Kolloquium (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Probleme der musikalischen Gestaltung (1) — Temperatursysteme (1).
Dr. H. Reinecke: Instrumentenkunde (1) — Tonpsychologische Ü (2).

Hannover. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Mozarts Opernschaffen (1) — Die Kammermusik des 18. Jahrhunderts (1) — Kolloquium, Proben des CM instr., Besprechung und praktische Aufführung kammermusikalischer Kompositionen (2).

Heidelberg. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Mozarts deutsche Opern (2) — S: Musiktraktate des Mittelalters (2) — Mittel-S: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (2) — Kolloquium für Doktoranden (2).

Dr. E. Jammers: Musikalische Paläographie (Neumenkunde) (2).

Dr. S. Hermelink: Geschichte des protestantischen Chorals (2) — Pros: Ü zur Geschichte des protestantischen Chorals (2) — Lehrkurs (Kontrapunkt) (2) — Chor, Orchester (CM) (je 2) — Orgelspiel (1).

Dr. Nagel: Das deutsche Kunstlied des Mittelalters (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Musikgeschichte VII (Klassik und Romantik) (3) — W. A. Mozart (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. H. von Zingerle: Das Oratorium (1).

Dozent Dr. W. Senn: Volkslied und Volksmusik in den Alpen (1).

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

Jena. Prof. Dr. H. Bessler: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, mit Colloquium (4) — Romantik und Realismus (1) — S: Ü zur Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Madrigalchor (2).
Lehrbeauftragt. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikgeschichte Rußlands (1) — Ü zur Klaviermusik des 17.—18. Jahrhunderts (2) — Notationskunde I (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Europäische Musikgeschichte von 1750 bis zur Gegenwart (2) — Wolfgang Amadeus Mozart (1) — Musikstunde. Einführung, Aufführung und Diskussion von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Geschichte der englischen Musik im 15. bis 16. Jahrhundert (4) — S: Stilkritische Ü zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Richard Wagner (2) — S: Lektüre ausgewählter Schriften R. Wagners (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Geschichte der mehrstimmigen Messe im 15. und 16. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Geschichte des Oratoriums bis zu Joseph Haydn (2) — Pros: Einführung in die Gattungen und Formen des 17. Jahrhunderts (2) — Ü: Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü, Historisches Generalbaßspiel (je 1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Die Musik der Klassik (3) — Pros: Triosonate (2) — Mittel-S: Gregorianik (2) — Paläographische Ü: Mensuralnotation (mit Dr. H. Hüsch) (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Hüsch) und Dr. H. Drux) (je 2) — Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Geschichte der Sinfonie II (1) — Ober-S: Die Fuge (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Musik der Naturvölker I (2) — Symbolik der Musikinstrumente (1) — Ü zur Melodietypologie (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre (1) — Meisterwerke der Spätromantik (1).

Lektor Dr. K. Roeseling: Kontrapunkt, zwei- und dreistimmiger Satz (2) — Formenanalyse: Motette, Ricercar (1).

Leipzig. Prof. Dr. W. Serauky: Das Generalbaßzeitalter: Heinrich Schütz und seine Zeit (2) — Die antiken Musikkulturen (2) — Ü: Besprechung einzelner Klassiker (Beethoven und Schubert) (2) — Ü: Die Übergangszeit um 1600 (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Das Generalbaßzeitalter: Aufführungspraxis (2) — Ü zur Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt: Stellung der russischen Musik in der russischen Geschichte (1) — Die Musik in der Geschichte (1).

Dr. R. Eller: Nationale Stile der europäischen Musik (1) — Ü zu den Werken Vivaldi und Bachs (2) — Ü: Notationskunde I (2).

Dr. E. Paul: Ü zur Gregorianik (2).

Dr. P. Rubardt: Instrumentenkunde: Besaitete Tasteninstrumente (2).

H. Grüß: CM (2).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — Ü zur Übertragung älterer Musik (2) — Lektüre ausgewählter Schriften von Richard Wagner (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Neue Musik (1) — CM voc. (Großer Chor), (Madrigalchor) (je 2) — CM instr. (Orchester) (2).

Prof. Dr. A. Wellek: Musikpsychologie (1).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (Musikethnologie) (1) — Musik im Mittelalter (2) — W. A. Mozart, Überblick über sein Schaffen (1) — S I: Mensuralnotation (1) — S II: Lektüre ausgewählter älterer Theoretiker (1) — CM voc. (1) — Vorführungen von und Diskussionen über Musik der Gegenwart. Univ. Musikdir. Prof. K. Utz: Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene, Allgemeine Musiklehre, Kompositionslehre (je 1) — Meisterwerke der Tonkunst erläutert und vorgeführt (1) — Kontrapunkt für Anfänger, Kontrapunkt für Fortgeschrittene (je 1) — Orgelunterricht (2) — Universitätschor, Kammerchor, Universitätsorchester (je 2).

München. Prof. Dr. G. Reichert: Die Oper im 17. Jahrhundert (2) — Die Sinfonien Mozarts (1) — S: Die Instrumentalmusik bis 1600 (2).

Prof. Dr. W. Riezler: Die Sinfonie von Beethoven bis Bruckner (2) — Das romantische Lied (1) — Ü (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Lehrbeauftragt. Ph. Schick: Kontrapunkt (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Harmonielehre, Formenlehre (je 2).

— *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: W. A. Mozart (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Europäische Barockmusik (3) — Unter-S: Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten (mit Dr. W. Wörmann) (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Kolloquium für Doktoranden (2) — CM instr. (mit Dr. R. Reuter) (2) — Das Musik-Kolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (mit Dr. R. Reuter).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Musizierformen des 11. bis 14. Jahrhunderts (2) — Ü zur Musikästhetik (für Fortgeschrittene) (2).

Domchordirektor Msgr. H. Leiwering: Die Entwicklung der Polyphonie in ihrer Bedeutung für die gottesdienstliche Musik (1) — Praktische Ü im Choralgesang (1).

Kantor W. Klare: Ü zum Gemeindegottesdienst (1) — Ü zum Evangelischen Gemeindegesangbuch (1).

Lektor Dr. R. Reuter: Einführung in die Harmonielehre (Fortsetzung), Ü im zweistimmigen Satz, Praktische Ü im Lesen alter Schlüssel, Ü zur Funktionstheorie, Modulations- und Harmonisations-Ü, Bestimmungs-Ü (je 1).

Rostock. Dr. R. Eller: Musikgeschichte von Debussy bis zur Gegenwart (1) — Ü zur Vorlesung (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Musik der Goethe-Zeit (2) — Das Liedschaffen Franz Schuberts (1) — S: Das Lied der Goethe-Zeit (2) — Pros: Lektüre und Besprechung musiktheoretischer Schriften des 18. Jahrhunderts (1) — Doktoranden-Arbeitsgemeinschaft (1) — Ü: CM voc. et instr. (je 2) — Auswahlchor (2).

Stuttgart. *Technische Hochschule*. Prof. Dr. H. Keller: Die romantische Frühromantik (bis Schubert einschließlich) (1).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: W. A. Mozart (2) — Ü zur Bach-Kritik (2 vierzehntägig) — S: Ü zu Adrian Willaert (2) — Pros: Lektüre älterer Musiktraktate (2) — Harmonielehre (2) — CM: Chor (2) — Orchester (durch den Assistenten Dr. G. von Dadelzen) (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Beethoven II (4) — S (2) — Notationskunde III: Mensuralnotation II (mit Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Musiktheorie (2).

Privatdozent Dr. F. Zagiba: Österreich als Vermittler der abendländischen Musik in Ost- und Südosteuropa (2).

Privatdozent Dr. W. Graf: Gestaltung und Theorie in der außereuropäischen Musik (2).
Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Angewandte Musikbibliographie. Zur Geschichte und Praxis der musikalischen Denkmalspflege (1).

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre III (2) — Kontrapunkt III (3) — Theoretische Formenlehre I (1) — Instrumentenkunde I (1) — Geschichte der Musiktheorie I (16. bis 18. Jahrhundert) (1).

Lektor F. Schleiffelder: Kontrapunkt IV, Formenlehre II, Instrumentenkunde (je 2).

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (1) — Instrumentenkunde I (1) — Praktikum des Generalbaßspiels (1) — CM voc. (2).

Würzburg. Dr. H. Beck: Geschichte der abendländischen Musik im Überblick II (2) — S: Einführung in die Musikästhetik (1) — CM instr. (Orchester und Kammermusik) (2) — CM voc. (Akad. Chor) (2).

Besprechungen

Andrea Della Corte — Guido Pannain: Storia della Musica. I. Dal Medioevo al Seicento. Con 20 tavole, 342 figure e 368 citazioni musicali. Terza edizione molto ampliata. VIII + 741 S. — II. Il Settecento e l'Ottocento. Con 15 tavole, 398 figure e 267 citazioni musicali. Terza edizione molto ampliata. VII + (745—1367) 601 S. — III. L'Ottocento e il Novecento. Con 13 tavole, 425 figure e 65 citazioni musicali. Terza edizione molto ampliata. VII + 548 S. — Unione Tipografico Editrice Torinese. Torino 1952.

Das umfangreiche Werk von 1919 Seiten ist zuerst 1942 erschienen. Die Verf. glaubten laut erstem Vorwort zunächst dem Wunsch des Verlegers nach einer solchen Arbeit widerstehen zu müssen, da sie über ihre Kraft hinausginge. Die erste Auflage war bald vergriffen; ein Beweis für das Bedürfnis Italiens nach einer solchen, erstmalig unternommenen Arbeit. Sie wurde 1944 im anastatischen Neudruck wieder herausgegeben und acht Jahre später neu bearbeitet, erweitert, an vielen Stellen auf den Stand der Forschung gebracht und als dritte Auflage herausgebracht. Die drei großen Bände im Lexikonformat sind prachtvoll ausgestattet. Bei der ungeheuren Fülle des Stoffes, den in nicht zu knapper Form behandeln zu können, die Verf. das Glück hatten (wie der unternehmungsfreudige Verleger den Erfolg), haben die Verf. ihre Arbeit, das muß man anerkennen, mit außerordentlichem Fleiß und großer Umsicht durchge-

führt! Sie kommen, wie im Vorwort bemerkt wird, dem weiteren Publikum entgegen, denn die Notenbeispiele erwecken in ihnen Zweifel, ob alle Leser auch Notenleser seien. So ist das ganze Werk mehr eine volkstümlich gehaltene, breite Wiedergabe des historischen, biographischen Befundes als eine von wissenschaftlicher Kritik getragene Interpretation des Stoffes. Im Vorwort erklären die Verf., sie wollten keine „Entpersönlichung“ Doch muß gesagt werden, daß der persönliche, und zwar der reine Geschmacksstandpunkt erst in dem neueren Teil zur Geltung kommt. Darüber wird noch zu reden sein. Der erste Band etwa ist recht unpersönlich gehalten; d. h. man merkt nicht viel davon, daß die Verf. eigene Urteile, eigene historische Einsichten vertreten. Er ist Kompilation.

Bei der Größe des Stoffes fragt man zunächst nach der Einteilung, die die Verf. vorgenommen haben. Sie halten sich an die alte, in Italien von jeher in der Kunstgeschichte übliche Abgrenzung nach Jahrhunderten. Diese ist bequem, aber nicht sachgemäß, denn die Jahrhundertgrenzen sind in der Musik vielleicht um 1200, um 1500 und 1600 ungefähr auch stilistische Grenzen, die übrigen bloße Zahlen mit zwei Nullen. Die Geschichte verläuft nicht in Perioden zu hundert Jahren, ob überhaupt in Perioden, oder Wellen, — siehe Lorenz, Moser und andere Fragesteller —, darüber machen sich die Verf. keine Gedanken. Trotzdem verwenden sie zweimal die stilistische Bezeichnung „Renaissance“ und „Vorrenaissance“. Vorrenaissance und Renaissance grenzen sie aber gegeneinander vorsich-

tigerweise nicht ab. Renaissance geht für sie jedenfalls bis 1600, und das scheint eine sehr veraltete stilistische Abgrenzung zu sein! Es brauchen und können hier nicht Argumente angeführt werden, weshalb man in der Musik, nicht anders als in der Kultur-, Kunst- und Literaturgeschichte, die Renaissance mit der *ars nova* beginnen lassen sollte, nicht die *Vorrenaissance*, und weshalb die Renaissance nicht um 1600, sondern schon 1550 zu Ende gegangen ist! In der Kunstgeschichte gilt heute Michelangelo als Beginn, ja erster Höhepunkt des Barock. Dieser Begriff „Barock“ ist bekanntlich problematisch und in den romanischen Ländern noch nicht gerne gebraucht. Der Verf. (in diesem Falle Della Corte) widmet ihm am Schluß des ersten Bandes eine ausführliche Untersuchung. Sie zeigt nur, wie ablehnend er sich solchen stilistischen Fragen gegenüber verhält, obwohl er ziemlich die vorhandene Literatur in den Kreis seiner Betrachtungen zieht. Hier, in der Frage des stilistischen Bereiches, liegt eine der Schwächen der Arbeit. Sie ist aber eine grundsätzliche, historische.

Halten wir also den Verf. den Mangel einer musikwissenschaftlichen Schule und einer Methode in Italien zugute und lassen wir ihnen die Jahrhunderterteilung. Die Breite der Darstellung ist, wie gesagt, ein Verdienst. Bei dem zur Verfügung stehenden Umfang wertet man als Leser allerdings auch die Verteilung des Raumes an die einzelnen Meister — denn die Darstellung ist im wesentlichen in biographischer und entsprechend bibliographischer Aneinanderreihung geboten. Gegenüber der 1. Auflage wird viel Neues gebracht, z. B. sind Forschungen über byzantinische Musik berücksichtigt (Wellesz), der Sommerkanon wird (nach Bukofzer) in Gänze beige-steuert u. v. a. Daß die italienischen Meister durchweg eine ausführlichere Würdigung erfahren, ist verständlich oder sogar selbstverständlich. Man muß im Gegenteil gegenüber einer möglichen Kritik darauf hinweisen, daß die Verf. sich bemühen, über eine nationale Begrenzung hinauszukommen und z. B. schon im 1. Band auch deutschen, bisher in Italien sehr wenig beachteten Meistern einen breiteren Raum zuteilen, z. B. Heinrich Schütz. Um so befremdlicher wirken dagegen bloße Namensnennungen von anderen großen Meistern wie Senfl, von dem Werke in mehreren Bänden des „Erbes deutscher Musik“ zugänglich sind, — von den übrigen Kompo-

nisten des Gesellschaftsliedes zu schweigen. Hofhaimer wird ganz übergangen, um so erstaunlicher, als er der Allgemeinheit doch durch das Buch Mosers und die veröffentlichten Werke zugänglich gemacht worden ist.

Es ist unmöglich und kaum erwünscht, angesichts der Ausdehnung dieser Musikgeschichte auf Einzelheiten einzugehen. Die einstimmige mittelalterliche Musik ist reich auch durch Musikbeispiele belegt, allerdings ohne das Problematische einzelner Umschriften auch nur zu erwähnen. Der unkundige Leser bekommt die mittelalterlichen Weisen in starr-rhythmischer viertaktiger Umschreibung vorgesetzt und muß diese für original halten. Die Aubryschen und Beck-schen Umschriften sind zudem zweifelhaften Wertes! Wie überhaupt stilistische Betrachtungen — außer ästhetischen Geschmacksurteilen — fehlen, werden die Beispiele meist ohne Erklärung geboten. „*Media vita*“ ist eine Antiphon, keine Sequenz, stammt aus dem 11. Jh. und nicht von Notker. „*Dies irae*“ ist nicht von Thomas von Celano vertont. Doch sind einstimmiges Lied und geistliches Drama dankenswert ausführlich behandelt, einschließlich der deutschen Minnesänger Walter v. d. Vogelweide erhält einen ganzen Abschnitt. (Mit der germanistischen Spezialfrage, ob es im zweiten Philippston „*liet*“ oder „*lieht*“ heißen soll, dokumentiert der Verf. (191) hier wohl überflüssigerweise seine Belesenheit. Übrigens haben Kraus, Bützler und neuerdings Friedrich Maurer (1954) „*liet*“. Wichtiger ist die Melodie, die wohl besser, wie Bützler, Genrich und Günter Birkner (in Maurer) es tun, im Dreitakt modal gelesen wird.)

In der Darstellung der Mehrstimmigkeit fällt auf, daß gleich vier hintereinander folgende Beispiele (214—219 und 223) ohne Zitat bequemerweise aus Adlers Musikgeschichte übernommen sind (Adler 1. Auflage, S. 200, 212, hierbei ist Ludwig genannt, 217, 222). Auch hier ist, trotz der Unselbstständigkeit, die ausführliche Darstellung begrüßenswert. Besonders eingehend wird die sogen. Vokalpolyphonie des 16. Jh. behandelt, Motette und Madrigal, Palestrina und breit Vecchis *Aufiparnasso*. Ebenso wertvoll ist die Zusammenstellung der Literatur der *Sacre rappresentazioni* und Intermedien, unzureichend dagegen wird über die deutsche Musik der Zeit berichtet. Die Oper seit Monteverdi findet eingehendes Interesse, wenn auch hier, wie später, der Text im

Vordergrund steht, nicht die Musik. Schütz hat nicht bei Monteverdi studiert (548), Keiser hat nicht 126 Opern geschrieben (550), sondern nach W Schulze (Quellen der Hamburger Oper, schon 1938!) kaum mehr als 60–65. Auch das Oratorium in Italien wird ausführlich mit vielen Textangaben behandelt. Weniger glücklich ist das Kapitel über die italienische Instrumentalmusik gelungen! Bei den Anfängen der Canzone fehlt z. B. die ältere Toccata des Cavazzoni (Jeppesen, 1943) ganz. Auch die Entwicklungsgeschichte der Formen ist vernachlässigt, trotz breiterer Behandlung Frescobaldis. Das entspricht der Einstellung, das Substantielle zugunsten des ästhetischen Raisonnements zurückzusetzen. Über das Konzert sollte auch der Laie, vor allem der praktische Musiker, als Leser mehr erfahren.

II. Der zweite Band, Settecento und Ottocento, beginnt mit einem erfreulich umfangreichen Abschnitt über Bach, dem 39 Seiten gewidmet werden, gegenüber 18 Händel zgedachten. Daß der Schluß der h-moll-Messe, die Wiederholung der Musik des *Gratias* zu den Worten des *Dona*, die Auflehnung des Protestanten gegen den katholischen Text bedeute, wie der Verf., Gerber noch überbietend, meint, scheint gewaltsame Interpretation. Telemann wird leider nur gestreift, obwohl doch zahlreiche Veröffentlichungen von Werken und Arbeiten über den Komponisten seine Bedeutung immer mehr erkennen lassen. Händels Instrumentalwerke müssen sich mit wenigen Zeilen begnügen: Händel „bleibt als Instrumentalkomponist unter dem italienischen Einfluß“ (812). Zweifellos ist Händel stilistisch von der italienischen Schule hergekommen, aber es heißt seine Größe verkennen, wenn man seine „Concerti grossi“ überhaupt noch als Einflußprodukte bezeichnet. Schon Chrysander, ja, schon Burney hatten den gewaltigen Unterschied gegenüber dem italienischen Konzert klar erkannt. Die ganze Unbestimmtheit der Jahrhundert-einteilung kommt zum Ausdruck in einer Kapitelüberschrift „*Fra Sei e Settecento*“. Vom textlich-ästhetischen Standpunkt aus fesselnd wird die Opera buffa, über die Della Corte mehrere Bücher veröffentlicht hat, beschrieben. Ebenso ist Gluck hochgeschätzt. Glucks Vater ist „*boemo*“. Was ist das? Tscheche oder Deutsch-Böhme? In Wirklichkeit ist Glucks deutsche Herkunft ebenso bewiesen, wie die von Stamitz, der wiederum „*boemo*“ sein soll. Im Kapitel

über die Messe wird Mozart vorausgenommen. Aber nur von der unvollendeten c-moll-Messe KV 427 wird gesprochen. Geminiani und seine, wie viele Neudrucke erweisen, herrlichen Concerti werden gering geschätzt: sie seien in Deutschland bekannt und beliebt wegen ihres „*ehersymmetrischen und gleichförmigen Charakters*“! (1019). Die italienischen Vorklassiker erfahren ausführliche Behandlung, vielleicht eine gewisse Überschätzung, dagegen wird C. Ph. E. Bach mit wenigen Worten abgetan — hier wirkt immer noch Torrefrancas ältere Darstellung dieser Epoche und Gattung nach. Dom. Scarlatti findet begriffliche Verehrung, doch werden die Dissonanzen (S. 1072) ungerechtfertigterweise bewundert, denn es handelt sich um bloße Acciaccature, was schon oft festgestellt wurde! Mozart ist ein breites Kapitel gewidmet. Von nun ab sind die Darstellungen nicht mehr unpersönlich, sie gewinnen an Lebendigkeit, dafür aber verlieren sie auch durch willkürliche Urteile. Mozart hat nicht bei Martini studiert! Darf man Mozarts Violinkonzerte z. B. als albern und oberflächlich bezeichnen („*fatui e superficiali*“, 1177)? Die großen Meister, auch die deutschen, sind mit Sympathie geschildert. César Franck (360), „*von Geburt Belgier*“? Er ist rein deutscher Abstammung, beide Eltern waren Deutsche!

Mit dem III. Band Ottocento und Novecento) betreten wir sichereren Boden, was die praktischen Kenntnisse betrifft. Ausgezeichnet ist die Behandlung Rossinis; Donizetti wird überschätzt. Nichts Neues wird über die Gruppe Mayr, Morlacchi, Mercadante, Paër, Spontini gesagt, von denen übrigens allein Mayr (durch Schiedermaier) wissenschaftlich untersucht ist. Ernsthaft ist der Verf., hier Della Corte, bemüht, in den Geist der deutschen Musik einzudringen. Allein hier werden leider nationale Grenzen oder Vorurteile bemerkbar, die offenbar nicht überwunden werden konnten. Beethovens *Fidelio* hat eine schlechte Zensur, vermißt werden Einheitlichkeit und Charakteristik. Unter Verkenning des auch sonst öfters zitierten deutschen Liedes (im Fremdwort „Lied“ genannt), wird der *Fidelio* als eine Folge von Liedern abgetan. Besonders schlecht kommt Beethovens *Missa solennis* weg. Die Fugen *Gloria*, *Et vitam*, *Dona-Presto* findet Della Corte nicht nur von der Inspiration verlassen, sondern direkt langweilig (1671)! Schuberts Messen werden bagatellisiert. Die Groß-

artigkeit der zwei späteren Messen in historischer und künstlerischer Hinsicht ist dem Verf. nicht aufgegangen. Immerhin sind das nun noch tragbare Urteile persönlichen Geschmacks.

Kaum mehr tragbar scheinen uns allerdings die durchaus unzureichenden Bemerkungen etwa über Richard Strauß, dessen Musik als Filmmusik abgetan wird. *Der Rosenkavalier* reicht zur Operette hinab. Von den sinfonischen Dichtungen werden nicht „*Tod und Verklärung*“, nicht „*Till Eulenspiegel*“, heute klassisches Repertoirestück nicht nur der deutschen Orchester, nicht „*Heldenleben*“ und „*Sinfonia domestica*“ genannt. Zwar braucht auch der Historiker seinen persönlichen Geschmack nicht zu verleugnen, er wird sich aber doch bemühen müssen, in seiner Wertung auch die allgemeine, über lokalen, nationalen und engpersönlichen Geschmack hinaus geltende Größenordnung zu berücksichtigen. Was soll man zu folgendem Urteil über Bruckner sagen, dem nur wenige Zeilen vergönnt werden, nachdem Brahms — wie Schumann von den Verf. gefeiert — sehr ausführlich behandelt worden ist: „*Bruckner erscheint in seinen neun Sinfonien häufig unzusammenhängend und zwitterhaft, wir bemerken bisweilen Wagnerische Reminiszenzen, die sich schlecht in eine einheitliche Auffassung der sinfonischen Form fügen . . . Die Wahrheit ist, daß Bruckner, mit glühendem Talent begabt, ein bloßer Aneignung war Seine Musik besteht in einer Mischung positiver und negativer Elemente und erreicht niemals die Höhe einer schöpferischen Begabung.*“ Nun wissen wir es! Sollte das nicht neben Vorurteil Mangel an ernsthafter Kenntnis beim Verf. sein? Unüberspringbar kann doch die nationale Kluft nicht sein. Der atonalen und Zwölftonmusik stehen die Verf. skeptisch gegenüber, wobei allerdings ihre Landsleute mit Glacéhandschuhen angefaßt werden.

Die vielen kritischen Bemerkungen, die hier gemacht werden mußten, sollen nicht der gesamten Einschätzung Abbruch tun, sie sind manchmal mehr betrubte Feststellungen, wie wenig selbst kultivierte und vielseitige Autoren traditionell-nationale Geschmacksgrenzen überspringen können. Die Arbeit, die hier geleistet wurde, ist bedeutend und im Sachlichen durchaus zuverlässig. Italien besitzt in diesem Werk eine populäre, aber fundierte Musikgeschichte, die geeignet ist, das Verständnis und das Interesse für

die Geschichte und für weite Gebiete der Musik zu fördern. Insofern muß man die Verf. beglückwünschen!

Es scheint mir grundsätzlich nicht Aufgabe eines Referenten zu sein, mit dem Rotstift in der Hand Druckfehler anzustreichen und ihre Zahl zu ermitteln. Schon weil sich die Autoren über diese Fehler meist selbst genügend geärgert haben. Aber: Die deutschen Zitate, Incipits, Titel, Sätze sind fehlerhaft. Das ist unwesentlich für den Wert der Arbeit, doch geht, was da geboten wird, im Gegensatz zu dem sauberen italienischen Text, zu weit. Ich nenne nur einige an verschiedenen Stellen: 193 *enge* statt *ouge*. 194 *linen* statt *einen*. 197 *klingende Ton* statt *der*. 1022 *Deuschilbrod!* *Harsdorffer* 1600. 1622 *Zwichau*. 584 *Fluß Esler* statt *Elster* 694 *Ubung*. 695 *Buschlein*. 1668 *Frühlingsgeschichten* statt *-früchte*. 710 *Puerl* statt *Peuerl*. 177 *wohl*. 761 „*Blüte nur*“ statt „*Blute*“ *Friederfürst* 753. 1795 *Lehrstück* — überhaupt die Umlaute! 1676 *Ein deutsche Requiem*. 1677 *Deum* (Denn) *wir haben keine bleibende Statt*. 1247 *des Knabes Wunderhorn* usw. usw. Wir wünschen den Verf. für die nächste Auflage einen deutschkundigen Korrektor! Ein weiterer Wunsch! Die Ausstattung ist hervorragend, in allen Teilen werden interessante und seltene Bilder gebracht. Um so erstaunlicher ist es, daß man dann einigen Meisterporträts in ganzseitiger erstklassiger Druckausführung begegnet, die als kitschige Fantasie-Porträts in einer ernsten Musikgeschichte untragbar sind, so die Bilder von Gluck (549), Mozart (1175), Paisiello (907) u. a. Auch ein Gartenlaubebildchen, Luther im Kreise seiner Familie, ist hier verfehlt. Hans Engel, Marburg

Friedrich Maurer: Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1954. VI, 136 S. — Die Lieder Walthers von der Vogelweide. 1. Bändchen: Die religiösen und die politischen Lieder. Altdeutsche Textbibliothek. Heft 43. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1955. 96 S.

Das Bedeutsame an den beiden Veröffentlichungen des bekannten Freiburger Germanisten ist, daß er die erhaltenen und erschlossenen Melodien (unter Mitarbeit von G. Birkner) beigegeben hat. Das zweitgenannte Bändchen bringt zusätzlich noch die Weise zum Palästina-Lied. Damit ist von neuem jene fruchtbare Zusammen-

arbeit von Germanistik und Musikwissenschaft angebahnt, die für die Erforschung und Deutung des deutschen mittelalterlichen Liedes ganz unerlässlich ist. — Maurer ging davon aus, daß man die sog. „Sprüche“ Walthers in den bisherigen Ausgaben zu Unrecht in Einzelstrophen auseinandergerissen und isoliert habe. Dagegen deute doch gemeinsame Form und Weise auf Zusammengehörigkeit und künstlerische Einheit. Indem er so mit dem Begriff des „Liedes“ Ernst macht, geht er daran, diesen Zusammenhang behutsam zu suchen und zu begründen und gewinnt damit „eine Reihe schöner und wirkungsvoller Lieder Walthers wieder, die er aus bestimmten Anlässen zu bestimmten Ereignissen und Themen gesungen hat“. Der Weg geht über die genaue sprachliche Analyse aller Strophen; wir gewinnen neue Einsichten in ihre metrisch-rhythmische und in ihre sprachlich-gedankliche Gestalt. Auch für die Datierung und die Einsetzung der Lieder in den Lebensgang Walthers ergeben sich neue Erkenntnisse. Die Musikwissenschaft kann solche Arbeit (wie sie vor Jahren Arthur Hübner in seinem Buch über die Geißlerlieder ähnlich musterhaft leistete) nur begrüßen. An ihr ist es nun, die für sie wichtigen Folgerungen daraus zu ziehen.

Vor allem muß darauf hingewiesen werden, daß M. auch im Druckbild die Melodie nach den Zusammenhängen wiederzugeben bestrebt ist, die sich aus der sprachlichen und gedanklichen Fügung ergeben. Dabei ist nur eines hinderlich: die Übertragung in modernes Notenbild. Für weitere Auflagen (die wir herzlich wünschen) und Ausgaben sei daher die Bitte um Wiedergabe der Melodie in einer der originalen Aufzeichnung möglichst angenäherten Art und Weise (vgl. unsere Beispiele) ausgesprochen. Die Originalnotation der deutschen mittelalterlichen Lieder ist eine in sich eigenständige Art der Aufzeichnung, die im Zusammenhang mit der Rhythmik der Dichtung eine ganz eindeutige Gestalt der Liedmelodie ergibt. Sie muß (zumal das drucktechnisch keinerlei Schwierigkeiten macht) als erstes gegeben werden. Sie stellt zusammen mit dem Text die Originalgestalt des Liedes dar. Ein Übertragungsvorschlag mag (wie es Fr Ranke und der Berichterstatter beim „Rostocker Liederbuch“ getan haben) beigegeben werden; er verhindert nicht die weitere Diskussion über die sinnvollste und zweckmäßigste Art der Übertragung. Doch davon am Schluß des Berichts.

Die Überlieferung der Weisen geht, wie bekannt, auf drei Quellen zurück: 1. auf das Münsterer Fragment (M. F.) als authentische Überlieferung von Wort und Weise; 2. auf die Kolmarer Liederhandschrift aus der hohen Zeit des Meistergesangs als Quelle von „Tönen“; 3. auf das Singbuch Adam Puschmanns als ebensolche aus dem Herbst des Meistergesanges. Außer der Weise des Palästina-Liedes enthält das M. F. die Stellenmelodie zum zweiten Philippston (nach M.s Bezeichnung); wie die Melodie weiter gebaut sein mag, läßt sich daraus nicht entnehmen. Dagegen stellt die Überlieferung eines Weisen-Drittels zum „König Friedrichs-Ton“ ein bemerkenswertes Problem. M. geht von dem bestechenden Gedanken aus, daß nicht die einzelnen Zeilen, sondern die gefügten Zeilengruppen die Einheiten sind und daß infolgedessen sich in der Form ABA₁ (nur zu A₁ ist die Melodie vorhanden) die klingende Kadenz + Auftaktlosigkeit des A reibungslos der vollen Kadenz + Auftakt der A₁-Melodie füge.

A ich dich pri-se | sit un - de wi-se, | wie
— und
A₁ übele tuot? || mir | muoz mir ist guot || ver- | gib

Vom Melodiebau her muß dagegen eingewendet werden, daß in A₁ der Auftakt „mir“ durch einen „Schnörkel“ deutlich als Auftakt, und zwar eines verzierten Ausgangstones *d* gekennzeichnet ist. Weiter: wie „tuot“ und „guot“ gemeinsame Kadenz ($g\bar{a}$) haben, so müssen sich „prise“ (*g a*) und „rise“ (*g a*) entsprechen. Der Schlußton *d'* des „guot“ muß entsprechend gedoppelt werden für „wise“ (*d' d'*). Das zweite *d'* hat aber nichts zu tun mit dem Auftakt $\bar{d}c$ (A₁). Beide Auftakte fallen bei Auftaktlosigkeit weg. Die Übertragung in moderne Notenschrift hat den eigentlichen Sachverhalt der melodischen Notenschrift verdunkelt. Nach dem Bau der Melodie muß es also so heißen wie im Notenbeispiel 1 (Seite 484).

Die weitere Überlieferung ist nur mittelbar. Dabei fügt sich die Hof- und Wendelweise der Kolmarer Hs, dem „Hofton“ Walthers ohne Schwierigkeiten, ja es zeigt sich, daß die Einschnitte der Weise genau dort liegen, wo aus dem sprachlichen Bau der Strophe Einschnitte erschlossen wurden. Dieses Lied mit seinen 13 Strophen (die abschließende ist die vom nahen Weltende) und seiner kraftvollen, wohlgebauten Melodie zeugt wohl am eindrucksvollsten von Walthers

Notenbeispiel 1

A Vil wol ge-lop-ter got, wie sel-ten ich dich prise!
 A₁ Wie solt ich den ge-min-nen der mir übe-le tuot?

A sit ich von dir bei-de wort han un-de wise,
 A₁ mur muoz der ie-mer lie-ber sin der mur ist guot:

A wie ge-tar ich so ge-fre-veln un-der di-me rise?
 A₁ ver-gib mir an-ders mu-ne schulde, ich wil noch ha-ben den muot.

Notenbeispiel 2

Jch saz uf ei-me stei-ne und dah-te bein mit bei-ne.
 daz kinne und ein min wan-ge. do dah-te ich mir vil an-ge,

dar-uf saz ich den el-len-bogen, ich hete in mi-ne hant gesmogen
 wie man zer wel-te sol-te leben. de-hei-nen rat kond ich gegeben,

wie man dru dinc er-wur-be, der kei-ne niht ver-dur-be.
 diu zwei sint ere und vam-de guot, daz dicke ein-an-der scha-den tuot.

daz dritte ist go-tes hul-de, der zwei-er ü-ber-gul-de.
 die wolte ich gerne in ei-nen schrin: ja lei-der desn mac niht ge-sin,

daz guot und welt-lich e-re und go-tes hul-de me-re
 zesamene in ein herze komen: stige und we-ge sint in be-nomen.

oder: un-triuwe ist in der sa-ze, ge-walt vert uf der stra-ze,
 un-triuwe ist in der sa-ze, ge-walt vert uf der stra-ze,

fride und reht sint se-re wunt. diu driu en habent ge-lei-tes niht,
 diu zwei en-wer-den e ge-sunt.

Gestaltungskraft. — Die „goldene Weise“ derselben Hs. gehört nicht einem der politischen Lieder Walthers zu, ob ihm überhaupt, bleibt fraglich; doch braucht das hier nicht erörtert zu werden. Dagegen scheint der „feine“ Ton in Puschmanns Singbuch eine echte Walther-Weise, den *Otten-Ton* (Maurer), zu enthalten. Auch sie paßt gut; ich erlaube mir nur eine Änderung der Textunterlegung von Zeile 7 vorzuschlagen, die der Melodie Puschmanns besser entspricht und der Textzeile 7 aller 6 Strophen besser gerecht wird.

f f g a g bag agf f
Darzuo sag ich iu mæ - re...

Der Kreuzton Puschmanns paßt auf die Strophen des von M. so genannten *Ersten Atzetones* wie angegossen. Ob die Silbenverteilung im einzelnen ganz zutreffend ist, bedürfte noch mancher Versuche. Zu bedauern ist, daß Birkner im kleinen Textband nach Bützlers „*Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide*“ (S. 77) nicht versuchsweise doch diesen Ton, der ja „*Kreuzton*“ heißt, auch Walthers Kreuzlied beigegeben hat. Hier muß die Diskussion fortgesetzt werden.

Der lange Ton Puschmanns, den schon Wustmann für den berühmten „*Reidston*“ Walthers in Anspruch genommen hat, stellt viele Probleme. Gennrich sagt in „*Melodien Walthers von der Vogelweide*“ (ZfdA 79, 1942) mit Recht, daß Rekonstruktionsversuche unerlässlich seien. „*Erst an einem solchen Versuch wird man das Für und Wider zur Diskussion stellen können.*“ Ich gebe daher hier einen eigenen, der sich von den bisherigen (Gennrich und Maurer; Bützler, S. 55 ff., hält den langen Ton für unecht) in folgenden Hauptpunkten unterscheidet: 1. Ich entnehme dem Anfangsmelisma den Grund- und Ausgangston *f*, 2. ich fasse in Zeile 2 und 8 die Quintfälle, wie im spätmittelalterlichen Lied, zusammen und glaube so bessere Textunterlegung zu erreichen, 3. ich emendiere die für Puschmann, aber nicht für Walther bezeichnenden Kurzzeilen „*erfüllet fein — mit dem Geist rein — sie allgemein*“, 4. Zeile 21/22 gebe ich, dem Text entsprechend, als Doppelzeilen wie 17/18 und 19/20 (= Puschmann, Zeile 18/19), doch ist auch eine Entsprechung von 21/22 (nach Puschmann 19/20) möglich, wofür die Textzeilen 21/22 der übrigen Strophen zu sprechen scheinen. Damit glaube

ich dem Aufbau der Strophe Walthers noch näher zu kommen. Die Frage, ob die noch etwas ungelene Handhabung der Zeilenformeln M.s frühe Datierung „*dieses ersten politischen Liedes Walthers*“ zu erhärten vermag, sei wenigstens gestellt. Vgl. dazu das Notenbeispiel 2 (Seite 484).

Hiermit ist zugleich ein vollständiges Beispiel dafür gegeben, wie ich mir die Schreibung denke. Ist hier die Übertragung in ein anderes Notenbild überhaupt noch nötig? Die modale Interpretation, die für romanische Weisen absolut einleuchtend ist, gibt doch nur eine „*Art und Weise*“, die im Text gegebene Hebigkeit zu deuten. Mein Vorschlag, jeweils die Originalnotation zu geben, läßt Raum für modale Interpretation, stellt aber nicht die Übertragung in den Vordergrund, sondern die Originalmelodie in ihrem aus dem Notenbild klar abzulesenden Aufbau. Darauf aber kam es dem mittelalterlichen Dichtermusiker beim Schreiben der Melodien an. Überschüssige Silben sind dabei ohne weiteres unterzubringen, Fehler, wie in der Übertragung des Palästina-Liedes (4. Note des Abgesangs ist weiterhin überschüssig, sie gilt nur für die 1. Strophe), leicht zu vermeiden. Bei jedem Lied wird man darauf achten müssen, alle Strophen nacheinander zu unterlegen. Das ergibt, wie beim „*Reidston*“, oft überraschende Aufschlüsse und hat M. manche einleuchtende textliche Entscheidung (gegen Lachmann-Kraus) ermöglicht.

Auf eine andere wichtige Arbeit M.s sei zum Schluß noch hingewiesen. „*Zu den Religiösen Liedern Walthers von der Vogelweide*“ (Euphoriön 49/1955, S. 29 ff.) enthält unter erstaunlich fruchtbarer Würdigung der melodisch-vortragsmäßigen Möglichkeiten die einleuchtende, auch für die Musikwissenschaft aufschlußreiche Feststellung der textlich-musikalischen Form von Walthers großem Leich und die Herausarbeitung der acht ursprünglichen Text-Strophen des Palästina-Liedes.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Hans Joachim Moser: Die Musik im frühevangelischen Österreich. Johann Philipp Hinntenthal-Verlag, Kassel 1954. 107 S. Der Autor nennt seine größtenteils schon 1938 vollendete, nach abenteuerlichen Kriegs- und Nachkriegsjahren erst jetzt veröffentlichte Arbeit mit Stolz und nicht zu Unrecht „*ein nunmehr aufgegrabenes Pompeji der deutschen Musikgeschichte*“ Tatsächlich um-

faßt das Werk, das volkskundlich-konfessionsgeschichtliche mit musikhistorischen Gesichtspunkten vereint, ein reiches, bisher noch nie zusammengefaßtes Material. So wird die Geschichte des österreichischen Protestantismus von der Zeit Karls V. bis zur letzten großen Vertreibung Evangelischer durch den Salzburger Erzbischof Firmian 1731/32 mit überraschender Tatsachenfülle eingehend beschrieben und weiterhin bis zur Gegenwart mit mehr fragmentarischen Gedanken lebendig charakterisiert. Der geographische Rahmen der bunten Handlung erstreckt sich von Nordböhmen und Schlesien weithin bis nach Tirol, Venedig und Siebenbürgen, die Hauptpersonen, meist bedeutender als bekannt, sind u. a. Männer wie J. Brassicanus, A. von Bruck, A. Gigler, A. Haslmair, J. Heroldt, D. Lagkhner, L. Lechner, A. Rauch, G. Reilich, W. Striccius, E. Widmann und G. Widmannstetter. Moser vereinigt vielfältiges Material aus historischer, theologischer, germanistischer, musik- und lokalgeschichtlicher Literatur, benutzt aber dazu alle möglichen Originalquellen aus österreichischen und deutschen Archiven und Bibliotheken, so daß die Fülle der Aufzählungen und Beschreibungen auf weite Strecken hin die Erzählung erstickt. Namen, Daten, Werktitel und -beschreibungen, Vordreden, Widmungen, Gedichte, Melodien, Inhaltsangaben von Drucken und Handschriften, Quellenkonkordanzen und Druckerverzeichnisse wechseln mit Angaben über Schulbetrieb, Lehrstellen und -pläne, Gottesdienstordnungen, Hofleben, Reisen, Beziehungen österreichischer Musiker zu deutschen Ländern und umgekehrt. Einmal wird sogar die Satzspiegelgröße eines Drucks angegeben! Das Buch enthält zahlreiche treffliche Bemerkungen und wertvolle Anregungen, doch ist es als Ganzes oft verwirrend, ein Mosaik aus verschiedenwertigen Steinen, mehr für Einzelauskünfte geeignet als für Überblick und Geschichtszusammenschau, ein Buch, das man nicht lesen, sondern nur benutzen kann. Da bekanntes Material oft unmerklich mit neuem vereint ist, entsteht bisweilen der Eindruck von Unvollständigkeit und Flüchtigkeit, die zwar Vielfalt bietet, aber der Klarheit ermangelt. Bei allem katalogartig Wissenschaftlichen ist doch auch viel Menschliches angerührt, dessen weite Spanne von Angst und Flucht, von Not, Martyrium und Tod bis zu Befreiung, Glück und Freude reicht, zu gemüthhaften Ereignissen, die oft nicht ohne Hei-

terkeit sind. Insgesamt ist das Buch ein glänzender Beweis für des Autors weit bekannte Vielseitigkeit, die Bedeutendes und Kluges mit vorschnell wirkenden Urteilen vereint. Ein gutes, aber ein schwieriges Buch!

Wilfried Brennecke, Kassel

Anuario Musical, Vol. VIII (Dedicado al IV centenario de la muerte de Cristóbal de Morales [1553—1953]). Barcelona, 1953. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 242 S.

Das bekannte und bedeutende spanische Jahrbuch widmet seinen 8. Band fast ausschließlich dem Schaffen und Leben des Cristóbal de Morales, dessen Werke die spanische Musikwissenschaft in einer schönen Gesamtausgabe gleichzeitig zu erschließen beginnt. So ist der vorliegende Jahrgang des *Anuario Musical* eine wertvolle Ergänzung zu dieser Ausgabe und zu der Fülle von Publikationen über die spanische Musikgeschichte, die uns die von H. Anglès geführte iberische Musikforschung in den letzten Jahren geschenkt hat.

Jaime Moll eröffnet den Band mit einer Studie über „Cristóbal de Morales en España (Notas para su biografía)“. Wir erfahren, daß sich in Sevilla keinerlei Dokumente über den Meister finden lassen, sind also trotz Molls eifrigem Suchen in dieser Hinsicht keinen Schritt weitergekommen. Dagegen ist die Herkunft von Morales eindeutig aus den *Actas capitulares* der Kathedrale zu Plasencia ersichtlich; dort heißt es 1530, man bewillige dem Musiker einen Urlaub nach Sevilla, „donde es natural“. Wir erfahren ferner, daß Morales nach Sevilla wollte, um der Heirat seiner Schwester beizuwohnen. Leider sagt die Notiz uns nichts über die Eltern. Nun ist ein Cristóbal de Morales 1503 als „cantor“ des Herzogs von Medinasidonia erwähnt; es könnte sich wohl um den Vater des Komponisten handeln. Indessen waren Nachforschungen noch nicht möglich, da die Archivalien des Herzogshauses unkatalogisiert und an verschiedenen Stellen untergebracht sind. Immerhin besteht also die Aussicht, daß man eines Tages auf dieser Spur wichtige Einzelheiten finden wird. Auch über Morales' Tätigkeit in Avila hat Moll nichts finden können, was über die schon von Mitjana veröffentlichten Daten hinausgeht. Er kann aber doch feststellen, daß nicht Francisco de Sepúlveda, sondern ein Barrionuevo der Nachfolger Morales' an der dortigen

Kathedrale war. Dieser war schon am 19. August 1528 Kathedralkapellmeister, so daß also Morales nur kurze Zeit in Avila tätig gewesen sein kann. Er wird schon am 14. Februar 1528 in den Kapitelakten von Plascencia erwähnt; die Zeit seines Dienstantritts ließ sich jedoch nicht ermitteln. Sein Vorgänger war hier vielleicht Juan Altamirano. Bis Ende 1531 dürfte Morales in Plascencia geblieben sein, denn 1532 wird sein Nachfolger Diego Bruxelas berufen; dieser trat aber die Stelle nicht an, und der wirkliche Nachfolger ist dann später nicht namentlich aufgeführt. Moll teilt eine Anzahl von archivalischen Nachrichten über Morales, die Kapelle von Plascencia und die Organisten mit. Auch über die Toledaner Zeit erfahren wir einiges Neue, das die 1922 von F. Rubio Piqueras veröffentlichten Daten wesentlich ergänzt. Am 16. März 1545 beriet das Kathedralkapitel von Toledo über die Demission des Kapellmeisters Andrés de Torrentes, der seit dem 9. November 1539 fungiert hatte. Man knüpfte Verbindungen mit Morales an, der am 1. Mai 1545 bekanntlich für zehn Monate aus der päpstlichen Kapelle beurlaubt worden war. Moll macht glaubhaft, daß er entweder nicht nach Sevilla gegangen war oder sich doch zum mindesten im August 1545 in bzw. bei Toledo befand. Jedenfalls schloß man mit ihm am 1. September den Vertrag. Sonst liefern die Toledaner Akten wenig Einzelheiten über seine dortige Tätigkeit. Es wird wiederum Krankheit erwähnt, von der ja auch in den Diarien der päpstlichen Kapelle oft die Rede ist. Im Kathedralarchiv Toledo befindet sich kein Druck mit Kompositionen des Morales, dafür ist er in 34 Handschriften mit Werken vertreten. Der Meister lebte dauernd in finanziellen Nöten. 1547 war er beim Herzog von Arcos tätig. Wiederum lassen sich Einzelheiten nicht mehr feststellen, da die betreffenden Akten des herzoglichen Hausarchivs in den Resten des alten Palastes zu Marchena durch Feuchtigkeit vernichtet worden sind. Daß der Cristóbal de Morales, der nach Rubio Piqueras 1552 eine Pfründe in Malaga besaß, mit dem Komponisten identisch ist, läßt sich nicht beweisen. Es würde bedeuten, daß Morales, der Ende 1551 in Malaga Kathedral-Kapellmeister geworden war, sich aus seiner Toledaner Zeit noch Rechte gewahrt hätte. In Malaga erhielt er Juni 1553 einen Urlaub; wohin er reisen wollte, ist unbekannt. Im selben Monat trat Andrés de Torrentes von seinem Posten als

Kapellmeister in Toledo — wohin er somit inzwischen gelangt war — zurück. Nun beriet das dortige Kapitel über eine etwaige Wiederberufung des Morales. Am 11. August 1553 diskutierte man darüber und war geteilter Meinung. Am 4. September bewarb sich Morales selbst um das Amt. Bevor es zu einer Entscheidung kam, starb er. Am 14. Oktober wurde in Malaga sein Haus versteigert. Er muß also zwischen Ende September und Anfang Oktober 1553 gestorben sein. Wie man sieht, wirft der gut dokumentierte Beitrag Molls doch auf einige Daten der Morales-Biographie neues oder schärferes Licht. Er bekräftigt ferner, daß die nachrömischen Spanienjahre des Meisters von einer gewissen Unruhe und Unstetheit gekennzeichnet sind. — In dem Aufsatz von Nicolas A. Solar-Quintes „*Morales en Sevilla y Marchena. Estampa de la época*“, werden nun gerade Dokumente ausgewertet, die sich auf das Haus der Herzöge von Arcos beziehen. Es handelt sich um Akten, die das spanische National-Archiv besitzt. Dort begegnen durch ein Jahrhundert hindurch manche Träger des Namens Morales, die vielleicht alle miteinander verwandt sind. Über den Komponisten erfährt man, daß Aufenthalte in Sevilla (1548, er kaufte ein Clavichord „*para la cámara de su señoría*“) und Marchena (als Kapellmeister des Herzogs von Arcos von Mitte September 1549 bis Februar 1551) dokumentarisch vielfach zu belegen sind. Der Verf. berichtet außerdem auf Grund seiner Nachforschungen in den erwähnten Akten über das glanzvolle Leben am herzoglichen Hofe zur Zeit des Morales und teilt allerlei Dokumente über frühere und spätere Ausgaben der Herzöge für Künstler mit. Auch dieser Beitrag zeichnet sich durch gute quellenmäßige Fundierung aus. — José M. Llorens beschäftigt sich mit „*Cristóbal de Morales, cantor en la Capilla Pontificia de Paul III (1535—1545)*“, also mit der für den Meister so entscheidenden Zeit seines Wirkens in Rom. Im 1. Teil der Studie wird Papst Paul III., der berühmte ehemalige Kardinal Alessandro Farnese, gewürdigt, und zwar als Mäzen der Musik. Über die bereits von Casimiri aus den sixtinischen Diarien mitgeteilten Daten hinaus kann Llorens noch manche wichtige Einzelheit über Kapellmeister und Sänger der päpstlichen Kapelle zur Zeit des genannten Papstes beibringen. Der Überblick über die bedeutendsten Feste und Reisen Pauls III. gibt zugleich ein Bild von der Umwelt, in

der sich Morales betätigte. Im 2. Teil widmet sich der Verf. der Funktion Morales' als päpstlicher Sänger. Das bezeichnende Schweigen der meisten Archive über die persönliche Tätigkeit des Meisters glaubt er — abgesehen von vielleicht noch unentdeckten oder verloren gegangenen Dokumenten — doch im wesentlichen durch dessen Hang zur Einsamkeit, schwache Gesundheit und strengen Arbeitssinn, der zu Zurückhaltung führte, erklären zu müssen. Er verweist dazu auf die Charakterisierung des Komponisten als „*filósofo in armonia*“. Trotzdem lassen sich aus allen möglichen Quellen einige Aufschlüsse über die Sängszeit in Rom gewinnen. Es wird noch einmal zusammengefaßt und unterstrichen, was z. T. bisher schon bekannt war, z. B. daß Morales häufig krank war. Mancher kurze Urlaub bleibt aber nach wie vor insofern unaufgeklärt, als Anlaß und Zweck sich nicht nachweisen lassen. Besonders dankenswert sind die aus bisher nicht ausgewerteten Dokumenten mitgeteilten Einzelheiten, mögen sie sich nun auf Morales selbst oder auf die Kapelle Pauls III. beziehen. Auch die Tafeln tragen dazu bei, den Wert der Studie, die nicht nur für die Morales-Forschung von Bedeutung ist und deren Ergebnisse hier nicht erschöpfend registriert werden können, zu erhöhen. Das schöne Bild aus Codex 611 der Biblioteca Vaticana (Cappella Sistina) auf Tafel 1, das die Aushändigung der *Constitutiones* der Kapelle an Morales durch Paul III. darstellt, ist eines der Bilddokumente, auf denen ein Komponist des 16. Jahrhunderts offenbar lebensgetreu porträtiert ist. (Es ist meines Wissens in der musikgeschichtlichen Literatur noch nicht erschienen.) Interessant ist auch die auf Tafel 2 und 3 wiedergegebene Liste von Unterschriften unter den *Constitutiones*, in der für Morales, der sich schon in Spanien befand (1545), noch Platz gelassen ist. Zum Abschluß ist dann noch von Urteilen italienischer Autoren (z. B. Zacconi) über Morales die Rede. — Mit dem Aufsatz „*La obra musical de Morales*“ gibt Higinio Anglés einen instruktiven Überblick über das Gesamtchaffen des Meisters. Der Hinweis darauf, daß der gedruckte Anteil fast genau unter dem Pontifikat Pauls III. erschienen ist, daß das Wirken des Komponisten in die Zeit des Übergangs von der Renaissance zur Gegenreformation, d. h. zur innerkatholischen Reform und Restauration, fällt, daß es also der Epoche angehört, in

der das Kardinalskollegium und die ganze römische Kurie durch den Papst erneuert wurden, wird noch dadurch unterstrichen, daß zur selben Zeit neue, vom innerlich erstarkenden Katholizismus erfüllte Orden (Theatiner, Barnabiter) gegründet wurden und daß 1540 die Societas Jesu von Paul III. approbiert wurde. Politisch gesehen, ist es die Zeit der Herrschaft Karls V., einer Invasion von Spaniern in Italien (Neapel, Rom) und besonders der Besetzung des neapolitanischen Königsthrons mit Pedro von Toledo. Gleichzeitig kündigen sich die Reformen der Kirchenmusik an, das Tridentiner Konzil beginnt im Dezember 1545, also zu einem Zeitpunkt, da Morales gerade Rom für immer verlassen hatte und in Toledo weilte. Diesen Hintergrund gilt es nun mitzusehen, wenn man das Werk des Meisters betrachten will. Anglés vergleicht es auch zahlenmäßig mit dem anderer spanischer Meister der Zeit, vor allem mit dem Victorias und Guerreros, und mit dem der beiden „Großen“, Palestrina und Lasso. Dabei ergeben sich Gegenüberstellungen wie etwa die des Motettenschaffens: Morales 90, Guerrero 100, Victoria 44, aber Palestrina 300 und Lasso 1200. Die Produktion ist also nicht nur qualitativ, sondern bezeichnenderweise auch quantitativ bei den Großmeistern reicher. Die einzelnen Werkgruppen werden von Anglés gesondert behandelt. Es ist hier leider nicht der Ort, den Gang seiner Darstellung Schritt für Schritt zu verfolgen; sie ist zweifellos geeignet, eine Reihe von Einzeluntersuchungen anzuregen, vor allem sobald die so eminent wichtige Gesamtausgabe einmal vollständig erschienen sein wird. Ich möchte an dieser Stelle auf Thesen wie die folgenden hinweisen. Morales ist einer der ersten, wenn nicht gar der erste unter den päpstlichen Musikern, der fast nur liturgische Gesänge oder geistliche Motetten als Vorlagen für die Messenkomposition benutzt. Er scheidet streng zwischen weltlicher und geistlicher Musik; als Priester sieht er die Aufgabe der geistlichen darin, Gottes Ruhm zu preisen, die Geister zu Gott zu erheben und die Menschen zu veredeln. Aus dieser Anschauung erklärt es sich, warum Morales strenge Technik mit „*dulzura emotiva*“ zu vereinen weiß. Kein Teil seines Schaffens ist übrigens so weit verbreitet gewesen und so oft gedruckt worden wie die Magnificats. Die Gründe für diese Tatsache aufzudecken, dürfte eine lohnende Arbeit sein. — Die

Studie über „*Die Messen des Cristobal de Morales*“ von Gustav Adolf Trumpff ist ein Auszug aus der Göttinger Dissertation des Verf. Daß sie aus der Schule Hermann Zencks stammt, ist deutlich zu erkennen. Sie gibt Analysen von 18 Messen und stellt dann die verschiedenen Typen zusammen. Dabei werden in reichem Maße auch Messen anderer Meister zum Vergleich herangezogen. Darin, daß die Untersuchung sich mehr auf die Satztechnik als auf mehr oder weniger unkontrollierbare Stilmerkmale erstreckt, ist sie etwa mit Zencks „*Sixtus Dietrich*“ verwandt. Dabei kommt Trumpff jedoch auch zu Wertungen, die aber immer im Rahmen strenger Sachlichkeit bleiben. Der Wert der Studie liegt vor allem darin, daß der Verf. die Messenkomposition des 16. Jahrhunderts so weit wirklich kennt und untersucht, wie es zu seinem an und für sich begrenzten Thema notwendig ist. Zu diesem für die Erforschung der Musik des 16. Jahrhunderts so außerordentlich wichtigen Gebiet liefert er einen Beitrag, an dem niemand vorübergehen kann, der sich mit der polyphonen Messe von Josquin bis Palestrina beschäftigt. Daß dabei Urteile gewonnen werden, die durchaus neue Aspekte eröffnen, sei besonders hervorgehoben. Ich erwähne nur die Feststellung, daß die *cantus-firmus*-Messe des Morales, sieht man vom rein Formalen ab, der niederländischen Technik nur wenig verpflichtet sei. Ebenso bedeutsam — und zudem auch dem Nichtspezialisten sofort einleuchtend — ist die Erkenntnis, daß Morales' Stil weder von Josquin noch von Gombert herzuleiten sei. Wenn sich dabei die Anschauungen über des Meisters Verhältnis zum Wort nicht immer ganz mit den von Anglès geäußerten decken, so beruht das wohl im wesentlichen darauf, daß hier das Wort-Ton-Verhältnis mit verschiedenen Maßstäben gemessen wird. Trumpff betont, daß „*das Konstruktive stets in den Vordergrund gerückt*“ sei, daß es Morales nicht um „*ein Hervortreten des Empfindungsmäßigen*“ gehe und daß „*das rein Musikalische*“ ihm „*wichtiger*“ sei. Man erinnert sich, daß Anglès geradezu von einer „*dulzura emovita*“ gesprochen hat. Hier bedarf es also noch einer terminologischen Klärung, die vor allem den Begriff „*emotional*“ unter die Lupe nehmen müßte. — Higinio Anglès kommt dann mit einer kleinen Abhandlung über „*Palestrina y los Magnificat de Morales*“ noch einmal zu Wort. Er handelt sich um ergänzende Stim-

men, die Palestrina (übrigens in einem Falle auch Francesco Suriano) zu Versen einzelner Morales-Magnificats hinzukomponiert hat und die stets mit „*si placet*“ bezeichnet sind. Es zeigt sich also, daß die oft und schon relativ früh zu beobachtende Erweiterung fremder Kompositionen durch solche *ad libitum*-Stimmen auch bei diesen Magnificats zu finden ist. Die entsprechenden Magnificat-Verse sind mit den hinzukomponierten Stimmen vollständig als Anhang zu der Studie abgedruckt. — Auch Jaime Moll äußert sich ein zweites Mal in diesem Band. Er bespricht kurz „*Un villancico de Morales y otro de Cárceres en el Cancionero español de Upsala*“ Der 1556 bei Scotto in Venedig erschienene Druck, der verschiedentlich untersucht worden ist, enthält anonym einen Villancico, den Ms. M. 454 der Biblioteca Central zu Barcelona mit Morales' Namen überliefert. Auch der Villancico von Cárceres läßt sich nach einem Ms. in Barcelona (M. 1166) identifizieren. Zu der Person dieses sonst unbekanntem Musikers kann Moll immerhin sagen, daß er sicherlich aus Kastilien stamme und wahrscheinlich zu den Höfen der Herzöge von Kalabrien und Gandia Beziehungen hatte. — Miguel Querol ergänzt in seinem Beitrag „*Morales visto por los Teóricos españoles*“ die in der Studie von Llorens gegebene Übersicht über die Urteile italienischer Autoren nach der spanischen Seite hin. Seine Zusammenstellung der Erwähnungen und Würdigungen des Morales beginnt bei Bermudo und endet bei Choron, bleibt also dem im Titel geäußerten Prinzip, nur spanische Theoretiker heranzuziehen, nicht ganz treu. Allerdings begegnen nichtiberische Autoren nur in einer Art von Anhang zu der eigentlichen Studie, die bis zu P. Soler nur spanische Theoretiker zitiert. — Mit dem folgenden Aufsatz von Marius Schneider, „*Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio*“, beginnt der Teil des *Anuario Musical*, der nicht mehr Morales gewidmet ist. Der hervorragende Kenner der Volksmusik und der musikalischen Völkerkunde kommt zu dem Schluß, daß die Komponisten des *Cancionero de Palacio* wahrscheinlich Motive aus der Volksmusik verwandt haben. Die Vergleiche sind natürlich dadurch erschwert, daß die alten Weisen nicht erhalten sind und die modernen Versionen alle Spuren der inzwischen abgelaufenen historischen Entwicklung tragen. Nordspanien besitzt jedenfalls heute Volksweisen, die

den alten Weisen noch am engsten verwandt sind. — Santiago Kastner untersucht „*Le clavecin parfait de Bartolomeo Jobernardi*“, ein in dem handschriftlich erhaltenen *Tratado de la Música* dieses Autors beschriebenes Instrument. Der Traktat stammt aus dem Jahre 1634. Es handelt sich bei dem Cembalo um ein Instrument, bei dem Registerwechsel ohne Handgriffe möglich war. Kastner, ausgezeichnete Kenner der spanischen und außerspanischen Klaviermusik, weiß zu dem an und für sich eng begrenzten Thema seines Beitrags sehr viel Interessantes zu sagen, so daß man seine Ausführungen mit Gewinn liest. — Esteban García Chico teilt „*Documentos para el estudio del Arte en Castilla, Maestros de hacer órganos*“ mit. Die in extenso veröffentlichten Urkunden beginnen mit einem Orgelvertrag aus Valladolid (1555) und schließen mit einem solchen aus derselben Stadt (1750). Man erfährt eine Reihe von Namen spanischer Orgelbauer, und die Dokumente werden besonders bei den Historikern des Orgelbaus auf Interesse stoßen. — Den Abschluß des Bandes bildet ein ähnlicher Beitrag von José María Madurell über „*La Imprenta musical en España. Documentos para su estudio*“. Auch hier werden Dokumente in vollem Wortlaut abgedruckt. Den Anfang macht ein Privileg für Pedro Pujol zu Valencia (ausgefertigt Valladolid, 16. August 1557), das die Genehmigung zum Druck von Gesängen des Mateo Flecha erteilt. Es folgen ähnliche Dokumente aus den verschiedensten Jahren und für die verschiedensten spanischen Drucker. — Als Anhang sind einige Rezensionen beigelegt, die hauptsächlich folkloristische Veröffentlichungen betreffen.

Der Hauptwert des Bandes für die allgemeine musikgeschichtliche Forschung liegt in den umfassenden Studien zum Leben und zu den Werken des Cristóbal de Morales. Die Konzentration der Arbeit auf eine bedeutende Komponistenpersönlichkeit, die man sonst nur aus Periodika wie den Bach- oder Mozart-Jahrbüchern kennt, war sicherlich dadurch mit veranlaßt, daß der 400. Todestag des Morales würdig begangen werden sollte. Das Ergebnis dieses Verfahrens ist einigermaßen imponierend. Gewiß sind keine überwältigenden Entdeckungen gemacht worden. Aber sie sind ja auch weder beabsichtigt gewesen noch erwartet worden. Was an Bausteinen von der spanischen Musikwissenschaft hier zusammengetragen worden ist,

genügt indes durchaus, das Bild des Menschen und des Komponisten Morales klarer als bisher vor uns erstehen zu lassen. Eine Fülle von Anregungen drängt sich uns auf, und zwar — wie so oft — gerade dort, wo Zusammenhänge nur angedeutet werden können, wo sich bei den Verf. selbst leise Zweifel zu regen scheinen oder wo dem Nichtspanier die Sicht allzu national bestimmt zu sein scheint. Würde uns jede Nation zu Gedenktagen ihrer bedeutenderen Komponisten eine solche Reihe von biographischen und stilkundlichen Beiträgen über den betreffenden Meister bescheren, so hätten wir bald manche Biographie beisammen, die wir heute schmerzlich entbehren müssen. Hans Albrecht, Kiel

Lothar Hoffmann-Erbrecht:
Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Studien zur Thematik und Themenverarbeitung in der Zeit von 1720—1760. Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Heinrich Bessler, Band 1, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig 1954 (Auslieferung auch durch Breitkopf & Härtel Wiesbaden), 145 S.

Aus der Jenaer Schule Heinrich Besslers, die mit diesen „Beiträgen“ sowie mit den Denkmalsveröffentlichungen des „*Mitteldeutschen Musikarchivs*“ als ein neuer Stützpunkt deutscher musikwissenschaftlicher Lehre hervortritt, stammen nicht nur die glasklare Sprache des Schülers, die originellen Begriffswörter, die apodiktische Thesierung der Ergebnisse, sondern auch die Problemstellung: Bach als „*Meister einer Anfangszeit*“, als „*Wegbereiter*“, dessen Werk „*entscheidend an dem Säkularisierungsprozeß des 18. Jh. teilnimmt*“ (S. 9).

Zunächst interessiert das Material als solches, das in diesem hervorragend gedruckten und ausgestatteten Buche ausgebreitet ist. Die deutsche und italienische Klaviermusik zwischen 1720 und 1760 wird neu gesichtet und — soweit es sich als lohnend herausstellte (S. 6) — behandelt, besonders hinsichtlich der Themenerfindung und -verarbeitung, aber auch der Einzel- und zyklischen Satzstruktur unter dem Aspekt der „*fortschrittlichen*“, in die Zukunft weisenden Neuerungen. Einer 1680—1690 geborenen deutschen Gruppe (Händel, Mattheson, Telemann, Muffat, Graupner) sind die Italiener Durante und D. Scarlatti gegenübergestellt; die nach 1700 geborenen italienischen Klavieristen Giustini, Platti, Para-

dies, Galuppi, Martini und eine deutsche nachbachische Generation (Hasse, Kellner, W. F. und C. Ph. E. Bach, Mützel) werden zusammengefaßt. Neues Quellenmaterial wurde besonders in den Abschnitten über Graupner und Martini verarbeitet; erstmalig behandelt und in ein thematisches Verzeichnis zusammengeordnet ist das Klavieropos von Hasse (entstanden wahrscheinlich 1730—1740, an die italienische Schreibweise anknüpfend, sehr am Rande seines Gesamtschaffens stehend) und Mützel (geb. 1728, Schüler Bachs noch 1750, seit 1753 Organist in Riga; stand in enger Beziehung zu Ph. E. Bach. Sein 1756 gedrucktes Sonaten- und Variationenwerk stellt sich als bedeutsames Zeugnis für die „persönlich geprägte Musik der jungen Generation“ heraus). Leider waren dem Verf. die ausländischen Bibliotheksbestände nicht immer voll verfügbar (S. 64, 92, 106; wir sollten uns da viel intensiver gegenseitig helfen).

Die Einschränkung der „deutschen Klaviermusik“ wesentlich auf den mittel- und norddeutschen Raum ist nicht ausdrücklich begründet worden. Freilich gehören die Pariser deutsche Schule um Schobert (gest. 1767) und Eckard und die Wiener Schule mit Wagenseil und Haydns ersten Klavierkompositionen (vor 1760) nicht eigentlich mehr der „Bachzeit“ zu. Aber vielleicht zeigt sich eine Fragwürdigkeit dieses Begriffes darin an, daß wenig Berechtigung zu bestehen scheint, eine Darstellung der Geschichte deutscher Klaviermusik kurz nach der Jahrhundertmitte abzubrechen.

Drei der gewichtigen Fragen an diese Umbruchzeit, die der Verf. stellte und beantwortete, seien herausgegriffen:

1. Der Vergleich zwischen der italienischen und deutschen Klaviermusik mündet mehrmals in die Feststellung, daß der italienischen Veräußerlichung der Form- und Strukturmittel (homophone aufgelockerte Zweistimmigkeit, Oberstimmenführung, klaviertechnische Virtuosität, Typisierung der klar gegliederten Formungen) die deutsche Innerlichkeit gegenübersteht („die Darstellung erlebter Empfindungen“, S. 74; der „Individualisierungsprozeß“, die „persönlich geformte Aussage“, S. 128), wobei eine wirkliche Synthese später nur dem Deutschen möglich wurde.

2. Die Entwicklung der Sonatenform betrachtet der Verf. sehr verdienstlich nicht von dem Zielpunkt, sondern mehr von den Ausgangspunkten her (Suite, Konzert,

Ouvertüre, Lied, Oper, Opera buffa), am meisten aber als eine eigenständige Stufe der Klaviermusik, als eine „Periode der Experimentierfreudigkeit“ (S. 64), die einen bestimmten Formtypus noch gar nicht gewollt hat (S. 92, 103 u. ö.). Dementsprechend wird mit Sachbegriffen operiert, die dieser Eigenständigkeit gerecht zu werden vermögen, sie in ihrer Selbstgültigkeit benennen; besonders arbeitet die Analyse mit der Gegenüberstellung von „Fortspinnungs-“ und spezifisch italienischer „Reihungsthematik“ mit vier Bauformeln (S. 80) und dem Prinzip der „freien“ und „gebundenen Reihung“ (S. 41).

3. Die epochalen Neuerungen auf dem Weg zur Individualisierung der Musik, wie sie die Geschehnisse des 18. Jh. weitgehend bestimmt haben, werden mit den Begriffsbildungen Besslers zu fassen gesucht, die zumeist spezifisch kompositorische Fakten und ihre Bedeutungswertung zugleich ins Wort erheben. Erlebnisform, Charakter-, Kontrast-, Individualthema, Expressivmelodik und -polyphonie u. a. m. Es ist eindrucksvoll und lehrreich zu sehen, wie unterschiedlich die Komponisten an diesen Neuerungen beteiligt sind und wie dies überzeugend erst in der nachbachischen Generation durchbricht, und zwar bei den deutschen Klavieristen. Denn der einzige Italiener, Platti, der diese Sprache der „Stimmungsumschwünge“ usw. ebenfalls wollte und vermochte, scheint von Ph. E. Bach herzukommen (beider Klavierwerke zwischen 1742 und 1746 erschienen bei demselben Verleger, Haffner in Nürnberg). Je mehr man die Sonaten dieser führenden Meister spielt und betrachtet, nachdem Plattis op. I—IV vom selben Verf. im Mitteldeutschen Musikarchiv jetzt vorgelegt wurden, desto überzeugter wird man von der Abhängigkeit, die H. mit guten Gründen zugunsten Ph. E. Bachs entscheidet.

Nun aber das — gleichsam zusätzlich — Erregende dieses Buches: „Bach als Wegbereiter einer modernen Klavierkunst“, „eingebettet in die Bestrebungen seiner Umwelt“ (S. 13), Bach als Ausgangspunkt jenes „Individualisierungsprozesses“ (S. 128). Es ist hier nicht der Ort für eine Auseinandersetzung mit dieser These, die, so scheint dem Rezensenten, mit größeren Widerständen rechnen muß, als H. sie einkalkuliert hat. Nur einige Fragen seien gestellt. Ist nicht vielleicht gerade J. C. Krebs der eigentliche Bachschüler, der „zu den Begabtesten“ gehört, aber nicht behandelt wird, weil er „stark traditionsgebunden“ ist? — Beginnt, wenn

Bach seine Musik nicht für den Kirchenraum schrieb, „damit ihre Säkularisierung“ (S.13)? Ist in Bachs Begriffswelt das Wort „Säkularisierung“ vielleicht ebenso problematisch wie das Wort „Erlebnis“? — Ist es wirklich so, daß man aus Forkels Auffassung der Fuge als „Charakterstück“ ersehen kann, „wie die neuartigen Elemente in Bachs Klaviermusik . . . 80 Jahre später noch immer unverändert ansprechen“ (S. 12)? — Liegt nicht, wo Bach als Wegbereiter gelten soll, viel Widerspruch etwa in folgendem Satz: „So geht Telemann noch einen Schritt über Bach hinaus und zerstört mit seinen Neuerungen die alte Fuge“ (S. 40)? — Auf S. 125 steht, Müthel habe „das Prinzip der musikalischen Rhetorik aufs Höchste gesteigert“. Weist aber nicht alles darauf hin, daß nicht nur der quadriviale, sondern auch der triviale Musikbegriff (in seiner Spätform der rhetorischen ars compositionis) neben und nach Bach endgültig verloren ging, was ja doch gerade für den Traditionsbruch im 18. Jh. das deutlichste Symptom ist? Steht nicht selbst das Gleiche und Ähnliche jetzt auf einem neuen Boden und ist ganz anders entstanden und gemeint? Man vergleiche als ein instruktives Beispiel die Behandlung des chromatischen Quartganges in J. S. Bachs f-moll-Sinfonia (dazu W. Gurlitt im Bericht über die Wissenschaftliche Bach-Tagung Leipzig 1950, S. 244 ff.) mit Ph. E. Bachs Cantabile der h-moll-Sonate in der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber — H. zitiert einleitend als Gegenthese das so viel berufene Wort Schweitzers, daß alles auf Bach hinführe und nichts von ihm ausgehe. Daß indessen auch in der Gleichzeitigkeit und unmittelbaren Nachfolge (d. h. noch nicht in der historistischen Rückerinnerung) vieles von Bach ausgegangen sein soll, wird erst dann rechte Überzeugungskraft gewinnen, wenn der Blick dafür nicht verloren geht, daß vieles auf Bach hinführt, ohne dann noch von ihm auszugehen. Der Begriff der „Teilphänomene“ ist so lange anfechtbar, wie nicht immerzu bewußt die Fundamente und Grundkräfte des Ganzen vor Augen gestellt sind, dem diese Teile zugehören. Ungünstig — wie schon gesagt — muß es sich für die Darstellung als solche auswirken, daß bei einigen Komponisten die Schaffenszeit nach 1760 nicht mehr berücksichtigt wurde, so bei Ph. E. Bach: Warum sind die Probesonaten von 1753 mit der bedeutenden Fantasie (ferner die 1759 gedruckte Sonatensammlung und die vor 1760 kom-

ponierten Stücke aus den Sammlungen für Kenner und Liebhaber) nicht mit herangezogen worden? Wichtig ist die Feststellung, daß der neue Ton in der Klaviermusik Ph. E. Bachs nicht von Italien herkommt. Ob man aber der Erscheinung dieses epochemachenden Komponisten gerecht wird, wenn man jenes Neue, zumal die „stark subjektive Haltung“, wesentlich als Fortführung der Intentionen des Vaters ansieht? In der Tat könnte man bei dem Sohne ausgehen von den „vielen Konzessionen an den Zeitgeschmack“ (S. 117), um ihnen die „wenigen Stücke, welche ich bloß für mich selbst verfertigt habe“ (Selbstbiographie) gegenüberzustellen. Aber mit beiden Ansatzpunkten stände man von vornherein weit außerhalb der J. S. Bachschen Welt. Überdies wird auch hier (S. 120) wieder behauptet, Ph. E. Bach habe „die Rhetorik auf musikalisches Gebiet übertragen“ und damit „an die beste Überlieferung seines Vaters angeknüpft“

Der Wert von H.s Arbeit liegt ohne Zweifel weniger in der im Vorwort ausgesprochenen Zielsetzung, einen „Baustein für die Perspektive eines neuen Bachbildes zu liefern“, als in der davon unabhängigen sorgfältigen Ausbreitung, Befragung und Durcharbeitung eines sehr wichtigen Quellenmaterials. Hier bietet der Verf. reiche Belehrung auf einem Gebiet, das längst einer neuerlichen Durchforschung harrete. Es soll auch nicht etwa gesagt sein, daß der in der Darstellung eingearbeitete Versuch einer Erneuerung des Bachbildes nicht etwas Fesselndes hat und eine für die Bachforschung wahrscheinlich sehr fruchtbare Problematik darstellt.

Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

L'Orchestra. G. Barbera editore. Firenze, 1954. XII, 199 S.

Das Buch ist eine Gedenkschrift für einen der bedeutendsten italienischen Dirigenten, Gino Marinuzzi, geb. 1882 in Palermo (weshalb die Denkschrift auch von der quasi-Abteilung des Kultusministeriums, Assessorato alla Pubblica Istruzione della Regione Siciliana, herausgegeben ist), gestorben am 17. August 1945. Die Gedenkschrift enthält unterschiedliche Beiträge. Erinnerungen an den großen Dirigenten steuert Ildebrando Pizetti bei, der von der leidenschaftlichen Glut des Opernleiters, erlebt bei einer Aufführung seines *Straniero*, berichtet. Eugène Borrel schreibt über die Instrumentation der französischen Sinfonie des 18. Jahrhunderts, die mit dem Marseiller Pierre Gautier

beginnt. In der „*Symphonie nouvelle*“ von Jean-Féry Rebel „*Les Elemens*“ werden die Instrumente zur tonmalerischen Charakteristik verwendet, die Flöten ahmen, laut Vorwort, den Lauf und das Murmeln des Wassers nach. Hier wird das Horn eingeführt, die Trompete dann in einer Sinfonie von des Plessis junior (1750), die Klarinette in der Oper Rameaus. Sie begegnet im Concert spirituel 1755 bei Stamitz und 1757 bei Rouge (Ruggi), Gossec verwendet sie seit 1761. Klarinetten sind seit 1771 angestellt. Die Posaune fehlt im 18. Jh. im französischen Orchester. Gossec gibt 1759 den Generalbaß auf. — Mosco Carner teilt Instrumentationsverbesserungen mit, die Mahler an Schumannschen Sinfonien vorgenommen hat. Der Verf. nennt frühere ähnliche Verbesserungsversuche. (Weingartners „Ratschläge zur Aufführung Beethovenischer Sinfonien“, 1906, wären nachzutragen. Die Mahlerschen Bearbeitungen sind übrigens wohl seltene Fälle im Verlagswesen. Es handelt sich um die Partituren der „Partituren-Bibliothek“ Breitkopf & Härtels, in denen die Verlagsangabe überklebt ist mit „Universal-Edition, Wien und New York“ und ein Zettel mit Schreibmaschine zugefügt ist: „Diese Sinfonien von Schumann sind in der vorliegenden Fassung urheberrechtlich geschützt und Verlags Eigentum der Universal-Edition. Jede Benützung der Retouchen Mahlers, auch zum persönlichen Gebrauch, ist nicht gestattet. Aufführungen sind nur gegen Revers zulässig.“) Vittorio Gui weiß aus langer Erfahrung manches Beherzigenswerte über die Aufgaben des Interpreten mitzuteilen. U. a. empfiehlt er im instrumentalen Baß-Rezitativ der 9. Sinfonie (es ist Takt 61 ab Prestobeginn), statt des viermaligen $c' (d' c' c' c' c' d' || es')$ dies nur dreimal (Achtelpause nach $d' c'$) zu bringen, und belegt dies durch eine Wiedergabe der Stelle im Autograph. Der Artikel Aufführungspraxis von Hans Hoffmann ist eine Übersetzung des Beitrages in MGG (I, 783 bis 810). Hans Joachim Moser steuert eine anregende Plauderei über „*Dummheiten und Weisheiten in der Oper, gesehen vom Dirigentenpult aus*“ bei. Verdienstvoll ist dabei sein warmes Eintreten für Pfitzners *Palestrina*. (Leider fand das Werk später in Siena bei einer konzertanten Aufführung unverständige Kritiker.) — Für die Leser aus dem Kreise der Kapellmeister berechnet und somit sicher wenig bekannt, aber nützlich sind die Ausführungen Marc Pincherles

über Orchesteraufführung bei Lully. Er bringt ihnen die Verzierungslehre Muffats aus dem *Florilegium* (1695) nahe.

Daß Cestis Oper *Oroutea* (1649) nicht, wie noch A. A. Abert in MGG meint, verloren sei, stellt Antonino Pirrotta richtig. Er nennt gleich drei Partituren im Konservatorium zu Neapel, in Parma und in der Accademia di S. Cecilia in Rom (deren Bibliothekar Pirrotta ist). Hans F. Redlich gibt einen Beitrag über Monteverdi und das Orchester. Ein Beispiel erläutert das Tremolo im *Combattimento*, ein anderes die spätere Ausführung durch Streicher statt bloßem B. c., 1651 gegenüber 1642 (in der *Incoronazione*, II, 13).

Den einzelnen Aufsätzen werden Inhaltsangaben in Französisch, Englisch und Deutsch beigelegt. Aber welch ein Deutsch! „*Nach ein schnelles Laufen durch Komponisten und Stile, der Verf. betrachtet vie lehrreich der Wesensgegensatz der Klassik etwa von Mozarts Zauberflöte . zum Fidelio ist. Auch in der Instrumentation bestehen Gegensätze zur Romantik, die der stilichere Dirigent der betonen als ausgleichen soll. Viele sind die Probleme, welche die Anerkennung des Dualismus zwischen Hochsinn und Unsinn stellt in der Aufführung des Melodrama, wie das Problem der Darstellung fremdsprachlichen Werken und das Problem der Übersetzung der Operntexten*“ Jawohl! Aber das Problem der Übersetzung dieser Inhaltsangaben hätte doch so leicht gelöst werden können, wenn man einem der beiden deutschen Mitarbeiter dieses Kauderwelsch vorgelegt hätte! Hans Engel, Marburg

Rudolf Quoika Albert Schweitzers Begegnung mit der Orgel. (Veröffentl. Nr. 7 der Gesellschaft der Orgelfreunde. Hrsg. v. W. Supper.) Berlin, Darmstadt: C. Merseburger, 1954. 96 S.

Selten wurde einer Künstler- und Forscherpersönlichkeit schon zu Lebzeiten solche Verehrung zuteil, wie sie Albert Schweitzer genießt. Eine Bibliographie der entsprechenden Literatur würde bereits heute recht umfangreich ausfallen. Mit der vorliegenden Publikation erfährt das Schrifttum über Schweitzers Bedeutung als Orgelkenner eine krönende Zusammenfassung. Der Verf. schildert den künstlerischen Werdegang Schweitzers, dessen Anregungen und Einflüsse auf den Orgelbau (dem Schweitzer durch Hinweis u. a. auf die Straßburger Silbermann-Orgel als Vorbild zu neuem Auftrieb ver-

half) und führt uns in die Welt des reifen Orgelspielers und -ästhetikers ein. Daß sich bei dieser zusammenfassenden Würdigung bedeutsame Einblicke in die geschichtliche Situation deutsch-französischer Musikforschung ergeben, sei hier als wesentlich angezeigt. Ein eigener Abschnitt ist den von Schweitzer gespielten Orgeln (mit Angabe der Disposition) gewidmet. Die gehaltvolle Schrift, vom Verlag hervorragend ausgestattet, wird durch ein sorgfältig bearbeitetes Namen- und Sachregister vielseitig erschlossen. Richard Schaal, Schliersee

Bernhard Bartels: Beethoven und Bonn. Mit 16 Abb. u. Faks. Dinkelsbühl & Stuttgart: Kronos-Verlag (1954). 155 S. Nachdem ein größeres Buch über Beethoven vom selben Verf. aus dem Jahre 1927 mit einer Besprechung durch A. Einstein (ZfMw IX, 1927, 589) die verdiente Abfuhr erhalten hat, muß man immerhin den Mut bewundern, mit dem Bartels nun noch einmal sich einen Platz im Beethovenchrifttum sichern möchte. „Nein, es geht nicht weiter“, schrieb der Rezensent damals nach Mitteilung einiger Stichproben, „die Feder sträubt sich“. Immerhin konnte er das Buch „*Freunden des Humors angelegentlich*“ empfehlen; denn es war wenigstens lesbar. Nicht einmal diese Mindestforderung erfüllt das neue Buch. Es ist auf weite Strecken hin geradezu unlesbar, unverständlich und ungenießbar in seiner sprachlichen Gestaltung. Von den Überschriften zum wenigsten sollte der Leser doch eine besondere Klarheit der Diktion erwarten dürfen. Aus ihnen einige Proben: „*Beethovens Wesenszüge hatten Weckung und Grundkraft in Bonn, sie blieben fest und schritten fort.*“ „*Spätere Werke Beethovens empfangen von der Bonner Art und Gegend und ließen davon ausklingen.*“ „*Der Abfall des Bonner Musik- und Kulturlebens und die Vergessenheit für Beethoven.*“ „*Weitere Feiern zum Gedenken Beethovens und Bonns Fortgang für Beethoven.*“ Mit solcher Verschrobenheit und Gespreiztheit werden nun Seite für Seite die einfachsten Tatbestände umschrieben, man stolpert auf Schritt und Tritt über schiefe Bilder und mißratene Konstruktionen, eine wahre Fundgrube für das, was man gemeinhin „Kathedrblüten“ nennt, also vielleicht doch auch „Freunden des Humors“ zu empfehlen. Der junge Beethoven „*muß doch etwas Anzügliches in seinem Wesen gehabt haben*“, wenn er der Mittelpunkt der Bonner Gesellschaft wurde

(24). Goethe wurde seit Bonn „*der bedeutendste Textlieferer auch für Beethoven*“ (50). Im Rahmen der Bonner Geselligkeit, heißt es tiefsinnig, „*fehlte nicht der Wein. Von einem Übermaß als zugehörig keine Rede*“ (30). Was wir aus Schiedermairs „*Der junge Beethoven*“, 1925, 3/1951 über die Bedeutung von Beethovens Bonner Jahren für die Wiener Zeit wissen, scheint doch nicht ganz vollständig zu sein, denn nun erst erfahren wir: „*Das Rheinwasser mag es dem Jungen in Bonn noch sehr angetan haben für die Reinigung; denn sonst würde der Meister in Wien wohl nicht täglich sich begossen haben mit Wasser, nun dem der Donau, in alter Gewohnheit . . .*“ (62).

Es lag für den Verf. nahe, auf Grund eigener Aufsätze neben dem eigentlichen Thema des Buches Beethovens Beziehungen zu Bremen stark zu unterstreichen, auf das Ganze gesehen aber wohl etwas zu stark. Soweit sich jenes Hauptthema nicht mit dem Inhalt von Schiedermairs Buch deckt, widmet sich B. vor allem dem wechselvollen Nachleben Beethovens in seiner Geburtsstadt, für die letzten Jahrzehnte vielfach nur trocken registrierend und jeder kritischen und vor allem soziologischen Betrachtung der Programmgestaltung bei den Bonner Beethovenfesten ausweichend. Mancherlei bleibt zu berichtigen: Die „*umgebenden Festungswälle*“ der Stadt Bonn (13) hatte längst vor Beethovens Jugendjahren Joseph Klemens schleifen lassen. Zu S. 34: Die vierhändigen Stücke der Handschrift des Britischen Museums gehen nach Mitteilung von O. E. Deutsch (Schweizerische Musikzeitung, 92, 1952, S. 14 f.) auf ein Ballett L. A. Kozeluchs zurück. Das von Schumann für das Bonner Beethovendenkmal geplante Werk — er hat diesen Plan dann verworfen —, die spätere Fantasie op. 17 also, sollte den Titel „*Obo- lus*“ und die Satzüberschriften „*Ruinen, Triumphbogen, Sternenkranz*“ erhalten, nicht „*Ruinen, Trophäen, Palmen*“, wie man S. 117 liest. Endlich zur Geschichte des Bonner Beethovendenkmals (S. 118), über die ich jüngst im Jahrgang 1953/54 des Beethoven-Jahrbuchs berichtet habe: Der Bildhauer Hähnel hat nach vorliegenden Bildnissen und zuverlässigen Beschreibungen gearbeitet, nicht aber nach einer ihm von Franz Drake angeblich überlassenen Larve. Eine solche scheint es nach Schindlers Aussage gar nicht gegeben zu haben.

Es berührt den Referenten fast peinlich, den kostbaren Besprechungsraum dieser Zeitschrift für ein derartiges Buch in Anspruch genommen zu haben. Aber es war nicht zuletzt seine Absicht, einmal nachdrücklich darauf hinzuweisen, was heute immer noch möglich ist, wo doch viele Manuskripte hohen und höchsten Ranges aus unserem Fachbereich keinen Verleger finden können.

Willi Kahl, Köln

Stephan Ley: Beethoven. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. Mit 64 Abb. im Text u. auf Taf. Berlin, Wien, Stuttgart. Neff 1954. 403 S.

Das 1939 zuerst erschienene Buch des bekannten Beethovenforschers darf heute noch einmal empfehlend angezeigt werden, weil es den neuerdings beliebt gewordenen Typus der lediglich auf dokumentarischen Grundlagen aufbauenden Musikerbiographie innerhalb des Beethovenschrifttums sozusagen repräsentativ vor manchen anderen vertritt. Dafür bürgt schon der Name des Verf. Der dokumentarische Charakter dieser überaus reichhaltigen und vielseitigen Sammlung von Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten wirkt um so eindringlicher, als der auch durch Kursivdruck sich abhebende, verbindende Text stets unaufdringlich bleibt und sich auf das Notwendigste beschränkt. Die Zuverlässigkeit des Werks beruht vor allem darauf, daß der Verf., was bei Sammlungen dieser Art, wenn sie sich an breitere Leserkreise wenden, leider nicht selbstverständlich ist, keinerlei Quellen von zweifelhaftem Wert heranzieht. Von den verfänglichen Bettinabriefen wurden z. B. der längst als unecht erkannte erste und der dritte, der sich mit seiner Schilderung der Teplitzer Begegnung zwischen Beethoven und Goethe immer noch einiger Beliebtheit erfreut, ausgeschieden. Ob man dem Bericht des Londoner Harfenfabrikanten Stumpff über seinen Besuch bei Beethoven in vollem Umfang Glauben schenken darf, sei dahingestellt. Immerhin hat L. seine höchst fragwürdigen Bemerkungen zu Beethovens Naturauffassung mit Recht übergangen. Die Anordnung der Dokumente folgt natürlich dem Zuge der Lebensgeschichte und zerstreut damit Zusammengehöriges, das in einer späteren Auflage vielleicht ein Sachregister und ein nicht minder erwünschtes Namenverzeichnis zusammenbringen könnten.

Willi Kahl, Köln

James B. Coover: A Bibliography of Music Dictionaries (Special Bibliographies, No. 1) Bibliographical Center for Research, Denver Public Library, Denver (Colorado) 1952. VI, 81 S.

Die von Eulalia D. Chapman herausgegebene Serie von „*Special Bibliographies*“ bringt als ersten Band eine schon längst erwünschte Bibliographie der Musiklexika, die James B. Coover bearbeitet hat. Leider kann man dieser Arbeit kein besonderes Lob spenden. Der Verf. bringt eine Aufzählung von 811 Nummern, wobei bei einigen Werken alle Auflagen angeführt sind und eine besondere Nummer tragen, während bei anderen Werken, wie z. B. dem Riemann-Lexikon, die 2. und 3. Auflage weggelassen sind. Es wäre vielleicht sinnvoller gewesen, die einzelnen Auflagen unter der Nummer der ersten einzusetzen und mit Buchstaben zu versehen, dann wäre die Zahl von etwa 400 Lexika erreicht worden. Eine Durchsicht des Werkes ergibt, daß das älteste Musiklexikon, die „*Bibliotheca Musica, sive Authorum Musicorum Catalogus*“, aus „*Matthiae Henrici Schachtii Musicus Danicus*“ (1678, ed. G. Skjerne, Kopenhagen 1928) ebenso fehlt wie z. B. das „*Conversations-Lexikon der Tonkunst*“, hrsg. als Beilage der Neuen Musikzeitung (Köln 1882—1884); Ewald Röder, *Geborene Schlesier. Lexikon enthaltend kurze Biographien in Schlesien geborener Tonkünstler* (Bunzlau 1890); „*Deutschlands, Oesterreich-Ungarns und der Schweiz Musiker in Wort und Bild*“, hrsg. v. Ernst Mann, Bruno Volger u. a. (Leipzig 1909; 2. Aufl. unter dem Titel: „*Deutsche Tonkünstler in Wort und Bild*“ hrsg. v. Friedrich Jansa, Leipzig 1911); Robert Fischer, *Deutsches Chormeisterbuch* (Ludwigsburg 1925) oder die rumänischen Musiklexika von Titus Cerne, *Dictionar de muzica* (nur A—L; 2 Bde. Jasi 1898—99); Timotei Popovici, *Dictionar de muzica* (Sibiu 1905); A. L. Ivela, *Dictionar muzical ilustrat* (Bucuresti 1927). Auffallend ist ferner, daß der Verf. das „*Handbuch des Tanzes*“ v. Victor Junk (Stuttgart 1930) aufgenommen hat, aber keine anderen Tanzlexika, die nicht in diese Bibliographie gehören. Für eine Neuaufgabe wird es sich empfehlen, einen bibliographisch versierten Musikforscher zu Rate zu ziehen, um die jetzt vorhandenen Lücken zu schließen. Erich H. Mueller von Asow, Berlin

Richard Strauß: Briefe an die Eltern, hrsg. von Willy Schuh, Zürich 1954, Atlantis-Verlag, 319 S.
 W. Schuh, Bearbeiter der 1952 im selben Verlag erschienenen Gesamtausgabe des Briefwechsels Strauß—Hofmannsthal und Hrsg. des Strauß-Jahrbuches 1954 (vgl. Die Musikforschung VIII, S. 243), legt hier erstmals eine Auswahl aus jenem Komplex der Briefe des Meisters vor, der aus naheliegenden Gründen bis zu dessen Tod unerschlossen blieb. Zwar war die Sammlung dieser Briefe schon 1942 abgeschlossen, doch wurde ihr Erscheinen durch Kriegereignisse verhindert und später auf Strauß' eigenen Wunsch hinausgeschoben. Strauß hat nach den einleitenden Worten des Hrsg. einmal geäußert, daß er zwei Leben geführt habe: eines am Schreibtisch und eines am Dirigentenpult. Beide Sphären spiegeln sich zu einem großen Teil in seinen erhalten gebliebenen Briefen, von denen bis vor kurzem nur Bruchstücke in Steinitzers Biographie und in verstreuten Artikeln zugänglich waren. Mit der Gesamtausgabe des Briefwechsels Strauß—Hofmannsthal eröffnete Sch. die Reihe der *Werkstattbriefe* und mit dem im Strauß-Jahrbuch 1954 enthaltenen Briefwechsel Bülow—Strauß die Reihe der *Briefe an Lehrer und Freunde* — es ist zu hoffen, daß die an Stefan Zweig, Joseph Gregor und Clemens Krauß wie an Ludwig Thuille, Alexander Ritter und Cosima Wagner gerichteten und von diesen empfangenen Zeilen eines Tages folgen werden. Ist uns die Kenntnis dieser Brieffolgen in erster Linie wegen der Erhellung des geistigen und künstlerischen Klimas wichtig, in dem Strauß sich bewegte, so dürfen *Familienbriefe* eines Meisters vorwiegend als Zeugnisse des Menschen unser Interesse erwarten (wobei sich ihre Bedeutung als Quelle für biographische Einzelheiten von selbst versteht).
 Aus den rund 400 erhalten gebliebenen Briefen des Meisters an seine Eltern hat Sch. Wesentliches ausgewählt, manche der knapp 300 Briefe auch nur in Auszügen mitgeteilt. Knapp 30 Abschnitte aus Antwortbriefen des Vaters wurden gewissermaßen als mahnender Kontrapunkt zum erzählenden Thema des Sohnes eingeschaltet. Wir erhalten Kenntnis von den Lebensumständen, Ereignissen und Begegnungen innerhalb der verschiedenen von Strauß bis in die Jahre nach der Jahrhundertwende durchmessenen Lebenskreise. Die Briefe beginnen mit den durch die Ankunft in Wien (1882) bezeichneten Lehrjahren und

ziehen sich über die vom Kampf gegen Tradition und Philistertum gekennzeichnete Meininger, erste Münchener und Weimarer Zeit (1885—1894) unter Einschluß der Italienreise (1883), der Mitwirkung bei den Bayreuther Festspielen (1889) und der Südländerreise (1892/93) bis in die von der triumphalen Amerika-Tournee (1904) unterbrochenen Jahre der ersten Meisterschaft in München und Berlin (1895—1906). Der Aufstieg des Musikers Strauß in die Bereiche der Kunst und die gleichzeitige Wandlung vom behüteten Sohn eines oft bürgerlich befangenen Münchener Solohornisten zum beginnenden Weltbürger erfährt in diesen spontanen und nur selten von Reflexionen getriebenen Äußerungen des Menschen Strauß die wohl beste, weil offenste Darstellung. Die Briefe selbst gleiten niemals in übertriebene Selbstbespiegelung ab, obwohl ihr einziges und immer wieder variiertes Thema die eigene Person, deren Auftreten und Aufnahme in der Öffentlichkeit sind. Es sind Nachrichten, die ein liebender Sohn an seine verehrten Eltern schreibt: in frischem Ton berichten sie — nicht selten jugendlich überschäumend — von Dirigenerfolgen und vom Fortschreiten der Komposition. Gefühlsmäßige Dinge werden aus Rücksicht auf den konservativen Vater und die übersensible Mutter, aber auch aus dem Bestreben des Briefschreibers nach seelischem Selbstschutz nur wenig — und wenn, dann sehr zurückhaltend — berührt. Auch wird kaum einmal etwas über die geistigen Wurzeln des Straußschen Kunstwerkes gesagt; sein Werk behält der Meister als sein Eigenstes bei sich, solange es im Entstehen begriffen ist — nach der Vollendung interessiert ihn (nach außen hin) lediglich noch die vollkommene Wiedergabe.

Fast alle in den Briefen erwähnten Persönlichkeiten werden in Fußnoten kurz gekennzeichnet und auftauchende Konzertprogramme u. ä. ergänzt. So bietet dieser erste Band der Familienbriefe, der zeitlich eine Vorstufe zu den Werkstattbriefen darstellt und aus dem sich manches Wissenswerte über die Frühgeschichte der sinfonischen Dichtungen entnehmen läßt, dem Straußfreund wie dem Forscher eine hochwillkommene Gabe.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Hans Ulrich Engelmann: Bela Bartoks Mikrokosmos. Versuch einer Typologie „Neuer Musik“. Literarhistorisch-musik-

wissenschaftliche Abhandlungen (hrsg. v. Friedrich Gennrich) Bd. X. Konrad Tritlsch Verlag, Würzburg 1953. 70 S. 121 Notenbeispiele.

Die Frankfurter Dissertation des jungen Darmstädter Komponisten bemüht sich, in Bartóks *Mikrokosmos* feste Grundbegriffe für die „Wandlungen des Tonmaterials“ (Harmonik und Tonleitern) in der „Neuen Musik“ zu finden. Leider geht E. von der falschen Voraussetzung aus, daß Wort und Begriff „Neue Musik“ wissenschaftlich bisher nicht geklärt seien und für die Musikwissenschaft überhaupt erst „eingeführt“ werden müßten. Dieser Begriff wurde bereits 1926 von Alfred Einstein wissenschaftlich klar definiert (*Das neue Musiklexikon*), ferner in der 11. Auflage von Riemanns *Musiklexikon* 1929. 25 Jahre *Neue Musik* ist der Titel des Jahrbuchs 1926 der Universal-Edition Wien. Auch Wissenschaftler wie Hans Mersmann, Georg Schünemann u. a. haben zur Klärung des Begriffs und der Erscheinungen der neuen Musik wesentlich beigetragen.

Der Titel läßt eine umfassende Darstellung des *Mikrokosmos* und neuzeitlicher Kompositionsprinzipien erwarten. E. beschränkt sich jedoch fast ganz auf klanglich-harmonische Analysen einer Anzahl der 153 Stücke der Sammlung. Dabei stützt er sich im wesentlichen auf die Ergebnisse der älteren Arbeit von Edwin von der Nüll (*Béla Bartók*. Halle/Saale 1930), indem er die hier für Bartóks Klaviermusik bis 1926 gefundenen Klangmerkmale auch in dem 1926—1937 entstandenen *Mikrokosmos* nachweist. Es ist sein Verdienst, diese Merkmale in eine etwas übersichtlichere Ordnung gebracht zu haben. Hierher gehört die tonale Bindung Bartóks, die er durch die Bevorzugung des Quintintervalls in Harmonik und Melodik (E. nennt das „Quintraumverhältnis“) erzielte. Dagegen ist die Bedeutung der Pentatonik, der Kirchentonarten und deren Mischungen, des Tritonus wie der „immanenten Diatonik“ in chromatischen „Anreicherungen“ bereits durch von der Nüll eingehend nachgewiesen worden. Auch die Übernahme von Elementen des östlichen Volksliedes in Bartóks Schaffen ist weitgehend bekannt. Neu sind lediglich die Nachweise zwölftöniger Bildungen in Nr 100 und 132 des *Mikrokosmos*. E. weist darauf hin, daß Bartók auch hier immer Diatonik und einen festen Grundton beibehält im Gegensatz zu den Zwölftönwerken Schönbergs.

Die wesentliche Bedeutung melodischer und rhythmischer Elemente wird leider nicht näher untersucht — abgesehen etwa von dem Hinweis auf Bartóks „rhythmisches Variationsverfahren“ in Nr. 124. Um die typischen Klangmerkmale der „Neuen Musik“ zu zeigen, hätte E. auch andere Komponisten berücksichtigen müssen, auch hätte die Auseinandersetzung mit der umfangreichen in Zeitschriften erschienenen Bartók-Literatur sowie mit zahlreichen Untersuchungen über neue Musik wie denen von Hermann Erpf, Hans Koltzsch, Walter Georgii u. a. nicht fehlen dürfen. Zu beanstanden ist auch der manchmal schwer verständliche und schlechte Sprachstil in Sätzen wie „Da in der reinen Harmonik die Leittonigkeit und damit auch die Funktion des Grundtones unvorhanden ist, wird auch hier die Anschauung von Tonalität einer Veränderung unterzogen“ (S. 4). Bedauerlich sind die Fehler in den umfangreichen Zitaten, so „Aufzeichnung“ statt „Aufzeigung“ (S. 53), „statisch“ statt „statistisch“, „Schwergewichtsverlagerungen“ statt „Schwergewichtsverteilungen“ (S. 54). Schließlich muß auch die ungewohnte Schreibweise des Namens von Bela Bartok (ohne Akzente) erwähnt werden, die man nicht einführen sollte.

Hellmuth Christian Wolff. Leipzig

Béla Bartók. Musik der Zeit Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, H. 3, hrsg. von Heinrich Lindlar Boosey & Hawkes, Bonn 1953. 78 S. 4^o

Die Schrift gibt ein Bild von Bartóks Persönlichkeit und Einführungen in seine verschiedenen WerkGattungen. Der erste Teil enthält einige kleinere Aufsätze von Bartók selbst, so seine Autobiographie vom Jahre 1921, zu welcher Denijs Dille ergänzende Bemerkungen macht, ferner einige unveröffentlichte Briefe. Über Bartóks Leben herrscht manche Unklarheit, weil er selbst sehr wenig darüber mitgeteilt hat und die Mehrzahl seiner Briefe noch unveröffentlicht ist. So ist es zu begrüßen, daß man über Bartóks letzte Jahre in USA einen Aufsatz seines Verlegers Ralph Hawkes in deutscher Übersetzung abgedruckt hat.

In dem Aufsatz „Auf Volkslied-Forschungsfahrt in der Türkei“ schildert Bartók die Erlebnisse und Resultate seiner Expedition in türkische Dörfer (1937). Sein Beitrag „Rassenreinheit in der Musik“ (1942) nimmt gegen die kulturelle Abschließung der verschiedenen Völker Stellung. Erich Doflein,

der Bartók zur Schaffung seiner 44 Violin-Duos anregte, widmet sich der musikpädagogischen Seite seines Schaffens. Bemerkenswert ist seine Deutung von „*Mikrokosmos*“ als „*neuartige Mannigfaltigkeit*“ im Sinne des „*Mikrokosmos*“-Buches des Philosophen Hermann Lotze, das in Ungarn sehr verbreitet war. Doch sollte man die näherliegende wörtliche Übersetzung nicht übersehen, Bartók war mit der Literatur der alten Griechen recht gut vertraut, wie man seinem Brief vom 9. 9. 1944 an E. und P. Kecskeméti entnehmen kann (S. 17).

Ein sehr gutes Bild der stilistischen Entwicklung Bartóks vom Impressionismus über den Expressionismus bis zur Abgeklärtheit seiner letzten Werke kann man aus seinen sechs Streichquartetten gewinnen. Colin Mason widmet ihnen eine kurze treffende Charakterisierung, wobei der Hinweis auf die „*Brückenform*“ (Bogenform) zwischen verschiedenen Sätzen einzelner Quartette (z. B. im IV und V.) beachtlich ist. Wahrscheinlich hat Bartók Anregungen aus Alfred Lorenz „*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*“ (1924) erhalten, wie Gerald Abraham annimmt. Über Bartóks Klaviermusik berichtet John S. Weissmann. In „*Bartók und das Musiktheater*“ teilt der Regisseur Gustav Olah seine Erfahrungen bei Inszenierungen der Bühnenwerke Bartóks mit. Dem „*Spätstil Bartóks*“ widmet Hans Merzmann eine Untersuchung, in welcher er die geistigen Bezirke der 1934–1945 entstandenen Werke durchleuchtet. Er weist auf die Synthese der verschiedensten Entwicklungsströme hin, ferner auf die besondere Bedeutung der Polyphonie, des Schlagzeugs und der geschlossenen Themenbildung. Einige kürzere Gedächtnis-Beiträge von Freunden Bartóks lassen seine Persönlichkeit lebendig werden. Leider fehlen für die meisten Beiträge des Bartók-Heftes die Quellenangaben, ein Teil ist den beiden Bartók-Nummern der englischen Musikzeitschrift „*Tempo*“ (1949/50 Nr. 13 u. 14) entnommen. In Nr. 14 dieser Zeitschrift befindet sich auch eine umfangreiche Bartók-Bibliographie (S. 39–47), die als Grundlage für alle weiteren wissenschaftlichen Untersuchungen angesehen werden muß. Ein von D. Dille angefertigtes Gesamtverzeichnis der Kompositionen Bartóks und der von ihm bespielten Schallplatten befindet sich im Anhang des Sonderheftes.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Mátyás Seiber: *The String Quartets of Béla Bartók*. Boosey & Hawkes, London 1945. 22 S.

In dieser kleinen Schrift gibt der als Komponist bekannte Verf. eine ausgezeichnete formale Analyse aller sechs Streichquartette Bartóks, in denen er nicht nur die vielleicht kennzeichnendsten Werke dieses Komponisten, sondern auch die wesentlichsten Werke unserer Zeit sieht. Die Quartette sind in England besonders bekannt und schon vor 1945 mehrfach zyklisch aufgeführt worden. Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Walter Wiora: *Europäischer Volksgesang*. (Das Musikwerk.) Köln, Arno Volk-Verlag o. J. (1952). 72 S.

Die Anordnung von Volksweisen ist ein altes Problem der Volksmusikforschung. Zunächst begnügte man sich mit der bloßen Zusammenstellung von Volksliedern bestimmter Landschaften und Völker (Berggreen, Tiersot, Möller); ein entscheidender Schritt vorwärts war R. Zoders Anordnung der Einzelfassungen aller Grundmelodien der „*Graf und Nonne*“-Ballade (Zs. f. Volkskunde 1906); Dankert suchte das charakteristische Melos der europäischen Völker zu erfassen. Weiterhin ist die Anordnung nach Melodietypen hinsichtlich ihrer Form und ihres Tonhöhenverlaufs anzuführen (Krohn, Merzmann, Bartók, Väisänen u. a.). Den Rhythmus als Ordnungsgrundlage vertreten M. Schneider (*Anuario musical* III, 1948) und C. Brailoiu (*Le Rhythme Aksak*, 1952). In zunehmendem Maße zeigte sich bei allen diesen Versuchen, daß das Volksliedgut der einzelnen europäischen Völker nicht gesondert zu betrachten ist. Wie sehr sich dieser Gedanke durchzusetzen beginnt, beweist die von der UNESCO 1953 einberufene Freiburger Tagung von Volksmusikexperten, auf der angesichts der großen Schwierigkeiten anderer Ordnungsmöglichkeiten schließlich eine Kartei der Volksweisen nach geographischen Gesichtspunkten ausgearbeitet und für alle internationalen Volksliedarchive empfohlen wurde.

Walter Wiora versucht in der vorliegenden Publikation ein Anordnungsprinzip nach Melodietypen, die in ihren Einzelfassungen Wesentliches hinsichtlich ihres Tonverlaufs ihrer Form, oft auch ihrer tonalen Struktur gemeinsam haben. Eine Untersuchung solchen Umfangs ist nur als Ergebnis jahrelanger Forschung anhand eines so umfangreichen Materials, wie es das Deutsche

Volksliedarchiv Freiburg bietet, möglich. Mit bewunderungswürdiger, durch sicheren Instinkt vertiefter Sachkenntnis erfaßt W. nicht nur die Volksweisen Europas, sondern auch weiter Teile des eurasischen Festlands in ihren Zusammenhängen. Ihn interessieren vor allem die älteren „echten“ Volksweisen, die in dem gemeinsamen Mutterboden der „schlicht-menschlichen Grundsichten“ wurzeln. Eine unendliche Mannigfaltigkeit musikalischer Formen und Fassungen ist durch die Verschiedenheit der Volkscharaktere, der sozialen Verhältnisse, der Einflüsse durch die Kunstmusik und eine Vielheit von sonstigen Faktoren entstanden. Neuere Weisen treten gegenüber dem Altgut bei Wiora zurück, Kirchen- und Kunstmelodien werden nur so weit herangezogen, als sie in mündlicher Überlieferung umgeformt und mithin „volkläufig“ geworden sind.

Die Wandlung dieser Melodietypen geht nach eigenen Gesetzen vor sich, die mit denen der Hochkunst kaum etwas gemein haben. Archaische Melodien, deren Stilmerkmale bis in frühgeschichtliche Zeiten hinabreichen, finden sich z. T. heute noch im lebenden Volksgesang. Sie zeugen in ihrer Vielfalt von der schöpferischen Potenz der Grundsichten. Die Eigenart der Völker prägt sich ebenso in der Färbung und Abwandlung der Formen und der Rhythmen aus wie in der Variierung des Tönhöhenverlaufs.

W. sieht in seinem Werk einen ersten Vorstoß in Neuland und verzichtet mit Recht darauf, nach letzten Ursachen der musikalischen Wandlungsfähigkeit bei den einzelnen Völkern zu forschen: „Singen ist Ausdruck im charakterologischen Sinne.“

In einer gedankenreichen und konzentrierten Einführung faßt er die wesentlichsten Erkenntnisse der Volksliedforschung zusammen. Er verwahrt sich ausdrücklich dagegen, daß jede synoptische Melodietafel etwa eine in sich zusammenhängende Verwandtschaftsreihe darstelle. Dennoch stößt er hin und wieder bis zur Grenze des Beweisbaren vor. So scheint es bei manchen Typen fraglich, ob nicht etwa gewisse äußere Gleichheiten im graphischen Notenbild die Einordnung veranlaßt haben (z. B. Reihe 69/1 a und b oder 97). Bei Typ 64/1—3 wäre vielleicht zu berücksichtigen, ob nicht einige der dort angeführten Fassungen der *Königskinder-* und *Graf-und-Nonne-*Ballade Beziehungen zur *Elslein-*Weise haben.

Es wird immer schwer sein, den exakten Beweis dafür anzutreten. Viel hängt eben doch davon ab, ob ein bestimmter Melodietyp durch eine mehr oder minder kontinuierliche Reihe von Einzelfassungen belegt werden kann. Fehlt ein wichtiges Bindeglied, so kann die Zugehörigkeit einer Fassung oder auch einer ganzen Reihe von Belegen offen bleiben. Dazu kommt, daß es sich hier selten um „wandernde Melodien“ handelt, daß ein und dasselbe musikalische Urmaterial bei den verschiedenen Völkern ohne inneren und äußeren Zusammenhang auf mannigfaltige Weise umgesungen worden ist.

An eine Kritik von W.s Melodietafel kann sich nur heranwagen, wer durch langjährige Beschäftigung mit dem Stoff eine umfassende Kenntnis erworben hat, und vor allem, wem ein ebenso umfangreiches wissenschaftliches Material zur Verfügung steht wie dem Verf. im Freiburger Archiv. Trotz einiger Vorbehalte muß rückhaltlos anerkannt werden, mit welchem sicherem Blick W. oft verborgene Zusammenhänge sieht. Immer wieder zeigen sich neue Erkenntnisse.

Seine synoptischen Tafeln, die alte Weisen bevorzugen, tragen wesentlich zur Aufhellung der umstrittenen Frage um die Priorität von gregorianischen und frühmittelalterlich-weltlichen Weisen bei. Neues Licht fällt auch auf die Melodik des Mittelalters und — da seine Fassungen durch Parallelen aus der neueren mündlichen Überlieferung und durch Aufzeichnungen aus vielen, geographisch z. T. weit auseinanderliegenden Völkern bezeugt sind — auch auf die Übertragungsmethoden und die Rhythmisierung von monodischen, manchmal nur in Neumenschrift überlieferten Melodien.

Interessant sind auch seine Beispiele volkläufiger Mehrstimmigkeit. Melismatische Weisen, gesungen über einem liegenden Bordunbaß, portugiesische Quint- und Dreiklangsgesänge, alpenländische kanonische Jodler, litauische Sekundengesänge zeigen die ganze Fülle europäischer Mehrstimmigkeit. Leider fehlt das 1941 von mir aufgenommene Südtiroler *Klöcklerlied*, das ein seltenes Beispiel mitteleuropäischen Quintparallelgesangs aus unserer Zeit ist.

Das Werk mit seinen an die hundert aus vielen Einzelfassungen bestehenden Typen ist ein eindrucksvolles Denkmal des schöpferischen Volksgesangs. Es zeigt die elementare Urkraft, aus der heraus die Völker Europas ihren charakteristischen musikalischen Ausdruck gefunden haben.

W. führt seine Untersuchungen an handschriftlichen bzw. gedruckten Aufzeichnungen durch, und hier zeigen sich, worauf er selbst hinweist, die Grenzen der Möglichkeiten schriftlichen Notierens. Welch weites Gebiet würde sich auftun, wenn man diesem Werk entsprechende Reihen von Tonaufnahmen beigegeben könnte!

Die Arbeit W.s ist ein unwiderlegbarer Beweis für die Notwendigkeit des vergleichenden Studiums europäischer Volksmusik. Die Einbeziehung von Aufzeichnungen des Ostens bis hin zu mongolischen Weisen verwischt die Grenzen zwischen musikalischer Volkskunde und Ethnologie. Weiterhin zeigt sich, daß auch der Musikhistoriker die Ergebnisse der Volksmusikforschung nicht länger mehr unberücksichtigt lassen kann. Als bisher umfassendster Vorstoß in ein neues Gebiet ist W.s „Europäischer Volksgesang“ gleichzeitig ein bedeutsamer „Beitrag zu einer Musikgeschichte in Beispielen“. Alfred Quellmalz, Tübingen

Journal of the International Folk Music Council, Vol. 7, Cambridge 1955, W. Heffer and Sons Ltd., 116 S.

Das siebente Jahrbuch des IFMC enthält, neben einem 54 Seiten umfassenden Besprechungsteil, die während der im August 1954 in São Paulo abgehaltenen Konferenz vorgetragenen Referate und gefaßten Beschlüsse. Wegen der Lage des Tagungsortes überwiegen Beiträge aus Mittel- und Südamerika, in denen vor allem das Problem der Völkervermischung während der letzten 400 Jahre angeschnitten wird, sowie die musikalischen Überschichtungen und Gemengebildungen versuchsweise behandelt werden, aus denen immer noch nicht in den verschiedenen Ländern ethnisch einheitlich Neues und Eigenes hat hervorgehen können. Das Gesamtreilief des südamerikanischen Volksmusikgutes ist mithin schillernd bunt und an bislang wenig genutzten Keimen reich.

Bemerkenswert ist unter zwei japanischen Beiträgen vor allem der von K. Kanai über die Volksmusik auf den Ryukyus (S. 17 ff.). Er vermittelt einen gedrängten Überblick über das bis vor kurzem auf diesen im Spannungsfeld alter Hochkulturen gelegenen Inseln noch blühende Musikleben. Manches Neue erfährt man, nachteilig erweist sich jedoch besonders hier, wo wenig geläufige Fachausdrücke gehäuft werden, das Fehlen von Notenbeispielen. Man hat lediglich das

Gerüst des Vorgetragenen abgedruckt, in dem jedoch weniger Forschungsergebnisse vorliegen als vielmehr erläuternde Mitteilungen zu klingendem Sammelgut. Hier, wo die Beispiele die Hauptsache sind, kann man auf Notenproben nicht verzichten, wenn nicht der gesamte, unanschaulich-torsohafte Abdruck zur weiteren Auswertung unbrauchbar sein soll. Beachtenswert erscheint auch ein kulturgeschichtlich unterbauter Hinweis der Sammlerin R. Rubin auf das ostjüdische Liebeslied des 19. Jahrhunderts (S. 44 ff.), da die allgemeine Kenntnis dieses in vielen Zügen eigenartigen Liedschatzes, in dem sich sehr viel deutsches Wandergut findet, immer noch gering ist, trotz der umfangreichen Standardausgabe A. Idelsohns von 1932.

Wie bereits in den früheren Bänden wird auch in diesem die Diskussion um die begriffliche Trennung von „popular“- und „folk“-Musik fortgesetzt. Einige thematisch begrenzte Referate greifen diese an Beispielen erläuternd auf, zeigen jedoch, wie sehr die aufgestellten Thesen, die zu schlagwortartig und zu wenig vom wahren Wesen der Sache her formuliert scheinen, mit der Fülle der Wirklichkeit in allen Erdteilen stets in Konflikt geraten werden. Wenn z. B. als für die Volksmusik wesentlich das Leben in mündlicher Tradition „throughout many generations“ erachtet wird, so ist dagegen z. B. zu fragen, ob nicht etwa von Einzelnen improvisierte Tanzreime, Juchzer u. a. bereits in der Situation des Entstehens echte Volksgesänge sind. Wenn weiter zur Volksläufigkeit von Kunstmusik „re-creation“ durch die „community“ als notwendig hingestellt wird, so erhebt sich der Einwand, daß dazu bereits ein gewisses Maß seelischer Aneignung genügt, die lediglich in den sekundären Momenten des Vollzugs, jedoch nicht in der Gestalt und den Teilmomenten des Notierbaren sichtbar zu werden braucht, was indes nicht der Bedeutung eines Schaffensaktes gleichkommt.

Eine größere Anzahl von Berichten schließlich zeugt von einer zunehmenden Aktivität des IFMC sowie einzelner angeschlossener Institutionen inner- und außerhalb Europas.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Ernst Klusen: Der Stammescharakter in den Weisen neuerer deutscher Volkslieder. Voggenreiter Verlag, Bad Godesberg 1953, 79 S.

Das deutsche Volkslied hat, verglichen mit

dem anderer Völker, nicht nur im ganzen spezifische Eigenheiten aufzuweisen, sondern es zeichnet sich auch in sich durch eine mannigfaltige Vielheit aus, die z. T. durch die Unterschiedenheit der deutschen Stämme, z. T. durch die reiche, wechselvolle Geschichte, geographische Lage und die Fruchtbarkeit vieler Stilgemeinschaften sich hat ausbilden können. Unterschiede zwischen Nord und Süd sind z. B. physiognomisch, ethnisch, sprachlich, in Gehabe und Lebensweise jedermann augenfällig und etwa in bezug auf die Musikalität von A. Wellek untersucht worden. Auch im Volksgesang aus alter wie aus neuer Zeit treten sie bereichernd und bezeichnend hervor. Ihre Erforschung gehört zu den Themen, die für Liebhaber und populäre Schriftsteller immer wieder anziehend sind, die sich über die Schwierigkeiten im Methodischen nicht genügend klar werden, während die Wissenschaft bislang sich dazu sehr zurückhaltend äußerte. Ist doch nicht beweisbar, daß etwa, wie vermeintliche Sachkenner glauben, zu gebirgigen Landschaften eine Melodik großen Tonumfangs gehört oder Stämme innerhalb der sich erheblich wandelnden politischen Binnengrenzen Deutschlands als unveränderliche Bluts- und Wohngemeinschaften das Volkslied charakteristisch prägen, vielmehr sind Verkehrs-, Schicksals- und Stilgemeinschaften kraft tieferer innerer Gemeinsamkeiten die eigentlichen charaktergebenden Kräfte. Die kulturbiologische Methode, anthropologische, psychologische, kultur-, sozialgeschichtliche und andere vorliegende Forschungsergebnisse sind mithin heranzuziehen, wenn man auf diesem unbebauten Felde gesicherte, befriedigende Resultate gewinnen will. Zudem ist es nötig, den gesamten Liedbestand einer Kulturlandschaft und nicht lediglich eine Stilschicht oder etwa gar nur die trivialen, kümmerlichen Reste einer auslaufenden Tradition zu befragen, sowie außerdem mittels Schallaufnahmen die sekundären Teilmomente, wie Stimmklang, rhythmische Eigentümlichkeiten und Nuancierungen, Artikulation usw., zu erfassen, die man anhand der Gestalten, die zudem meist nur in unzureichender Aufzeichnung vorliegen, diese diminutiven Probleme nicht wird lösen können (vgl. dazu Rheinisches Jahrb. für Volkskunde 3, 1952, S. 135 ff.).

Klusen läßt in der vorliegenden Schrift diese außerfachlichen, mit dem singenden Menschen jedoch engstens zusammenhängenden

Forschungen fast gänzlich außer acht, ja auch die bisher vorliegenden musikwissenschaftlichen Abhandlungen werden nur zum kleineren Teil benutzt. Er glaubt, lediglich anhand von Volksliedaufzeichnungen der letzten 150 Jahre hinreichendes Material zu besitzen, wobei er durch Serienvergleiche von Varianten einiger weniger, teilweise schlagerhafter Jedermannslieder wie „*Wilhelm, rück an meine Seite*“, oder „*Es war einmal ein verliebtes Paar*“, entnommen den weit reichhaltigeren Beständen des Deutschen Volksliedarchivs, herauszufinden sucht, worin sich niederheinische Art von badischer oder pommerscher unterscheidet. Vom Deutschen Volksliedarchiv übernahm K. auch die Gliederung in Staaten und Provinzen, die jedoch keine natürlichen Landschaften sind. Obwohl die ost- und südostdeutschen Sprachinseln dank ihrer Abgeschiedenheit substanzvolleres und eigentümlicheres Singgut und alte Singstile haben bewahren können als die ausgelagerten binnendeutschen Gebiete, blieben diese unberücksichtigt, obgleich man weiß, daß es z. B. in der Ukraine rein hessische Siedlungen gab, die von den einebnenden Nivellierungstendenzen der Neuzeit vor 1954 weniger erfaßt waren als die Stammlande. Zur Untauglichkeit des gewählten Stoffes kommt hinzu, daß ausschließliche „*Grundlage für die Untersuchung das schriftlich fixierte Lied*“ (S. 16) ist, also lediglich Teilmomente des real Erklingenden. Auf Stammescharaktere zurückgeführte Unterschiede in Melodik, Rhythmus, Kadenzablauf und Form werden rechnerisch und statistisch ermittelt. So werden z. B. S. 37 ff. die in etwa 700 Aufzeichnungen begegnenden Punktierungen zusammengezählt und daraus geschlossen: „*daß oberdeutsche Landschaften mit bezeichnenden Ausnahmen mehr zu punktierten Achteln, nieder- und mitteldeutsche mehr zu punktierten Vierteln neigen*“ Dieses ohne ins einzelne gehende Quellenkritik erzielte Ergebnis wäre beachtenswert, wenn man nicht damit rechnen müßte, daß die Aufzeichner zum überwiegenden Teil ungeschulte Liebhaber waren und sind, die nach Kräften das notieren, was sie gerüsthast hören. Fast nie wird ein Metro- nom bei der Entscheidung über Viertel- oder Achtelnotierung herangezogen, meistens jedoch unverständliche und irrationale Eigenheiten des Volkes „verbessert“. Nach S. 18 ist erst dann eine einwandfreie Untersuchungsmethode entwickelt, wenn „*zeitstilistische Ausdrucksformen von landschaft-*

lich bedingten“ sowie „spontane und konstante Kräfte“ als das Volkslied verändernde Faktoren getrennt sind. Prozentzahlen, „Intervallindizes“, Tabellen ersetzen intuitives Einhören und Verstehen. Die historische Fragestellung bleibt völlig außer acht, so daß man Formulierungen lesen kann wie S. 55 über das hessische Volkslied: „Das Wesentliche der hessischen Weise liegt darin, daß in ihr die melodische Linie des weitausschwingenden Gefühls durch den Willen zur rhythmischen Gemessenheit in mäßige Zucht genommen wird“, oder S. 56: „Der Odenwälder Melodie eignet eine außerordentlich starke, häufig in geradezu bizarrer Form auftretende Melodie“.

In dem Kapitel über Elsaß-Lothringen bot sich die selten günstige Möglichkeit, geschichtstiefe, seelisch völlig angeeignete und ethnisch eigentümlich umprägte Gesänge, die von L. Pinck auf Walzen aufgenommen worden sind, klingend zu studieren und deren Eigenarten in Tempo, Vortragsart u. a. lebendig zu erfassen. Diese wurde nicht genutzt, jedoch anhand einförmigerer Varianten S. 73 behauptet: „Im beschaulichen oder kritischen Selbstversenken offenbart sich die elsass-lothringische Sonderart gemein-alamannischer Formung. Die Beziehung zur schlesischen Landschaft liegt nahe und findet auch ihre Bestätigung in mancher Einzelheit musikalischer Formung“. Diese Feststellung ist erstaunlich deswegen, weil sich größere Gegensätze zwischen west- und ostdeutschen Liedfassungen nicht deutlicher herausstellen lassen als gerade zwischen diesen beiden Grenzlandschaften, wofür viele Gründe angegeben werden können.

Zu den Melodiebeispielen sei bemerkt, daß die Taktierung S. 61 und S. 63 der Korrektur bedarf. Das Beispiel S. 56 wurde nicht originalgetreu wiedergegeben, da Zeile 2 nach E 581 lediglich die unveränderte Wiederholung von Zeile 1 ist. Bei der Melodie S. 74 erhebt sich die Frage der Echtheit. Unter den Druckfehlern fällt vornehmlich die mehrmals unrichtige Wiedergabe des Namens Danckert ohne „c“ auf.

Der Autor weist selbst S. 32 auf die „Vorläufigkeit“ seiner Ergebnisse hin, der Fragenkomplex: „landschaftliche Eigentümlichkeiten im deutschen Volksliede“ ist mithin weiterhin offen. Es wird gut sein, dieses Thema nunmehr von einzelnen Stilen, Gattungen und kleineren, in Ganze überschaubaren Räumen her aufzugreifen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Hans Hickmann: *Miscellanea Musicologica X. Le Tambourin Rectangulaire du Nouvel Empire. (Extrait des Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, T. LI).* Cairo 1951. 17 S., 2 Bildtafeln.

— La Daraboukkah. (Extrait du Bulletin de l'Institut d'Égypte, T. XXXIII). Cairo 1952. 16 S., 1 Bildtafel.

— The Egyptian Uffatah Flute (From the Journal of the Royal Asiatic Society, October 1952). 2 S., 1 Bildtafel.

Der verdienstvolle Verf. des Katalogs der altägyptischen Musikinstrumente im Museum zu Kairo ist unablässig um die weitere musikwissenschaftliche Auswertung des reichen von der Ägyptologie zu Tage geförderten Materials bemüht. In einer Studie über die als „*tambourin rectangulaire*“ bezeichnete zweifellige Rahmentrommel weist er auf Grund bildlicher Darstellungen in Grabkammern und auf Gegenständen nach, daß diese Instrumentenform, die selbst nur in einem einzigen Stück aus der XVIII. Dynastie erhalten ist, in einem Zeitraum von zweihundert Jahren — etwa 1500—1300 v. Chr. — mit ausgesprochen weiblich betonter Funktion im Gebrauch war. Die Frage der Herkunft, bei der sich der Verf. vorwiegend auf Hinweise von Sachs und Galpin bezieht, bleibt durch das von diesen selbst nur mit Vorbehalten ausgewertete, recht unklare Darstellungsmaterial immer noch unzureichend beantwortet. Dagegen kann H. für die altägyptische Epoche nicht nur zahlreichere, sondern auch wesentlich deutlichere Vorlagen beibringen. Um so verwunderlicher ist es, daß er seine Untersuchungen auf einer Formdefinition aufbaut, die keineswegs als eine endgültige angesehen werden darf, da sie nur aus den bisher unzureichenden Unterlagen abgeleitet ist und sich hier unbedingt als korrekturbedürftig erweist. Wir stellen fest: Keines der Instrumente auf dem beigegebenen Bildmaterial ist ein Rechteck, sondern jedes hat einen auf allen vier Seiten mehr oder weniger stark konkav geschweiften Rahmen, dessen Ecken dementsprechend spitzwinklig sind. Der vom Verf. in seinem Katalog vermerkte Zusatz (S. 110) „*aux flancs étranlés*“ trägt dieser Erscheinung nur unzureichend Rechnung, denn er setzt die Vorstellung des Rechtecks als Ausgangsform immer noch voraus. Statt dessen wäre erst einmal, ausgehend von der Bedeutung, die Frage nach der Formentstehung zu erheben. Es dürfte hier in Verbindung mit der eindeutig weiblichen

Funktion und der zweifelligen Bespannung des Instruments eine genitale Organprojektion zu Grunde liegen, deren Gestaltung sich zwar einer viereckigen, genauer gesagt, vierzypfligen Form annähert, aber weder von einem Rechteck ausgeht, noch auch dieses nachbilden soll. Darum wird hier die Bezeichnung „*tambourin rectangulaire*“ (engl. „*rectangular*“) zu einer irreführenden Vereinfachung, die aus akzidentellen Erscheinungen an einer kultisch bedingten Form einen Typus ableitet, wie er in dieser Art gar nicht vorliegt. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint uns auch H.s Tendenz, eine auf dem Begriff „*rectangulaire*“ aufbauende Typologie herauszuarbeiten, die offenbar in der Bestimmung der Form als eckig oder rund das spezifische Verwandtschaftskriterium sehen will, von Merkmalen auszugehen, denen diese Eigenschaft nicht zukommt. Bei den von ihm zu diesem Zwecke herangezogenen Beispielen ist z. T. eine einwandfreie Ausdeutung nicht möglich, z. T. handelt es sich um Formen und Spielweisen besonderer Art. Schließlich grenzt weder im Alten Orient noch im Arabischen nach H.s eigener Feststellung die Benennung der Rahmentrommel eine runde Form eindeutig von einer eckigen ab. Wir kommen daher zu der Schlußfolgerung, daß zwischen der symbolisch-kultischen Bedeutung der Rahmentrommel, die sich vor allem in der jeweils individuellen Form abzeichnet, und ihrer tatsächlichen Existenz zu unterscheiden ist, d. h. in diesem Falle, daß eine Formänderung vorliegt, die das Zurücktreten eines weiblich betonten Kults anzeigt, aber nicht mit einem Außer-Gebrauch-Kommen des Instruments als solchem, das in veränderter Gestalt weiterlebt, gleichzusetzen ist. Für die Vorlage zuverlässigen Materials über eine so seltene Formerscheinung verdient H.s Arbeit Anerkennung, wenn wir auch seiner morphologischen Betrachtung nicht folgen können.

Die gleiche Einschränkung müssen wir auch bei seiner Abhandlung über die Darabukka, die einfellige Trommel mit pilz- oder vasenförmigem Schallkörper, machen. Da sich für keine der beiden heute gebräuchlichen Formen entsprechende antike Gegenstücke finden lassen, mit denen das frühe Vorkommen des Instruments zu belegen wäre, glaubt H., an einem dritten Formtyp seine Vergangenheit nachweisen zu können. Gewiß ist ein solcher „*tambour en forme de bocal aux flancs droits et au col étranglé*“ auf

Plastiken der jüngeren Epoche Altägyptens zu sehen, daß er aber die Vorform zu der neueren Darabukka abgeben soll, überzeugt keineswegs. Ist aus den Darstellungen nicht eher zu schließen, daß es sich um ein zweifelliges Rasselgerät handelt, da auch die Haltung eher auf eine Schüttel- als auf eine Schlagbewegung hindeutet? Gerade bei dem dieses Gerät handhabenden Gott Bes, dem Gott der Fruchtbarkeit, glaubte H. in seiner vorigen Abhandlung den weiteren Verbleib der zweifelligen Rahmentrommel feststellen zu können, bei der übrigens die Möglichkeit einer Rasselfüllung auch zu berücksichtigen wäre. Symbolik und Gebärde weisen darum auf Verbindungen hin, die nicht von der am äußeren Formumriß haftenden Untersuchung erfaßt werden. Die einseitig morphologische Betrachtungsweise muß um so unbefriedigender bleiben, als der Verf. selbst seine Kriterien zur Formentwicklung durch die Voraussetzung einschränkt, man möge sie an dem Abstand der altägyptischen Harfe und Flöte von den Instrumenten des heutigen Orchesters messen. Ist der Vergleich schon deswegen abwegig, weil der Verf. ja auch keine Gegenüberstellung mit unserer modernen Trommel oder Pauke beabsichtigt, so ist er in seiner Vermengung kulturgeschichtlicher Elemente und Bereiche ein bedauerlicher Mißgriff. Aber auch bei Berücksichtigung der von H. gewünschten Einschränkungen können wir ihm nicht folgen und von einer frappanten Gleichförmigkeit des Profils der zwischen den Händen des Gottes Bes befindlichen Instrumente mit der zu ihrer Deutung in Parallele gestellten Bechertrommel von Nias sprechen; betont doch auch Sachs gerade für diese Art die „*absatzlose Profillinie*“, deren gleichmäßig konischer Holzkörper von den bauchigen oder zylindrischen und oberhalb eingeschnürten Stücken auf den altägyptischen Plastiken erheblich abweicht. In Fig. 14 können wir darum auch keine Variante dieser Form sehen, sondern meinen, daß es lediglich von hier aus berechtigt wäre, der Vergangenheit der heutigen Darabukka nachzugehen. Eine durch Notenbeispiele und Skizzen sehr instruktive Darstellung der Schlagarten und Klangschattierungen auf der heutigen Darabukka schließt die in jedem Falle anregende, wenn auch zum Widerspruch herausfordernde Studie ab.

Die im östlichen Nildelta unter dem schwer zu deutenden Namen „*uffata*“ vorkommende Längsflöte setzt H. mit Recht von dem viel

bekannteren, anders mensurierten „*may*“ ab. Bei den Unterscheidungsmerkmalen wäre nur zu beachten, daß im Sinne der veränderten Mensur auch die Anordnung der Grifflöcher in zwei Dreiergruppen weniger ausgeprägt ist als beim *may*. Zur Mittelteilung der *uffata* durch das 5. Griffloch wäre ergänzend zu erwähnen, daß eine Mittelteilung auch beim *may* durch ein häufig vorkommendes 7. (rückseitiges) Griffloch zu finden ist.

Alfred Berner, Berlin
Musica Britannica. A National Collection of Music. IX: Jacobean Consort Music. Edited by Thurston Dart and William Coates. Published for the Royal Musical Association London: Stainer and Bell Ltd. 1955

Innerhalb der in beneidenswert rascher Folge erscheinenden Ausgaben der Musica Britannica wird nun mit dem 9. Band zum ersten Mal englische Instrumentalmusik, d. h. Consortmusik des frühen 17. Jahrhunderts, vorgelegt, nachdem bisher Vokal-, Klavier- und dramatische Musik bevorzugt worden waren. Die Veröffentlichung beschrankt sich mit 132 Stücken auf den kurzen Zeitraum 1595–1625, die ungefähre Regierungszeit Jakobs I., die eine eigene Stilphase darstellt, was diese Grenzziehung rechtfertigt. Es handelt sich nicht um die Darbietung einer oder mehrerer geschlossener Quellen, sondern um eine Anthologie, die aus 74 Mss. und 16 Drucken eine Auswahl getroffen hat. Schon dieser Tatbestand ist Anzeichen für die wahrhaft unermessliche Arbeit, die von den Hrsg. allein mit Sichtung der Inhalte und Vergleich der Lesarten zu leisten war. Der kritische Bericht, der an wissenschaftlicher Akribie nichts schuldig bleibt, läßt das nur annäherungsweise noch erkennen. Das macht verständlich, daß Varianten nur von drei und weniger Quellen notiert und daß weitergehende Substanzänderungen, die aus der Sicht der Parodiepraxis gerade auch dieser Spielgattung speziell interessieren müßten, fortgelassen sind. (Man vgl. z. B. den Kritischen Bericht zu Nr. 23.) Die große Anzahl der Hss. und Drucke und in diesen das reiche Vorkommen von Stücken und Dubletten — das hier Gebotene umfaßt etwa $\frac{1}{10}$ des Gesamtbestandes der Consortmusik nur dieses kurzen Zeitraums! — erklärt weiterhin, daß an die Veröffentlichung der ganzen Quellenkomplexe, deren großer Vorteile die Musikwissenschaft sich bewußt ist, nicht gedacht wurde und wohl auch in Zukunft nicht gedacht werden kann, so bedauerlich das

bleibt. Völlig einwandfreies Material können solche Anthologien dem Forscher nie vorlegen, besonders wenn, wie hier, eingehende Quellenerörterung und -beschreibung, für die Angaben der etwa vorhandenen Bibliothekskataloge nie vollgültiger Ersatz sind, nicht geboten werden können. Dem Interessenten sei als eine der wichtigen Ergänzungen Schofields und Darts Aufsatz über die Anthologie von Tregian, d. h. über das Ms. Egerton 3665 und Mss. der Public Library von New York in Music and Letters, Bd. 32, genannt. (In diesem Zusammenhang ist es z. B. höchst bedauerlich, daß in der Ausgabe des *Mulliner Book* in Musica Britannica die Sätze der *Music for cittern and gittern* fortgelassen und nur im Kommentar geboten sind, so daß der typische Zusammenhang dieser beiden Musizierarten zerstört wurde. Der Erforschung des zwar bekannten, aber längst nicht erschlossenen Einflusses der Zupf- auf die Klaviermusik hätte gerade hier wertvolles Material getragen werden können.) Ob es gutzuheißen ist, daß auch aus geschlossenen Drucken, die in Auswahl und Anordnung immer eine bestimmte Autorenmeinung darstellen, Stücke in diese Anthologie aufgenommen worden sind, stellen wir zum mindesten in Frage. Die Möglichkeit z. B. zur Untersuchung ganzer Werkreihen, wie der *Ayre* benannten Stücke oder Tanzfolgen, deren Charakter und Ordnung doch zugleich auch eine Bestimmung für das hier einzeln stehende Stück sind, ist so dem Benutzer nicht gegeben. Dafür enthält er einen ausgezeichneten Querschnitt durch diesen ganzen Musikraum.

In der Wahl des Dargebotenen, das neben wenigen Anonymi große, bekannte Namen, wie Coperario, Ferrabosco II, Tomkins, Gibbons, Bull, Dowland, aber auch kleinere Meister, wie White, Simmers, Okeover, Leetherland, umfaßt, haben die Hrsg. hervorragende Arbeit geleistet. Kein Stück, das nicht ein erlesener Vertreter seiner Gattung wäre, es handele sich nun um In-Nomine-Kompositionen, um Fantasien oder Tänze — diese drei Formen stellen das wesentliche Kontingent —, und das nicht Anrecht auf höchstes Interesse hätte. Man steht bewundernd vor der hohen Qualität dieser Musik, doppelt angesichts ihres reichen Vorkommens. Vor allem verdienen der moderne, bewegte, flüssige Satz und die Melodiebetontheit der Stimmen unser Augenmerk, auf Grund derer beider speziell Fantasien und

In-Nomine-Kompositionen zu freien Spielformen auf kontrapunktischer Basis geworden sind, die kaum noch etwas von der ursprünglichen Strenge des Ricercars und der c.-f.-Bearbeitung durchscheinen lassen (man vgl. z. B. die Nrn. 8, 23, 64, 85, 90). Diese Kunst, deren ausgezeichnete Vertreter Coperario und Ferrabosco sind, muß die Gesamtentwicklung ungemein gefördert haben. Bezeichnend z. B., wie sich der Satz der Kompositionen von Brade und Simpson, die beide vornehmlich auf dem Kontinent wirkten, durch größere Schwere und Dichtigkeit von dem durchsichtigeren Gewebe der rein englisch gebliebenen Meister abhebt!

Dem Historiker wie dem Instrumentenkundler bietet sich hier mehr als ein interessantes Problem: die Suitenformen Coperarios mit *Fantasia*, *Alman*, *Ayre* (oder statt *Ayre Galliard*), seine italienischen Fantasien wie seine Generalbaßaussetzungen, die übrigens mit Vorliebe die Stimmen mitspielen, mit der seltenen Verwendung der Orgel als Continuuminstrument, die *Four-Note-Pavanen*, die Betitelung der häufig aus *Masques* stammenden Tänze, die bis jetzt frühesten englischen Triosonaten in Gestalt der Suitensätze a 3 und die wenig erhaltenen Stücke für Lyraviolen, deren eines (Nr. 116) den bisher frühesten notierten Beleg für *col legno* bietet, wie die Werke für Divisionviolen. Leider läßt sich die Übertragung der Stücke für Lyraviolen, die speziell interessieren dürfte, nicht vergleichen, da kein Faksimile der Tabulatur beigegeben ist. So wird nicht recht klar, wo die Verbesserungen der Hrsg., von denen sie sprechen, eingesetzt haben. (Vgl. Editorial Notes, S. XIX.) Die Moll-Dur-Aufeinanderfolge der Pavane und Galliarde von Tomkins möchten auch wir als zufälliges Zusammenstehen erklären. Daß schließlich auch In-Nomine-Kompositionen als Formrahmen für Fantasien dienen können (Nr. 79) und daß sich hier (vgl. den kritischen Bericht zu Nr. 100) englische Beispiele für Fantasien in Form von Pavanen, die für Spanien schon bekannt sind, finden lassen, sei nur am Rande vermerkt.

Die Anordnung des Gesamts der Stücke ist in der Ausgabe gemäß dem Raum, den die Gattung in der Literatur beansprucht, und entsprechend der Stimmenzahl der Stücke vorgenommen. Die Notenwerte sind, mit Ausnahme der weniger stilisierten Tänze, Allemanden und Couranten, oder dem getanzten Tanz noch nahe stehenden Stücke

wie Nr. 74, die oft original belassen sind, im geraden Takt halbiert, im Tripeltakt geviertelt, und zwar nicht der Quelle, sondern dem Aspekt des Stückes folgend. Die Takt-(besser Gruppen-)striche werden dabei natürlich ignoriert. (Man vgl. Nr. 29 mit dem beigegebenen Faksimile.) Die Stücke erscheinen dadurch — die Hrsg. machen selbst darauf aufmerksam — vielfach überhitzt. (Man vgl. z. B. besonders die Nrn. 29, 52, 62, 86.) Der Gefahr der Überdehnung wird mit dieser Notierung zweifellos begegnet; ob die modernere Gefahr der Übereilung die geringere ist, bleibe dahingestellt. Muß der Spieler das Tempo nun wieder entsprechend langsamer wählen, so ist mit der Kürzung nichts gewonnen. Wie irreführend und ungeordnet die Zeit selber notiert, mag der Vergleich zwischen den Nrn. 94b und 102b lehren, womit der Kürzung der Hrsg. nur das Wort geredet wird. Aber wir wissen, wie groß das Problem ist, und wie wenig man es allen recht machen kann! Das gilt auch für die Schlüsselung der Stücke, die durchweg in den heute üblichen Schlüsseln und dem oktavierten Violinschlüssel geboten sind. Die Hrsg. haben das nachdrücklich und überzeugend begründet, aber diese Schlüsselung hat sich nachgerade so allgemein durchgesetzt, daß es einer Begründung kaum bedurft hätte. Daß der Leidtragende dabei der Wissenschaftler selber ist, für den, besonders bei so eng ineinander verflochtenen Stimmgeweben, das Spiel aus der Partitur geradezu zur Tortur wird, wissen wir auch. Es ist eben nie allen zugleich zu helfen.

Der kostbaren Musik kann man nur wünschen, daß sich die Spieler bald hingebend ihrer bemächtigen. Sie können kaum Besseres finden. Da die Besetzung in den Quellen nur selten vermerkt ist, haben die Hrsg. auch hier helfend eingegriffen und Vorschläge gemacht, speziell für Gambenensembles, für die die Musik natürlich primär gemeint ist. Aber auch Violintypen und Blockflöten können eingesetzt werden. Eine weite Verbreitung dieser Kunst dürfte für die entsagungsvolle Arbeit der Hrsg. der schönste Lohn sein.

Margarete Reimann, Berlin

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie XI: Klaviermusik. Werkgruppe 24: Werke f. 2 Klaviere

u. f. Klavier zu 4 Händen. Abt. 1: Werke f. 2 Klaviere. Vorgelegt v. Ernst Fritz Schmid. Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verlag 1955. [Nebst] Kritische Berichte. Serie XI, Liefg. 1.

„Über neue österreichische Mozartausgaben zu sprechen, ist hier nicht der Ort“, glaubte H. J. Moser noch 1952 in seiner Übersicht über „Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland“ (S. 14) feststellen zu müssen. Nun liegt bereits der erste Band dieser Mozartausgabe vor, und er läßt auch schon hinreichend erkennen, daß sie sich den gleichgerichteten Unternehmen aus jüngster Zeit, den neuen Haydn- und Bachausgaben, würdig anschließen wird. Sie wird so wenig wie diese eine Erneuerung der alten Gesamtausgabe sein können, die auf sie von den besten Fachleuten verwandte Arbeit wird wiederum einem völligen Neubau gleichkommen. Das hohe Ziel ist auch hier, der Forschung alle heute erreichbaren Quellen zu erschließen und aus ihnen einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts herzustellen, dann aber auch, für praktische Verwertbarkeit des gesammelten Materials zu sorgen.

Ein neuer Geist, verglichen mit der Organisation älterer Gesamtausgaben, beherrscht schon die äußere Anlage dieser Neuen Mozartausgabe. Ihr Bestreben, Mozarts musikalisches Vermächtnis in seiner Gesamtheit zu erfassen (man denke im Gegensatz dazu etwa an alles, was sich die Hrsg. der Schubertgesamtausgabe haben entgehen lassen, obwohl es ihnen damals vorlag) macht weder Halt vor Entwürfen und Skizzen vollendeter Werke, noch vor Fragmenten, noch auch vor Werken von zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien. Für diese letzte Gruppe ist ein Supplementband vorgesehen, Entwürfe und Skizzen, die man oft in Revisionsberichten unterzubringen pflegte, kommen in nächste Nähe der vollendeten Werke, zu denen sie gehören, und zwar als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes, unvollendete Werke erscheinen mit ihren Entwürfen und Skizzen am Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppen oder ihrer Abteilungen. Diese 35 Werkgruppen verteilen sich auf 10 gattungsmäßig bestimmte Serien. Nur mit größter Wahrscheinlichkeit unechte Werke bleiben von der Aufnahme ausgeschlossen. Zudem werden verschollene Werke in den die Bände begleitenden, gesondert erschei-

nenden Kritischen Berichten nachgewiesen. Also eine Gesamtausgabe im echtsten Sinne des Wortes!

Wie der vorliegende, von E. F. Schmid meisterhaft bearbeitete Band mit den Werken für zwei Klaviere bestätigt, ist die Neue Mozartausgabe um letzte editionstechnische Sorgfalt bemüht. Dabei geht sie nicht nur von vorgefaßten Grundsätzen, sondern möglichst auch von den aus dem typisch Mozart-schen Notenbild sich ergebenden individuellen Erfordernissen aus. Mozarts häufiger Ansatz eigener Vortragszeichen für jedes System bzw. jede Spielhand mußte bei eindeutigem Zusammenfallen vereinfacht, seine charakteristische Notengruppierung durch Balken- und Fahnensetzung dagegen beibehalten werden wie auch die durch mehrfache Behalsung selbst bei homophonen Stellen öfters angedeutete Selbständigkeit der Stimmen. Die Verwendung von Punkten und Keilen in den Vorlagen stellt den Herausgeber vor Probleme, die gerade für Mozart durch das jüngste Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung einer Lösung entgegengeführt werden sollen. Es ist aber trotz aller Schwierigkeiten wenigstens versucht worden, die Zeichen auseinanderzuhalten mit einer sehr angebrachten Warnung im Vorwort, sich durch den kräftigen Stich originaler Keile zu einer derben Ausführung verleiten zu lassen. Bezeichnend ist für Mozarts Notenschrift der Einsatz oft sehr vieler Vorsichtsvorzeichen. Sie wurden, „wo sinnvoll“, vermindert. Unter diesen Umständen, wo doch schon einmal vom Urtext abgewichen wurde, hätte man vielleicht auch die Kennzeichnung von Vorsichtsvorzeichen, die der Hrsg. einsetzen mußte, als Zutaten entbehren können. Die eckigen Klammern belasten hier, zumal wenn in einem System zwei dieser Zeichen übereinanderstehen, das Notenbild nicht wenig.

Der beigegebene Kritische Bericht läßt mit aller Deutlichkeit erkennen, daß „eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr“ immer nur mit Hilfe dieser Berichte möglich sein werden, wie schon das Vorwort des vorliegenden Bandes ankündigt. Dieser erste Kritische Bericht leistet in idealer Form, Klarheit und Durchsichtigkeit der Darstellung so verwickelter Tatbestände, was ein Revisionsbericht nur zu leisten vermag, von der exakten Beschreibung der Vorlagen nach Papier, Tinten usw. bis zum Nachweis der

letzten, vielleicht nur unscheinbaren Lesart. Was aus der peinlich genauen Quellenuntersuchung zu gewinnen ist, läßt im Kritischen Bericht die Quellenuntersuchung gleich zum ersten Stück, der D-dur-Sonate KV 448 erkennen. O. Jahn hatte die Sonate in das Jahr 1784 verlegt, H. Deiters dagegen in der zweiten Auflage des Jahnschen „Mozart“ (2, S. 177, Anm.) nach Erkundung beim damaligen Besitzer des Autographs, Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha, eindeutig festgestellt, die Jahreszahl 1784 sei „mit roter Dinte und offenbar von anderer Hand geschrieben“. Abert („Mozart“, 1, S. 891, Anm. 6) hat das leider mißverstanden als Datierung „von Mozarts Hand“. Einstein (KV, 3. Aufl., S. 467) folgt ihm: „An dem autographen Charakter der Jahreszahl ist nicht zu zweifeln“. Und nun kann (Krit. Bericht S. 10) Schmid klarstellen, daß Einstein die Handschrift nicht gesehen zu haben scheint. „Die Jahreszahl 1784 steht mit roter Tinte von Andrés Hd. räumlich getrennt von Mozarts Namenszug“. Somit bleibt es bei 1781.

Abschließend noch ein Hinweis auf den Inhalt des vorliegenden Bandes. Auf die Sonate folgt die c-moll-Fuge, deren Autograph, heute im Besitz von Frau Gisela Selden-Goth, Florenz, den Herausgebern der alten Gesamtausgabe noch nicht vorlag. 4 Bruchstücke schließen sich an: Grave und Presto in B, ein Sonatensatz gleicher Tonart, die Exposition einer Fuge in G und der Anfang eines Allegro in c, die drei letzten Stücke als Erstdrucke. Die Meinungen über das Allegro sind geteilt: Entstanden im Dezember 1783 als Entwurf einer Introduction zur c-moll-Fuge oder als erster Satz einer Sonate mit jener Fuge als Finale (Einstein), auf der anderen Seite Entstehung in zeitlicher Nähe der Klavierfantasien von 1785 (Mena Blaschitz in ihrer wertvollen Bonner Diss. „Die Salzburger Mozartfragmente“, Ms. 1926).

Noch ein kleines Versehen im Vorwort zum vorliegenden Band, S. IX: Der an zweiter Stelle genannte Bibliothekar des Britischen Museum heißt Bertram Schofield, nicht Schopeld. Willi Kahl

Arnolt Schlick: Hommage à l'empereur Charles-Quint, Dix versets pour orgue, transcrits par M. S. Kastner et M. Querol Gavalda.

Fray Tomás de Santa María: Cinq pièces pour clavier, transcrites par M. S.

Kastner. Avec une introduction de M. S. Kastner. Édition augmentée de deux Salve regina, l'un de Cabezon (inédit), l'autre de Schlick. Barcelona, Boileau, 1954, 26 S.

Mit dieser Veröffentlichung legt der Verf., dem die Geschichte der Klaviermusik schon viel verdankt, neues Material zu ihrer Entwicklung im 16. Jahrhundert vor. Die acht Orgelversetten Schlicks über die Sequenz der dritten Weihnachtsmesse „Gaude dei genitrix“ (Trient, Archivio di Stato, Sezione tedesca Nr 105) sind, gemeinsam mit dem zehnstimmigen Satz über das Benedictus ad Laudes in Ascensione Domini, „Ascendo ad patrem meum“ und der aufschlußreichen Widmung an den Fürstbischof von Trient, Bernard Clesio, erstmals von R. Lunelli (*Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel rinascimento*, Acta musicologica XXI, 1949) bekannt gemacht, der zehnstimmige Satz mit dem zugehörigen Bicinium zugleich in Übertragung geboten worden. K.s. Untersuchungsergebnisse bezüglich der Satztechnik der Stücke (Nähe zum Faux-Bourdon-Satz einer- zur Kolorierung andererseits, Innehaltung eines festen Kompositionsprinzips für jede Versetzte, Wertung des trotz der Zehnstimmigkeit kontrapunktisch schön ausgewogenen, letzten Stückes, das zweifellos den feierlichen Höhepunkt dieser Krönungsmusik darstellt) und bezüglich ihrer Spieltechnik (Schlick selbst empfiehlt für das zehnstimmige Stück in der Widmung, vier Stimmen ins Pedal und sechs ins Manual zu nehmen, womit sich uns zugleich das Kapitel der zeitgenössischen Orgelmusik erweitert) gehen über die Lunellis nicht hinaus. Der Neusatz erfolgt da, wo der Versuch unternommen wird, diese Stücke Schlicks, die eine wertvolle Bereicherung seines bisher nur wenig bekannten Werkes bilden, in Beziehung zur spanischen Klaviermusik zu setzen, mehr als das: in ihnen die direkte Quelle für diese Klaviermusik überhaupt aufzudecken. Leider sind alle auf historischer Basis gewonnenen Kombinationen, so nahe sie liegen und so einleuchtend sie vorgenommen sind, nur erst hypothetisch zu werten, soweit sie Schlick persönlich angehen. Bis jetzt fehlen für das Einzelne die dokumentarischen Unterlagen. (Mehreres ist uns für eine spätere Publikation angekündigt, die hoffentlich bald weiteres Licht auf diese Zusammenhänge wirft.) Wir haben noch keine unbedingte Sicherheit dafür, daß Schlick tatsächlich den Pfalzgrafen Friedrich nach

Brüssel und Mecheln begleitete, daß also Karl V. und sein Organist Bredemers ihn früh schätzen lernen und verbreiten konnten. Auch Y. Rokseth, auf die der Verf. sich bezieht, bringt (*La musique d'orgue*, Paris 1930, S. 176) kein Dokument dafür, daß Schlick „avait joué à plusieurs reprises devant l'empereur, qui l'appréciait“, so hervorragendes Material sie sonst gerade zur Frage des Musikaustausches im dritten Kapitel dieses Buches beiträgt. Die besonders nahe liegende Annahme, daß Cabezón Schlicks Werke gelegentlich seines Aufenthalts in Heidelberg 1549 kennen gelernt haben könnte, würde sich so erst zu einem relativ späten Datum erfüllen, da beide, Cabezón wie Santa María, schon unabhängig von diesem Einfluß, zu einem Eigenstil gelangt sein konnten. Die zahlreichen politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Spanien, den Niederlanden und Deutschland, die der Verf. neuerlich aufdeckt und die lebhaften Austausch gerade von Musiziertgut automatisch zur Folge haben mußten, sind damit natürlich keinesfalls bestritten. Sie liegen im Gegenteil auf der Hand. K.s diesbezügliche Untersuchungen lehren uns erneut, daß der internationale Musikverkehr ein Ausmaß und eine Höhe gehabt haben muß, die dem unserer Zeit nichts nachgab, und daß der Einfluß aller auf alle nicht groß genug gedacht werden kann.

Der Verf. versucht nun, seine historischen Hypothesen vor allem am Vergleich spanischer und Schlickscher Werke zu erhärten. Wir werden bei dieser Gelegenheit neben Stücken von Santa María (aus dem zweiten Teil der *Arte de tañer fantasia*) mit einem bisher unveröffentlichten *Salve regina* von A. de Cabezón (Mus. Ms. 242, Bibl. Univ. Coimbra) bekannt. Hier wird der Einfluß Schlicks auf die spanischen Klaviermeister evident. Man muß K. beipflichten, daß Santa María, Cabezón und Schlick mehr Bindungen zueinander zeigen, als jeder dieser genannten Meister sie beispielsweise zu Redford, Tallis oder A. Gabrieli aufweist, besonders soweit es die Liebe für vieltimmige Polyphonie und Faux-Bourdon-Satz angeht. Bei diesen spanischen Meistern scheint die Tradition Schlicks, die in Deutschland selbst lange Zeit nur unterirdisch weitergeströmt ist, direkt aufgenommen und weitergeführt. Die Entwicklung, die der Generationsunterschied bedingt, ist natürlich einzurechnen (Vgl.

dazu besonders die beiden *Salve regina* von Cabezón und Schlick). Dennoch will uns die Fugentechnik Schlicks, wie sie sich z. B. im zweiten Teil des *Bicinium* über das „*Ascendo ad patrem meum*“ kundtut, ebenso kunstreich und weniger didaktisch dünken, wenn sie durch geschickte, rhythmische Verschiebung und Vergrößerung zur Engführung kommt, als die immer gleichbleibenden Themeneinsätze von Santa Marias *Fuga*, wogegen die Achtelkolorierung in Santa Marias *Tañido de chorreas* Weiterführung auf gleicher Basis wie in Nr. 6 der *Versetten* von Schlick zeigt. Gerade der Vergleich zeigt die Höhe von Schlicks Kompositionskunst. Für fast alle diese Stücke hat der Verf. in der Einführung Register-Ratschläge gegeben, so daß auch von dieser Seite her gesorgt ist.

Die Übereinstimmung zwischen Schlick und den Spaniern, die K. auch aus der Koppelung von Lauten- und Klavierwerken in beider Ausgaben erkennen will, scheint uns weitere und tiefere Gründe zu haben. Manche (wir vermuten: viele) Klaviermeister haben auch in anderen Ländern zugleich Beziehungen zur Laute, was z. B. für Frescobaldi gilt. Man vergleiche auch das *Mulliner Book*. Nur ist bisher noch wenig untersucht, inwiefern die Lautenmusik auch in Italien, England und Deutschland die Klaviermusik ähnlich beeinflusst hat, wie es für Spanien und Frankreich in vieler Hinsicht bereits erwiesen ist. Es ist aber höchst wahrscheinlich, daß auch diese Bindung, ob in den Werktiteln angeführt oder nicht, bis etwa 1650 international gültig war. Manche Stilistika, z. B. im Tokkatenwerk Frescobaldis, dürften sich so klären.

Margarete Reimann, Berlin

Johann Mattheson: Die wohlklingende Fingersprache, hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1953, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Mitteldeutsches Musikarchiv, Reihe 1: Klaviermusik, H. 1.

Das erste Heft einer Klaviermusik-Reihe, die das Musikwissenschaftliche Seminar der Friedrich-Schiller-Universität Jena herausgibt, ist dem Hamburger Barockmeister Johann Mattheson gewidmet, jenem vielseitigen Tonkünstler, der der heutigen Zeit eigentlich nur noch als scharfsinniger Theoretiker und Ästhetiker etwas zu sagen hat. Der überaus fruchtbare Komponist ist, ein Opfer des Vergleichs mit seinen bedeutenderen Zeitgenossen Bach und Händel, in

Vergessenheit geraten. Vielleicht nicht ganz zu Recht, wenn man einzelne Kompositionen heraushebt, und immerhin hat der junge Brahms es nicht verschmäht, Teile von Matthesons Oratorium „Die heilsame Geburt“ für Studienzwecke zu kopieren. Dennoch überwiegt der geistvolle Musikwissenschaftler den schöpferischen Künstler. Auch das im Neudruck vorgelegte Fugenwerk „Die wohlklingende Fingersprache, in 12 Fugen mit zwey bis drey Subjekta entworfen...“ erstmals gedruckt 1735 in Hamburg und in zweiter Auflage 1749 in Nürnberg unter dem französischen Titel „Les dois parlans“ erschienen, kann dieses von der Geschichte gefällte Urteil nicht unstoßen. Das dem Freunde G. F. Händel gewidmete Werk ist, wie der Hrsg. im Vorwort bemerkt, schon im Titel irreführend, denn nur 3 Fugen arbeiten mit mehreren Subjekten. Außerdem hat Mattheson, gleichsam zur Auflockerung, der Fuga IV noch drei Tanzsätze angehängt, der Fuga VI eine Fughetta, der Fuga IX eine Burla und der Fuga X einen Ausklang mit dem Titel „Seriosità“. Eine *Sinfonia* leitet die Fuga VIII ein, und die letzte Fuge endlich hat als Thema den Choral „Werde munter, mein Gemüte“ (Diese Anspielung würde, wenn Mattheson sie bewußt gewählt haben sollte, für einen gewissen Humor des Meisters sprechen!) Schon 1721 hatte Mattheson in seiner Schrift „Das forschende Orchester“ gesagt, daß die Musik als wahrnehmbare Kunst nicht zum Verstande, sondern zum Gefühl spreche, und 1739, in seinem Hauptwerk „Der vollkommene Kapellmeister“, heißt es: „Die bloße Melodie bewegt in ihrer edlen Einfalt, Klarheit und Deutlichkeit die Herzen soldiergestalt, daß sie oft alle harmonische Künste übertrifft.“ Im Grunde ist das eine Art Kriegserklärung an die barocke Polyphonie, und wenn man die Fugen der „Wohlklingenden Fingersprache“ unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, so kann man feststellen, daß Mattheson, ob schon als Fugenimprovisator sehr geschätzt, im Grunde kein polyphoner Musiker im überkommenen Sinne gewesen ist. Deshalb sind auch die eingestreuten Tanzsätze die besten des Werks, denn hier braucht der Komponist sich nicht den Panzer des Polyphonisten anzulegen. Dafür gibt es gerade in diesen Sätzen sehr reizvolle harmonische Wendungen, die dem Stil der Empfindsamkeit angehören. (In der Allemande S. 20, T 5 muß die letzte Note im Diskant wohl

b heißen.) Es wäre jedoch ungerecht, den Ernst der Fugenarbeit zu verkennen. Die Widmung an Händel kommt nicht von ungefähr, denn vieles erinnert an dessen Fugenstil, der, anders als der Bachs, ungewöhnlichen Komplikationen gern aus dem Wege geht und stets darauf bedacht ist, einen im guten Sinne wirkungsvollen Satz zu schreiben. Zu einer zyklischen Aufführung ist nicht unbedingt zu raten (man sollte auch Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ nicht geschlossen aufführen, weil es nie so gedacht war), aber einzelne Teile daraus werden gute Wirkung machen.

Helmut Wirth, Hamburg

C. Hopkinson and C. B. Oldman: Haydn's Settings of Scottish Songs in the Collections of Napier and Whyte/Thomson's Collections of National Song, with special reference to Haydn and Beethoven. Addenda et Corrigenda, in Edinburgh Bibliographical Society Transactions Vol. III, Part 2, Edinburgh 1954, R. & R. Clark Ltd.

Die beiden kleinen Abhandlungen gelten einem Sachgebiet, das in der Bibliographie durchweg kurz abgetan wird. Es gibt zwar einige Arbeiten, die sich mit Haydns Schottischen, Walisischen und Irischen Gesängen beschäftigen, aber die Tatsache, daß bis jetzt nur ein ganz geringer Bruchteil dieser zahlreichen Sätze in neueren und durchaus nicht gleichwertigen Druckausgaben vorliegt, erschwert eine klare Übersicht. Vorbildlich ist die Aufstellung in *Grove's Dictionary*. Die erste der beiden Edinburgher Veröffentlichungen wird als Supplement zu „Thomson's Collections of National Song“ (Edinburgh Bibliographical Society Transactions Vol. II, Part 1, 1940) angesehen. Sie behandelt lediglich die Schottischen Gesänge in den Sammlungen von Napier und Whyte und der kleinen Ausgabe von Preston. In Napiers I. Band von 1790 ist Haydn natürlich noch nicht vertreten, da er erst 1791 nach London kam, aber die Bände II und III, 1792 und 1795, vermerken ausdrücklich „The Harmony by Haydn“. In den erst nach 1800 erschienenen Ausgaben von Whyte und Preston wird Haydn als „Mus. Doct.“ bezw. „Dr. Haydn“ bezeichnet. Zahlreiche interessante Einzelheiten über das Zustandekommen der Bearbeitungen, die Überschneidungen in den verschiedenen Editionen und eine thematische Gegenüberstellung mit genauen Angaben über die Veröffentlichungen erwecken den dringenden Wunsch nach

einer hoffentlich bald erscheinenden Gesamtausgabe dieser Gesänge, die ein beredtes Zeugnis für Haydns künstlerisches Einfühlungsvermögen sind. Dankenswert sind auch die folgenden Anmerkungen und Korrekturen zu „Haydn and Beethoven in Thomson's Collections“. Helmut Wirth, Hamburg

Franz Schubert: Die Winterreise. Faksimile-Wiedergabe nach der Originalhandschrift. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1955.

Zu den größten Kostbarkeiten der Musikautographensammlung Louis Koch, deren mustergültige Beschreibung wir Georg Kinsky und nach dessen Tode der Durchsicht und Ergänzung durch Marc André Souchay verdanken (vgl. meine Rezension, Die Musikforschung VII, 1954, S. 358 f.), gehört die Handschrift von Schuberts „Winterreise“. Sie wird nun in einer äußerst ansprechenden Faksimileausgabe der Öffentlichkeit vorgelegt, besorgt von (dem hier ungenannten) M. A. Souchay, dessen ganz knapp gehaltenes Nachwort für alles Wissenswerte durch die Ausführungen Kinskys im Katalog der Sammlung Koch, S. 171 ff., ergänzt werden kann. Die letzte, unbeschriebene Seite des Manuskripts zeigt die Signatur des Vorbesitzers, Siegfried Ochs. Zuvor gehörte es dem Dessauer Sammler Carl Meinert, der es von der Witwe Carl Haslingers erworben hatte. Mit der von dessen Vater Tobias Haslinger im Januar 1828 und Januar 1829 veranstalteten Originalausgabe stand die Handschrift aus Meinerts Besitz E. Mandyczewski für die von ihm betreute Serie XX der Gesamtausgabe sowie M. Friedlaender für den ersten Band seines vorher schon bei Peters erschienenen Schubert-Albums zur Verfügung. Neben diesen Vorlagen gibt es noch die nicht mehr ganz vollständige erste Niederschrift der „Nebensonnen“ im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Quellenwert unserer Handschrift ist wesentlich von der Tatsache aus zu beurteilen, daß die Lieder des ersten Heftes mit gewissen Ausnahmen die erste Niederschrift mit vielen Streichungen, Änderungen und Verbesserungen darstellen, die des zweiten eine fast unveränderte und durch Einzeichnungen von fremder Hand als Stichvorlage sich erweisende Reinschrift. Das Schriftbild des ersten Teils ist natürlich in hohem Grade aufschlußreich für unsere Kenntnis von Schuberts Arbeitsweise. Die Anwendung von zwei verschiedenen Tinten

läßt deutlich die erste Niederschrift von den Zutatun unterscheiden. Schubert beginnt etwa im zweiten Lied („Die Wetterfahne“) mit der Oberstimme des unisonen Vor-, Zwischen- und Nachspiels sowie der ganzen Singstimme, alles andere wird nachgetragen, nicht ohne Eingriffe wiederum in die ursprüngliche Gestaltung der Singstimme. Er rechnet von vornherein mit notwendig werdenden Änderungen und Zusätzen und läßt dazu durchgehend zwischen Singstimme und Klavierstimme eine Notenzeile frei. Wichtig ist vor allem, was schon Kinsky (a. a. O. S. 172) für die Deutung von Schuberts Manuskripten gerade aus dem Befund des ersten Teils der „Winterreise“ in der Handschrift erschließen konnte: „Äußere Glätte, das Fehlen von Korrekturen in der Handschrift einer größeren Komposition ist bei ihm durchaus nicht immer der Beweis für scheinbar müheloses Arbeiten, sondern wohl häufig darauf zurückzuführen, daß er den ersten Entwurf oder die umgearbeitete erste Niederschrift vernichtet und durch eine saubere Zweitschrift ersetzt hat.“ So zeigt uns das Faksimile des ersten Teils mehrfach in sonst stark korrigierten Notentexten sauber geschriebene Blätter, die offenbar andere ersetzt haben. In zwei Fällen („Gute Nacht“ und „Rückblick“) ist sogar das ganze Lied neu geschrieben und nicht nur schriftmäßig, sondern auch durch die Bezeichnung der Systeme mit „Voce“ und „Pianoforte“, die für die Stücke des zweiten Teils charakteristisch ist, als Reinschrift zu erkennen, wobei das Eingangsstück, „Gute Nacht“, in dieser endgültigen Gestalt, mit dem Datum „Febr 1827“ versehen und in der vorliegenden Handschrift mit den ersten Niederschriften des ersten Teils überliefert, sehr wohl als Anfang einer beabsichtigten Reinschrift jenes ganzen ersten Teils gelten kann. Kinsky nimmt als Zwischenstufe zwischen dem vorliegenden Manuskript und dem Stich des ersten Teils die Gesamtabschrift eines Kopisten an. Daß sich freilich nach seiner Ansicht jenes Datum „nicht auf den Beginn, sondern auf die Beendigung der Arbeit an den ersten zwölf Liedern zu beziehen“ hat, scheint mir nicht unbedingt erwiesen. Wer weiß, ob Schubert die Reinschrift von „Gute Nacht“ nicht gleich oder doch bald nach der ersten Niederschrift vorgenommen hat, ehe das Ganze abgeschlossen war?

Damit ist schon ein Stück jener Problematik angedeutet, in die nun einmal die Überlieferungsgeschichte der „Winterreise“

seit langem verflochten ist. So wird die schöne Faksimileausgabe nicht nur dem Liebhaber, sondern viel mehr noch der Forschung dienen können, die nun alle bisher aufgetauchten Fragen und die versuchten Lösungen an einer unverfälschten Quellengrundlage in ihrer Ganzheit erneut wird überprüfen können, wo man bisher, soweit man keinen Zugang zur Handschrift hatte, auf das angewiesen war, was Mandyczewski und Friedlaender in ihren Ausgaben und den zugehörigen Revisionsberichten mitzuteilen wußten. Der grundlegende Aufsatz von M. A. Souchay „Zu Schuberts ‚Winterreise‘“ (ZfMw, XIII, 1931 S. 266 ff., dazu W Weismann, ebda. S. 502 und Souchays Entgegnung S. 503 f.) hat jenen Fragenkomplex noch einmal aufgerollt. Da ist das Problem der Textquellen und der Textkritik, der Vorschlag H. J. Mosers (*Geschichte der deutschen Musik*, II, 2, 1924, S. 61, Anm. 1), die von W Müller nachträglich vollzogene Ordnung der Gedichte rückwirkend für Schuberts Vertonung geltend zu machen, und dann die Frage, inwieweit die vom Komponisten mehrfach vorgenommenen Eingriffe in die Textgestaltung Willkür und Flüchtigkeit oder Absicht sind. Vor allem kann nun das Notenbild als solches im ganzen überprüft werden, nachdem Souchay schon einmal für „Gute Nacht“ Auslassungen und Mißverständnisse, die aber oft genug auch den Text der Gesamtausgabe betreffen, in der Petersschen Ausgabe nachgewiesen hat, wenn auch nicht unwidersprochen von Weismann (a. a. O.). Übrigens findet sich die von Souchay für Takt 38 des genannten Liedes als Verbesserung des Friedlaenderschen Textes geforderte Einführung der Septime in die Begleitung der rechten Hand in der Handschrift weder hier noch an den Parallelstellen, außerdem vollzieht sich der Übergang in die Variante nicht hier, sondern nach Takt 70. Nur noch eine Frage sei kurz gestreift.

Schon Mandyczewski hatte im Revisionsbericht zu Serie XX der Gesamtausgabe S. 110 auf etwas Grundsätzliches für jede wissenschaftliche Auswertung Schubertscher Handschriften hingewiesen: „Zur Zeit, als Schubert die ‚Winterreise‘ schrieb, unterschied er (schon seit längerer Zeit) genau Staccatostriche und Staccatopunkte, ganz in dem heutigen Sinne dieser Zeichen.“ Bekanntlich haben Schuberts Verleger in ihren Originalausgaben diese bewußte Unterscheidung zumeist übersehen und Schuberts

Punkte durch Striche wiedergegeben. Hier wird, wie in vielen anderen Fällen, das Faksimile der Handschrift auf die Dauer klärend wirken können und müssen. Nur zwei Beispiele: „Die Post“ zeigt im Autograph nur Punkte, so auch in der Gesamtausgabe, während Friedlaender Striche einsetzt. Die sparsame Verwendung der Staccatostriche in „Der stürmische Morgen“ (nur Takt 9, 2. Viertel und entsprechend Schlußtakt, ferner Takt 16, letztes Achtel) übernimmt Mandyczewski genau von der autographen Vorlage, setzt aber schon im 2. Viertel von Takt 3 Striche ein, wo Schubert, um sich eine spätere Steigerung der Akzentuierung durch Striche vorzubehalten, nur Punkte anwendet. Friedlaender hingegen ist freigebiger mit der Verteilung der Striche als der Komponist.

Willi Kahl, Köln

Mitteilungen

Am 10. Juli 1955 wurde Professor Dr. Friedrich Noack (Darmstadt) 65 Jahre alt. Die Musikforschung gratuliert dem verdienten Musikforscher herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbareren Schaffens.

Professor Dr. Thrasybulos Georgiades, bisher planmäßiger außerordentlicher Professor an der Universität Heidelberg, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden. Das Extraordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg wurde in ein etatmäßiges Ordinariat umgewandelt.

Professor Dr. Friedrich Blume wurde auf dem 6. Internationalen Kongreß für Musikwissenschaft in Oxford zum 1. Vizepräsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gewählt. Damit gelangte erstmalig in der 28jährigen Geschichte der IGMW ein Deutscher in das Präsidium.

Professor Dr. Heinrich Bessler (Jena) ist von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften in Leipzig zum ordentlichen Mitglied der Philologisch-Historischen Klasse gewählt worden.

Professor Dr. Anna Amalie Abert hielt bei den „Sommerlichen Musiktagen“ in Hitzacker am 23. Juli 1955 einen Vortrag über „Monteverdi und die Oper seiner Zeit“

anlässlich der Aufführung von Monteverdis „Orfeo“ unter der Leitung von August Wenzinger.

Mit Hilfe des Hessischen Kultusministeriums und mit Unterstützung von privater Seite ist es dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel möglich geworden, eine umfangreiche *Musikbildsammlung* aus privater Hand zu erwerben. Den Grundstock bilden Musikerporträts. Um die Sammlung bis in die Gegenwart hinein ergänzen zu können, bittet das Archiv alle Musiker, Komponisten wie Interpreten, Musikforscher und Musikverleger, ihm Porträt-Photos zur Verfügung zu stellen (Anschrift: Kassel, Ständeplatz 16).

In Halle wurde eine Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft auf internationaler Basis gegründet. Aufgabe dieser Gesellschaft ist die Herausgabe der Hallischen Händel-Ausgabe, deren erste Bände im Bärenreiter-Verlag Kassel und im Deutschen Verlag für Musik Leipzig bereits erschienen sind. Außerdem setzt die Gesellschaft das Händel-Jahrbuch fort. Vorsitzende sind Professor Dr Max Schneider, Halle, und Professor Dr Rudolf Steglich, Erlangen. Dem Vorstand gehören außerdem ausländische und deutsche Wissenschaftler und Praktiker an. Zu Ehrenmitgliedern wurden Professor Dr Edward Dent, London, und Professor Dr. Oskar Hagen gewählt.

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte beginnt mit der Herausgabe von Mitteilungen, die neben den „Denkmälern rheinischer Musik“ und den „Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte“ in zwangloser Folge erscheinen und kleinere Studien, Dokumente sowie Hinweise veröffentlichen werden. Das soeben erschienene 1. Heft enthält die Faksimile-Wiedergabe der „*Oraatio de laudibus musicae disciplinae*“ des Ortwin Gratius mit einem kurzen Kommentar von K. G. Fellerer, einen Brief des Joachim Magdeburg an die Bürgermeister der Stadt Essen vom 14. Oktober 1585, mitgeteilt von W. Engelhardt, einen Bericht über „*Eine frühe Liedersammlung zur*

musikalischen Rheinromantik“ von P Mies, Notizen über „*Rheinische Volksinstrumentenbauer im 19. Jhd.*“ von K. G. Fellerer, einen kleinen Bericht „*Zum Musikleben der Stadt Eschweiler*“ von H. Drux, eine Anfrage zum „*Rommelpott*“ von Marius Schneider und eine kurze Übersicht über die Bestände des Max-Bruch-Archivs in Lövenich bei Köln von Ewald Bruch. Dem begrüßenswerten Unternehmen kann man nur weiteres gutes Gelingen wünschen.
Albrecht

Berichtigungen

In dem Beitrag „*Ein mittelalterliches Fastenlied*“ (S. 206 ff. dieses Jahrgangs) bittet der Verf. folgendes zu berichtigen: In den letzten beiden Zeilen der Seite 206 sind die Worte „*zwar*“ und „*aber unzweifelhaft außerliturgischen*“ zu streichen. Am Ende desselben Satzes ist einzufügen: „*Inhaltliche Anklänge finden sich in für die Nocturnen der Fastenzeit bestimmten Hymnen (vgl. Analecta Hymnica LI, Nr. 55 u. 57).*“

Herr Dr. Heinz Becker bittet, in seinem Artikel „*Zur Geschichte der Klarinette*“ folgende Verbesserungen vorzunehmen. S. 274, vierte Zeile von unten muß heißen „mit 3 Klappen versehene Klarinette“ S. 290, in Beispiel 5 müssen die beiden Konzerte gegeneinander ausgewechselt werden; die obere Zeile betrifft das B-Dur Konzert, die untere das Es-Dur Konzert.

In dem Artikel von Hans Hickmann über *Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge* ist auf S. 318 in der Tabelle, 1. Spalte, unterste Reihe, 20. statt 10. Jahrhundert zu setzen.

*

Einbanddecken für „*Musikforschung*“, Jahrgang 1955, werden in nächster Zeit auf Vorbestellung angefertigt, und zwar nur so viel Exemplare, wie bestellt werden. Nachbezug ist nicht möglich. Die Einbanddecke kostet DM 2.—. Bestellungen werden erbeten an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Alle 29—37